

В. Б. Катаев



ЧЕХОВ ПЛЮС...

Предшественники,
современники, преемники



STUDIA PHILOLOGICA

Владимир Катаев

Чехов плюс...

«Языки Славянской Культуры»

Катаев В.

Чехов плюс... / В. Катаев — «Языки Славянской Культуры»,

В книге известного исследователя творчества А. П. Чехова собраны работы, посвященные связям писателя с его предшественниками, современниками, преемниками, как в русской, так и в некоторых зарубежных литературах. В ней представлены страницы истории литературы, прочитанные «на фоне Чехова», – и Чехов, увиденный сквозь призму его литературных связей. Писатель предстает в данной книге как один из центров тяготения и влияния в русской и мировой культуре. Книга адресована студентам, аспирантам, исследователям чеховского творчества, его истолкователям на сцене и на экране, всем читателям Чехова.

© Катаев В.

© Языки Славянской Культуры

Содержание

От автора	5
ДРУГИЕ И ЧЕХОВ	11
I	11
«Умри, Денис, лучше не напишешь»	11
Златая цепь: Чехов и Пушкин	17
Два поединка («Княжна Мери» и «Дуэль»)	21
Гоголевский год	26
Лесков в литературных полемиках	30
Конец ознакомительного фрагмента.	31

Владимир Борисович Катаев

ЧЕХОВ ПЛЮС...

Предшественники, современники, преемники

От автора

Я спросил моего друга, который не так давно переехал жить в Америку, о его впечатлениях от страны и людей.

– Между прочим, здесь я увидел, – ответил он, – как много живет на свете чеховских персонажей. Только они не догадываются об этом.

Его наблюдение (сам он, возможно, об этом не думал) в очередной раз подтверждает то, что сказал Лев Толстой сразу после смерти Чехова: об особой универсальности, всечеловечности чеховских произведений и их героев. Они сродны и понятны «не только всякому русскому, но и всякому человеку вообще... А это главное».²

Прошло сто лет с момента физической смерти Антона Павловича Чехова. «Бессмертие – вздор», – говорил как-то Чехов Бунину³, но то, что произошло за эти десятилетия с его творческим наследием, соответствует всем метафорам, созданным человечеством для выражения именно идеи бессмертия. Процесс этот проходил и проходит, преодолевая временные и пространственные границы, – в каждой стране по-своему.

Великобритания. «Переселение души Чехова, через театр, в совсем неизвестную ему Англию – одно из прекрасных и загадочных явлений искусства, вообще цивилизации»⁴, – пишет Яков Бергер. Ему вторит Патрик Майлз: «Для британского зрителя Чехов больше не является иностранным драматургом. В последнее десятилетие его пьесы уступают по популярности на профессиональной сцене лишь шекспировским – уникальный феномен в истории нашего театра. Процесс его освоения был нелегким. Но до известной степени история британского театра нынешнего столетия есть история его внутренней трансформации по чеховским канонам...».⁵ Сравнение чеховского воздействия на мировую драму с шекспировским давно стало общим местом в критике и литературоведении на родине великого английского драматурга⁶.

Германия. Чехова часто переводили и ставили на сцене, но вплоть до середины 50-х годов оставалось непоколебимым мнение мэтров немецкой теории драмы, что чеховские пьесы не отвечают законам драматического искусства, что в них отсутствует твердая драматическая форма, что они являются скорее новеллистикой, попавшей на театральные подмостки.⁷ Само течение времени, практика театра, все возрастающее признание Чехова читателями и зрителями заставили пересмотреть подобные взгляды. Сейчас нет ни одной серьезной работы по теории драмы, в которой не принимался бы во внимание и не изучался бы опыт Чехова-дра-

² Цит. по: Лит. наследство. Т. 68: Чехов. М., 1960. С. 875.

³ Бунин И. А. Из незаконченной книги о Чехове // Лит. наследство. Т. 68. С. 666.

⁴ См.: Miles Patrick. Chekhov on the British Stage. Cambridge, 1987. P. vi.

⁵ Там же. P. 1.

⁶ См. обширный материал об этом в антологии: Chekhov: The Critical Heritage / Ed. by V. Emeljanow. London, Boston, 1981.

⁷ См.: Хализев В. Е. Творчество Чехова в немецких историях и теориях драмы // Изв. АН. Сер. литературы и языка. 1992. № 1. С. 84–98.

матурга. В трудах Герды Шмид уже разрабатывается теория драмы *на основе* чеховского опыта и анализируется особый «чеховский тип драмы».⁸

США. Когда-то, в начале века, Чехова надо было представлять читателю опосредованно, через более популярных в то время авторов («тот самый Антон Павлович Чехов, которому Максим Горький посвятил свой роман «Фома Гордеев»»⁹). Сейчас Чехов – наиболее популярный из иностранных драматургов на американской сцене, и Эдвард Олби заявляет, что именно Чехов является «полностью ответственным за возникновение драмы XX века».¹⁰ А Владимир Набоков в лекции, адресованной американским студентам, назвал «Даму с собачкой» одним из самых великих рассказов в мировой литературе.¹¹

Примеры такого рода можно приводить и далее, меняя названия стран и континентов.

Эти-то два обстоятельства – что Чехов признан культурной фигурой действительно мирового масштаба и что он как живое явление продолжает оказывать воздействие на текущую литературу и искусство, – ставят задачи особого рода перед его исследователями.

На родине писателя масштабы и параметры изучения Чехова заданы несколькими определениями Льва Толстого, отчасти парадоксальными («Чехов – это Пушкин в прозе»; «Шекспир скверно писал [пьесы], а вы еще хуже»; «Он создал новые, совершенно новые, по-моему, для всего мира формы письма, подобных которым я не встречал нигде!»¹²).

Что Чехов совершает «переворот в литературе»¹³, некоторые из современников начали говорить уже к середине 1880-х годов. Осмысление творчества Чехова началось при его жизни, и долгое время вполне очевидной казалась оценка, данная этой прижизненной критике Корнеем Чуковским: «*Двадцать лет непонимания*»¹⁴. Считалось, что только постановки Московского Художественного театра дали адекватную интерпретацию чеховским пьесам. Несмотря на то, что сам автор по крайней мере половину из этих постановок (две из четырех) оценил резко критически¹⁵, именно они на долгие десятилетия, вплоть до середины прошедшего века, определили направление трактовки Чехова на советской сцене. Что касается оценки понимания Чехова прижизненной критикой, формулу Чуковского оспаривает в своих работах А. П. Чудаков, показавший, что современные писателю критики верно отметили многие особенности непривычной поэтики Чехова, хотя и встретили их при этом чаще всего неприятием¹⁶. Думается, истина здесь не столь однозначна. Да, особый характер чеховских деталей, описаний и характеристик был уловлен современниками, но до подлинного понимания того, что совершал Чехов, им было далеко.

Отношение к Чехову в советские годы в целом характеризует еще одна формула, принадлежащая Василию Гроссману. «*Чехов у нас по недоразумению признан... А сути Чехова государство не понимает, потому и терпит его*», – говорят герои его романа «Жизнь и судьба» (ч. 1, гл. 66). Глеб Струве, назвавший свою статью о 20-томном издании сочинений Чехова 1940-х годов «Чехов в коммунистической цензуре»¹⁷, указал в ней на десятки купюр, по большей

⁸ Schmid H. Strukturalistische Dramentheorie: Semantische Analyse von Cechovs «Ivanov» und «Der Kirschgarten». Skripten Literaturwissenschaft. 3. Kronberg/Ts. 1973. См. также: *Бремер Бернхард*. Творчество Чехова в немецком литературоведении и теории драмы // Чехов и Германия. М., 1996. С. 252–271.

⁹ В статье Абрама Кагана в нью-йоркском журнале «Forum» (1899, September).

¹⁰ См.: *Засурский Я.* Встреча с Эдвардом Олби // Литературная газета. 1969. 24 дек. С. 13.

¹¹ *Набоков Владимир*. Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 337.

¹² См.: Литературное наследство. Т. 68. С. 660, 875.

¹³ См.: Письма А. П. Чехову его брата Александра Чехова. М., 1939. С. 149.

¹⁴ *Чуковский Корней*. О Чехове. М., 1967. С. 89.

¹⁵ О разногласиях Чехова с МХТ при постановках «Чайки» и «Вишневого сада» см.: Переписка Чехова: В 3 т. Т. 3. М., 1996.

¹⁶ См.: *Чудаков А. П.* Поэтика Чехова. М., 1971. С. 174–181. Наиболее обширное собрание прижизненной критики Чехова см. в антологии: А. П. Чехов: Pro et contra/ Сост. И. Н. Сухих. СПб., 2002.

¹⁷ Slavonic and East European Review, XX (1961). P. 327–341.

части идеологического характера, которые сделали в текстах писателя редакторы этого собрания. Но надо признать, что с изданиями произведений Чехова, с его постановками, с созданием музеев в советские годы в целом обстояло благополучно. Другое дело, какая функция отводилась этому *государственно признанному Чехову* в общей системе идеологических установок и насколько односторонним или искаженным требовался при этом подход со стороны его исследователей.

Прямо и сознательно обслуживали официальную установку на создание облика «нашего» Чехова с середины 40-х годов Владимир Ермилов и его школа. Далее всех пошел Г. П. Бердников, который уже в 80-е годы в книге, увенчанной, ввиду служебного положения ее автора, всеми возможными наградами, в качестве высшей похвалы Чехову предлагал такую формулу его творческого пути: писатель поднялся в итоге своих исканий до «социального реализма»¹⁸ (хотя и не смог достигнуть высот реализма социалистического). Чеховскую Чайку, как было остроумно замечено, гримировали под горьковского Буревестника – такова была цена официального признания и даже пиетета по отношению к Чехову.

Илья Эренбург, в годы хрущевской оттепели перечитывая Чехова и литературу о нем, точно подметил унылое однообразие казенных формул, проникавших всюду, вплоть до школьных учебников и энциклопедических словарей: писатель «разоблачал», «обвинял», «подготавливал», «приветствовал»... Но буквально в тех же выражениях, что и о Чехове, писались статьи о Салтыкове-Щедрине, Глебе Успенском...¹⁹ Таким было официальное чеховедение, бесконечно далекое от живого, никогда не прекращавшегося читательского и зрительского интереса к писателю. Свежим диссонансом выглядели отдельные работы А. Б. Дермана, А. П. Скафтымова, Г. А. Вялого²⁰. Но не они делали погоду.

Переломом можно считать 70-е годы. Тогда (во многом вследствие роста мирового интереса к Чехову и мировой же критики предшествующих советских изданий) в Институте мировой литературы была начата работа над 30-томным академическим собранием его сочинений и писем. Чеховская группа собрала лучших литературоведов и текстологов – Л. Д. Опульскую, Н. И. Гитович, З. С. Паперного, В. Я. Лакшина, М. П. Громова, Э. А. Полоцкую, Е. М. Сахарову, А. Л. Гришунину и других, привлекла начинавшую тогда молодежь – А. П. Чудакова, И. Е. Гитович, И. П. Видуэцкую и др. Для автора этих строк и других литературоведов нашего поколения обращение к Чехову начиналось в университетских семинарах В. В. Виноградова, С. М. Бонди. Там нас учили «честному прочтению», пониманию авторского смысла произведений, анализу текста. Я вошел в группу в последний момент. Моей задачей было писать комментарий к рассказу «Архиерей» и к тому писем, в котором большое место занимает «дело Дрейфуса». Вопросы религии, церкви и антисемитизма в те годы (как, впрочем, и сейчас) были политически чувствительными, и тем, кто первоначально должен был писать комментарии, это, должно быть, показалось достаточно рискованным. Рискнуть досталось мне, начинающему чеховеду.

Тогда мы, конечно, не ограничивались вопросами текстологии и комментирования, а были поглощены серьезными проблемами нового подхода к Чехову. В те годы освежающим подходом, вызовом псевдосоциологическим схемам было само обращение к проблемам поэтики Чехова, к проблемам интерпретации его произведений, его мировоззрения, места в русской и мировой литературе.²¹ Вызов был почувствован ревнителями официальной чеховистики;

¹⁸ Бердников Г. П. А. П. Чехов: Идеиные и творческие искания. 3-е изд. М., 1984. С. 398.

¹⁹ См.: Эренбург Илья. Перечитывая Чехова. М., 1960. С. 8–9.

²⁰ Дерман А. Б. О мастерстве Чехова. М., 1959; Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972 (статьи о Чехове); Вялый Г. А. Чехов и русский реализм. Л., 1981.

²¹ См.: Шах-Азизова Т. К. Чехов и западноевропейская драма его времени. М., 1966; Чудаков А. П. Указ. соч.; Он же. Мир Чехова. М., 1986; Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979; Он же. Литературные связи Чехова. М., 1989; Полоцкая Э. А. А. П. Чехов: Движение художественной мысли. М., 1979; Она же. О поэтике Чехова. М., 2000; Туркова М. А. П. Чехов и его время. М., 1980; Ликов В. Я. Художественный мир прозы А. П. Чехова. М., 1982; Он же. Скептицизм и вера Чехова. М., 1995; и др.

старая гвардия не собиралась терпеть вольностей. Книга Чудакова «Поэтика Чехова» подверглась суровой критике в «Вопросах литературы», а положительная рецензия на мою книгу о проблемах интерпретации Чехова была в том же журнале изъята в последний момент, уже на стадии верстки. Но вызов был услышан и подхвачен следующим, более молодым поколением исследователей (книги И. Н. Сухих, А. С. Собенникова, П. Н. Долженкова, Р. Е. Лапушина²² и др.). К счастью, времена изменились, и выражение неортодоксальных взглядов на Чехова давно перестало приравняться к подрыву общественных основ.

Академическое издание сделало очень много для установления канонического текста чеховских произведений, для реального их комментирования. Но остаются поныне белые пятна, закрыть которые предстоит, может быть, будущим исследователям.

Так, до сих пор мы не знаем точно первых (до «Письма к ученому соседу») публикаций Чехова, не знаем точного названия и даты завершения его юношеской пьесы, не знаем точно, когда писался «Дядя Ваня». Не только неоткомментированными остаются многие места в произведениях и письмах Чехова – многое, написанное его рукой, остается неопубликованным: его студенческие медицинские записи, тысячи сахалинских карточек, не восстановлены купюры в письмах, проливающие порой совершенно новый свет на его личность. Когда-нибудь должен быть издан нулевой, «лицейский»²³ том Чехова – а также 31-й, дополнительный том его сочинений и писем, содержащий неизвестные и несобранные тексты, написанные рукою Чехова.

И вопросы понимания Чехова, которые казались важными двадцать пять лет тому назад, остаются столь же важными и сегодня. Чехова любят, но правильно ли его понимают? И что значит в данном случае «правильно»? Какие пути позволяют приблизиться к осознанию истинного места и размеров этого явления русской и мировой культуры?

Можно сказать, что сменявшие один за другим литературоведческие облики Чехова отражали не просто смену общественных и культурных парадигм или установок. Кого видеть в Чехове – бытописателя (формула Зинаиды Гиппиус «быт без бытия»), летописца ли своей эпохи, или выразителя идеологии русской интеллигенции, или художника-психолога, или холодного ирониста, или выразителя гуманистических ценностей? Художника, *завершающего* золотой век русского реализма, или, наоборот, *открывающего* пути литературного авангарда, литературы абсурда, а сейчас и постмодернизма? Все подобные истолкования представлены в литературе о Чехове, увеличивающейся в среднем на несколько сотен названий на разных языках ежегодно. Все более утверждается интерес к пониманию Чехова как оригинального мыслителя. «Антон Чехов – философское и религиозное измерение его творчества» – такой была проблематика последнего чеховского конгресса в Баденвейлере, собравшего более 80 исследователей из многих стран.²⁴

Сегодня изучение Чехова ведется не только традиционными культурно-историческими или структуралистскими методами. Не обошли его новейшие веяния в литературоведении, исходящие из концепций деконструктивизма, элиминации автора и сколь угодно произвольных читательских стратегий истолкования текста. Я не убежден, что плодотворны истолкования Чехова, которые требуют, например, едва ли не в каждом его произведении видеть отражение мифа о св. Георгии, змие и девице; или что правильна стратегия толкования рассказа «Гусев», исходящая из того, что заглавный герой после смерти станет добычей *акулы*, а в предсмертном бреде он вспоминает дочку оставшегося в России брата *Акульку*; или что смысл рас-

²² Сухих И. Н. Проблемы поэтики Чехова. Л., 1987; Собенников А. С. «Между «есть Бог» и «нет Бога»...». Иркутск, 1997; Долженков П. Н. Чехов и позитивизм. М., 1998; Лапушин Р. Е. «Не постигаемое бытие...»: Опыт прочтения А. П. Чехова. Минск, 1998.

²³ Так М. П. Громов определил публиковавшиеся под псевдонимами и до сих пор точно не атрибутированные самые ранние произведения Чехова (см.: Громов Михаил. Чехов. М., 1993. С. 54).

²⁴ См.: Anton P. Cechov: Philosophie und Religion in Leben und Werk / Hrsg. V. B. Kataev, R.-D. Kluge, R. Noheil. Munchen: Verlag Otto Sagner, 1997.

сказа «Дама с собачкой» намного прояснится, если мы узнаем, что древнееврейское слово *гур* (как-то созвучное фамилии главного героя рассказа Гурова) означает «щенок, собачка»; или что спектакль по пьесе «Три сестры» можно построить как геополитическую фантазию на тему суверенизации трех прибалтийских республик...

Такие современные подходы (как в литературоведении, так и на театральном подмостке), порой весьма остроумные, характеризуют, конечно, не столько Чехова, сколько его истолкователей.

Можно согласиться с теми, кто утверждает, что в тексте произведения говорит не только и не столько автор, сколько «сам» язык, вследствие чего каждый читатель вырабатывает свою «стратегию» освоения этого текста и может увидеть в нем смыслы, не предвиденные автором. Но делать исходной точкой обязательную «элиминацию» автора? Да еще такого, определенно имевшего что сказать, как Чехов? Не лучше ли, не интереснее ли для начала попытаться услышать то, что *такой* автор хочет сказать нам?

В этой книге собраны работы, посвященные связям творчества Чехова с его предшественниками, современниками, преемниками как в русской, так и в некоторых зарубежных литературах.

В разные годы я обращался к различным сюжетам из истории литературы. И почти каждое такое обращение выводило меня в конечном счете на Чехова – изучал ли я со своими студентами следы взаимодействия русских писателей с творчеством Рихарда Вагнера, писал ли о сосуществовании реализма и натурализма в прозе рубежа веков (XIX и XX – теперь нельзя без этого уточнения), прослеживал ли судьбу одной из крылатых фраз времен Потемкина и Фонвизина, или читал спецкурс о судьбах русской классики в эпоху постмодернизма.

Не обязательно все эти исследования изначально имели предметом творчество Чехова. Но чем далее, тем более я убеждался: какой бы период новой русской литературы, творчество какого из заметных русских писателей ни затронуть, во всем могут выявиться связи, ведущие к Чехову. Чеховское предстает либо как продолжение традиций, как переключка-соперничество с современниками, либо как начало, получившее развитие в последующей литературе. И многие забытые имена и произведения сегодня представляют интерес только в связях с чеховским творчеством.

Так что точнее тему этой книги можно определить так: страницы истории русской литературы, прочитанные «на фоне Чехова», – и Чехов, увиденный сквозь призму его литературных связей.

Юрий Лотман в одном из своих последних выступлений, делая доклад на Блоковской конференции, предлагал очертить воображаемым циркулем круг литературного развития от Пушкина до наших дней. Острие воображаемого циркуля приходится, говорил ученый, на эпоху Блока. И при этом, вне видимой связи с темой конференции, добавил: «В очерченном таким образом кругу будет еще один хронологический и исторический центр – Чехов».²⁵

Понятие «центра поэтической культуры» применительно к Пушкину в свое время выдвигал Роман Якобсон.²⁶ Он говорил в связи с этим об «определенной зоне влияния», о тяготении к этому культурному центру, об усвоении известных воздействий от центра тяготения. Прочитать какого-либо автора на достаточно обширном литературном фоне или, наоборот, обозреть те или иные периоды литературного развития в их отношениях к творчеству одного автора – две взаимосвязанные задачи для историка литературы.

²⁵ Лотман Юрий. В точке поворота // Литературная газета. 1991. 12 июня. С. 11.

²⁶ См.: Якобсон Р. О. Новейшая русская поэзия // Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М., 1981.

Чехов предстает в данной книге как один из центров тяготения и влияния в русской культуре. Можно ли считать, что каждый из больших русских художников слова является таким центром тяготения, со своими зонами влияния, диктуемыми тенденциями? Возможно. Показать это могут конкретные исследования.

В этих и многих других случаях без обращения к Чехову обойтись нельзя. Не был ли такой «чеховоцентризм» преувеличением, следствием увлеченности (а Чехов для меня был и остается человеком и писателем несравненным), а отсюда – натяжек, искусственного притягивания? Не являлось ли это следствием односторонности «специалиста» – односторонности, которая, как говаривал Козьма Прутков, подобна флюсу?

Может быть. В конце концов, так складывалась судьба: в далекие уже годы начинающий филолог получил от Сергея Михайловича Бонди одобрение своей студенческой работы о Чехове, потом, спустя несколько лет, был принят в круг людей, работавших над подготовкой академического собрания сочинений писателя, много лет руководил чеховским семинаром в Московском университете... От впадения в неизбежные в таких случаях односторонности спасало то, что избранный писатель неизменно оправдывал сказанное о нем однажды Станиславским: «Чехов неисчерпаем...»

ДРУГИЕ И ЧЕХОВ

I

«Умри, Денис, лучше не напишешь» (Из истории афоризма)

Слова «Умри, Денис, лучше не напишешь» давно вошли в нашу речь на правах поговорки, крылатого выражения. Это одна из жемчужин русской фразеологии. Как обычно в таких случаях, слова эти от частого употребления сохраняют уже самую слабую связь со смыслом, придававшимся им первоначально. Когда мы произносим эту фразу, желая выразить высшую похвалу какому-нибудь творению или чьим-либо действиям, мы, как правило, не думаем о том, что Денис, фигурирующий в ней, – это Д. И. Фонвизин и что слова эти были сказаны, по преданию, Г. А. Потемкиным.

– Ну, Котик, сегодня ты играла, как никогда, – сказал Иван Петрович со слезами на глазах, когда его дочь кончила и встала. – Умри, Денис, лучше не напишешь (Чехов. «Ионыч»).

Если верно, что афоризмы, как и книги, имеют свою судьбу, к настоящему афоризму это применимо вполне.

1

Впервые известие о знаменитой фразе появляется в начале XIX века. В 1805 году в журнале «Друг просвещения» по частям печатался известный впоследствии «Словарь русских светских писателей» митрополита Евгения (Евгения Болховитинова). Статья о Фонвизине помещена в нем на букву *В* по общепринятому тогда написанию: фон-Визин. Автор статьи – актер И. А. Дмитриевский, друг Фонвизина и первый исполнитель роли Стародума. Рассказывая о премьере «Недоросля», состоявшейся 24 сентября 1782 года, он писал: «Говорят, что при первом представлении сей Комедии на Придворном Театре покойный Князь Григорий Александрович Потемкин-Таврический, выходя из театра, подозвал к себе Сочинителя и с обыкновенным своим просторечием сказал ему шутя: «Умри теперь, Денис, или больше ничего уже не пиши; имя твое бессмертно будет по этой одной пиесе»». ²⁷ Источник анекдота в статье указан не был, а сама она стала первоисточником для всех последующих авторов.

Как видим, Потемкиным было сказано не совсем то, что впоследствии стало известным афоризмом. Слова эти множество раз повторялись затем в обширной литературе о Потемкине и Фонвизине, прежде чем стали крылатым выражением. И что интересно, почти каждый раз они приводились в различных редакциях, по-разному. В мемуарах, статьях, книгах о Фонвизине можно насчитать до полутора десятков вариантов этих знаменитых слов.

Превращение громоздкой, многословной фразы-монстра в изящный отшлифованный афоризм – интересное явление с точки зрения истории языка. Но не менее тесно связана эта фраза и с историей русской литературы.

²⁷ Друг просвещения. М., 1805, сентябрь. С. 250.

Прежде всего встает вопрос о достоверности предания, рассказанного Дмитревским. Форма, в которой он сам преподнес этот эпизод («Говорят...»), оставляла место для сомнений и предположений. Сомнения в достоверности этой истории высказывались не раз. Так, решительно отвергал правдивость рассказа Дмитревского Г. А. Гуковский: «Легенда эта – невероятная уже вследствие враждебных отношений друг к другу Потемкина и панинского секретаря Фонвизина, и того, что «Недоросль» был непосредственно направлен против потемкинской политики, падает сама собой: в сентябре 1782 года Потемкина не было в Петербурге, он был на юге России».²⁸ Точка зрения Г. А. Гуковского повлияла затем на большинство комментариев к афоризму. На нее ссылаются составители сборника «Крылатые слова» Н. С. и М. Г. Ашукины²⁹, комментаторы собраний сочинений Белинского, Герцена, Чехова, авторы учебников и монографий.

К аргументам Г. А. Гуковского можно было бы прибавить и такой: премьера «Недоросля» состоялась не «на придворном театре», как можно понять из статьи в «Словаре» митрополита Евгения, а вследствие каких-то интриг в помещении деревянного театра на Царицыном лугу.³⁰ Но и тогда доказательства в пользу недостоверности рассказа Дмитревского выглядят не до конца убедительными.

В самом деле, аргументы типа: «властитель не мог одобрить произведение, которое, как мы доказали, объективно было направлено против него», – многократно опровергаются реальной историей литературы (достаточно вспомнить аплодисменты Николая I на премьере «Ревизора»). Мы не знаем всех подробностей взаимоотношений Фонвизина и Потемкина. Известно, однако, что Фонвизин, однокашник Потемкина по гимназии Московского университета, бывал в обществе вельможи, ценившего его остроумие, настолько часто, что вызывал такие записки Екатерины к своему фавориту: «... Черт Фонвизина к вам привел. Добро, душенька, он забавнее меня знатно. Однако я тебя люблю, а он кроме себя никого».³¹

В самом факте восхищения Потемкина по поводу «Недоросля» не сомневались Пушкин, Белинский, Герцен. В «Опровержении на критики» (1830) Пушкин упоминает «Недоросля», «которым некогда восхищалась Екатерина и весь ее блестящий двор...».³² Именно в связи с рассматриваемой историей А. И. Герцен охарактеризовал Потемкина как человека, «при всех своих недостатках далеко не лишнего известной широты взглядов».³³ Возможна была в устах Потемкина эта или подобная фраза!

Остается еще один довод Г. А. Гуковского – хронологический. Действительно, 24 сентября 1782 года Потемкин был, скорее всего, в Херсоне.³⁴ Но дело может решаться просто: Потемкин мог прослушать пьесу до ее представления в театре, мог увидеть спектакль и после. Таким образом, аргументация, казавшаяся Г. А. Гуковскому избыточной, в действительности недостаточна для того, чтобы безусловно отвергнуть рассказ Дмитревского, объявить его «ложной легендой».

²⁸ Гуковский Г. А. Русская литература XVIII века. М., 1939. С. 335. То же. М., 1999. С. 289. О том же см.: История русской литературы: В 10 т. Т. 4. М., 1947. С. 179–180.

²⁹ Ашукин П. С., Ашукина М. Г. Крылатые слова. 3-е изд. М., 1966. С. 684–685.

³⁰ См.: Кочеткова Н. Д. Фонвизин в Петербурге. Л., 1984. С. 158–159.

³¹ Екатерина II и Г. А. Потемкин: Личная переписка. 1769–1791 / Изд. подгот. В. С. Лопатин. М., 1997. С. 64.

³² Пушкин А. С. Опровержение на критики // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В Ют. Т. 7. Л., 1978. С. 129.

³³ Герцен А. И. Nouvelle phase de la littérature russe II Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. Т. 18. С. 128.

³⁴ См.: Екатерина II и Г. А. Потемкин: Личная переписка. С. 723–724.

2

Обратимся теперь непосредственно к более чем полуторавековому бытованию потемкинского афоризма в русской литературе. Достаточно привести простую сводку упоминаний знаменитой фразы, чтобы увидеть такое количество разночтений, какого, пожалуй, не знает ни один другой афоризм. Он упоминается в многочисленных работах биографов, критиков, исследователей Фонвизина. В 1808 году в журнале «Русский вестник» эту историю пересказывает Сергей Глинка. Слова Потемкина он приводит в таком виде: «Умри, Денис!» – произвольно обрывая, таким образом, цитату из Дмитревского. От себя Глинка добавляет такое пояснение: «то есть, не пиши более: «Недоросль» тебя увенчал».³⁵

«Умри, Денис, лучше не напишешь» – эта общепринятая в наши дни форма промелькнула в начале XIX века лишь один раз, в анонимной статье «О жизни и сочинениях Фонвизина».³⁶

О. Сенковский в рецензии на Полное собрание сочинений Д. И. Фонвизина (1838) предлагал уже новый и тоже произвольный вариант: «Ну, брат Денис! умри: лучше ты ничего не напишешь!».³⁷

Даже отдельное издание «Словаря» митрополита Евгения, в целом повторявшее журнальную публикацию, приводило слова Потемкина несколько иначе, с добавлением одного слова: «...Или хоть больше ничего уже не пиши...».³⁸

«Умри, Герцен!» – так перефразирует афоризм В. Г. Белинский в письме к А. И. Герцену 6 февраля 1846 года³⁹, следуя, таким образом, варианту С. Глинки.

В знаменитой книге П. А. Вяземского о Фонвизине, публиковавшейся первоначально по частям в журналах и вышедшей отдельным изданием в 1848 году, дается такой вариант: «Умри, Денис, или больше ничего уже не пиши!».⁴⁰ «Умри, Денис, лучше ничего не напишешь» (С. Дудышкин⁴¹). «Умри, Денис, иль больше не пиши: имя твое бессмертно будет по этой одной пьесе» (П. Перевлесский⁴²). Пимен Арапов, историк русского театра XVIII – начала XIX века, приводил потемкинские слова по «Словарю» митрополита Евгения⁴³, а со ссылкой на Арапова их цитировал биограф Потемкина С. Шубинский⁴⁴. В ином варианте, цитируя явно по памяти, приводил эти слова Герцен в статье 1864 года «Новая фаза в русской литературе»: «Фонвизин, теперь умри!».⁴⁵

Долгие годы наиболее авторитетным изданием сочинений Фонвизина считалось издание под редакцией П. А. Ефремова, с обширной библиографией, комментариями и статьей А. Пят-

³⁵ Русский вестник. 1808. № 8. С. 264. Составители словаря «Крылатые слова» Ашукины сочли это первым изложением «легенды».

³⁶ Собрание сочинений и переводов Д. И. Фонвизина. М., 1829. С. VI.

³⁷ Библиотека для чтения. 1844. № 12. Отд. V. С. 63.

³⁸ *Евгений*, митрополит. Словарь русских светских писателей, соотечественников и иностранцев, писавших о России. Т. 1. М., 1845. С. 78.

³⁹ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 12. М., 1956. С. 262.

⁴⁰ *Вяземский П. А.* Фон-Визин // *Вяземский П. А.* Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 5. СПб., 1880. С. 141.

⁴¹ Отечественные записки. 1847. № 9. Отд. V. С. 44.

⁴² *Перевлесский С.* Жизнь Д. И. Фонвизина // *Избранные сочинения Д. И. Фонвизина.* СПб., 1853. С. XIX—XX.

⁴³ *Арапов Пимен.* Летопись русского театра. СПб., 1861. С. 110.

⁴⁴ *Шубинский С. Н.* Собрание анекдотов о князе Григории Александровиче Потемкине-Таврическом. СПб., 1867. С. 9 (вторая пагинация).

⁴⁵ *Герцен А. И.* Указ. соч.

ковского «О жизни и сочинениях Д. И. Фон-Визина». В ней – новый вариант афоризма: «Умри, Денис, или больше ничего не пиши».⁴⁶

Литература о Фонвизине росла, но новых вариантов афоризма появлялось уже, разумеется, меньше. Как правило, потемкинская фраза давалась в одной из уже существующих редакций. При этом, как именно будет процитирована фраза – «по Вяземскому», «по Сенковскому» и т. д., – зависело исключительно от авторского произвола. Академические исследования в этом отношении не отличались от газетных статей.

24 сентября 1882 года русская печать широко отметила столетие первой постановки «Недоросля». Газеты отводили юбилейным статьям целые страницы, и тогда, конечно, не раз был вспомнят эпизод с Потемкиным. «Эхо» воспроизводило версию О. Сенковского, «Новости» отдавали предпочтение варианту П. Вяземского, а «Новое время» в разных статьях цитировало то «по Вяземскому», то «по Пятковскому».

Несколько новых разночтений обрел афоризм в литературоведческих работах минувшего столетия. Г. А. Гуковский в блестящем своем учебнике заключал в кавычки такие слова: «Умри, Денис – «Недоросль» тебя увенчал»⁴⁷, объединяя, таким образом, вариант С. Глинки с его же пояснением к нему.

П. Н. Берков, отметив, что существует много разночтений афоризма, по существу добавлял еще одно: «Умри, Денис! Или не пиши больше, лучше не напишешь».⁴⁸ Сделанная при этом Берковым ссылка на «Летопись» П. Арапова неверна: для Арапова, как мы видели, первоисточником служил «Словарь» митрополита Евгения.

А комментаторы академического издания сочинений и писем В. Г. Белинского предлагали своим читателям такой вариант: «Умри, Денис, а лучше не напишешь».⁴⁹ Любопытно, что они ссылались на ту самую статью П. Н. Беркова, в которой, как видим, дано совершенно иное прочтение.

Два последних примера интересны в том отношении, что на них виден, так сказать, сам механизм возникновения разночтений. При упоминаниях о потемкинском афоризме к первоисточнику – «Словарю» 1845 года и к более ранней журнальной публикации – как правило, никто не обращается. Исследователи и комментаторы приводят его по памяти, будучи уверены, что цитируют авторитетных предшественников; при этом считается допустимым вносить «уточнения», «проясняющие» смысл знаменитых слов.

Так история нашего афоризма смыкается с проблемой филологической культуры исследований и комментариев к изданиям классиков.

3

Немногим меньше, чем в передаче самих слов «великолепного князя Тавриды», число разночтений в рассказе об обстоятельствах, при которых слова эти были сказаны.

Мы видели, как об этих обстоятельствах сообщал в 1805 году И. А. Дмитриевский: «При первом представлении сей комедии на придворном театре... выходя из театра, подозвал к себе сочинителя и... сказал ему шутя...». В отдельном издании «Словаря» вместо «подозвал к себе

⁴⁶ Пятковский А. О жизни и сочинениях Д. И. Фон-Визина // Сочинения, письма и избранные переводы Дениса Ивановича Фон-Визина. СПб., 1866. С. XXVII.

⁴⁷ Гуковский Г. А. Русская литература XVIII века. М., 1999. С. 289.

⁴⁸ Берков П. Н. Театр Фонвизина и русская культура // Русские классики и театр. М.; Л., 1947. С. 86.

⁴⁹ Белинский В. Г. Указ соч. С. 537.

сочинителя» было уже: «увидев сочинителя».⁵⁰ Приблизительно так же представляли себе эти обстоятельства Вяземский, Дудышкин, Перевлесский и др.

Другой вариант – в работах тех авторов, которые связывали слова Потемкина не обязательно с первым представлением «Недоросля». Так, анонимный автор предисловия к университетскому изданию 1829 года предварял афоризм такими словами: «Временщик, которого одно слово давало вес человеку в мнении общественном, Потемкин от души хохотал, смотря «Недоросля», и, вышедши из театра, сказал автору...».⁵¹ Аналогичным образом представляли себе дело О. Сенковский, А. Пятковский и др.

В предисловии к изданию «Недоросля» в «Дешевой библиотеке» А. Суворина (двенадцать изданий, первое – 1879) – новая версия: «Рассказывают, что Потемкин, выслушав пьесу, сказал Фонвизину...».⁵² Известно, что сам Фонвизин и его друзья-актеры несколько раз читали еще до премьеры свежую рукопись «Недоросля» в некоторых домах Петербурга и Москвы. Так что в подобном предположении нет ничего невозможного, хотя и очевидно, что никакими новыми данными, могущими исправить рассказ Дмитревского, автор этого предисловия не располагал.

Отдельно следует отметить несколько случаев упоминания об этом эпизоде в сочинениях и переписке В. Г. Белинского и А. И. Герцена. В феврале 1846 года Белинский, восторженный поклонник романа Герцена «Кто виноват?», в письме к Герцену размышлял о произведениях, которым суждено появиться из-под пера его друга вслед за этим шедевром: «Если бы я не ценил в тебе человека так же много или еще и больше, нежели писателя, я, как Потемкин Фонвизину после представления «Бригадира», сказал бы тебе: «Умри, Герцен!». Но Потемкин ошибся: Фонвизин не умер и потому написал «Недоросля»».⁵³ Это письмо А. И. Герцен приводит в 8-й части «Былого и дум». И сам Герцен писал: «Князь Потемкин... встретив автора после первого представления «Бригадира» при выходе из театра, взял его за руку и сказал, глубоко взволнованный...».⁵⁴

Очевидна в данном случае ошибка и Белинского, и Герцена. За всю историю бытования афоризма лишь у них встречаем соотнесение его не с «Недорослем», а с «Бригадиром». Не нужно забывать, что Герцен и Белинский писали об афоризме тогда, когда анекдот этот передавался преимущественно изустно, еще до появления ефремовского издания и монографии П. А. Вяземского. К чему приводит некритическое использование вышеприведенных строк Белинского и Герцена, показывает, например, комментарий к двадцатитомному собранию сочинений и писем А. П. Чехова. Автор его так пояснял потемкинский афоризм, встретившийся в письме Чехова: «Фраза, сказанная Потемкиным Д. И. Фонвизину после прослушания (?) комедии «Бригадир»».⁵⁵ Тут ошибка Белинского и Герцена соединилась с собственным домыслом комментатора.

4

Но откуда все-таки идет нынешняя, привычная для нас формула: «Умри, Денис, лучше не напишешь»? Она стала, по словам современного автора, «столь крылатой, что не все уже

⁵⁰ *Евгений*, митрополит. Указ. соч.

⁵¹ Собрание сочинений и переводов Д. И. Фонвизина. М., 1829. С. VI.

⁵² *Фонвизин Д. И.* Две комедии. I. Бригадир. П. Недоросль. Изд. 6-е. СПб., 1888. С. 10.

⁵³ *Белинский В. Г.* Указ. соч. С. 262.

⁵⁴ *Герцен А. И.* Указ. соч.

⁵⁵ *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 15. М., 1949. С. 491. В новом, академическом издании сочинений и писем А. П. Чехова в 30 т. комментаторы соотносят слова Потемкина с «Недорослем», ссылаясь при этом на словарь Ашукиных (П 4, 423).

соотносят ее с Фонвизиним, порою просто не помня, какой это Денис должен вдруг помирать, ибо лучшего уже не напишет...».⁵⁶ Мы видели, что, появившись всего один раз на страницах малоизвестного издания, она не оказала никакого влияния на последующие случаи употребления афоризма. Во всей известной нам литературе о Фонвизине встречаются лишь иные варианты, хотя некоторые из них довольно похожи по форме. Очевидно, что в живую речь формула эта проникала не из мемуаров и не из научных статей, и к этому проникновению предисловие 1829 года вряд ли имеет отношение.

Совершенно особняком стоит употребление этого афоризма в сочинениях и письмах Чехова, питавшего к нему, как видно, особое расположение. Во всеми читаемом, хрестоматийном «Ионыче» дан наглядный пример употребления этих слов в разговорной речи. Встречаются они и в переписке писателя. Например: «Видел я такой утес, что если бы у подножья его <...> мы с Софьей Петровной Кувш[инниковой] во главе устроили здесь пикник, то могли бы сказать друг другу: умри, Денис, лучше не напишешь. Удивительная природа» (письмо родным из Забайкалья, 1890 – П 4, 125⁵⁷).

Во всех случаях – одна, устоявшаяся форма, и, главное, слова эти у Чехова уже никак не связаны с Фонвизиним и Потемкиным, совершенно оторвались от исторического источника, стали фактом фразеологии языка.

Скорее всего, именно у Чехова окончательно сложилась общеизвестная форма афоризма и затем вошла в русскую речь (если так, то это можно поставить в один ряд с наиболее остроумными чеховскими миниатюрами). И если в научной литературе до сих пор существует большой разнобой в передаче исторического анекдота, то сам афоризм, ставший поговоркой, со времен Чехова живет в языке в неизменной форме. Можно лишь предполагать, как и когда именно афоризм привлек внимание Чехова.

Здесь был возможен следующий путь. Чехов мог встретить интересующую нас формулу в письме, присланном ему одним из самых близких ему адресатов – братом Александром, писателем и журналистом. 14 июня 1887 года тот писал Чехову о его рассказе «Счастье»: «Поздравляю тебя с успехом. Еще одна такая вещичка, и «умри, Денис, лучше не напишешь»».⁵⁸ Здесь историческая фраза уже применена к событию текущей жизни, шаг к ее нарицательности сделан, но шаг не вполне уверенный: взята она при этом в кавычки, которые как бы призваны еще напоминать о первоисточнике.

Чехов обратил внимание на предложенную братом версию потемкинской фразы. В одном из его писем следующего года встречаем такой ее вариант: «Мне хочется добиться 600–800 рублей в год дохода (для вдовы). Как только добьюсь до сей цифры, то скажу: «Не пиши, Денис, больше не нужно!»» (П 3, 77) – здесь и смысл в нее вкладывается другой, как бы опробуются ее семантические возможности. Далее в письмах Александра фраза больше не встречалась, Антон же, подхватив находку брата и окончательно придав ей расширительный смысл, в конце концов ввел ее в русскую речь.

Нет оснований считать Александра Чехова человеком, обогатившим своей версией знаменитых слов русскую фразеологию: эта заслуга по праву принадлежит Антону Чехову.

Чехов ценил эпистолярный стиль своего старшего брата, некоторые его письма называл гениальными; рассказы же критиковал за «продлинновенность» описаний, лезущую изо всех щелей субъективность, отсутствие чувства нового. Остроумие, вкус к языковой игре были в равной мере свойственны братьям Чеховым. Но краткость, точно отмеренная недосказанность,

⁵⁶ *Рассадин Ст.* Сатиры смелый властелин: Книга о Д. И. Фонвизине. М., 1985. С. 177.

⁵⁷ Произведения Чехова здесь и далее цитируются по изданию: *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Соч. в 18 т., письма в 12 т. (М., 1974–1983). Указываются номер тома и страница. При цитировании серии писем перед номером тома ставится буква П.

⁵⁸ Письма А. П. Чехову его брата Александра Чехова. М., 1939. С. 166.

выразительная сжатость стиля были выработаны именно Антоном, для Александра Чехова – писателя они оставались недостижимым образцом.⁵⁹

И вот различие между гением и талантом. Талант случайно набредает на языковую находку. Гений может воспользоваться тем, что предложит талант, но возьмет лишь свое, то, что соответствует его собственным устремлениям и исканиям, и при этом несказанно обогатит взятое. В данном случае – сделает привязанную к конкретному случаю фразу явлением языка. Ибо именно через него язык реализует свои глубинные законы.

Златая цепь: Чехов и Пушкин

*У лукоморья дуб зеленый,
Златая цепь на дубе том...*

А. С. Пушкин. Руслан и Людмила

Прошлое, думал он, связано с настоящим непрерывной цепью событий, вытекавших одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой...

А. П. Чехов. Студент

Бывают странные сближения, бывают сближения удивительные. Семантика цепи в этих стихах Пушкина несколько загадочна, семантика цепи в рассказе Чехова прозрачно ясна. Но, выходя за пределы только этих произведений, мы видим в образе непрерывной цепи емкий символ. Прежде всего – это символика связи отдельных и отдаленных во времени звеньев культуры.

Чехов и Пушкин сами предстают перекликающимися звеньями единой цепи. Между рождением Пушкина и смертью Чехова уместился целый век, золотой век русской классической литературы. Они стоят словно у двух концов единой неразрывной цепи – в ее начале и в конце.

Чехова с Пушкиным единой соотносительностью связал Лев Толстой, сказавший: «Чехов – это Пушкин в прозе... Он, как и Пушкин, двинул вперед форму», – имея в виду прежде всего, что оба они создали новые для русской литературы и всего человечества формы письма.

В предшествующем литературоведении отмечены несомненные точки схождения между двумя писателями. Схождения в поэтике (лаконизм их прозы; «поэзия жизни действительной»; тайна гармонии, которой владели они оба). Переключки отдельных образов в их произведениях (черный человек пушкинского Моцарта и черный монах чеховского героя; пушкинская Русалка и чеховский Леший...). Вышедший в серии «Чеховиана» том «Чехов и Пушкин»⁶⁰ придает новый смысл известным положениям о том, что Пушкин был одним из любимых авторов Чехова и цитаты из пушкинских произведений одни из наиболее частых в его прозе и пьесах. Но многое в их связях только начинает осмысляться: схождения проявляются на разных уровнях.

Сразу надо сделать оговорку. Разумеется, переключки звеньев одной цепи – это не только схождения. Между художественными мирами Пушкина и Чехова больше несовпадений, чем общих точек. Может быть, прежде всего значимы и интересны различия в понимании сходного.

⁵⁹ Об особенностях писательской манеры Александра Чехова в сопоставлении с чеховской см.: Спутники Чехова. М., 1982. С. 40–41, 457–460; Чеховский вестник. 1999. № 4. С. 14–19.

⁶⁰ *Чеховиана*: Чехов и Пушкин. М., 1998.

Так, Чехов, как и Пушкин, мог бы поставить в заслугу всей своей жизни, что «милость к падшим призывал». Пушкинские призывы вернуть свободу узникам «каторжных нор» и чеховское объяснение безнадежности сахалинской каторги в равной мере не были услышаны властью и обществом. Но при этом сколь различны мотивировки этих призывов у Пушкина и Чехова. У Пушкина на каторге друзья, обращается же он к многообещающему сверстнику царю. У Чехова в «Острове Сахалине» и каторжные, и те, кто вершит судьбы каторги, – прежде всего больные, хотя и по-разному, оттого-то каторга не просто страшна, а – абсурдно бессмысленна.

Тема религиозной веры также подводит к их сопоставлению. Некто назвал Пушкина и Чехова «двумя великими безбожниками русской литературы».⁶¹ В последние годы вопрос о религиозности Пушкина и Чехова обсуждается широко и получает не столь однозначное толкование. Но если взять пушкинскую формулу:

Ум ищет божества, а сердце не находит, —

то к Чехову приложимо скорее прямо противоположное: сердце, душа писателя и его героев ищут божества, настоящей правды, ум же, требуя бесспорных подтверждений, не позволяет ничто признать такой настоящей правдой. И общее у двух писателей – скорее состояние искания: пушкинское «ищет божества» – и слова из чеховского письма: «Нужно веровать в Бога, а если веры нет, то не занимать ее места шумихой, а искать, искать, искать одиноко, один на один со своею совестью...» (П 10, 142).

Схождений, как и различий в сходном, намечается, таким образом, немало. Открываются новые измерения связей между первым и последним классиками русской литературы.

Пушкин и Чехов являют собой во многом сходный тип художника, уникальный для русской литературы. Это проясняется, между прочим, в том, как сходно, хотя и на расстоянии полувека, они были восприняты двумя критиками просветительского, утилитаристского склада: один – В. Г. Белинским, другой – Н. К. Михайловским.

И Белинский в 1844 году, и Михайловский в 1890-м – оба увидели в предметах своих статей замечательных художников-созерцателей, но тут же делали оговорку об отсутствии в произведениях того и другого начал разума, мысли и приходили к выводу о несоответствии творчества обоим настоящему актуальному призванию искусства, понимая под этим призвание прежде всего практическое, социальное.

Утверждение Белинского о том, что «Пушкин принадлежит к той школе искусства, которой пора уже миновала совершенно в Европе <...>, поэзия Пушкина вся заключается преимущественно в поэтическом созерцании мира, <...> высказывается более как чувство или как созерцание, нежели как мысль, <...> [сказывается] недостаток европейского образования...» и т. п.⁶², – спустя полвека в сходных выражениях, хотя в более радикальной форме, приложено Михайловским к Чехову: «Для него существует только действительность, в которой ему суждено жить, идеалы отцов и дедов над ним бессильны. <...> Поэтичность стиля... [но] во всем этом действительно даже самый искусный аналитик не найдет общей идеи».⁶³ Тогда же А. М. Скабичевский увидел в произведениях Чехова «отсутствие какого бы то ни было объединяющего идейного начала».⁶⁴

Вряд ли стоит эти суждения ставить в укор Белинскому и Михайловскому. Одинаковость оценок и упреков здесь не есть только свидетельство ограниченности социологической кри-

⁶¹ См.: Киреев Р. «Другая жизнь людей» // Лит. газета. 1984. 18 апреля. С. 6.

⁶² Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1981. Т. 6. С. 286–288.

⁶³ Михайловский Н. К. Литературно-критические статьи. М., 1957. С. 599, 603.

⁶⁴ Скабичевский А. М. История новейшей русской литературы: 1848–1890. СПб., 1891. С. 415.

тики. Наоборот, оба критика чутко уловили чуждые себе особенности творчества Пушкина и Чехова.

Ведь и Лев Толстой, с совсем иных позиций утверждавший утилитарное предназначение искусства, именно в этом увидел то, что объединяет Пушкина и Чехова. «Чехов – это Пушкин в прозе». ⁶⁵ «...Он, как Пушкин, двинул вперед форму...» – но это только начало его высказывания, вошедшее во все учебники. Дальше Толстой говорит то, что обычно не цитируется: «Содержания же, как у Пушкина, нет». ⁶⁶ Эта мысль варьируется во многих других высказываниях Толстого.

Конечно, под содержанием Толстой имел в виду совсем иное, нежели Белинский, Михайловский и Скабичевский. В данном случае это дела не меняет: Толстой, как и они, указывает на совсем особый тип художника, воплотившийся в Пушкине и Чехове и резко отличный от более присущего русской литературе типа художника-проповедника, художника-учителя. «Чехов вечно колеблется и ищет», – заметил Толстой еще в 1894 году. Заметил с неудовольствием и сожалением – и тогда же совершенно точно определил две коренные особенности таланта Чехова. Первая – его «способность художественного прозрения». Вторая – то, что Чехов «не может учить». ⁶⁷ Толстой соединил эти две особенности уступительной конструкцией («хотя... но...»), считая отсутствие учительства противоречием истинному художеству. Время показало, что «не мочь» в данном случае означает отнюдь не немощь – а принадлежность к иному типу художества.

О том, насколько уникален такой тип для русской литературы, пишет в наши дни критик Александр Агеев. Агеев – и в этом он не одинок – пишет о некоем «тоталитарном ядре русской литературы», подразумевая под этим одержимость самых разных русских писателей – что в XIX, что в XX веке – задачей переделки человека, подчинения его тому или иному авторитарному началу и тем самым принесения в жертву свободы его личности. Исключения он видит только два. «XIX век начинался с Пушкина. <...> Его страсть к свободе пережила и гоголевские «Выбранные места...», и «смирись, гордый человек...» Достоевского, и унылый моральный экстремизм Толстого. <...> Может быть, наиболее ясно и талантливо пушкинская духовная независимость, пушкинская полнота восприятия жизни, выражающаяся прежде всего в доверии к ее естественному течению, возродились у нас в творчестве Чехова. Вот писатель, который отказался сотрудничать с Богом и государством, которого совершенно невозможно адаптировать в духе любой идеологии – настолько у него мало точек соприкосновения с тоталитарным мышлением. <...> С Толстым и даже с Достоевским «социалистическому реализму» было гораздо легче столкнуться, нежели с Чеховым». ⁶⁸

И тут, если оставить в стороне все остальное в аргументации Агеева, мы видим то же: объединение Чехова и Пушкина в единый тип художника, который ни в ком другом из русских писателей реализован не был.

Если попытаться определить эту коренную объединяющую их черту не по Л. Толстому и не по А. Агееву, я бы воспользовался определением Б. И. Бурсова, которое он дает в своей книге о Пушкине: это «нравственная самодостаточность». ⁶⁹ У других писателей исследователь видит намерение «подпереть свое искусство чем-то, не являющимся собственно искусством»; Пушкин же – «не признавал никаких других источников для поддержания своего творчества, кроме заключенных в нем самом». ⁷⁰ Развивая эту мысль литературоведа, современный прозаик

⁶⁵ См.: Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 579.

⁶⁶ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 54. М., 1959. С. 191.

⁶⁷ Лазурский В. Воспоминания о Л. Н. Толстом. М., 1911. С. 44.

⁶⁸ Агеев А. Конспект о кризисе // Лит. обозрение. 1991. № 3. С. 18.

⁶⁹ Бурсов Б. И. Судьба Пушкина. Л., 1989. С. 438.

⁷⁰ Там же. С. 249.

Руслан Киреев заметил: «Чехов единственно прямой, через голову целого поколения, продолжатель Пушкина, <...> и прежде всего потому, что у него, как и у Пушкина, не было «пробелов в собственной самодостаточности»». ⁷¹ (Об этой самодостаточности искусства говорил герой чеховского «Письма»: «Поэзия и беллетристика не объяснили ни одного явления! Да разве молния, когда блеснит, объясняет что-нибудь? Не она должна объяснять нам, а мы должны объяснять ее. <...> ведь поэзия и все так называемые изящные искусства – это те же грозные, чудесные явления природы, которые мы должны научиться объяснять, не дожидаясь, когда они сами станут объяснять нам что-нибудь» – 7, 514–515.)

Так повторяющаяся парадигма критических оценок Пушкина и Чехова позволяет задуматься над более глубинным, типологическим характером пушкинского начала в творчестве Чехова.

Но не одна лишь типологическая связь соединяет имена Чехова и Пушкина. Как ни удивительно – и это почти не отразилось в литературе о писателях, – здесь есть связи биографические. Всего два поколения отделяют их друг от друга: *дед* Чехова Егор Михайлович родился за год до Пушкина. И в пушкинском окружении есть имена, которые затем, в следующем поколении, войдут в окружение чеховское.

Давно отмечено, что многими корнями чеховский «Вишневый сад» уходит в воспоминания писателя о пребывании в Бабкине, подмосковном имении Алексея Сергеевича и Марии Владимировны Киселевых. Бабкино на Истре занимает в творческой биографии Чехова место, сопоставимое с Захаровом или Михайловским для Пушкина, – отсюда пришли многие впечатления, сюжеты, персонажи. На бабкинском материале написан рассказ «У знакомых» (1898), во многом подготовивший сюжетные линии «Вишневого сада». Оттуда, из Бабкина, пришел вначале в рассказ, а затем в пьесу образ барина-бонвивана, с его аристократической фанаберией и жалким положением в непонятно изменившейся жизни. И сама атмосфера старой барской усадьбы с богатым прошлым и невеселым настоящим, и образ Гаева, основным прототипом которого был А. С. Киселев, – воссоздавались по бабкинским воспоминаниям.

Но вот подробность, на которую не обращали внимания. Матерью А. С. Киселева была Елизавета Николаевна Ушакова (1810–1872). Да, та самая Ушакова, которая шестнадцатилетней девочкой в Большом театре впервые увидела Пушкина, только что возвращенного из ссылки в Михайловское, и сделала сравнение, оставшееся в мемуарной литературе: Москва чествовала Пушкина, как незадолго перед тем чествовала Ермолова, вернувшегося из кавказской армии. Та самая Ушакова, которая сохранила бесценный альбом с рисунками Пушкина, одна из «пресненских харит», которым Пушкин посвятил немало влюбленных строк.

Известно, что Пушкин был сильно увлечен ее старшей сестрой, Екатериной Николаевной Ушаковой, делал ей предложение и едва на ней не женился. Воспел Пушкин и Елизавету Николаевну – в стихотворении 1829 года:

Вы избалованы природой,
Она пристрастна к Вам была,
И наша вечная хвала
Вам кажется докучной одой. <...>
Но красоты воспоминанье
Нам сердце трогает тайком —
И строк небрежных начертанье
Вношу смиренно в Ваш альбом...

⁷¹ Киреев Р. Указ. соч.

Почти сразу за женитьбой Пушкина на Н. Н. Гончаровой последовало замужество Ел. Н. Ушаковой – за Сергея Дмитриевича Киселева, бывшего в приятельских отношениях с Пушкиным: ему Пушкин одному из первых читал свою «Полтаву», над его романом с Ушаковой подшучивал, называя его «Кис-кис». Елизавета Николаевна прожила 62 года, в замужестве родила 12 человек детей, один из которых и есть тот Алексей Сергеевич Киселев, с которым Чехов близко познакомился, когда три лета снимал дачу в его имении. Сам Алексей Сергеевич был женат на дочери директора Большого театра Бегичева. С их дочерью Сашей Чехов состоял в шутилой переписке, придумал ей прозвище Василиса Пантелевна и в ее альбом написал свое стихотворение «Милого Бабкина яркая звездочка!» (Сын Киселевых Сергей Алексеевич, герой многих чеховских писем, стал художником; его дочерью была известная почти в наши дни артистка Ляля Черная).

Память о Пушкине, хранившаяся в семье Киселевых, была для молодого Чехова неотъемлемой частью атмосферы «милого Бабкина». В самом деле, не поразительно ли: пушкинский «Кис-кис» оказывается отцом прототипа чеховского Гаева, а сам Чехов пишет полушутливые – полувлюбленные стихи в альбом той, бабушке которой в альбом писал полушутливые – полувлюбленные стихи Пушкин!

Но дело не только в этом моменте творческой истории «Вишневого сада». Тут есть еще проблема автобиографизма этой пьесы, связанная в первую очередь с образом Лопехина.

Думая о Бабкине в пору создания своей последней пьесы, Чехов наполнял образ сада многогранным символическим содержанием. Одна из граней символики «Вишневого сада» – прекрасная культура, создававшаяся веками, красота, не обязательно преследующая утилитарные цели и, между прочим, основанная на труде одних и беспечной утонченности других; пьеса полна раздумий о ее прошлом, настоящем и будущем. Русская литература, главное наследие прошлого, так нежно любимое Чеховым, – часть этой культуры, вопрос о судьбах которой остро встал на рубеже веков.

Если иметь в виду временную цепь в символике пьесы, автобиографический момент в ней просматривается с несомненностью. Не так ли Чехов и его поколение сверстников-недворян в русской литературе, искусстве, культуре (Станиславский, Сытин, Щукин, Морозов, Левитан) вошли в сад русской культуры, как Лопехин – в вишневый сад? Ведь у него – и любовь к саду, «прекраснее которого нет ничего на свете», и понимание исчерпанности прежних форм и условий существования сада и невозможности иного пути спасения сада, кроме его переделки в угоду новым потребителям красоты, и недовольство сделанным собою, и раздумья о будущем... Нет, не случайно так доказывал Чехов Художественному театру, что образ Лопехина в пьесе главный и без понимания этого спектакль провалится.

И отдаленная (а может быть, не очень отдаленная) пушкинская связь сюжета последней чеховской пьесы – еще одно свидетельство того, что любое произведение в последующей русской литературе прочитывается «на фоне Пушкина».

Два поединка («Княжна Мери» и «Дуэль»)

В. В. Розанов первым в русской критике поставил под сомнение версию о происхождении нашей литературы от двух родоначальников – Пушкина и Гоголя. В статье «Вечно печальная дуэль» (1898) эту роль родоначальника всей последующей русской литературы он отводил Лермонтову. В Лермонтове, писал Розанов, «срезана была самая кронка нашей литературы, общее – духовной жизни, а не был сломлен, хотя бы огромный, но только побочный сук. <...> В поэте таились эмбрионы таких созданий, которые в совершенно иную и теперь совершенно

не разгадываемую форму вылили бы все наше последующее развитие. Кронка была срезана, и дерево пошло в суки».⁷²

Конечно, соглашался философ, Пушкин богаче и разнообразнее Лермонтова, и, останься он жить, он создал бы, может быть, более великие творения, чем те, которые уже дал, но в том же духе. А что мог бы дать Лермонтов, не будь так рано оборвана его жизнь, даже невозможно угадать по тому, что он успел создать.

Но зато мы знаем, что главные герои Толстого, Достоевского во многом выводимы из Арбенина и Печорина. Сильные страсти, рефлексия, двойственность – многие черты героев русских классических романов восходят к чертам главных действующих лиц лермонтовской прозы, поэзии, драматургии.⁷³

И Чехов среди своих великих предшественников Лермонтова ставил на особое место. Известно, что из всей лермонтовской прозы он более всего ценил «Тамань», в которой видел образец жанра новеллы. «Лермонтовская «Тамань» и пушкинская «Капитанская дочка» прямо доказывают родство сочного русского стиха с изящной прозой» (П 2, 177), – писал Чехов поэту Я. П. Полонскому как раз в месяцы работы над повестью «Степь» – своей поэмой в честь «суровой и прекрасной родины». Парафразой на тему «Тамани» во многом выглядят чеховские «Воры».

Как всегда у Чехова, его новое слово вырастает на поле слова прежде сказанного, на богатом литературном фоне.⁷⁴ Многие не только явные, но еще более скрытые переклички свидетельствуют о внимательном прочтении Чеховым Лермонтова.

Герой повести «Дуэль» (1891) Иван Лаевский шагу не ступит, чтобы не примерить на себя какое-либо литературное платье – Рудина ли, Гамлета, а то и... Анны Карениной. Кажется, о таких, как он, писал К. К. Случевский в цикле «Думы», говоря о «гнете» влияния литературных героев:

Да, трудно избежать для множества людей
Влиянья творчеством отмеченных идей,
Влиянья Рудиных, Раскольниковых, Чацких,
Обломовых! Гнетут!., не тот же ль гнет цепей,
Но только умственных, совсем не тяжких, братских...

Художник выкроил из жизни силуэт;
Он, собственно, ничто, его в природе нет!
Но слабый человек, без долгих размышлений,
Берет готовыми итоги чуждых мнений,
А мнениям своим нет места прорасти, —
Как паутиною, все затканы пути
Простых, не ломаных, здоровых заключений.
И над умом его – что день, то гуще тьма
Созданий мощного, не своего ума...

И позы, и самые фразы Лаевского почти сплошь цитатны, заимствованы, в том числе у лермонтовского Печорина. Сравним два мнения двух героев.

⁷² Розанов В. В. Мысли о литературе. М., 1989. С. 220.

⁷³ См., в частности: Левин В. И. Достоевский, «подпольный парадоксалист» и Лермонтов // Изв. АН СССР. Сер. лит-ры и яз. 1972. № 2. С. 142–156; Журавлева А. И. Лермонтов в русской литературе: Проблемы поэтики. М., 2002.

⁷⁴ См.: Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. М., 1989.

(Лаевский): «Что же касается любви, то я должен тебе сказать, что жить с женщиной, которая читала Спенсера и пошла для тебя на край света, так же неинтересно, как с любой Анфисой или Акулиной. Так же пахнет утюгом, пудрой и лекарствами, те же папилютки каждое утро и тот же самообман...»

(Печорин): «Любовь дикарки не многим лучше любви знатной барыни; невежество и простосердечие одной так же надоедают, как и кокетство другой...»

Да, героям Чехова очень часто жизненным ориентиром, стереотипом поведения служит какой-либо литературный предшественник: его поступок, образ жизни, а то просто цитата из его высказываний. Но дело не только в несамостоятельности поведения или речей героев, их духовной «паразитной» жизни. Автор, их современник, вошедший в русскую литературу «после всех», – разве он не ориентируется постоянно на литературные построения своих предшественников?

Если вернуться к пассажам Печорина и Лаевского о женской любви, – что они слышат в ответ, соответственно, от Максима Максимыча и Самойленко?

– Без утюга нельзя в хозяйстве, – сказал Самойленко, краснея оттого, что Лаевский говорит с ним так откровенно о знакомой даме.

(«Дуэль», гл. 1)

Штабс-капитан не понял этих тонкостей, покачал головою и улыбнулся лукаво.

– А все, чай, французы ввели моду скучать?

– Нет, англичане.

– А-га, вот что!.. – отвечал он, – да ведь они всегда были отъявленные пьяницы?

(«Герой нашего времени. Бэла»)

В этих микроситуациях – сходство композиционных и стиливых конструкций. Небрежно-циничные заявления молодого героя встречают наивно-простодушный ответ его пожилого, но неопытного в новомодных воззрениях на любовь собеседника. Ответ звучит как будто невпопад, на деле же он внутренне ироничен по отношению к предшествующей тираде.

И эта композиционно-стилевая цитата из Лермонтова относится на счет уже не Лаевского, персонажа, а Чехова, автора. Можно ли тут говорить просто о вторичности образов, повествовательных приемов? Нет: ведь оригинальность художника заключается не в отсутствии в его произведении литературных связей, а в самом их характере.

Всегда переосмысление, следование традиции в борьбе с ней и в обновлении ее – вот тип литературных связей, характерный для Чехова. Этот тип взаимоотношений с прошлой литературой – во имя каких целей он осуществлялся и к каким художественным и идейным результатам приводил?

Присмотримся, имея это в виду, к главному персонажу «Дуэли». Известно, что Чехову претил излюбленный прием современной ему критики: «пристегивание» его героев к литературным типам – лишним людям, героям «Обломова», «Отцов и детей» и т. д. (см.: П 8, 319). Тем не менее Лаевский и до сих пор осознается как завершение типического ряда, галереи лишних людей, «старый герой русской литературы в новом обличье», «лишний человек из числа дворянской интеллигенции». ⁷⁵ Цель же Чехова видят в том, чтобы, «обратившись к давней классической теме русской литературы», нарисовать «картину упадка и вырождения» потомков Печориных, Бельтовых и Рудиных к концу века. Вряд ли Чехов, с его острым неприятием отжившего в литературе, взялся бы за решение подобной задачи – продолжить линию

⁷⁵ Бердников Г. П. А. П. Чехов: Идеиные и творческие искания. 3-е изд. М., 1984. С. 260.

лишних людей, создать в конце века тип измельчавшего лишнего человека – задачи, давно решенной его предшественниками, от Писемского до Тургенева.

Обратимся вновь не к сходству между литературными героями, а к переключкам в строении произведения, расстановке действующих лиц, способе повествования. Лермонтов-прозаик на рубеже 80–90-х годов, когда создавалась «Дуэль», стал для Чехова одним из учителей – учителей, с которыми, как всегда, Чехов вступает в соревнование-полемику. Таким спором «Дуэль» стала, между прочим, по отношению к «Герою нашего времени», точнее, к «Княжне Мери».

Близость «Дуэли» к «Княжне Мери» во многих отношениях очевидна. В каждой повести пара антагонистов (Печорин – Грушницкий, Лаевский – фон Корен). И постепенное подталкивание героев к неизбежному поединку. И доктор, комментирующий конфликт. И Кавказ, и «общество», и поединок на восходе солнца...

Все эти совпадения и переключки, разумеется, не случайны. Они отвечают условию узнаваемости, при котором только и значимы полемические, не совпадающие с предшественником ходы и построения.

Полемика с лермонтовской повестью в «Дуэли» начинается с трактовки мотива женщины, ее роли в столкновении современных мужчин. Мотив соперничества из-за женщины в чеховской повести снижается, отодвигается на периферию произведения, отдается второстепенным персонажам, приставу Кирилину и лавочнику Ачмианову. Любовница Лаевского Надежда Федоровна – лишь частный аргумент в том споре, из-за которого сходятся в поединке два антагониста в чеховской повести.

Дуэль в «Дуэли» происходит из-за непримиримой разности взглядов на жизнь, разных стилей существования героев, разных, говоря их языком, «правд».

«Правда», которая жизненно дорога Лаевскому, – его право жить по-своему, пусть и не в соответствии с принятыми правилами и нормами. Право жить с чужой женой, равно как и право спустя рукава относиться к службе, пить и играть, жить в долг. При этом все выше громоздится перед ним «гора лжи».

«Правда», ради которой фон Корен поднимает руку с оружием, заключается в безграничном презрении к таким общественно вредным, оскорбляющим его представления о нравственности личностям, как Лаевский. При этом он убежден, что знает, по какому признаку надо судить людей («людей судят по их делам»).

Подсудимый и прокурор нравственного закона – ситуация, остро занимавшая Чехова после поездки на Сахалин. Финалом своей повести, способностью Лаевского перемениться, Чехов опровергал убежденность фон Корена (и всех других прокуроров) в безошибочности их оценки людей и явлений, в праве бесповоротно осудить человека, как бы он того ни заслуживал.

Обычно, возводя истоки «Дуэли» к лермонтовскому роману, в Лаевском видят героя печоринского типа, измельчавшего к концу века. «Лаевский – еще один, после Печорина, после Оленина, русский интеллигент на Кавказе».⁷⁶ Очевидно, вводит в заблуждение сам Лаевский, охотно сравнивающий себя с «лишними людьми».

Между тем явно, что Чехов следует за Лермонтовым не в наделении одного из героев чертами его литературного предшественника. В «Дуэли» повторяется именно ситуация «Княжны Мери», противопоставление двух антагонистов, носителей двух образов жизни, двух «правд». При этом, что бы ни говорил о себе Лаевский, он выполняет в этом споре функцию Грушницкого, место же Печорина занял зоолог фон Корен.

Речь идет именно о функциях героев. При всем различии между образами фон Корена и Печорина, чеховский герой наделен одной из основных функциональных черт лермонтовского

⁷⁶ Гурвич И. Проза Чехова: Человек и действительность. М., 1970. С. 73.

героя. Он берет на себя право выносить однозначную оценку другому человеку и произнести ему окончательный приговор. Можно сказать, что фон Корен наделен в чеховской повести прокурорской функцией Печорина.⁷⁷

В Лаевском есть кое-что от качеств Грушницкого (позерство, фразерство), но важнее, опять-таки, его функция в конфликте. Он наделен ролью безнадежно запутавшегося, изолгавшегося преступника, которому выносят приговор и который осужден на смерть. И все-таки в итоге подобный герой вызывает читательское внимание и если не сочувствие, то понимание. Подобного не было в лермонтовском романе.

На различие двух авторских позиций указывают различия в способе повествования. У Лермонтова правом голоса, правом исповеди и вынесения оценок обладает только Печорин. Можно лишь предположить, что и в Грушницком, этом измощенничавшемся душевно человеке, идет внутренняя борьба. Об этом говорит мимолетное замечание его прокурора Печорина да фраза самого Грушницкого: «я себя презираю, а вас ненавижу», – и это единственное указание на всем протяжении повести.

Чехов, взяв в качестве основного объекта изучения не исключительную незаурядную личность, а среднего человека, интересуется его душевной жизнью, его попытками – пусть редкими, пусть лишь перед лицом грозной опасности – трезво взглянуть на жизнь, дать ей честную оценку и уже тем самым получить право на жизнь, на принадлежность к человечеству – «людям в поисках за правдой». Среднему человеку – герою, прежде лишь презираемому и третируемому за его пошлость, – Чехов придал важное свойство: самому сознавать свою пошлость и терзаться ею. А это залог возможности возрождения такого человека, оправдание нашего внимания к нему.

В «Дуэли» на протяжении почти всей повести присутствует точка зрения Лаевского, особенно преобладая в сценах накануне дуэли, когда герой «с отвращением читает жизнь свою». Точка зрения фон Корена возникает лишь в заключительной главе повести, когда уже опровергнуто то, что этому герою казалось универсальной и абсолютной истиной. Не унизив этого героя, до конца отдавая должное его высоким качествам, автор приводит его к грустному признанию: «никто не знает настоящей правды». Еще раньше ту же фразу произнес его бывший антагонист Лаевский.

Право голоса, предоставленное Чеховым преследуемому (в пределах той ситуации, которую первым разрабатывал Лермонтов), позволяет, не прощая его, а понимая, не принять неумолимости его преследователя.⁷⁸

Дело не просто в некоем нерассуждающем гуманизме, который распространяется писателем на всякого среднего человека. Вывод, к которому Чехов приводит своих героев-дуэлянтов: «никто не знает настоящей правды», – был его собственным продуманным убеждением, особенно укрепившимся после Сахалина. Там он воочию убедился, каков может быть результат «гордой мечты сделаться исправителем людских пороков». И это убеждение стало одной из основ чеховской литературной позиции, его ответом своим великим предшественникам по русской литературе.

И усвоение, и отрицание – таков характер литературного диалога Чехова с Лермонтовым. И кто знает – не было ли это тем, намеченным самим Лермонтовым «последующим развитием» нашей литературы, о котором сто с лишним лет назад писал Розанов?

⁷⁷ А. И. Журавлева, сравнивая Печорина с шекспировским Гамлетом, пишет о другой его функции: экспериментатора, организатора театрального действия и даже провокатора (*Журавлева А. И. Указ. соч. С. 195, 207–210*).

⁷⁸ О том, что «категорический, не знающий компромиссов «печоринский» взгляд на жизнь и человека развенчивается в «Дуэли», писал В. В. Основин (*Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 615*), правда, называя фон Корена почему-то бароном.

Гоголевский год

Сколько раз Чехов перечитывал Гоголя, сказать трудно. Ясно, что гимназистом, ясно, что накануне создания «Степи» (в которой Чехов, по его словам, вторгся во владения «степного царя» Гоголя – П 2, 190) и «Иванова» (Иванов, писал Чехов критику, показан «готовым», как сложившийся характер, так же, как готовым взят и Хлестаков у Гоголя – И 3, 147).

Читая 7-й том писем Чехова – это 1897–1898 годы, – можно обратить внимание на то, что в этот период количество цитат из Гоголя, скрытых и явных, в письмах Чехова сильно увеличивается. Тут и «Коляска», и «Женитьба», и «Ревизор», и Коробочка, и Петух, и Елизавет Воробей, и Неуважай-Корыто. И даже – в шутовском отчете о пребывании в Ницце – словечко из лексикона Ноздрева: здесь «женщины – суперфлю» (И 7, 158)... Можно предположить, что как раз перед этим, где-то в первой четверти 1897 года, Чехов еще раз перечитывал Гоголя.

И это обращение к Гоголю не прошло бесследно для творчества Чехова следующего, 1898 года – для таких произведений, как «маленькая трилогия» и «Душечка».

Дело тут не в пресловутых литературных влияниях, не в заимствованиях. Чехов – один из самых независимых, самобытных художников. Но для всякого большого писателя наряду с действительностью биографической, в которой он живет, существует действительность литературы, прошлой и современной ему, с которой его произведения не могут не перекликаться. И маленькая трилогия Чехова – «Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви» – многими корнями уходит в литературную почву, в произведения предшественников и современников Чехова – Гоголя, Тургенева, Толстого, Щедрина.

Но более всего – в гоголевскую почву.

Первый рассказ трилогии, «Человек в футляре», был написан стремительно. В записных книжках сделана одна запись к этому рассказу: не сюжет, а формула-заглавие и некоторое ее разъяснение. «Человек в футляре» писался максимум две недели: начат в мае и завершен в начале июня 1898 года. После восьми месяцев, проведенных во Франции, в возбуждении от дела Дрейфуса, Чехов вернулся на родину, и результатом этого нового возмужания, и гражданского, и художнического, стал «Человек в футляре».

«Вся Россия показалась мне в футляре», – писала Чехову читательница, пораженная силой заключенного в рассказе обобщения (цит. по: 10, 374). Это была Россия, показанная «с одного боку», как это удавалось Гоголю.

Всмотримся пристальнее в этот сплав «жизненного» и «литературного», подчиненный творческой воле Чехова.

Более или менее известны возможные прототипы учителя Беликова – среди них называли инспектора таганрогской гимназии А. Ф. Дьяконова, публициста «Недели» М. О. Меньшикова, брата писателя И. П. Чехова. Но по способам его создания образ Беликова напоминает гоголевские типы: соединение гротескного и психологического, «смех сквозь слезы» и главное – та внутренняя неподвижность, которая выражается через повторение.

Повторение действия, повадки, излюбленной фразы – та художественная метка, которая в различных ситуациях и проявлениях напоминает о неизменной сущности героя-типа. А. Скабичевский первым подметил типическую сущность образа главного героя рассказа: «Личность Беликова является замечательным художественным откровением г. Чехова; одним из тех типов, которые, вроде Обломова или Чичикова, выражают собою или целую общественную среду, или дух своего времени» (см.: 10, 375). «Футлярные люди», «беликовы» – эти нарицательные обозначения замелькали в заголовках, на страницах статей. А знаменитая фраза Беликова: «Как бы чего не вышло» – постепенно вошла в обиход, стала общепонятной формулой.

В наши дни появилась точка зрения об «атипичности» героев Чехова.

Действительно, основные герои произведений Чехова изображены иначе. Их суть – не устоявшееся, застывшее, а меняющееся. Они не выражают свою сущность через повторения, а идут через открытия все к новым изменчивым состояниям своего сознания.

Но наряду с такой – собственно чеховской – манерой изображения человека, в его творчестве широко представлена и традиционная – диккенсовская, гоголевская – характерологическая манера.

Типы в творчестве Чехова есть, и создаются они уже опробованными в литературе средствами: через характеризующую их постоянную деталь, неизменную повадку, излюбленную фразу. Чаще всего это фигуры второго плана. Но в некоторых произведениях – водевилях, отдельных рассказах и повестях – они оказываются в центре. Так произошло и в рассказах 1898 года, в «Человеке в футляре», в «Душечке». Наследуя традицию, Чехов неизменно обогащал ее. Он изучал те осложнения, которыми известное и общее обрастает в жизни, в конкретных случаях.

Обрисовка Беликова идет от биологического, характерно-психологического – к социальному, к проявлениям природного в общественной жизни. Это неудивительно: Чехов – врач, владеющий естественнонаучной точкой зрения, убежденный, что точные знания и поэзия никогда не враждовали друг с другом («...в Гёте рядом с поэтом прекрасно уживался естественник» – П 3,216).

Сравнение с деревенской затворницей Маврой дает повод упомянуть о тех временах, когда предок человека «жил одиноко в своей берлоге», упомянуть о явлениях атавизма в человеческой природе. Описание странных и смешных черт характера, внешности, поведения Беликова поначалу вполне забавно и безобидно. Человек уподоблен животному, улитке или раку-отшельнику – кому же вред от этих существ, которые сами всего боятся?

А далее звучит сигнал, который был столь понятен современникам Чехова. Беликов – учитель древних языков, но во имя чего он их преподавал? Они были для него тем же футляром, «куда он прятался от действительной жизни». Это уже прямой намек на только что завершившуюся эпоху. Преподавание древних языков в гимназиях рассматривалось министрами Александра III как средство, призванное отвлечь молодежь от «вредных» увлечений, от интереса к злобе дня. «И мысль свою Беликов также старался запрятать в футляр».

Циркуляры-запреты, столь близкие и понятные Беликову, борются с живой жизнью, с естеством. О циркуляр разбиваются волны плещущего житейского моря: проказы гимназистов, любовные свидания, домашние спектакли, громкое слово, карточные игры, помощь бедным, переписка, т. е. любые формы общения. При всей пестроте и неравнозначности это различные проявления живой жизни.

И подытожено описание Беликова в характерном для Чехова ключе, все вершит чисто чеховский парадокс. Человек, который бы должен чувствовать себя наиболее привычно в среде, им создаваемой, в нравах, им насаждаемых, – первый страдает от них сам.

Беликов, который держал в руках целый город, сам «скучен, бледен», не спит по ночам. Он запугал прежде всего себя, ему страшно в футляре, ночью под одеялом, он боится повара Афанасия, начальства, воров. Парадокс, вновь подсказанный недавним прошлым – страхом Александра III, который прятался от запуганных им подданных в Гатчине. Если это и «натура», просто «разновидность человеческого характера», как рассказчик Буркин склонен объяснять явление беликовщины, то сколь же она противостоит самой жизни, саморазрушительна!

Здесь Чехов вновь выступает учеником Г. А. Захарьина, учившего, что всякая болезнь интересна прежде всего своими осложнениями.⁷⁹ А в литературе прямой предшественник

⁷⁹ См. подробнее о роли школы Захарьина в творчестве Чехова: Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979. С. 87–97.

Чехова в таком смелом открытии признаков человеческого, пусть ничтожных, в самом, казалось бы, безнадежном, превратившемся в подобие животного существе, – конечно, Гоголь.

Возможно, цитатой из Гоголя звучит и упоминание в «Человеке в футляре» о Гадячском уезде, о хуторе, откуда родом Варенька Коваленко. Весь рассказ – история чуть было не состоявшейся женитьбы Беликова на Вареньке. А на хуторе близ Гадяча, вспомним, проходит история несостоявшейся женитьбы Ивана Федоровича Шпоньки.

Краснощекая, серьезная или задумчивая, сердечная, поющая, спорящая Варенька, с ее песней «Виют витры», борщом «с красненькими и синенькими», – это сама жизнь рядом со смертельной заразой – Беликовым. Ее образ – воспоминание об актрисе Заньковецкой, «хохлацкой королеве», с которой Чехов познакомился за шесть лет до того, а в художественной системе рассказа – напоминание о другой жизни, вольной, наполненной движением, смехом. Так же звучала украинская, «малороссийская» тема и в повестях Гоголя – по контрасту с темой жизни серой и скучной. Чехов отдал дань Украине именно как художник; и здесь он шел за Гоголем.

«Чего только не делается у нас в провинции от скуки, – замечает рассказчик «Человека в футляре», – сколько ненужного, вздорного! И это потому, что совсем не делается то, что нужно» (10, 46). И тут гоголевское противопоставление провинциальной скуки – тому, что «нужно делать».⁸⁰

Во втором рассказе трилогии, «Крыжовнике», также разработана чисто гоголевская ситуация. Человек сводит смысл всей своей жизни к вещи, к ожиданию обладания ею – от ружья Ивана Никифоровича до шинели Акакия Акакиевича.

Этот рассказ обдумывался Чеховым дольше других. По первоначальному замыслу герой, вырастивший крыжовник, должен был умереть от рака желудка; в финале он сам понимал тщетность своих усилий: «Крыжовник был кисел: «Как глупо», сказал чиновник и умер» (17, 39). Но в окончательном варианте автор делал еще шаг к Гоголю.

С гоголевскими повторами дается описание, по-гоголевски строится фраза: «Иду к дому, а навстречу мне рыжая собака, толстая, похожая на свинью... Вышла из кухни кухарка, голоногая, толстая, тоже похожая на свинью, и сказала, что барин отдыхает после обеда...» А сам барин «постарел, располнел, обрюзг; щеки, нос и губы тянутся вперед, – того и гляди, хрюкнет в одеяло» (10, 60).

Новая концовка истории о крыжовнике также приблизила разработку темы к Гоголю:

Николай Иваныч засмеялся, минуту глядел на крыжовник, молча, со слезами, – он не мог говорить от волнения, потом положил в рот одну ягоду, поглядел на меня с торжеством ребенка, который наконец получил свою любимую игрушку, и сказал:

– Как вкусно!

– Было жестко и кисло, – продолжает рассказчик, – но, как сказал Пушкин, «тьмы истин нам дороже нас возвышающий обман» (10, 61).

(И здесь нити протягиваются к последующей литературе, например, к рассказу Михаила Зощенко «Коза».)

Картина оживотнения, оскотинивания человека, чувствующего себя при этом счастливым, завершается по-гоголевски: глубоким грустным вздохом рассказчика: «Я видел счастливого человека, заветная мечта которого осуществилась так очевидно <...>, который был доволен своею судьбою, самим собой. К моим мыслям о человеческом счастье всегда почему-то примешивалось что-то грустное, теперь же, при виде счастливого человека, мною овладело тяжелое чувство, близкое к отчаянию...»

⁸⁰ См. также: *Абдуллаева З. К.* «Скучно на этом свете, господа!» («Старосветские помещики» Гоголя и «Скука жизни» Чехова) // Чеховские чтения в Ялте: Чехов и русская литература. М., 1978. С. 39–42.

Эта гоголевская контрастность, гоголевские переходы вступают в художественной системе Чехова в новые сложные связи. Тут не подражание Гоголю, а стилизация Чеховым гоголевской интонации с особыми идейно-художественными целями. Общий смысл трилогии – тема особая⁸¹, сейчас важно почувствовать саму эту обращенность к Гоголю, настроенность на Гоголя.

Да и в рассказе «О любви», наиболее психологичном в маленькой трилогии, отзывается гоголевская ситуация несостоявшегося объяснения и женитьбы (ср. «Иван Федорович Шпонька...», «Женитьба»).

И хотя в «Крыжовнике», в «О любви» звучит переключка-полемика с Толстым, с Тургеневым, – «маленькую трилогию» в первую очередь можно в определенном смысле назвать гоголевской трилогией Чехова.

В том же 1898 году Чехов пишет «Душечку». Героиня рассказа Оленька Племянникова то и дело меняет свои «общие идеи»; системы жизненных ориентиров в ее сознании каждый раз перестраиваются сообразно тому, чем занимается ее очередная привязанность: театральный антрепренер, лесоторговец, ветеринар или маленький гимназист. Если в «маленькой трилогии» каждый из героев прочно уложился в один неизменный футляр, то Душечка перепархивает из футляра в футляр, кажется, без особых раздумий. Два поворота одной и той же темы, которая не может не вызвать иронической усмешки над слабым человеком, столь нелепо и абсурдно пытающегося ориентироваться в жизни.

Но вот растет, растет по ходу рассказа, которым столь восхищался Толстой: видимая пошлая беспринципность Душечки растворяется в том великом принципе, носителем которого она, совсем о том не думая, является, – принципе любви. Не любви-страсти в петрарковском или дантовском смысле, а любви-привязанности, любви-самоотверженности, увы, не находящей достойного, несмешного приложения.

И так же незаметно для себя мы приведены к пониманию этого Чеховым, как Гоголь приводил нас в «Старосветских помещиках» от насмешки над своими «пародиями на человечество» к глубокому к ним состраданию. «Но отчего же это очарование? – писал о «Старосветских помещиках» Белинский. – Вы видите всю пошлость, всю гадость этой жизни животной, уродливой, карикатурной и между тем принимаете такое участие в персонажах повести... И как сильна и глубока поэзия Гоголя в своей наружной простоте и мелкости!». ⁸² Гоголь сам указывал на глубоко сложную природу своего юмора: «Не то на свете дивно устроено: веселое мигом обратится в печальное, если только долго застоишься перед ним, и тогда Бог знает что взбредет в голову...» («Мертвые души». Гл. III). Чехов в «Душечке», а затем в «Вишневом саде» показал, что он в полной мере овладел секретами этого человеческого гоголевского комизма.

Итак, если верно высказанное предположение о том, что в первой четверти 1897 года Чехов вновь перечитал Гоголя, еще раз вдумавшись в смысл такого обращения.

Начало этого года – поворотный момент в личной и творческой судьбе Чехова. Возраст Пушкина. Вышли «Мужики», и обрушилась волна критических, общественных споров. После «Мужиков», говорил Чехов, он почувствовал исчерпанность для своего творчества мелховского материала, намечался переезд в иные края. Тогда же – кровь из горла, клиника Остроумова. Наступила творческая пауза, время раздумий, выбора новых путей.

И в это самое время, как и за десять лет до того, после ухода из малой прессы и накануне «Степи», Чехов обращается к тому же живительному источнику, к Гоголю.

Следующий, 98-й год дал русской литературе два шедевра – «Человека в футляре» и «Душечку».

⁸¹ См.: Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. С. 238–250.

⁸² Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. М., 1976. С. 169.

Лесков в литературных полемиках

Владимир Соловьев, откликаясь в 1895 году на смерть Лескова, назвал самым поразительным качеством покойного «страстность» его натуры, «постоянное кипение душевной жизни» и еще раз подчеркнул «страстное, беспокойное отношение к изображаемым предметам». ⁸³

Ни в чем, пожалуй, эта страстность Лескова-писателя не проявилась так наглядно, как в тех литературных полемиках, которые он вел (точнее сказать – в которые он бросался) с первых своих шагов в литературе. ⁸⁴

Уже в «Овцебыке», этом раннем опыте создания образа русского праведника, Лесков отдает главному герою такой отзыв о современных писателях: «Болты болтают, а сами ничего не знают... Лжепророки... во имя народа». Прямого адресата этой язвительной характеристики нетрудно узнать из таких высказываний Овцебыка: «Что ж мне делать? Сердце мое не терпит этой цивилизации, этой нобилизации, этой стерворизации! <...> – Да что ж ты поделаешь? – О, когда б я знал, что с этим можно сделать! Я наощупь иду!» (1, 49). ⁸⁵

Трижды повторено здесь «что делать?», а рассказ писался весной 1863 года, одновременно с романом Чернышевского. Помимо немедленного и прямого критического отклика на этот роман ⁸⁶

⁸³ Соловьев В. С. Н. С. Лесков // Соловьев В. С. *Философия искусства и литературная критика*. М., 1991. С. 606.

⁸⁴ О литературной позиции Лескова см.: Столярова И. В. Н. С. Лесков и русское литературно-общественное движение 1880–1890-х годов. Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. СПб., 1992; Видуэцкая И. П. Творчество Н. С. Лескова в контексте русской литературы XIX века: Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. М., 1994.

⁸⁵ Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. М., 1956. Т. 1. С. 52, 53. Далее ссылки на тома и страницы этого издания даются в скобках после цитат.

⁸⁶ Рецензия 1863 года «Николай Гаврилович Чернышевский в его романе «Что делать?»» (Лесков Н. С. Указ. соч. Т. 10).

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.