



Н.А. Дмитриева

ПОСЛАНИЕ ЧЕХОВА

Нина Дмитриева
Послание Чехова

«Прогресс-Традиция»

Дмитриева Н. А.

Послание Чехова / Н. А. Дмитриева — «Прогресс-Традиция»,

Настоящее издание – последняя работа Н.А. Дмитриевой (1917–2003), выдающегося искусствоведа, лауреата Государственной премии РФ в области литературы и искусства. «Послание Чехова» – размышление о том, что делает наследие художника долговечным. В статьях, составляющих книгу, автор рассматривает шедевры чеховской прозы («Воры», «Дуэль», «В овраге», «Гусев», «Каштанка», «Черный монах», «Студент» и др.). Тонкое, глубокое и одновременно ясное исследование Н.А. Дмитриевой будет интересно и специалистам, и широкому кругу читателей.

Содержание

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ	5
ПРЕДИСЛОВИЕ	7
ДОЛГОВЕЧНОСТЬ ЧЕХОВА	10
Конец ознакомительного фрагмента.	20

Нина Александровна Дмитриева

Послание Чехова

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Эта книга – исследование прозы Чехова – последняя работа Нины Александровны Дмитриевой (1917–2003), необычайно одаренной личности, крупного искусствоведа, лауреата Государственной премии Российской Федерации в области литературы и искусства, автора более двадцати книг, в числе которых уникальная, много раз издававшаяся «Краткая история искусств».

На протяжении двух десятилетий, параллельно с другими сочинениями, Нина Александровна писала и складывала в отдельную папку свои статьи-размышления о чеховском наследии, составившие наконец книгу «Послание Чехова».

Фундамент книги был заложен в начале 1980-х годов, когда Н.А. Дмитриева работала над монографией «Об интерпретации искусства». В силу своих личных и творческих пристрастий она сделала тогда главными фигурами исследования Данте и Чехова. Сопоставляя столь несхожих, далеких по времени и творческому складу художников, она стремилась уловить те общие свойства созданных ими произведений, что делают их шедеврами, обращают к ним все новые поколения. Так, жизнь «Божественной комедии» в образах мировой и отечественной культуры прослеживалась ею в масштабе пяти веков – от Боттичелли и Микеланджело до О. Манделъштама и Ю. Олеси.

Эта поисковая работа, как и все, что выходило из-под пера Дмитриевой, была с интересом встречена научным сообществом. Вероятно, тогда же, с благословения Бориса Исааковича Зингермана, авторитетнейшего исследователя Чехова, высоко ценившего труды Н.А. Дмитриевой, возникла мысль о «чеховской» книге.

Большая часть работ Дмитриевой о Чехове была опубликована в разные годы, иногда – в разных версиях.

Не удалось выяснить, появлялась ли в печати статья «Роль театра в судьбе произведений Чехова». Ее можно отнести к самым ранним: за вычетом некоторой незначительной правки, она полностью совпадает с одноименной главой в монографии «Об интерпретации искусства», то есть сложилась к 1983 году.

Статьи «Дуэль», «Воры», «Каштанка и другие» ранее не публиковались. Одной из первых, по-видимому, была написана Дмитриевой «Дуэль». Ее краткий анализ находим уже в упоминавшейся монографии, где повести отведено важное место среди иллюстраций приема «двойного освещения» в поэтике Чехова.

«Воры», скорее всего, относятся к концу 1990-х; «Женский вопрос», «Каштанка и другие» писались после 2000 года.

В последний день жизни Нины Александровны в папке рядом с портативной машинкой «Эрика» лежала начальная страница, посвященная повести «Убийство».

Задуманное Н.А. Дмитриевой «чеховское собрание» должно было открываться, судя по всему, статьей «Долговечность Чехова». В ней раскрываются те особенности художественной системы Чехова, что обеспечивают его шедеврам бесконечную возможность новых истолкований. Статье отводилась роль предисловия к книге. О том свидетельствует ее заключительный абзац: «Предлагаемые ниже статьи представляют собой опыты прочтения отдельных произведений Чехова – преимущественно тех, о которых писалось сравнительно мало, хотя они, по мнению автора, принадлежат к шедеврам чеховской прозы».

Это единственная авторская «подсказка» по композиции книги. И коль скоро авторский план неизвестен, наверное, следовало бы располагать работы в хронологическом порядке. Однако это не так просто. В архиве Нины Алеквандровны лишь у стихов обозначены годы их появления. Мемуарные, беллетристические, научные сочинения, переводы пьес и стихов, а также этюды маслом, акварели, рисунки не датированы. Относительно научных работ, включая чеховские статьи, с достоверностью можно говорить только о времени публикации.

Складывая статьи в книгу, составитель в соответствии с замыслом автора поместил «Долговечность Чехова» в начало. Завершают книгу две итоговые статьи: «Роль театра в судьбе произведений Чехова» (провозглашающая, вопреки общепринятому мнению, приоритет прозы в чеховском наследии) и «Авторедактура Чехова» (выстраивающая градацию бытийных, этических и эстетических ценностей по Чехову).

В эту «раму» заключены этюды Дмитриевой – ее прочтения избранных, всю жизнь сохраняющих для нее притягательность чеховских повестей («Воры», «Дуэль», «Гусев», «В овраге», «Каштанка и другие», «Душечка» и «Ариадна», «Мистическая повесть Чехова ("Черный монах)"»), «Студент»).

Последовательность работ определяется в согласии с их внутренними связями и логикой восхождения по «нити нравственного самопознания» к «выходу из лабиринта» противоречий человеческой природы, запечатленных Чеховым.

Утверждаемая Н.А. Дмитриевой непреходящая актуальность чеховского поиска жизненной и художественной истины подчеркивается и названием книги – «Послание Чехова». Им стало авторское заглавие «симфонического этюда» Дмитриевой о «Студенте», самом любимом рассказе писателя.

В конце книги даются Приложения: начальная страница этюда Дмитриевой о повести Чехова «Убийство», перечень ее чеховских публикаций и список основных трудов.

С. Ф. Членова

ПРЕДИСЛОВИЕ

Перед вами – ряд статей о Чехове, написанных в разные годы Ниной Александровной Дмитриевой и естественно сложившихся в книгу. Может возникнуть вопрос: откуда у выдающегося искусствоведа, чьими героями были Врубель, Ван Гог, Пикассо, автора знаменитой «Краткой истории искусств», неоднократно переиздававшейся, лауреата Государственной премии, этот чеховский фон, литературная параллель ее основных занятий?

Такой вопрос был бы неточным. Чехов для нее стал не фоном, но, в числе других, основным и постоянным героем. Тому есть несколько причин, разных, но в равной степени важных для Дмитриевой.

Среди них – ее склонность к литературе, ее литературная одаренность. Она писала стихи и прозу, делала переводы и называла себя «литератором, пишущим об искусстве».

С этим связано, как видно, и ее образование – ИФЛИ (Институт философии, литературы и искусства), где литература была так же законна, как эстетика, как другие искусства, где давалась философия культуры и прививалось целостное ее восприятие.

В ранней книге Н.А. Дмитриевой «Изображение и слово» эта целостность программна и очевидна. Отныне и далее мысль о стремлении разных искусств XX века к сближению, к преодолению собственных границ будет для нее лейтмотивом. Передать «изобразительность словесного образа», равно как и особую, литературную содержательность образа живописного, она умела с видимой легкостью, естественно и оттого убедительно. И Чехов уже появляется здесь как «тончайший и точнейший мастер изобразительного слова»¹, как равноправный, более того – родственник в среде великих художников.

Чехов был ее любимым писателем. Предпочтение и любовь обычно не требуют объяснений, но в данном случае они есть. В Чехове она искала и находила те ценности, эстетические и духовные, потребность в которых у нее становилась все выше и все сильнее: его художнический дар, его «этическую безукоризненность»; он стал ее спутником и собеседником. В последние годы, теряя зрение, почти оторванная от живописи, она погружалась в мир Чехова, осваивала его, ощущая себя в нем уверенно и свободно.

Было здесь и душевное родство. Коллеги выделяли такие свойства Нины Александровны, которые мы называем чеховскими – присущими самому Чехову, входившими в тот нравственный кодекс, что сложился, «соткался» из его творчества, личности, собственной его жизни, дав в итоге то, что воспринимается нами как образ «чеховского интеллигента».

«Эталонном честности, неподкупности, бескомпромиссности суждений, безупречного вкуса, остроты и красоты мысли, талантливости истолкования» считал ее Дмитрий Сарабьянов, отмечая «неповторимость личности, соединившей яркий дар ученого и человеческую скромность»².

О сочетании мягкости и твердости, душевной силы и гармонии, о «редком даре всепоминания» писала Светлана Батракова³.

И еще одно свойство, присущее ей, – свобода: свобода мысли и действия; «чувство личной свободы», говоря чеховскими словами.

Свободно и сложно строятся ее очерки о чеховской прозе: с подробным пересказом содержания, с комментариями, с осязательной, но до поры скрытой целью. И постепенное восхождение к онтологическим, бытийным проблемам, но не за счет самой материи искусства, а вместе с ней – художническую суть Чехова Дмитриева чувствовала глубоко, сильно.

¹ Дмитриева Н. Изображение и слово. М, 1962. С. 40.

² Сарабьянов Дмитрий. Памяти Нины Дмитриевой // Время новостей. 2003. 25 февраля.

³ Батракова Светлана. Нина Александровна Дмитриева // Люди и судьбы. XX век. Книга очерков. М, 2004. С. 294.

В каждой из статей ставятся проблемы острые и масштабные, и первая среди них – секрет долговечности Чехова; загадка, на которую нет пока единого, общепринятого ответа. У Дмитриевой он был, и ее спокойная убежденность позволяет принять его как истину – хотя бы как большую и несомненную ее часть.

Ставя Чехова в ряд других классиков, «вечных спутников», опираясь на его собственные слова о наличии общности в бессмертных творениях⁴, Дмитриева называет это общее: открытая, «разомкнутая» для новых трактовок система, «потенциальная многосмысленность» ее («затаенное мерцание смыслов»), «полифония или полисемия образной структуры» и т. д. Иначе говоря: нечто, допускающее обновление, многообразие подходов, долгую жизнь во времени.

Среди чеховедов это вряд ли вызовет возражения; структура чеховских произведений с ее необычайной емкостью исследована и продолжает исследоваться средствами самых разных школ и методик. Но еще один тезис Дмитриевой, весьма важный для нее, особенный, нетипичный, относится к редко применяемому сейчас понятию – к катарсису, в чем современное мышление часто отказывает искусству XX века, Чехову в том числе, или просто уклоняется от самой постановки вопроса.

Дмитриева же, нимало не снижая беспощадность чеховского реализма, видит катарсис даже в самых суровых и трагичных произведениях и показывает, какими средствами он достигается – средствами гармонии, эстетического совершенства. Сфера идеального и высокого расширяется ею ненавязчиво и неуклонно, что связано с развитием в ней самой особого (и нетипичного опять-таки) религиозного сознания.

«Я ничего не смыслю ни в науке, ни в богословии, и, конечно, мой выбор определяется не только тем, что их пути явно сходятся, а чем-то другим. Есть такие вещи, как религиозное чувство, религиозный опыт, наконец, "нравственный закон внутри нас". <...>

И самое главное (для меня по крайней мере) – все самое прекрасное, что сделано людьми, так или иначе связано с религиозным сознанием. <...> Все <...> шедевры, от древних до новейших, проникнуты религиозным чувством»⁵.

И не случайно именно «Студент», любимый рассказ самого Чехова, стал главным для Дмитриевой, а название статьи о нем стало заглавием всей книги. В этом «Послании Чехова» она находит не только мысль о связи времен и высокий космический смысл, но и мощную жизнеутверждающую мелодию: «Такого гимна жизни, пропетого в полный голос, нет ни в одном другом сочинении Чехова»⁶.

Удивительны, при сложности и высоте проблем, легкость и ясность Дмитриевского стиля (знак душевной ясности) и то живое чувство прекрасного, то переживание искусства, которое не скрыто и не навязчиво, но словно транслируется нам и заражает.

Это позволяет ей нестандартно мыслить и находить столь нестандартные определения, как «волшебство»: «...скорее волшебство, чем мастерство», – сказано по поводу рассказа «В овраге», и с этим нельзя не согласиться. Как нельзя не почувствовать «некоего царственного холода, приподнимающего писателя над событиями жизни, при всем пристальном к ним внимании, при всем чувствовании в них»⁷, – холода дистанции, при той «магии перевоплощения», что свойственна Чехову и заставляет его ощущать своих героев изнутри.

⁴ Чехов А. П. Письмо к А. С. Суворину от 3 ноября 1888 г. // Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1974–1983. Письма. Т. 3. С. 54.

⁵ Из личного письма Н. А. Дмитриевой. Цит. по: *Нат. Анчиская*. Ее звездное небо над нами. Слово любви о Нине Александровне Дмитриевой // *Истина и жизнь*. М., 2003. № 4. С. 5.

⁶ См. главу «Послание Чехова („Студент“») наст. изд.

⁷ Там же, в главе «Воры».

Быть может, сильнее всего это «чувствование» у Дмитриевой проявляется тогда, когда она говорит о музыке как о всепроникающем начале у Чехова: музыкальном строе прозы, музыкальной партитуре пьес, музыке чеховских финалов.

Дмитриева никогда не страдала сухостью иных академических штудий, не придерживалась канонов и догм. Ход мысли ее, при всей внутренней логике, часто бывал парадоксальным, подходы – неожиданными, но это были ее подходы. Это видно хотя бы в выборе предмета исследования: не весь Чехов, не проза плюс пьесы, но более всего проза. Первопричина тому ясна: проза более драмы материальна, не нуждается в воплощении и в таком посреднике между автором и адресатом, как театр. Есть и другая причина, личная, не скрытая автором: Дмитриева, судя по всему, не слишком доверяла театру, который, по ее мнению, сузил возможности Чехова и мировой своей популярностью затмил его прозу.

С ней можно не соглашаться и запоздало ей возражать, но можно принять и ее установку (тактику, принцип) по отношению к Чехову, и не только к нему: «Вот мысль Чехова, высказанная им самим. <...> Верна ли она – другой вопрос, но он так думал»⁸.

Она так думала, и в том ее право, и самая мысль ее интересна. Как и та, раньше высказанная, мысль о свободе интерпретации, которая может показаться крамольной иным хранителям классики:

«...Даже при вполне пристрастном и не вполне корректном подходе, подходе с априорной концепцией <...> великое произведение искусства, в котором, казалось бы, уже не оставалось ничего неисследованного, непрокомментированного, необъясненного, вновь разверзает уста для произнесения нового слова.

Может быть, известная доля некорректности здесь даже играет роль стимулятора – ведь для того, чтобы новое слово расслышать, надо "замкнуть слух" для чего-то из слышанного прежде. Так поступают разведчики новых смыслов»⁹.

Таким разведчиком была и она сама. Новый смысл классики открывался ей свежим, не замутненным долгой чередой трактовок, канонов и комментариев, и она расчищала доступ к нему для себя и других, стремилась к живому контакту с читателем, что было ей, видимо, дороже всего.

Она называла себя «литератором», не заботилась о степенях и званиях, оставшись в скромном ранге кандидата искусствоведения. Не слишком заботилась о своем наследии, списке трудов, их датировке и атрибутике, что создало определенные трудности при составлении данной книги.

Удивительно то, что книга эта, сложенная из разновременного, разного, выглядит цельной и созданной на едином дыхании. Дыхание это – при всей весомости поставленных в ней проблем – легкое. И в этом секрет обаяния ее, как и ее автора.

Т. К. Шах-Азизова

⁸ Там же, в главе «Авторедактура Чехова».

⁹ Дмитриева Н. А. Эпизоды из истории «Божественной комедии» Данте (к проблеме интерпретации) // Мир искусств. М, 1991. С. 321.

ДОЛГОВЕЧНОСТЬ ЧЕХОВА

Чехов обладал провидческим даром, но ему случалось и ошибаться. Он ошибся, предположив, что его будут читать в течение семи лет после его смерти, потом забудут. Правда, если верить воспоминаниям Щепкиной-Куперник, написанным в 1940-х годах, Чехов добавлял: «Но потом пройдет еще некоторое время – и меня начнут читать, и тогда уже будут читать долго»¹⁰. Если так, то прогноз на удивление точен. Чехова действительно читали и читали как автора актуального несколько лет после его смерти, а затем, приблизительно полтора-два десятилетия, интерес к нему шел по затухающей кривой. Молодая художественная интеллигенция Серебряного века Чехова любила мало (за исключением Блока) – так же как герой «Чайки» Треплев недолюбливал Тригорина. Пьесы Чехова постепенно уходили из репертуара театров, а после 1917 года почти исчезли, только МХАТ изредка ставил «Дядю Ваню» и «Вишневый сад» «на особых правах академизма» (по выражению известного чеховеда А.И. Роскина). В 1920-е годы наследие Чехова проходило стадию довольно энергичного «сбрасывания с корабля современности». Сбросить все же не удалось, и вскоре начались споры: кто Чехов – пессимист или оптимист, певец сумерек или предвозвестник рассвета, нытик или сатирик, – вопросы, идущие мимо сути, но требовавшие перечитывания полузабытых страниц. Мало-помалу отпала шелуха готовых клише, и раскрывался чеховский мир, в своей видимой простоте необыкновенно сложный. Наступил момент, когда его произведения стали жить заново и приобрели такую славу, какой никогда раньше не имели, – славу всемирную и далеко на Западе, и далеко на Востоке.

В нашей стране Чехов не только общепризнанный классик, но и очень живо интерпретируемый автор. Литература о нем огромна. Чеховские пьесы включая и юношеские, идут повсюду. Что касается кино- и телеэкранизаций, то, кажется, мало осталось рассказов, не перенесенных на экран, некоторые даже в жанре мюзикла; иные повести экранизированы по несколько раз. Не удивительно ли: произведения «бытописателя», посвященные будничной жизни русских людей конца XIX века, которая не настолько близка нам, чтобы оставаться насущной темой, и не настолько далека, чтобы дать пищу исторической фантазии, – произведения эти создали могучее силовое поле, где сила притяжения со временем не слабеет, а возрастает.

Видимо, в искусстве Чехова таились потенции, им самим не вполне осознанные. Человек исключительной скромности, о себе он говорил одно: он – объективный свидетель времени, а не судья и не проповедник. Последнее отличает его от Достоевского и Толстого. Те были художниками великой страсти и великой пристрастности, идущими до конца, до крайних выводов в «разрешении своей мысли». Чехов был сдержан, скорее холоден, чем горяч, не оперировал глобальными категориями, не создавал универсальных концепций. Он даже не звал к идеалу жизни, какая должна быть, так как не ведал его; полумечты, полупредчувствия «невообразимо прекрасной жизни» принадлежат героям Чехова, а не ему, к тому же они очень неопределенны. Сам он не присоединялся ни к одному из современных ему политических направлений и течений общественной мысли. Многие хотели залучить его в свой лагерь – напрасно. Свое независимое кредо он изложил в письме к А.Н. Плещееву: «Я не либерал, не консерватор, не постепенец, не монах, не индифферентист. Я хотел бы быть свободным художником – и только, и жалею, что бог не дал мне силы, чтобы быть им. Я ненавижу ложь и насилие во всех их видах. <...> Фарисейство, тупоумие и произвол царят не в одних только купеческих домах и кутузках; я вижу их в науке, в литературе, среди молодежи... Потому я одинако не питаю особого

¹⁰ Щепкина-Куперник Т. Л. О Чехове // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М, 1986. С. 258.

пристрастия ни к жандармам, ни к мясникам, ни к ученым, ни к писателям, ни к молодежи. Фирму и ярлык я считаю предрассудком»¹¹.

При всем том, Чехов не только не уклонялся от участия в мирских, общественных делах, но не щадил для них ни сил, ни времени, ни здоровья. Он действовал в условиях, принимаемых как данность, и всегда избирал нравственно оптимальный вариант – будь то сверхтяжелая поездка на «каторжный остров» Сахалин, безвозмездное лечение больных, «работа на холере, на голоде», строительство школ и церквей в деревне, устройство библиотеки в Таганроге, помощь начинающим литераторам. При политической нейтральности Чехов оставался этически безукоризнен. Еще в ранней молодости у него сформировался некий моральный кодекс, который он отрывочно излагал в письмах к своим братьям Александру и Николаю (кажется, только к ним Чехов позволял себе обращаться с чем-то вроде наставлений, вообще же наставлять и поучать кого-либо избегал). Речь там идет даже не о морали, а о *воспитанности* – о качествах, подобающих воспитанному человеку. Воспитанные люди «уважают человеческую личность, а потому всегда снисходительны, мягки, вежливы, уступчивы», «они сострадательны», «они уважают чужую собственность, а потому и платят долги», «не лгут даже в пустяках», «не суетны», «не болтливы», «они стараются возможно укротить и облагородить половой инстинкт» (П., 1, 223–224) и так далее.

Чехов сам воспитывал (и воспитал) себя в духе этих правил.

Прекрасные правила, но с расхожими представлениями о натуре *гения*, гениального художника все это как будто не очень вяжется. Мы склонны представлять гения исторгнутым из обычности: либо царь, либо отверженный. «Гений и безумство», даже «гений и беспутство» – да, пожалуй, но – «гений и воспитанность»? «гений и сдержанность»?..

Однако история подтвердила гениальность Чехова единственно достоверным способом: его рассказам и пьесам дано существовать во времени в качестве не исторических реликвий, а живых спутников человечества, отражаясь в меняющемся сознании новых поколений и отражая их перемены в себе. Зададимся вопросом: в чем же тайна долговечности Чехова? Но сначала попытаемся понять, почему вообще произведения искусства (не всем) суждено жить в веках.

Жизнь художественного произведения протекает не на полках библиотек и не в стенах музеев. Оно живет в сознании воспринимающих, которое есть величина переменная. Украинский филолог А. Потебня с чеканностью афоризма высказал мысль: произведение искусства есть не что-то раз навсегда созданное, а *«нечто постоянно создающееся»*. Его досоздают и пересоздают читатели, зрители, слушатели – все, на кого оно действует. Они его интерпретируют, неизбежно внося что-то свое и новое в его содержание. Произведение, действующее длительно, воспринимаемое многими поколениями, обладает, по выражению Потебни, «неисчерпаемым возможным содержанием». «Это содержание, проецируемое нами, то есть влагаемое в самое произведение, действительно условлено его внутренней формой, но могло вовсе не входить в расчеты художника»¹².

Другими словами: «внутренняя форма», то есть *художественная форма*, оставаясь неизменной, все такой же, какой вышла из рук художника, является возбудителем новых мыслей и чувств, соответственно новому опыту воспринимающих. Она излучает подвижные смысловые волны. Содержание не заперто в форме, как в глухой клетке, оно – динамическое начало, «постоянно создающееся», хотя на основе все той же формы. Могут возразить: при активной интерпретации художественного произведения (в театральной постановке, в кинематографе, в книжной иллюстрации) создается уже другая форма. Это так; но импульсы к перевоплощению

¹¹ Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1974–1983. Письма. Т. 3. С. 11. В дальнейшем ссылки на сочинения и письма Чехова будут даны по этому изданию, в тексте, с указанием серии (С. – сочинения, П. – письма), номера тома и страницы.

¹² Потебня Л.А. Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 181.

в другую форму исходят от формы первоначальной: ведь только ею произведение говорит и посылает сигналы в будущее.

Эта изначальная форма дает хотя и достаточно широкое, но не беспредельное пространство для интерпретаций. Она задает направление, по которому можно двигаться далеко, но – именно в этом направлении. Тогда дальнейшие эволюции содержания будут плодотворны, подобно прорастанию зерна. Если же толкования идут мимо формы, созданной художником, не считаясь с тем, что в ней потенциально заложено, трансформация содержания окажется регрессивной. Последнее бывает часто и может вызываться не только эстетической глухотой интерпретатора, но и состоянием умов в данный исторический момент. Поэтому жизнь художественного произведения не равномерное восхождение, а путешествие по пересеченной местности с риском провалиться в болото «окитчивания», а то и вовсе попасть в полосу забвения, откуда его извлекут не скоро. (Подобные приключения выпадали на долю наследия Чехова – об этом несколько позже.)

Далеко не всем художественным произведениям дано жить и развиваться во времени подобно живому организму. Такая возможность заключена в природе искусства, но полностью реализуется лишь в некоторых его созданиях. В каких же именно? Проще всего сказать: в великих произведениях, в шедеврах. Так оно и есть; однако тут мы попадаем в теоретически замкнутый круг: произведение долговечно, потому что оно – шедевр, а шедевром оно признается, потому что долговечно. Нельзя ли попробовать уяснить, хотя бы приблизительно, какие черты свойственны произведениям-долгожителям? Потемкина в этой связи говорил об особенной гибкости художественного образа таких вещей, его последователь А. Горнфельд – о емкости образа. Но что делает образ наиболее гибким и емким, способным вбирать и продуцировать новое содержание?

К этой проблеме проявлял интерес и Чехов (никак не соотнося ее со своим творчеством). В одном из писем Суворину от 1888 года он писал: «У произведений, которые зовутся бессмертными, общего очень много; если из каждого из них выкинуть это *общее*, то произведение утратит свою цену и прелесть. Значит, это *общее* необходимо и составляет *conditio sine qua non* всякого произведения, претендующего на бессмертие» (П., 3, 54).

Чехов не пояснял, каково это «общее». Он не любил теоретизировать, предоставлял это тем, кто занимается философией творчества. Однако с уверенностью говорил, что у бессмертных произведений «общего очень много».

Но что же может быть общего между бессмертными творениями разных эпох и разных народов? Например, между драмами Шекспира и романами Льва Толстого, между «Божественной комедией» Данте и «Братьями Карамазовыми» Достоевского? Жизненный материал, тематику, стилистику, мировоззрение, политические и прочие убеждения авторов приходится сразу же исключить. По этим параметрам обнаруживается немало общего у великих художников с их менее великими и вовсе не великими современниками и соотечественниками. Но сходство с другими великими – через бездны времени и пространства – не зависит от материала, стиля и мирозерцания: оно где-то вне и поверх этих категорий.

Произведения, в которых каждая эпоха открывает нечто близкое себе и высвечивает в нем то одни, то другие грани, уже по определению являются «разомкнутой системой». Они, так сказать, оставляют дверь приоткрытой для новых истолкований. Они ставят важные вопросы бытия, но не полагают их раз навсегда решенными, не подводят окончательную черту; в самой художественной ткани такого произведения предчувствуется возможность дальнейшего вариантного развития. Гибкость и емкость художественного образа в том и состоит, что он обладает *потенциальной многосмысленностью* (если даже автор и не задавался такой целью). Образ однозначный, одномерный к развитию не способен и потому не может сохранять интерес и значение навечно или хотя бы надолго. Для этого потребно качество, которое можно назвать *полифонией*, или полисемией образной структуры, или художественной диалектикой, предпо-

лагающей *«completio oppositorum»* – комплекс противоположностей, противоречий, который раскрывается на разных уровнях: в характерах, в ситуациях, в эмоциональных оценках изображаемого. Вот это качество мы действительно находим в великих произведениях словесного искусства – от древних до новейших. Они создают далеко идущую смысловую перспективу.

Но это не все. Разве мало встречается посредственных произведений, где противоречия прямо-таки громоздятся, где действия персонажей не мотивированы, высказывания не сбалансированы, свойства характеров между собой не согласованы и концы с концами не сходятся? Такого рода дурная сложность вызывает реакцию недоверия – знаменитое «Не верю!» Станиславского. А нужно, чтобы верили. Истинно художественное произведение заставляет верить, что запечатленные в нем противоречия, антитезы, антиномии не выдуманы по произволу автора, а действительно входят в состав жизни.

В хвалах, воздаваемых произведениям искусства, искони звучал мотив: «Это сама жизнь!» – или: «Это более правдиво, чем сама жизнь!» Так говорили об античных мраморах, о картинах Рафаэля, о Данте и Шекспире, о Толстом и Достоевском. И говорили не напрасно. Шедевры искусства обладают убедительностью подлинного бытия, производят эффект *реального существования*. Это не значит, что они непременно «близки натуре» (что часто понимали под термином «реализм»), они могут быть и совершенно фантастическими и все же создавать впечатление реальности. Данте не был ни в аду, ни в раю, но описал свое воображаемое путешествие с такой мощью подлинности, что понятен возглас веронской женщины: «Он был там!»

Ощущение правдивости возникает из эстетических качеств художественной формы, родственных коренным формообразующим принципам всего живого. Хаотическое и аморфное нежизнеспособно в действительности и бессильно в искусстве. Великие произведения живут долго – на долгую жизнь запрограммировано их эстетическое строение, в чем-то близкое структурам и ритмам живой природы. Чехов в цитированном выше письме говорил: «Кто владеет научным методом, тот чувствует душой, что у музыкальной пьесы и у дерева есть нечто общее, что та и другое создаются по одинаково правильным, простым законам» (П., 3, 53). Но, добавлял он, порядок этого сочетания скрыт от нас. Скрыт он и от художников, но лучшие из них интуитивно постигают законы эстетической формы – и не только в музыке. Эстетически совершенная форма обладает *гармонической* структурой, представляя аналог тем жизненным силам, которые противодействуют тенденциям к распаду. Какие бы мрачные и страшные явления ни становились предметом изображения художника, он «чувствует душой» гармонию, заложенную в фундаменте мироздания, о ней догадываются и великие ученые. «Господь Бог изощрен, но не злобен», – говорил Эйнштейн¹³.

Отсюда – очищающее, целительное воздействие, которое оказывают великие художественные произведения, хотя бы и трагические, – *катарсис*. Учение о катарсисе, как известно, развито в «Поэтике» Аристотеля именно применительно к трагедии.

И еще одна особенность художественных шедевров: их авторы способны в творчестве своем стать выше собственной эмпирической личности, неизбежно ограниченной и условиями существования, и краткостью жизни, и субъективными пристрастиями. Взгляд на искусство как на «самовыражение» художника едва ли верен – или верен только для художников среднего таланта и большой самоупоенности. Испокон веков высшим назначением художника считалось быть глаголом не личности своей, но Бога (в религиозной эстетике), или Природы (в эстетике Возрождения), или Универсума (в романтической терминологии), или Действительности (в терминах эстетики реалистической). В любом случае – передатчиком чего-то высшего, чем он сам, что ему дано было «видеть и слышать». Такие вещи как бы не сочинены, а явлены художнику. Читатель (зритель, слушатель) воспринимает их как нечто сущее, обладающее самостоя-

¹³ Эйнштейн А. Высказывание, высеченное на плите над камином в Файн-холле математического факультета Принстонского университета. – Прим. составителя.

тельным бытием. В этом качестве они и становятся возбудителями активной психической деятельности воспринимающих.

Может быть, все это, сказанное о произведениях, которые зовутся бессмертными, звучит хотя и не ново, но чересчур торжественно и даже высокопарно по отношению к такому писателю, как Чехов, не создававшему широких эпических полотен, описывавшему обыкновенную жизнь обыкновенных людей? Но посмотрим под этим углом зрения на особенности его творчества.

Чехов однажды сказал, что, будь в России настоящая литературная критика, он бы чувствовал, что его работа нужна, как нужна звезда астрономам (П., 3, 98). В нужности своего творчества широкой читающей публике он сомневался.

Но вот уже больше ста лет светит чеховская звезда, для многих ставшая путеводной. Сотни оптических приборов различной силы и разрешающей способности направлены на нее со всех концов земли. История оценок, объяснений, постановок, инсценировок чеховских произведений многообразна. В разное время они трактовались как минорные и мажорные, трагические и комические, бытовые и символические, рациональные и абсурдистские, жестокие и мягкие, лирические и сатирические. Все эти трактовки не были беспочвенными: чеховские образы давали известную опору для каждой, но ни одной не исчерпывались, поскольку им свойственна многомерность – именно та *полифония*, которая является залогом долговечности. Со временем становилось ясно, что произведения Чехова, в их совокупности, противятся одно-сторонним толкованиям, – это побуждало осмысливать их заново. Происходили чередования отливов, когда казалось, что все уже «истолковано», и новых приливов, когда обнаруживали, что у Чехова-то написано иначе.

С тех пор как выдохлись бесплодные споры, пессимист Чехов или оптимист, чеховедение поднялось на более высокую ступень: обратили внимание на диалектику его образов, на «двойное освещение», какое он дает изображаемому, то есть видит и показывает предмет в различных ракурсах и с разных точек зрения. Это главный творческий принцип Чехова в пору его писательской зрелости. Он отвечает его убеждению, высказанному в переписке: писатель не обязан решать поставленный в произведении вопрос, но должен его *правильно ставить* (П., 3, 46). Правильно – значит, согласно с действительностью, а действительность многосоставна. В рассказах и пьесах Чехова открыта возможность различных гипотез, ни одна не навязывается читателю деспотически, пусть читатель решает сам, по своему разумению. («Надлежит быть разномыслию», – сказано в Новом Завете.) Не следует думать, что у Чехова не было своего собственного взгляда на изображенное – он всегда был, выявить его – благодарная задача критика. Тем не менее дверь остается приоткрытой и для других возможных толкований. А взгляд автора отличается широтой и терпимостью, нередко – двойственностью, если само жизненное явление несет в себе двоякий смысл.

Так, в книге Б.И. Зингермана «Театр Чехова и его мировое значение» показано двойное отношение Чехова к «обыденщине», к житейским будням: «Обыденщина у Чехова как сила земного притяжения, столько же дружественна людям, сколь и враждебна... Человек, поработанный повседневностью, с головой погружившийся в будни, становится пошлым, но в еще большую пошлость впадает тот, кто ставит себя над буднями». Исследователь раскрывает и неоднозначное отношение Чехова к мотиву дворянской усадьбы: она обременена грехами прошлого, исторически обречена, а вместе с тем ее поэзия навеивает мечту о будущем¹⁴.

Образная диалектика Чехова особенно проявляется в изображении человеческих характеров и взаимоотношений. Он дает сполна высказаться антагонистам: врачу Кириллову и барину Абогину («Враги»), революционеру и чиновнику («Рассказ неизвестного человека»), Лаевскому и фон Корену («Дуэль»), Мисаилу Полозневу и доктору Благово («Моя жизнь»),

¹⁴ Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение. М, 2001. С. 219–220.

Треплеву и Тригорину («Чайка»), – при этом тот, кому автор больше симпатизирует, не обязательно прав. Кто и в какой мере прав – опять-таки предоставляется судить читателю. Диалоги и монологи действующих лиц подобны исповедям душ у Данте: осужденные или оправданные, они показаны *изнутри*, мы узнаем, как они чувствуют и мыслят, и это побуждает не спешить с окончательным приговором. Автор ставит себя на место каждого, способен *понять* каждого, перевоплотиться в него. В магии перевоплощения была великая сила Чехова. Так, например, изображая конокрадов в рассказе «Воры», он все время должен был «говорить и думать в их тоне и чувствовать в их духе» (П., 4, 54). (Заметим: не только говорить, но и чувствовать.) Во всем многолюдье чеховских персонажей нет никого, кого можно отождествить с автором, но в процессе творчества он поочередно становился ими всеми: старым профессором (в свои 28 лет), архиереем, солдатом Гусевым, сельской учительницей, малолетней нянькой, витийствующим адвокатом, даже собакой Каштанкой, не теряя при этом способности видеть их со стороны – глазами других действующих лиц и собственными глазами художника. Стереоскопический образ (как живой!) возникает из целого спектра перекрещивающихся лучей.

В своих личных суждениях о людях и событиях, высказанных в письмах или предварительных набросках, Чехов бывает жестче и определеннее, чем в законченных художественных произведениях, где им владеет интуиция. Сравним, например, первый эскиз рассказа «Душечка» в записной книжке с готовым рассказом. Эскиз выглядит откровенно сатирическим, беспощадным к героине, существу безликому, пустотелому: была женой артиста – любила театр, потом вышла за кондитера – полюбила варить варенье, а театр презирала (С., 17, 33). Этот мотив – заполнение внутренней пустоты интересами очередного мужа – в рассказе сохранен. Но, работая над ним, начиная думать и чувствовать в духе своей героини, писатель вчувствовался в нее глубже и понял, что, как растение увядает без влаги, так она не может жить без любви к другому человеческому существу, и это движет ее поступками. Он дополнил историю душечки любовью к ребенку – чужому ребенку, – в эскизе этого не было. И образ стал жизненно-объемным: женщина не презренная и не идеальная, а вот такая, какая она есть, – живая.

Когда Чехов-художник всматривается в человека вплотную, пристально, он почти всегда открывает в нем, даже если это человек падший и темный, что-то достойное если не оправдания, то сострадания. Даже какой-нибудь унтер Пришибеев вызывает не одно омерзение, а более сложное чувство с примесью жалости. КС. Станиславский, разрабатывавший свою систему под влиянием чеховской драматургии, советовал актерам: «Когда играешь злого, ищи, где он добрый»¹⁵. Вероятно и обратное: изображая доброго, замечай и его слабости. Всецело отрицательные и безусловно положительные герои в произведениях Чехова встречаются редко – они редки и в жизни. В большинстве случаев человеческая натура являет сложную амальгаму добра и зла, с преобладанием того или другого.

Интерпретаторы Чехова обычно спрямляют эти сложные сплетения, что естественно. У Н.Я. Берковского в статье о Чехове сказано прекрасно и верно: «...Концепция явлений жизни <...> представлена, как принадлежащая самой жизни, как ее собственная внутренняя речь, – автор ничего не вынуждает у природы вещей, он ее только выслушивает»¹⁶. Но в этой же статье Берковский пишет по поводу «Дуэли»: «В повести Чехова плох Лаевский, еще хуже фон Корен...»¹⁷ И это уже не речь жизни и не речь Чехова, а голос интерпретатора чеховского текста, читающего его в тех исторических условиях, когда социальный дарвинизм фон Корена приобретал подозрительное сходство с фашистскими теориями неполноценных рас. В других условиях и при другой установке интерпретатора возможен и противоположный вывод: Лаев-

¹⁵ Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. М, 1954–1961. Т. 1. С. 122.

¹⁶ Берковский Н.Я. Литература и театр. М, 1969. С. 64.

¹⁷ Там же. С. 89

ский хуже фон Корена. Такой вывод делали в чеховские времена: один из критиков в 1904 году писал, что ничтожество Лаевского, «нового издания лишнего человека», подчеркивается его контрастом с «положительным типом в лице зоолога фон Корена, этого Штольца новой формации»¹⁸. Обе интерпретации односторонни, но обе имеют свой резон. Имеет его и точка зрения одного из персонажей «Дуэли», Самойленко, который дружит и с фон Кореном, и с Лаевским: «Оба вы прекраснейшие, умнейшие люди» (С., 7, 397).

С несомненностью следует из текста «Дуэли» одно: и Лаевский, и фон Корен лучше, чем они думали друг о друге, оба способны к самоопределению и совершенствованию. И с этим нужно считаться при любом толковании, так как это прямо дано в тексте, «условлено его внутренней формой» (по выражению Потебни). А трактовать ли характеры героев с большим или меньшим сочувствием, открывать в них новую актуальность, соотносить поставленные в повести проблемы с проблемами современными – здесь, как и вообще в сочинениях Чехова, оставлено широкое поле для интерпретаций.

Тем более широкое, что Чехов в пору творческой зрелости все больше переходил от изображения социальных типов к показу личностей – не «представителей», а людей. Его герои, сохраняя полную историческую, социальную, житейскую конкретность, ею не исчерпываются, не детерминированы своей общественной функцией. Лопухин («Вишневый сад») не является типичным буржуазным стяжателем, герой «рассказа неизвестного человека» – типичным народолюбом, доктор Рагин («Палата № 6») – типичным провинциальным лекарем, и так далее. «Типы» крепко связаны со временем, которое их сформировало, за его пределами они сохраняют лишь исторический интерес или, застывая, вырождаются в штампы. Социально-типические литературные образы остаются живыми для будущих поколений постольку, поскольку они индивидуализированы. Индивидуальность богаче типа по содержанию, а значит – универсальнее. Чем индивидуальнее явление, тем труднее оно вмещается в прокрустово ложе сегодняшней типологии и тем больше у него шансов вживаться в другие времена. Безумный и мудрый рыцарь Дон Кихот – фигура единичная и единственная, но рыцарские романы прочно забыты, а он со своим верным оруженосцем вхож во все времена и страны. Если бы характеры героев «Вишневого сада» были не чем иным, как следствием дворянского оскудения, пьеса оказалась бы устаревшей еще в момент первой постановки – процесс разложения русского дворянства шел уже давно, давно был отражен в литературе. Но своеобразие личностей Раневской, Лопухина, Вари, Фирса и других, их отношения, не вытекающие однозначно из социального статуса, вообще вся «бытийная» (а не только бытовая) атмосфера пьесы внятна и тем, кто не знаком с Россией и русской историей, – и «Вишневый сад» не сходит со сцены театров мира.

Нежелание Чехова вставать под чьи бы то ни было идеологические знамена, за что ему доставалось от критиков и справа и слева, было не слабостью, а силой его как художника, условием *личной свободы*, которой он особенно дорожил. Чувство личной свободы позволяло освещать действительность непредвзято и многогранно. Чехов не верил идеологии того или иного социального сообщества (сословия, класса, партии), он верил, по его словам, в «отдельных людей» (П., 8, 101), к какому бы сообществу они ни принадлежали. Главным критерием ценности человека для него был этический – самый универсальный. Но и здесь он остерегался категорических приговоров, зная, как многовместительна и пластична человеческая натура.

Такой принципиальной «беспартийности» могло и не быть у других авторов долговечных произведений – многие имели весьма определенные политические, религиозные, философские убеждения и их проповедовали. Однако, как ни странно, их убеждения мало отражались в их художественном творчестве, а если влияли на него, то часто не в лучшую сторону. Изгнанник Данте горячо верил в спасительность мировой монархии под эгидой германского императора Генриха VII. Но кто сейчас, кроме историков, вспоминает о Священной Римской империи, о

¹⁸ Цит. по: Линков В. Я. Художественный мир прозы А.П. Чехова. М, 1982. С. 37.

распрях гвельфов и гибеллинов? Политические идеалы Данте остались фактом его биографии, а многоголосая «Божественная комедия» стала достоянием веков. Толстой, как известно, в старости основал новую, квазихристианскую религию и отдал ее пропаганде большие духовные силы – она не привилась в народе и не пошла на пользу художественному гению Толстого. Его послесловие к «Крейцеровой сонате» выглядит излишним довеском к самой повести. Почвенничество Достоевского, имеющее привкус национализма, никак не определяет собой мирового значения его искусства. То же – у Гоголя, проповедующего свои убеждения в «Выбранных местах из переписки с друзьями».

Чехов же сознательно отказывался быть проповедником и не сочувствовал этой склонности великих русских писателей. «...К черту философию великих мира сего! – говорил он. – Она вся, со всеми юродивыми послесловиями и письмами к губернаторше, не стоит одной кобылки из «Холстомера» (П., 4, 270). Невозможно представить Чехова, пишущего послесловие или комментарий к «Степи», «Гусеву», «Душечке» с целью сделать окончательный «идейный» вывод из этих произведений, прелесть которых как раз в неокончателности, в затаенном мерцании смыслов. Творчество Чехова – открытая система. Это выражено и завершающими афоризмами: «Никто не знает настоящей правды» («Дуэль»), «Если бы знать, если бы знать...» («Три сестры»), «Все проходит» и «Ничто не проходит» («Моя жизнь»), «Ничего не разберешь на этом свете» («Огни»).

Принцип разомкнутости действует и в построении фабулы: коллизии не разрешаются, а переливаются в другие, в концовках чувствуется начало какого-то нового процесса, где неизвестно, что будет. Это особенно замечалось современниками Чехова, привыкшими к другим способам сюжетосложения. Но при том, что произведения Чехова дают ощущение струящегося потока жизни (некоторые исследователи сравнивали Чехова с Прустом), они сами не только не расплывчаты, но строго структурированы – не брызги, не осколки жизни, а кристаллы. К. Чуковский говорил о «стальной конструкции»¹⁹ чеховских рассказов. Они построены по законам симметрии и равновесия частей, есть в них и нарастание действия, и кульминация, и развязка – развязка не в том смысле, что все решилось и разрешилось, а как бы в виде электрического «короткого замыкания». Разомкнутость жизненной коллизии предстает в замкнутой чеканной форме.

«Дама с собачкой» заканчивается вопросом «как?». Как поступить любящим друг друга мужчине и женщине, чтобы не прятаться и не лгать? Ответа не дано, но вопрос поставлен. Этим вопросом повесть получает архитектурное завершение. В границах художественного мира «дамы с собачкой» все нужное сказано и договорено.

Чехов придавал большое значение архитектонике – чтобы все было «срифмовано», прочно входило в пазы, не повисало в воздухе. Характерно, как часто он употреблял, говоря о литературном труде, слова «архитектура», «фундамент», «корпус», «здание», «дворец», «сруб». Нередко говорил и о «музыкальной композиции». Музыкальной или архитектурной целостности он достигал новаторскими методами: постройка скреплялась тонкими, как струны, ассоциативными скрепами, но непременно скреплялась; «свободных» построений он себе не позволял. Ясно ощутимый ритмический строй чеховской прозы довершает аналогию с музыкой и архитектурой. И с природой.

Человеческая жизнь сложнее, многосоставнее, чем ее отражения в искусстве, а вместе с тем сумбурнее, хаотичнее. Взыскательно шлифуя свои рассказы, добиваясь компактности и гармонической стройности формы, Чехов противодействовал хаосу, устранял шумы и шлаки, мешающие видеть суть вещей. Вслушиваясь в «речь жизни», загадочную и малопонятную, он, как все великие художники, угадывал в ней некую «предустановленную гармонию», яснее слышимую в природе, чем в поведении людей. Герой «Дамы с собачкой» думает (мысль, подска-

¹⁹ Чуковский К. О Чехове. Человек и мастер. М, 1971. С. 15.

занная ему Чеховым): «...Как, в сущности, если вдуматься, все прекрасно на этом свете, все, кроме того, что мы сами мыслим и делаем, когда забываем о высших целях бытия, о своем человеческом достоинстве» (С., 10, 134). Чехов напоминал о нем, давал его почувствовать уже самим гармоническим ладом своей прозы. Так или иначе, возвышающий душу катарсис присутствует во всех его зрелых вещах.

Иногда он возникает как бы внезапно – вспышками, озарениями. Озарение – в думах героев, в неожиданных душевных порывах: вдруг приходит явление смысла поверх видимой бессмысленности, осознание связи всего со всем вопреки видимой разобщенности; проблески красоты вспыхивают из недр тусклой повседневности. Так в рассказе «Студент», который Чехов считал своим лучшим произведением. В повести «В овраге» забитые обиженные женщины – Липа и ее мать – чувствуют, что «как ни велико зло, все же ночь тиха и прекрасна, и все же в божьем мире правда есть и будет, такая же тихая и прекрасная...» (С., 10, 165). Мрачный рассказ «Гусев» завершается великолепной торжественной картиной солнечного заката над океаном. Умирает в палате № 6 доктор Рагин. В последнее мгновение «стадо оленей, необыкновенно красивых и грациозных, о которых он читал вчера, пробежало мимо него...» (С., 8, 126). Что за олени, почему? Одной этой мимолетной деталью, видением умирающего, сквозь мрачайший образ мира больничной палаты вдруг проступает светящимся пунктиром какой-то другой образ мира прекрасного. Вспомним и космическую картину снеговой пелены в рассказе «Припадок», закрывающей девственной белизной грязь переулков публичных домов. Чехов досадовал, что критики, расхвалившие рассказ, описания снега не заметили. Сам он особенно дорожил такими картинами – они составляют глубинный план повествования, тот подтекст, без которого сюжет обесценивается.

Не только критики, но и более поздние интерпретаторы – в книжной графике, в кино – не обращали должного внимания на эту замечательную черту чеховской поэтики. Ее заслоняло от них «бытописание». Некую аналогию стилю Чехова можно заметить в фильмах итальянского режиссера Федерико Феллини, хотя он произведений Чехова не экранизировал... «Амаркорд» Феллини наводил на мысль: вот в таком ключе можно трактовать некоторые вещи Чехова в наши дни. В «Амаркорде» быт захолустного итальянского городка (как и быт русской провинции в «Моей жизни» Чехова) показан в его душном инфантилизме, саркастично и жестко, а вместе с тем с ощущением красоты жизни, ее тайных обещаний. Картины ослепительного, радующего снегопада, фантастически красивого павлина, появившегося невесть откуда, волшебных огней огромного парохода темной ночью – поистине чеховские «кадры».

Итак, чеховиана разноголоса и обширна; сочинения этого русского писателя обладают всеми признаками, обеспечивающими долголетие, они перерастают временные и пространственные границы. Но на своем долгом пути они подвергаются и многим кривотолкам. Не входя во все перипетии судьбы чеховского наследия, напомним коротко о том, как воспринимали и истолковывали его в России в советское время.

Охлаждение к Чехову в первые годы после Октября объяснимо. Он утратил популярность прежде всего у той части интеллигенции, которая не эмигрировала и не саботировала, а бралась за строительство пролетарской культуры, веря, что таковая должна и будет существовать. Она мыслилась в предельно обобщенных масштабных формах, маршевых ритмах, контрастных цветах, прямых линиях; никаких оттенков – утилитарный техницизм в соединении с гиперболической романтикой. «Может быть, художники в стоцветные радуги превратят серую пыль городов, может быть, с кряжей гор неумолчно будет звучать громовая музыка превращенных в флейты вулканов...»²⁰ Не только тематика (безвозвратно отживший быт), но и стиль

²⁰ Маяковский В. В. Собр. соч.: В 12 т. М, 1937. Т. 12. С. 13.

Чехова с его светотенью и полутонами представлялся как бы той серой пылью, которую надлежало немедленно заменить стоцветными радугами.

Чехов потускнел даже в глазах тех, что совсем недавно были его адептами, – Горький, Станиславский. Последний писал Немировичу-Данченко из гастрольной поездки в Берлин: «Когда играем прощание с Машей в "Трех сестрах", мне становится конфузно. После всего пережитого невозможно плакать над тем, что офицер уезжает, а его дама остается. Чехов не радуется. Напротив. Не хочется его играть»²¹. А между тем гастроль МХАТа приносили чеховской драматургии новые лавры за рубежом и положили начало мировой славе Чехова. Зарубежный зритель не ощущал несоответствия его пьес «минутам роковым» истории. Когда в 1922 году Художественный театр показал в Праге «Трех сестер» и «Дядю Ваню», то, как вспоминал чешский актер Зденек Штепанек, «казалось, будто лавина обрушилась на зрительный зал»²²

²¹ Станиславский К. С. Указ. соч. Т. 8. С. 29.

²² Цит. по статье: Чехов в Чехословакии / Обзор Ш.Ш. Богатырева // Литературное наследство. М, 1960. Т. 68. С. 765.

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.