

ДМИТРИЙ МИРСКИЙ¹

ЧЕХОВ

(Из книги «История русской литературы
с древнейших времен до 1925 года»)²

<...> Литературная деятельность Чехова отчетливо делится на два периода: до и после 1886 года. Английский читатель³ и более «литературная» русская публика знают его по последним произведениям, но можно сказать, что значительно большее число русских знают его как автора ранних юмористических рассказов, а не как автора «Моей жизни» или «Трех сестер». Характерно, что наиболее популярные и типичные для Чехова юмористические рассказы, известные каждому даже полуобразованному русскому (например, «Лошадиная фамилия», «Винт», «Жалобная книга», «Хирургия» и т. д.), не были переведены на английский язык. Верно, перевести эти рассказы очень трудно, — уж очень силен в его шутках местный колорит. Но верно также, что англоязычный поклонник Чехова не имеет вкуса к шутовству и ищет у Чехова совсем другого. Уровень журналов, в которых сотрудничал молодой Чехов, был крайне невысок. Юмористические издания были прибежищем пошлости и дурного вкуса. Шутки были грубыми и бессмысленными. Им не хватало благородного дара абсурдности, который приравнивает человека к богам; не хватало остроумия, сдержанности, изящества. Это было просто банальное шутовство, и рассказы Чехова не слишком выделялись на общем фоне, хотя и отличались более высоким уровнем мастерства. Господствующей нотой во всех рассказах была незамысловатая издевка над слабостями и глупостями человеческого рода; даже критик с особо острым зрением не смог бы разглядеть в них человеческого сочувствия и тонкого юмора — столь знакомых читателю зрелых произведений Чехова. Большинство этих

рассказов Чехов никогда не переиздавал, но все-таки несколько десятков ранних вещей включены в первый и второй тома его собраний сочинений. Только несколько из них — те, что потоньше, — удостоились английского перевода. Но даже в самых грубых вещах Чехова заметно его высокое мастерство, а в экономности его художественных средств кроется обещание таких рассказов, как «Спать хочется» и «На Святках». Довольно скоро Чехов начал отклоняться от прямой линии, навязанной ему юмористической прессой, и уже в 1884 г. написал «Хористку» — рассказ еще несколько примитивный и неуклюжий по лирическому построению, но в целом почти на уровне лучших его зрелых рассказов. Со сборника «Пестрые рассказы» (1886 г.) началась литературная известность Чехова; кроме шутовских упражнений сюда вошли рассказы совсем другого рода; в них под внешней веселостью скрывается печаль; русская критика называла это избитой фразой «смех сквозь слезы». Такова «Госка»: сырой зимней ночью извозчик, только что потерявший сына, пытается рассказать седокам о своем горе, но ему ни в ком не удастся пробудить сочувствия.

В 1886 г., как уже говорилось, Чехов освободился от гнета юмористических журналов и начал развивать свой собственный стиль, пробивавшийся и раньше. Этот стиль был и остался поэтичным по существу, но прошло еще некоторое время, прежде чем определились основные признаки типично чеховского рассказа. В рассказах 1886—1888 гг. уже присутствуют многие элементы, но они еще не слились воедино; тон описательной журналистики (в наиболее чистом виде в «Перекасти-поле»); чистый анекдот, иногда просто иронический («Пассажир 1-го класса»), иногда щемяще трагикомический («Ванька»); лирическая атмосфера («Степь», «Счастье»); психология болезненного состояния («Тиф»); притчи и нравоучения, обрамленные условным, нерусским окружением («Пари», «Без заглавия»). Однако в этих рассказах уже главенствует одна из любимых и наиболее характерных для Чехова тем — отсутствие понимания

между людьми, невозможность для одного человека чувствовать так же, как другой. «Тайный советник», «Почта», «Именины», «Княгиня» — все основаны на этой идее, ставшей *лейтмотивом* позднего творчества Чехова. Действие наиболее типичных рассказов этого периода происходит в одной и той же местности — в степи между Азовским морем и Донцом, где протекали детство и юность Чехова. Это место действия «Степи», «Счастья», «Воров». Эти рассказы построены как лирические симфонии (хотя последний из них также и анекдот). Их доминирующая нота — суеверие, смутный Ужас (Чехов делает его поэтичным) перед чем-то невидимым, населяющим темную и пустую степь: смутная надежда, что в этой совершенно неинтересной и бедной степной крестьянской жизни можно найти свое счастье. «Степь», над которой Чехов много работал, возвращался к ней и после ее публикации, — центральная вещь этого периода. В ней нет замечательной архитектуры ранних рассказов — это лирическая поэма, но поэма, сделанная из материала банальной, скучной и сумеречной жизни. Длинное, монотонное, бессобытийное путешествие мальчика по бесконечной степи от родной деревни до далекого города растягивается на сто страниц, превращаясь в тоскливую, мелодичную и скучную колыбельную. Более светлая сторона лирического искусства Чехова представлена в рассказе «Святою ночью». Монах, дежурящий ночью на пароме, рассказывает пассажиру о своем умершем товарище, монахе, обладавшем редким даром «акафисты писать». Монах любовно, подробно описывает технику этого искусства, и ясно, что Чехов искренне симпатизирует своему никем не замеченному, никому не нужному, тихому и непритязательному товарищу по ремеслу. К тому же периоду относится и «Каштанка» — восхитительная история собаки, подобранной цирковым клоуном: он включает ее в труппу выступающих на арене животных, а она сбегает посреди представления, заметив старого хозяина. В рассказе замечательная смесь юмора и поэзии, и, несмотря на сентиментальное

очеловечивание животных, его нельзя не признать шедевром. Еще одна жемчужина — «Спать хочется», настоящий шедевр сжатости, экономности и мощной силы. Рассказ такой короткий, что его нельзя пересказать, и такой хороший, что его нельзя не прочесть¹.

В некоторых рассказах этого периода уже есть особенно характерная для Чехова манера, — которую стали потом называть «чеховской». <...> Это «биография» настроения, нарастающего от банальных уколов жизни, но по существу вызванного глубинными психологическими или физиологическими причинами (в данном случае беременностью).

Рассказом «Скучная история» (1889), можно считать, открывается зрелый период. Его лейтмотив — одиночество всех и каждого — звучит здесь с особенной силой. Понять, что именно в России стало называться «чеховским настроением», можно, прочитав «Скучную историю». Атмосфера рассказа создается глубоким и все растущим разочарованием главного героя рассказа — профессора — в самом себе и окружающей его жизни, постепенной утратой веры в свое призвание, постепенным отдалением людей, связанных всей жизнью, постепенным пониманием абсолютной пошлости и незначительности близких. Профессор осознает бессмысленность своей жизни, бездарность (типично чеховское слово) и скуку, его окружающие. Единственный оставшийся у него друг — Катя, опекуном которой он был раньше, разочаровавшаяся во всем несостоявшаяся актриса, уже полностью сломана, раздавлена теми же чувствами. И хотя его нежность к ней подлинная, и страдает он от тех же причин, что и она, он не может найти слов, не может приблизиться к ней. <...>

«Скучная история» открывает череду чеховских зрелых шедевров. Помимо того, что гений его естественно развивался, у Чехова теперь было

¹ Толстой, говорят, очень высоко ценил этот рассказ, и нельзя не заметить некоторого сходства рассказа с шедевром Толстого *Алеша Горшок*, написанным пятнадцать лет спустя. — *Примеч. авт.*

больше времени для работы над каждым рассказом, чем в эпоху «Именин». Поэтому его рассказы, написанные в 90-х гг., почти все без исключения — совершенные произведения искусства. Нынешняя репутация Чехова основана главным образом на произведениях этого периода. Главные рассказы, написанные после 1889 г., — это (в хронологическом порядке): «Дуэль», «Палата № 6» (1892); «Рассказ неизвестного человека» (1893); «Черный монах», «Учитель словесности» (1894); «Три года», «Ариадна», «Анна на шее», «Дом с мезонином», «Моя жизнь» (1895); «Мужики» (1897); «Душечка», «Ионыч», «Дама с собачкой» (1898); «Новая дача» (1899), «На святках», «В овраге» (1900). После 1900 г. (в период «Трех сестер» и «Вишневого сада») он написал только два рассказа: «Архиерей» (1902) и «Невеста» (1903).

Искусство Чехова считается психологичным, но оно психологично по-иному, чем искусство Толстого, Достоевского или Марселя Пруста. Нет писателя, который превзошел бы Чехова в изображении непреодолимой обособленности людей друг от друга, невозможности взаимопонимания. Эта тема лежит в основе большинства произведений Чехова, однако, несмотря на это, персонажи Чехова на удивление лишены индивидуальности. Личность в его рассказах отсутствует. Его персонажи говорят, — за исключением сословных особенностей и некоторых «словечек», которые он им время от времени одалживает, — одним и тем же языком, языком самого Чехова. Их нельзя узнать *по голосу*, — как можно узнать героев Толстого или Достоевского. Все они похожи друг на друга, сделаны из одного материала — общечеловеческого, — и в этом смысле Чехов самый «демократичный», самый «всеобщий» из всех писателей. Потому что похожесть всех мужчин и женщин у него, конечно, не признак слабости, а выражение его глубокого убеждения в том, что жизнь однородна, а явление индивидуальности только разрезало ее на водонепроницаемые отсеки. Чехов, — как Стендаль⁴, как французские

классицисты⁵, в отличие от Толстого, Достоевского и Пруста⁶, — изучает «человека вообще», род человеческий. Но в отличие от классицистов он, как Пруст, останавливает внимание на мельчайших подробностях, на «булавочных уколах» и «соломинках души». Стендаль имеет дело с психологией «целых чисел». Он прослеживает главные, сознательные, творческие линии психической жизни. Чехов сосредоточен на «дифференциалах» сознания, его меньших, подсознательных, невольных, разрушительных и растворяющих силах. Как искусство чеховский метод активен, — более активен, чем, например, прустовский, потому что основан на более четком и сознательном *отборе* материала и на более сложном и тщательном его расположении. Но как «мировоззрение», как «философия» этот метод глубоко пассивен и «лишен сопротивляемости», поскольку представляет собой полную сдачу на милость «микроорганизмов» души, ее разрушительных микробов. Отсюда общее впечатление, производимое творчеством Чехова, — впечатление, будто бы у него был культ слабости и бездействия. На самом деле у Чехова не было другого способа проявить сочувствие своим персонажам, кроме как показать подробно процесс их подчинения своим микробам. Сильный человек, который не терпит поражения в этой борьбе или вообще ее не пережил, всегда вызывает у Чехова меньше сочувствия и играет у него в произведениях роль «злодея», — насколько слово «злодей» вообще применимо к чеховскому миру. Сильный человек в этом мире просто бесчувственное животное, с толстой кожей, не чувствующей «уколов», которые являются единственно важным в жизни.

Рассказы Чехова построены. Но конструкция у них не повествовательная — ее скорее можно назвать музыкальной, только не в том смысле, что его проза мелодична — она не мелодична. Чеховский метод построения рассказа сходен с методами музыкального построения. Рассказы его одновременно текучи и точны. Чехов строит свои рассказы по

чрезвычайно сложным кривым, но эти кривые точно рассчитаны. Рассказ Чехова — серия точек, через которые можно точно провести кривые, которые он разглядел в запутанной паутине сознания. <...> В «Ионыче» прямая линия — это любовь доктора к мадмуазель Туркиной, а кривая — его погружение в эгоистическое самодовольство успешной провинциальной карьеры. В «Учителе словесности» прямая — опять любовь героя; кривая — дремлющее в нем недовольство эгоистическим счастьем и умственные запросы. В «Даме с собачкой» прямая линия — отношение героя к своему роману с «дамой» как к банальной и преходящей интрижке, кривая — его непреодолимая и всепоглощающая любовь к ней. В большинстве рассказов Чехова эти конструкции осложнены богатой и мягкой атмосферой, созданной избытком эмоционально- значительных деталей. <...>

Первая чеховская попытка использовать драматическую форму — «На большой дороге» (1885). Это переделка его раннего рассказа. Пьеса не увидела сцены: цензура сочла ее слишком «мрачной и грязной». Она была напечатана только после его смерти. В 1886 г. Чехов написал свою первую настоящую пьесу — «Иванов». «Иванов», как и рассказ «Именины», да и другие произведения этого периода, — пьеса промежуточная, в ней чувствуется, что рука еще не владеет материалом. «Иванов» имел сценический успех и, вдохновленный этим успехом, Чехов почти немедленно начал следующую пьесу — «Леший». Но друзья, которым Чехов показал «Лешего», отнеслись к этой пьесе так холодно, что Чехов отложил ее и забросил серьезную драматургию. Он написал ряд одноактных комедий («Медведь», «Свадьба» и т. д.) в стиле, близком к его ранним юмористическим рассказам. Эти комедии были хорошо приняты поклонниками чеховского комического таланта и стали пользоваться широкой популярностью. Их по-прежнему часто ставят в провинции и особенно в любительских театрах. В 1896 г. Чехов вернулся к серьезной

драматургии и написал «Чайку». Я уже рассказывал историю первоначального провала и последующего успеха этой пьесы. Потом Чехов вернулся к «Лешему», который превратился в «Дядю Ваню», за ним последовали «Три сестры» и «Вишневый сад». Это четыре знаменитые пьесы чеховского театра. Все они, особенно две последние, были фантастически высоко оценены английскими критиками, которые теряют свою знаменитую английскую «сдержанность», когда имеют дело с Чеховым. «Вишневый сад» называли лучшей пьесой со времен Шекспира, а «Три сестры» — лучшей пьесой в мире. Толстой был другого мнения: хотя он терпеть не мог Шекспира, он все-таки предпочитал его пьесы чеховским. Толстой, главным в пьесах и романах считавший идею, и не мог думать иначе: в чеховских пьесах нет ни идеи, ни сюжета, ни действия. Они состоят только из «внешних деталей». Это, в сущности, самые недраматические пьесы в мире — если, конечно, не считать пьес плохих (а плохими были все!) подражателей Чехова. Недраматический их характер — естественное порождение русской реалистической драмы. Пьесы Островского и особенно — Тургенева содержат зачатки того, что достигло своего развития у Чехова. Русская реалистическая драма по сути своей статична. Но Чехов довел эту статичность до крайнего предела и дал свое имя новому типу драмы — недраматической драме. В целом его пьесы построены так же, как и рассказы. Отличие только в материале и является следствием использования диалога. Можно сказать, что главное отличие в том, что в пьесах не такой крепкий костяк, как в рассказах, и больше настроения. В рассказах Чехова всегда есть одна центральная фигура, которая является главным элементом единства, — Рассказ ведется с точки зрения этой фигуры. Но использование диалога делает невозможным такое моноцентрическое построение и уравнивает всех персонажей. Чехов широко пользуется этим приемом, с удивительной справедливостью распределяя внимание зрителя между всеми действующими лицами.

Чеховские *dramatis personae* (действующие лица драмы) живут в идеальной демократии, где равенство не обман. Такой метод удивительно совпал с принципами Московского Художественного театра, где стремились создать труппу без звезд, в которой все актеры были бы одинаково прекрасны. Форма диалога замечательно подходит и для выражения одной из любимых чеховских мыслей: мысли о непроницаемости и странности всех человеческих существ, которые не могут и не хотят понять друг друга. Чехов постоянно заставляет своих персонажей обмениваться не связанными друг с другом фразами. Каждый персонаж говорит только о том, что интересно ему или ей, не обращая внимания на то, что говорят другие. Так диалог становится «лоскутным одеялом» из несвязанных между собой реплик: управляет «поэтическая атмосфера», а не логическое единство. Это дает ощущение «знакомости» происходящего, которое играет главную роль в создаваемом Чеховым эффекте. На самом деле такая система, конечно, является художественной условностью. В настоящей жизни никто никогда не разговаривал так, как говорят герои Чехова. Опять же вспоминается Метерлинк, чьи пьесы (как заметил Честертон) имеют смысл, только если состояние зрителя точно соответствует изысканной настроенности поэта, — иначе все кажется полной ерундой. Так же у Чехова. Его пьесы «заразительны» — в том смысле, в каком Толстой хотел, чтобы все искусство было «заразительно». Но хотя настроение пьес Чехова менее «особое», чем в пьесах Метерлинка — более общечеловеческое, — все-таки если на него не настроиться, то диалог кажется бессмысленным. Пьесы Чехова, как и его рассказы, пропитаны эмоциональным символизмом, и в своих поисках поэтического намека он иногда переходит границы хорошего вкуса, — например, когда в «Вишневом саде» рвется струна или в заключительной сцене той же пьесы, когда старый слуга Фирс один остается в старом доме, где его заперли и забыли. Нота мрака, отчаяния и безнадежности еще сильнее звучит в пьесах Чехова, чем в

рассказах. Концовки всех пьес напоминают конец «Скучной истории». Все они написаны в минорном ключе и приводят зрителя в состояние бессильной — возможно, восхитительно бессильной — депрессии. Если судить пьесы Чехова по их собственным законам (которые вряд ли могут считаться общеприменимыми законами драматического искусства), то можно назвать их совершенным произведением, — но действительно ли они так хороши, как рассказы Чехова? Во всяком случае, метод его опасен и подражать ему невозможно. О пьесах, написанных эпигонами Чехова, нечего и говорить.

Английские поклонники Чехова считают, что все, что он сделал, прекрасно. Находить в Чехове недостатки — кощунство. И все-таки их надо указать. Я уже говорил о полном отсутствии индивидуальности в чеховских персонажах и в их манере говорить. Само по себе это не недостаток, ибо основано на внутреннем глубоком убеждении, что жизнь не признает личности. Но и достоинством это не назовешь. Отсутствие индивидуальности у персонажей особенно заметно, когда Чехов заставляет их подолгу рассуждать на абстрактные темы. Как это отличается от Достоевского, который всегда «чувствовал идеи» и делал их такими замечательно индивидуальными. Чехов не «чувствовал идей», и его герои — когда им предоставляют слово — говорят бесцветным и скучным газетным языком. Особенно такими разглагольствованиями испорчена «Дуэль». Может быть, рассуждения — это дань Чехова глубоко укоренившейся традиции русской *интеллигентской* литературы. В свое время рассуждения, наверное, имели эмоциональное значение, но сейчас, во всяком случае, потеряли его. Еще один серьезный недостаток Чехова — его русский язык, бесцветный и лишенный индивидуальности. У него не было чувства слова. Ни один русский писатель такого масштаба не писал таким безжизненным и безличным языком. Поэтому Чехова так легко переводить (не считая местных аллюзий, реалий и некоторых «словечек»).

Из всех русских писателей ему меньше всего опасно коварство переводчиков.

Прямое влияние Чехова на русскую литературу незначительно. Успех его рассказов содействовал популярности этого жанра, ставшего основным в русской прозе. Горький, Куприн, Бунин — назовем главнейших — смотрели на Чехова как на учителя, но их нельзя назвать его учениками. Несомненно, никто не научился от него искусству построения рассказа. Казалось, что очень легко подражать его пьесам, — и многие попали в западню. Сегодняшняя русская проза совершенно свободна от следов чеховского влияния. Некоторые молодые писатели перед революцией начинали как подражатели Чехову, но никто из них не остался ему верен. В России Чехов стал принадлежностью прошлого — даже более отдаленного, чем Тургенев, не говоря уж о Гоголе и Лескове. За границей получилось иначе. Там нашелся настоящий наследник чеховских тайн искусства — это Кэтрин Мэнсфилд: в Англии она сумела сделать то, чего никто не сделал в России, — выучилась у Чехова не став его эпигоном. Самые восторженные и преданные поклонники у Чехова — в сегодняшней Англии. Там — и в меньшей степени во Франции — культ Чехова стал отличительной чертой высоколобых Интеллектуалов. Интересно, что в России всегда смотрели на Чехова как на «низколобого» писателя, — высшие слои интеллигенции всегда вносились к нему прохладно. Двадцать лет назад высоколобые даже делали вид, что презирают его (или искренне презирали). Настоящую власть он имел над сердцами честных обывателей. Сейчас Чехов, конечно, стал собственностью всей нации. На его место классика, крупного классика — одного из «первой десятки» — никто не покушается. Только этого классика временно положили на полку.

Пер. с англ. Р. Зерновой

¹ Святополк-Мирский Дмитрий Петрович (1890 — 1939, после возвращения в СССР Д. Мирский)

– князь Дмитрий Петрович Святополк-Мирский происходил из княжеского рода Святополк-Мирских, сын П. Д. Святополк-Мирского, государственного деятеля и известного англофила, и Екатерины Алексеевны, урождённой графини Бобринской (Бобринские происходили от внебрачного сына Екатерины II и графа Алексея Орлова), дочери А. В. Бобринского. Д.П. Святополк-Мирский получил отличное домашнее образование, с детства знал несколько иностранных языков. С 1909 бывал на «Башне» Вячеслава Иванова, где собирались известные и начинающие поэты. В 1911 году выпустил сборник «Стихотворения. 1906—1910». Об этих стихах в «Письмах о русской поэзии» Н. Гумилев отозвался благосклонно, но все-таки отнес их к любительским. Святополк-Мирский участвовал в Первой мировой войне и в белом движении. С 1920 в эмиграции, с 1921 по 1932 жил в Лондоне. Издал несколько антологий русской поэзии, об одной из которых Владимир Набоков «лучшей истории русской литературы на любом языке, включая русский», и ряд книг и статей о русской литературе на английском языке. Был сторонником сближения эмиграции с СССР. В 1926—1928 годах учредил, став соредктором, крупный журнал «Вёрсты», где печатались и советские авторы. «Вёрсты» вызвали довольно резкие отклики в среде эмиграции, в частности Бунина, Зинаиды Гиппиус, Владислава Ходасевича. В 1932 году при содействии Горького переехал в Советский Союз. В 1937 году был арестован, в июне 1939 года умер в лагере под Магаданом.

² Впервые:

³ «Английский читатель» – Д. Мирский часто упоминает «английского читателя», «английский перевод», поскольку книга «История русской литературы с древнейших времен до 1925 года» была написана в Англии на английском языке, в отличие от большинства эмигрантских писателей, писавших на русском языке.

⁴Стендаль Фредерик (настоящее имя — Анри Бейль, 1783—1842) — французский писатель, один из основоположников французского реалистического романа XIX в. В ожесточенной борьбе между «романтиками» и «классиками» с самого начала Стендаль занял позицию радикального романтизма. Большое значение в его художественном становлении имело влияние Шекспира. Самые известные произведения - романы «Красное и черное» (1831), «Ванина Ванيني» (Vanina Vanini), «Пармская обитель» (1839), Два тома путевых очерков «Мемуары туриста» (1838).

⁵ Французские классицисты – деятели культуры Франции XVII века. Краеугольным камнем теории классицизма является учение об неизменности, абсолютности идеала прекрасного. С такими взглядами тесно связано понятие классицистов об общих, универсальных типах человеческих характеров, следствием чего является абстрактность художественных образов классицистической литературы. Классицисты не считались с необходимостью присутствия в художественном образе элемента единичности, случайности, и человек в их изображении чем-то вроде абстрактной схемы, а не существом живым существом. Стендаль выступает против классицизма, доказывая относительность, изменчивость, историчность понятия о прекрасном («Расин и Шекспир»).

⁶ Пруст Марсель (1871 — 1922) — французский писатель, новеллист и критик, представитель модернизма в литературе. Получил всемирную известность как автор семитомной эпопеи «В поисках утраченного времени» (1907 - 1911), одного из самых значительных произведений мировой литературы XX века.