



Н.А. Дмитриева

ПОСЛАНИЕ ЧЕХОВА

Нина Александровна Дмитриева

Послание Чехова

Текст предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=2672235
Послание Чехова: Прогресс-Традиция; Москва; 2007
ISBN 5-89826-280-6

Аннотация

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	4
ПРЕДИСЛОВИЕ	6
ДОЛГОВЕЧНОСТЬ ЧЕХОВА	9
«ВОРЫ»	27
«ДУЭЛЬ»	37
Конец ознакомительного фрагмента.	39

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 Алекандровны 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 всепопимания» 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, нисколько 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 холодка, приподнимающего писателя над событиями жизни, при всем пристальном к ним внимании, при всем чувствовании в них»⁷, – холодка 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. Апчинская*. 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 развешивает 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, незамутненным 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 предвестник рассвета, нытик или сатирик, – вопросы, идущие мимо сути, но требовавшие перечитывания полузабытых страниц. Мало-помалу отпадала 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 нескольку 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 постепеновец, 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 моло-

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

дежи... Потому я одинако не питаю особого 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

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.

перевоплощению 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? Потехня 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 миросозерцания: 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, предполагающей *«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 самопоуенности. 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

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

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 самостоятельным 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 односторонним 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 Кирил-

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

лову и барину Абогину («Враги»), революционеру и чиновнику («Рассказ неизвестного человека»), Лаевскому и фон Корену («Дуэль»), Мисаилу Полозневу и доктору Благово («Моя жизнь»), 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 исповедам 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

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

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: Лаевский 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. Лопехин («Вишневый сад») не является типичным буржуазным стяжателем, герой «рассказа неизвестного человека» – типичным народовольцем, доктор Рагин («Палата № 6») – типичным провинциальным врачом, 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, Лопехина, 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 вставить 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 многоместительна и пластична человеческая натура.

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

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 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 юридическими 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.

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

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 малопопятную, 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, подсказанная 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 самым 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» забытые 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 неведь откуда, волшебных огней огромного парохода темной ночью – поистине чеховские «кадры».

Итак, чеховиана разноголоса и обширна; сочинения этого русского писателя обладают всеми признаками, обеспечивающими долготеление, 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 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.

Не то было у нас. Если у Станиславского появлялось чувство конфуза, то что же говорить о стоявших на крайнем левом фланге – для них Чехов стал одиозной фигурой. Мейерхольд, когда-то перед Чеховым благоговевший, решительно не хотел ставить его пьесы. Маяковскому «дяди Вани и тети Мани» казались исчадием мещанства, а в чеховском языке ему слышалась «вся проплеванность, гниль выражений с нитьем, с три раза повторяющимися в зевоте словами: "В Москву, в Москву, в Москву"»²³.

Отчасти отвержение Чехова соотносилось с бунтом «левого фронта» против классики вообще. Установка «левых» была: «б и ть... тех, кто... приписывает акстарью (академическому старью. – Н.Д.) действительную роль всего дня»²⁴. «Старое», «старина» – сами эти слова были ненавистны «лефам». Чехов для них хоть и не стал стариной, но стал старьем, что еще хуже.

Однако дело было не только в левацких крайностях, которым, как известно, не сочувствовали ни Ленин, ни нарком просвещения А.В. Луначарский. Чехов действительно не вписывался в панораму послереволюционных лет. В его поэтике не было ни плакатного крика, ни героической декламации, ни басенной поучительности. Не могла импонировать сдержанная речь, призывающая к раздумью, туманная в выводах. Союзника в деле революционного переустройства мира в Чехове не видели. Как ни акцентировал актер И. Берсенев революционный пафос речей Пети Трофимова, которого он играл тогда в Художественном театре, это не производило такого действия, какое эти же речи оказывали на мятежную молодежь двадцать лет назад, в преддверии 1905 года. Революция, совершившаяся в октябре 1917 года, была не та, за подготовку которой Петю исключали из университета и ссылали. Смотреть после победы Октябрьской революции на говоруна кадетского типа было неинтересно, сочувствовать ему – трудно, размышлять над ним – некогда, не до того. И сам Луначарский констатировал, что пьесы Чехова «признаются мало говорящими новому зрителю, кажутся ему чуждыми и по своим темам, и по своим настроениям»²⁵. Так Чехов вступил в полосу отчуждения. Но она длилась недолго.

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

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.

²³ Маяковский В. В. Указ. соч. Т. 12. С. 345.

²⁴ Там же. С. 56. (Разрядка автора. – Ред.)

²⁵ А.В. Луначарский о театре и драматургии: В 2 т. М, 1958. Т. 1. С. 764.

Уже во второй половине 1920-х годов классиков больше не отвергали, но принимали с поправками на их классовую ограниченность, ценя в них прежде всего свидетелей обвинения – обвинения «проклятого прошлого». Квазимарксистская социология (несколько позже ее окрестили вульгарной социологией) видела в Чехове представителя мелкой буржуазии, способной критиковать крупную буржуазию и феодально-самодержавный строй. В качестве сатиры на царский строй охотно признавались многие ранние рассказы, такие, как «Унтер Пришибеев», «Голстый и тонкий», «Хамелеон». Антошу Чехонте, таким образом, оценили раньше, чем Антона Чехова, и именно Чехонте вернул Чехова читающей публике. В данном случае не драматургия пробуждала интерес к его прозе, как бывало прежде, а ранняя проза проложила дорогу к драматургии и прозе зрелого периода.

Импульсы для возникновения или возобновления интереса к писателю приходят извне. Произведение искусства может быть великим и прекрасным, оставаясь незамеченным и непонятым, пока не будет высечена искра общественной заинтересованности в нем, не осуществится контакт с какими-то чувствительными точками окружающей среды. Такой контакт может возникать и на поверхностных слоях – произведения, сами по себе незначительные, становятся предметом общего внимания, имеют «бешеный успех». Но за недостатком горючего материала вспышка оказывается короткой, все быстро выгорает, после успеха наступает прочное забвение. Для настоящего же искусства это только начало долгой жизни; однажды вызвав к себе интерес, оно затем создает свое собственное поле.

Искусство Чехова, чтобы быть понятным как искусство, также нуждалось в прямой общественной актуализации. Привлечение общественного внимания в 1920-е годы послужило сигналом к углублению в его творчество.

Признав Чехова как сатирика, нужно было сделать следующий шаг – разрушить давно укоренившийся стереотип «певца хмурых людей», отстоять Чехова как противника старого мира и предвозвестника нового. Сам КС. Станиславский, в 1903 году склонный трактовать «Вишневый сад» как трагедию, теперь предлагал иную интерпретацию: «Дайте и Лопахину в "Вишневом саде" размах Шаляпина, а молодой Ане темперамент Ермоловой, и пусть первый со всей своей мощью рубит отжившее, а молодая девушка, предчувствующая вместе с Петей Трофимовым приближение новой эпохи, крикнет на весь мир: "Здравствуй, новая жизнь!" – и вы поймете, что "Вишневый сад" – живая для нас, близкая, современная пьеса, что голос Чехова звучит в ней бодро, зажигательно...»²⁶

Аня, кричащая на весь мир, Лопахин со всей мощью рубящий отжившее... Может показаться странным, что такую концепцию выдвигал великий режиссер, впервые давший истинную сценическую жизнь драматургии Чехова. Но, как видно, нельзя было обойтись без перехлестов. Решительный демарш предпринял Михаил Кольцов в статье 1928 года «Чехов без грима». Желая утвердить репутацию Чехова как «лучшего русского литературного классика конца XIX столетия», Кольцов утверждал, что тот своих героев – дряблых, немощных обывателей – ненавидел и презирал, беспощадно развенчивал их «якобы порывы, якобы идеалы и якобы глубокие переживания». Кольцов даже приписал Чехову «активное сочувствие формирующемуся рабочему движению»²⁷. Разумеется, это было заменой одного грима другим – гримом революционного плаката, как справедливо полагал Ю. Соболев, возражавший Кольцову²⁸. Все строилось на разделении черного и белого, третьего не дано; или воспевал – или презирал; ни о каком «двойном освещении» не могло быть и речи. И все же выступление авторитетного публициста не было бесплодным для судьбы чеховского наследия, оно давало толчок к возвращению его читателям и зрителям.

²⁶ Станиславский К. С. Указ. соч. Т. 1. С. 276.

²⁷ Кольцов М. Чехов без грима // Правда. 1928. № 163. 15 июля.

²⁸ Соболев Ю. Чехов. М, 1930. С. 5–6, 16.

Коль скоро было признано, что Чехов ценен как обличитель старого мира, то соответственно должны были истолковываться его пьесы. Их следовало ставить как комедии (чего и сам автор в свое время хотел), и не лирические комедии, какими их считал Горький, а социально-острые и беспощадные. В этом направлении работала мысль режиссеров. В 1935 году «Вишневым садом» уже шел в восемнадцати театрах страны. Самой радикальной была постановка А. Лобанова в студии Р. Симонова. Театр не пощадил никого из персонажей: Раневская, «представительница уходящего класса», изображалась стареющей развратницей, Гаев – ничтожным болтуном, Лопахин – крупным хищником, студент Трофимов – либеральным краснобаем, а бедный Симеонов-Пищик – вообще «потерявшим облик человеческий».

Все подобные спектакли не имели успеха. Они не могли быть плодотворной интерпретацией Чехова уже потому, что пренебрегали «внутренней формой» его искусства. Игнорировалась образная диалектика, составлявшая основу поэтики Чехова и его юмора. Но само «состояние озадаченности перед Чеховым» (по выражению К.Л. Рудницкого)²⁹, испытываемое и деятелями театра, и зрителями, убеждавшимися, что социологическим ключом он не открывается и всегда остается «осадок стыда и неловкости», – само это состояние побуждало к поискам иных подходов к неуловимому художнику. Тем временем подошел конец и вульгарной социологии, дискредитированной в общественном мнении, и путь поисков открылся.

Переломной для судьбы чеховской драматургии, а может быть, и для восприятия его прозы, снова, как сорок лет назад, стала постановка Художественного театра. Восьмидесятилетний В.И. Немирович-Данченко в 1940 году заново поставил «Три сестры», не отрекаясь от традиций Художественного театра, но сообщив им второе дыхание. Отпало все слишком камерное и домашнее. Театр учел, что в зрительном зале сидели уже не те люди, которые могли узнать себя и свой быт в быту Прозоровых. Быт отдалился – осталось бытие. Герои пьесы не подвергались сатирическому суду, на первый план выступил их духовный стоицизм, способность сохранить человеческое достоинство. В спектакле очень сильно было ощущение катарсиса, потому что траектория падения, увядания, крушения надежд пересекалась с траекторией духовного возмужания. Разочарования и горести трех сестер имели большую экзистенциальную значительность, чем молодые мечтания, которым они предавались вначале. Познание иллюзорности счастья сделало их более мудрыми, закалило для жизни. И даже патетическое ламенто Андрея в четвертом акте («О, где оно, куда ушло мое прошлое...») принадлежало, казалось, человеку более глубокому и умудренному, чем жизнерадостный «влюбленный скрипач» первого акта. Тот Андрей еще мало что понимал и видел – этот понимает и видит, хотя сил сопротивления злу у него не достало.

Мы учились понимать Чехова по мере того, как отрешались от иллюзий, от наивных и ложных представлений, будто бы уже известна «настоящая правда». По мере того как убеждались, что она менее всего принадлежит тем, кто считался ее монопольным обладателем. Еще задолго до того, что стали именовать «разоблачением культа личности», начали понимать – пока не открыто, а про себя, – что «ложь и насилие» своих позиций не только не сдали, но забрали невиданную власть. Чтение Чехова – внимательное, вдумчивое – становилось противоядием, противовесом лживой официальной демагогии.

В романе В. Гроссмана «Жизнь и судьба», долго дожидавшемся публикации, есть такой эпизод. Вовремя войны в частном доме за чайным столом несколько собеседников разговаривают о литературе. Высказываются откровенно, как бы махнув рукой на осторожность и дипломатию, хотя каждый подозревает в другом доносчика, – но уж очень требуют выхода копившиеся в молчании мысли. Заходит речь о Достоевском, потом о Чехове. Один из собеседников говорит: «Легче всего Чехову, его признает и прошлая эпоха, и наша». Но другой,

²⁹ Рудницкий К. Спектакли разных лет. М, 1974. С. 87.

Мадьяров, возражает: «Чехов у нас по недоразумению признан <...> между ним и современностью лежит великая бездна. Ведь Чехов поднял на свои плечи несостоявшуюся русскую демократию. Путь Чехова – это путь русской свободы. Мы-то пошли другим путем. Вы попробуйте, охватите всех его героев. Может быть, один лишь Бальзак ввел в общественное сознание такие огромные массы людей. Да и то нет! <...> Чехов ввел в наше сознание всю громаду России, все ее классы, сословия, возрасты... Но мало того! Он ввел эти миллионы как демократ, понимаете ли вы, русский демократ! Он сказал, как никто до него, даже Толстой не сказал: все мы прежде всего люди, понимаете ли вы, люди, люди, люди! <...> Он сказал: самое главное то, что люди – это люди, а потом уж они архиереи, русские, лавочники, татары, рабочие. Понимаете – люди хороши и плохи не оттого, что они архиереи или рабочие, татары или украинцы, – люди равны, потому что они люди. Полвека назад ослепленные партийной узостью люди считали, что Чехов выразитель безвременья. А Чехов знаменосец самого великого знамени, что было поднято в России за тысячу лет ее истории, – истинной, русской, доброй демократии, понимаете, русского человеческого достоинства, русской свободы. <...> Чехов сказал: пусть Бог посторонится, пусть посторонятся так называемые великие прогрессивные идеи, начнем с человека, будем добры, внимательны к человеку, кто бы он ни был – архиерей, мужик, фабрикант-миллионщик, сахалинский каторжник, лакей из ресторана; начнем с того, что будем уважать, жалеть, любить человека, без этого ничего у нас не пойдет. Вот это и называется демократия, пока не состоявшаяся демократия русского народа»³⁰.

Собеседники Мадьярова могли бы спросить у него: а где же Чехов или хотя бы кто-то из его героев все это говорит? Укажите название произведения, том, страницу. Где у Чехова рассуждения о несостоявшейся русской демократии?

У Чехова этих рассуждений нет, и само слово «демократия», кажется, не встречается. Но именно такое содержание открывалось нам в его сочинениях, когда потребность в демократии подлинной, а не фальшивой овладевала сознанием общества. И оно, это содержание, не приписывалось Чехову произвольно, но действительно потенциально заложено в его творчестве. Это и есть излучение новых смысловых волн – залог долговечности, черта гения.

Война 1941–1945 годов принесла определенные сдвиги в общественном сознании. Всеобщая беда сближала людей, многие господствующие идеологии – мы обнаруживали свою фиктивность, идеологический пресс ослабел, была до некоторой степени «реабилитирована» церковь, люди начинали не только свободнее думать, но меньше боялись высказываться вслух. Тогда говорили: жить стало труднее, но дышать легче. Самосознание военных и первых послевоенных лет настраивалось на возрождение гуманистических ценностей; победа над фашизмом давала надежду, что это сбудется. Огромным успехом пользовались старинные романсы в исполнении Н. Обуховой, нравились старинные вальсы, трогал фильм «Леди Гамильтон», рассказывающий о верной любви, пронесенной через всю жизнь.

И по-новому увлекал Чехов. Уже не как сатирик и обличитель, а как гуманист. Герой романа Гроссмана говорит о Чехове – знаменосце русской демократии, которая, собственно, и есть осуществленный гуманизм. Прежде этот термин употреблялся в критической литературе не иначе как с добавлением «абстрактный», то есть в отрицательном смысле; уважать и любить полагалось не человека вообще, а только представителей передового класса. Произведения Чехова возвращали понятиям гуманности и демократии их истинное значение. Постановка МХАТом «Трех сестер», возобновленная в 1946 году, пользовалась не меньшим, если не большим успехом, чем в 1940-м. Сестрам Прозоровым охотно прощали их негероичность, притягивала атмосфера проникновенной человечности. Зрительный зал в 1946 году внимал спектаклю, затаив дыхание.

³⁰ Гроссман В. Жизнь и судьба. М, 1988. С. 263–265.

Послевоенная идеологическая передышка была очень короткой, через год-два началось «закручивание гаек», цензура свирепствовала больше прежнего, последовали так называемая борьба с космополитизмом и новая волна репрессий. Подавлялись малейшие признаки «формализма» в искусстве, расценивавшиеся как зловредное влияние Запада. Однако перед отечественным наследием полагалось сохранять пиетет и к русским классикам относиться почтительно. В частности – к Чехову. Но надлежало окончательно развеять легенду о его пессимизме и представить его как «нашего Чехова» – жизнеутверждающего, мажорного предвестника новой жизни, то есть той самой жизни, какой живет его родина после Октября.

Своего рода эталоном стала популярная монография о Чехове В.В. Ермилова, изданная в 1946 году. Написанная живо, с неподдельной любовью к Чехову, с хорошим знанием его биографии, она представляла Чехова-писателя более объемно, чем критика довоенных лет; в ней не было явных натяжек и вульгарностей. Автор выстраивал достаточно аргументированную концепцию: Чехов – писатель светлый, революционно настроенный, крепко верящий в будущее, никоим образом не пессимист. Вот только сложности Чехова не оставалось: у Ермилова он весь как на ладони. Повествование о нем как бы заключено между двумя цитатами – обе из «Вишневого сада»: «Прощай, старая жизнь!» и «Здравствуй, новая жизнь!» Путь от «прощай» до «здравствуй» проходит, согласно Ермилову, и сам писатель, и его герои, которым Чехов сочувствует, но осуждает за бездействие. Сочувствует, конечно, не всем, а тем, кто говорит о необходимости труда, о красоте будущего; соответственно герои делятся на друзей и врагов Чехова. О тех произведениях, где плюсы и минусы заплетены в более сложную вязь, автор монографии или совсем не упоминает (например, о «Дуэли»), или подвергает критике за непоследовательность. Так, по его мнению, концовка рассказа «Враги» – «элемент явно наносный»³¹. На нескольких страницах доказывается, что врач Кириллов – честный труженик, а помещик Абогин ведет паразитический образ жизни и потому дурное мнение о нем Кириллова никак не может быть «несправедливым, недостойным человеческого сердца», как о том говорит Чехов. Труженик – значит друг, барин – враг. Одним словом: «а паразиты никогда». Сложная нравственная проблема, поставленная в рассказе, зачеркивается как «наносный элемент».

В. Ермилов намеревался показать, что Чехов «наш» – близкий, народный, светлый; во имя этого высшая математика чеховского мира упрощалась до элементарной арифметики; о многом умалчивалось, многое искусственно спрямлялось. Заключительная глава книжки так и называется «Наш Чехов». Это уже глава откровенно официозная, вся наполненная цитатами из речей Сталина. За высокопарным панегириком советской действительности следовал вывод: «Это и было мечтой Чехова». Чехов бы поехал от таких похвал.

Но этот очередной грим уже мало кем принимался всерьез. После всего пережитого за последнее десятилетие кто мог верить, что Чехов именно о таком и мечтал? Читатели понимали, как понимал персонаж Гроссмана, что между Чеховым и сталинским государством «лежит великая бездна». Без такого понимания не могло бы развиваться серьезное чеховедение следующего периода – после «оттепели» 1956 года.

Уже и раньше стали появляться работы литературоведов, открывавшие в Чехове нечто новое. Акцентировка чеховского оптимизма, принятая в те годы, какой бы она ни была односторонней и преувеличенной, все же покончила со штампом «певца хмурых людей» и «нытика». Со всем блеском критического темперамента это сделал К.И. Чуковский. Он начинал с характеристики личности писателя и убедительной подборкой фактов показал совсем другого человека – феноменально общительного, несокрушимо веселого, упоенного жизнью, а главное – обладателя могучей воли. «И разве не такая же воля ощущается в нем как в писателе, как в новаторе литературного стиля!.. В этих стальных конструкциях, кото-

³¹ Ермилов В. Чехов. М, 1946. С. 123.

рые делают короткий рассказ динамичнее любого романа, в его власти над словом, в том, как смело и победоносно распоряжается он своим материалом, чувствуется напряженная мускулатура гиганта», – писал Чуковский³². После портрета, им нарисованного, можно только поражаться слепоте тех, кто находил Чехова «слабовольным», «инертным», «пассивным» и прочее.

В том же 1946 году, когда вышла монография Ермилова, была напечатана статья А.П. Скафтымова «О единстве формы и содержания в "Вишневом саде"», где впервые высказывалась мысль о «двойном освещении», какое Чехов дает изображаемому³³. Тогда эта статья, помещенная в малотиражных «Ученых записках», не привлекла должного внимания, ее оценили позже. Углубленное изучение и осмысление чеховского наследия шло в 1960-1970-х годах силами многих талантливых исследователей. По-новому открывался Чехов в трудах В.Б. Катаева, Б.И. Зингермана, Н.Я. Берковского, В.Я. Лакшина, А.П. Чудакова, Э.А. Полоцкой. В разгадывании феномена Чехова участвовали кроме филологов режиссеры, актеры, музейные работники, психологи, представители физико-математических и естественных наук, зарубежные ученые. И конечно, писатели – Ю.К. Олеша, И.Г. Эренбург, Ю.М. Нагибин, А.П. Солженицын. Последний в 1998 году опубликовал интереснейшие заметки о некоторых рассказах Чехова.

Авторы содержательных работ о Чехове не всегда и не во всем сходятся между собой как в обобщающих суждениях, так и в понимании отдельных произведений. Но так и должно быть, ведь в том и секрет долговечности великого искусства, что оно есть «нечто постоянно создающееся», его по-своему досоздает и каждое новое поколение, и каждый читатель. Незачем приводить к общему знаменателю все мнения о чеховском творчестве, пусть у каждого будет «свой Чехов», но важно, чтобы это был все-таки Чехов, а не кто-то другой. Как сказал однажды он сам: «Понимать по-своему не грех, но нужно понимать так, чтобы автор не был в обиде» (С., 16, 20).

О некоторых театральных постановках самого последнего времени, где персонажи «Чайки» бегают на четвереньках, неуместно хохочут, истошно кричат, вряд ли можно сказать, что Чехов был бы в обиде – они просто не имеют к нему никакого отношения. Истолкованию в духе «попсы» заведомо не поддаются ни его драмы, ни водевили (хотя какие-то связующие нити с абсурдистской драматургией Ионеско и Беккета в них обнаружить можно). Эти постановки любопытны в другом отношении. Во-первых, как симптомы определенного умонастроения. Во-вторых, даже в этом модном «стиле» Чехова все же ставят, хотя, казалось бы, почему не выбрать другого, более подходящего автора? Почему не поставить пьесу современного драматурга, которая бы этому стилю соответствовала? Нет, опять «Чайка», опять «Вишневый сад». Значит, чем-то продолжает притягивать и тревожить этот писатель, несмотря на явную психологическую и стилевую несовместимость его с исканиями театральных новаторов.

Общий же читательский интерес к Чехову, кажется, несколько понизился по сравнению с предыдущими десятилетиями, как понизился он и вообще к художественной литературе. Наше общество слишком захвачено новыми для него экономическими проблемами, просто и времени не остается сидеть и читать книги, разве что легкую детективную беллетристику. Говорят даже, что художественная литература («изящная словесность», как ее прежде называли) отжила свой век, не оправдав слишком больших надежд, которые на нее возлагались. Возникла и доказывающая этот тезис философия постмодернизма. Она имеет свою историю и своих предшественников – не где-нибудь, а на цивилизованном Западе. В этом русле – лозунги молодежной «контркультуры» 1960-х годов. Столетием раньше к отрицанию роли

³² Чуковский К. Указ. соч. С. 72.

³³ Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М, 1972. С. 350.

изящной словесности склонялись русские «нигилисты». Совсем по другим мотивам, но не менее беспощадно осудил мировую литературу, зашедшую, по его мнению, в тупик, один из ее великанов – Лев Толстой – в трактате «Что такое искусство?». Вспомним, как отозвался об этом трактате Чехов: «...статья Л<ьва> Н<иколаевича> об искусстве не представляется интересной. Все это старо. Говорить об искусстве, что оно одряхлело, вошло в тупой переулочек, что оно не то, чем должно быть, и проч. и проч., это все равно, что говорить, что желание есть и пить устарело, отжило и не то, что нужно. Конечно, голод – старая штука, в желании есть мы вошли в тупой переулочек, но есть все-таки нужно, и мы будем есть, что бы там ни разводили на бобах философы и сердитые старики» (П., 7, 143–144). (Теперь можно бы добавить: и сердитые молодые люди.)

Предоставим социологам исследовать корни новейшего нигилизма и его тяжелые практические последствия. Как бы ни было, потребность в духовной пище действительно так же неистребима, как потребность в пище материальной. Периоды художественного оскудения всегда чередовались с периодами нового подъема; ему должна содействовать общая гуманитарная культура, в XX столетии потесненная односторонним прогрессом техники. Один из выдающихся людей нашего времени, Д.С. Лихачев, сказал, что век XXI должен стать веком гуманитарного мышления.

Бунтарские настроения сторонников анархической контркультуры и противников культуры традиционной являются, кроме всего прочего, реакцией на всякого рода наставничество, учительство со стороны политиков, моралистов разного толка, со стороны философов, считающих себя обладателями истины, футурологов, чьи прогнозы никогда не сбываются, утопистов, чьи идеалы нежизненны, а также и со стороны «мандаринов культуры».

Но вот писатель, который не прописывал рецептов, не вставал в позу учителя жизни, не выставлял «образцов для подражания», своих идей не навязывал и честно признавался, что многого не понимает в этой жизни, – именно он и проник в ее глубоко залегающие пласты. Таков Чехов. Своими сочинениями он как бы говорит читателям: вот перед вами жизнь, как она есть, судите о ней по своему разумению и опыту, но знайте, что она многолика, богата потаенными возможностями, не укладывается в простые схемы, допускает альтернативы. «В дому отца моего обители многи суть» – эту цитату из Евангелия неспроста приводит черный монах в одноименном рассказе.

Вероятно, чеховедению еще предстоит развиваться. Биография и творчество Чехова как будто исследованы досконально, в том заслуга ученых, особенно последних десятилетий, но о великом художнике всегда есть что сказать, так как содержание его произведений неисчерпаемо. И еще не все сказано о Чехове из того, что заново приобретает острый смысл в наше время. Думается, что именно в наше время стоило бы уделить внимание глубинным проблемам бытия, которые просвечивают у Чехова сквозь изображение быта, – этическим, религиозным, онтологическим. Они занимали Чехова не меньше, чем Достоевского и Толстого, он лишь остерегался окончательных выводов, предпочитая вопросительный знак. Но релятивистом он не был и никогда не разделял мнения одного из своих персонажей, который «отлично знал, что жизнь бесцельна и не имеет смысла <...> что никто на этом свете ни прав, ни виноват» (С., 7, 114). Различие добра и зла, правды и лжи Чехов не подвергал сомнению, и его этические критерии были тверды. Противоречивость человеческой природы, причудливая смесь в ней добра и зла не исключали в его понимании существования «вечной правды», а лишь указывали, что путь ее постижения долог и труден.

Чехов и религия – в советское время это была тема табуированная, теперь ее можно обсуждать всерьез, и хорошо, что это делается. Отношение писателя к христианству, к церкви и священникам, к религии вообще, к проблеме бессмертия сложно и неоднозначно, однако вопросы эти он затрагивал почти во всех своих главных произведениях, они были важны для него, а значит, и для понимания его творчества. По-видимому, он шел через то

огромное поле, которое лежит между неверием и верой, о чем говорится в дневниковой записи Чехова. Там сказано, что русский человек обычно признает одну из крайних точек пути, а середина его не интересует, и поэтому он знает очень мало. Нужно понимать это так, что именно в процессе прохождения через поле человек научается мыслить и приобретает познания о мире, позволяющие прийти к цели.

В одной из своих статей А.П. Чудаков, своеобразный и тонкий истолкователь Чехова, называет его «человеком поля», для которого «крайние точки» не являются целью и не нужны, нужно только само поле как плацдарм для познания³⁴. «Человек поля» – да, это определение к Чехову подходит, но разве оно означает «принципиальное несближение с полюсами»³⁵? Человек, идущий по большому полю, реальному или метафорическому, все-таки всегда куда-то направляется, а не просто «шатается по степу», как ошалевший от счастья молодожен в повести «Степь». Шататься туда-сюда, полагая, что движение – все, а цель – ничто, – это не позиция Чехова. Путь от неверия к вере он проходил с «большим трудом», с колебаниями, но шел по нему, как можно видеть из анализа его сочинений. Другое дело, что веру в высшее начало он не отождествлял с верой слепой, основанной на догмах и обрядах, – для того и нужен долгий путь, чтобы познать «истину настоящего Бога» как нечто несомненное.

Высоко почитая науку, Чехов не противопоставлял ее ни религии, ни искусству, в его понимании это отдельные пути поисков истины, которым когда-нибудь суждено слиться в единый поток. Идея *синтеза* интуитивного и рационального познания, логического мышления и эмоционального постижения заложена в творчестве Чехова не столько в его прямых высказываниях, сколько в собственных его художественных методах – они могут быть проанализированы под этим углом зрения, чего, кажется, еще никто не делал. Нам более привычно разделять Чехова надвое: с одной стороны – врач, материалист, поклонник Дарвина, с другой – художник, артистическая натура, богоискатель. И будто бы они несходны и находятся в разладе. Между тем Чехов не раз подчеркивал значение медицины и вообще естественных наук для него как для писателя и говорил, что интуиция художника стоит мозгов ученого.

В его время научная картина мира мыслилась обособленной не только от религии, но и от образного мышления. В XX веке, с развитием фундаментальной науки, с исследованием «странного» микромира, противоположность логически-понятийного и эмоционально-интуитивного мышления перестает быть абсолютной. Корифеи науки – Эйнштейн, Нильс Бор – говорят о значении искусства для их деятельности; священник и палеонтолог Тейяр де Шарден приемлет теорию эволюции; биохимик Вернадский создает учение о ноосфере. Примеров наведения мостов много: наука, искусство и религия, оказываются, нужны друг другу. Чехов это предчувствовал, хотя «неклассическая» наука развивалась уже после него.

Он не знал и не пытался предсказывать, каким станет мир в XX столетии, не создавал утопий и антиутопий, строго ограничив себя местом и временем, в котором жил. Он всего лишь (как говорит герой романа Гроссмана) «ввел в наше сознание всю громаду России, все ее классы, сословия, возрасты», и, добавим, показал многообразие составляющих ее личностей, показал, чем дышит каждый, как поступает, во что верует, о чем мечтает. Через несколько десятилетий Россия стала другой, но люди остались людьми, они сами и изменяли Россию. Интуицией гениального художника и ясной мыслью – мыслью свободной, не ско-

³⁴ Чудаков А. «Между „есть Бог“ и „нет Бога“ лежит целое громадное поле...» // Новый мир. № 9. 1996. См.: «Человек поля, с напряжением всех душевных сил идущий к познанию „в далеком будущем“ „истины настоящего Бога“, не присоединяется ни к одному из известных решений, ни к Достоевскому, ни к современному религиозному движению, но находится всегда в самом поле, в его разных точках» (с. 188).

³⁵ Там же. С. 190.

ванной никакими доктринами, Чехов проникал во внутренний мир этих людей, что и давало ему возможность многое предугадывать, предвосхищать проблемы, которые в то вяло текущее, спокойное время (каким спокойным оно кажется нам теперь!) еще были в дремлющем, латентном состоянии, а потом заявили о себе в полную силу. Чехов не знал и не мог знать о катаклизмах XX века, но, читая его теперь, понимаешь, что они исподволь, неосознанно назревали в душах людей XIX века, самых разных людей: просвещенных и темных, богатых и бедных, вольнолюбцев и рабов. Все они не имели власти (о власть имущих, «сильных мира сего» Чехов не писал), но без их психологической готовности к переменам жизни властители и вожди ничего не могли бы сделать.

Вместе с тем, Чехов показывает, как в сердцах тех же обыкновенных людей, будь то интеллигент или мужик, купец или рабочий, русский или татарин, повелительно звучит «нравственный закон внутри нас». Иной раз поздно, иной раз приглушенно, но звучит, удерживая руку, поднятую для убийства, побуждая праздного к труду, грешного – к раскаянию, эгоиста – к самоотверженному поступку. Странно было бы заподозрить Чехова, неколебимого реалиста, способного глядеть «с холодным вниманьем вокруг», в каком-то сентиментальном морализаторстве – этого нет и следа. Просто он видит, вникая в клубок противоречий человеческой природы, что среди ее перепутанных нитей есть золотая нить нравственного самосознания, ведущая к выходу из лабиринта. Напоминание об этом своевременно.

Нужно не только читать Чехова, но внимательно вчитываться в каждый его рассказ. Они не похожи один на другой, писатель каждый раз ставил перед собой новую задачу. Повторений уже сказанного он избегал, и если они случались, то считал вещь неудавшейся (а неудачи у него иногда бывали, как у всякого художника). Мир чеховского творчества многогранен, его нельзя подвести под какое-то единое общее определение – оно всегда оказывается недостаточным, в лучшем случае только частично справедливым.

Если все же нужна кратчайшая характеристика Чехова как писателя, то ее дал Лев Толстой: «Художник жизни». Жизнь, как она есть, сама многомерна и многолика, допускает различные пути и перепутья, среди них есть и «дорога, ведущая к храму», которую предстоит искать, разматывая клубок.

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.

«ВОРЫ»

Великие художники – всегда первопроходцы, поэтому у них много последователей, но нет прямых предшественников. Если и есть, то такие, которые не определяют их творческий путь в целом, а соотносятся с ним как бы по касательной и потому кажутся на них не похожими. Для Чехова такими предшественниками – в большей степени, чем Тургенев, Толстой или Мопассан, – были Пушкин и Лермонтов. Особенно любил он последнего, хотя, казалось бы, не так уж много общего у него с романтическим певцом Демона.

«Я не знаю языка лучше, чем у Лермонтова, – говорил Чехов не раз. – Я бы так сделал: взял его рассказ и разбирал бы, как разбирают в школах, – по предложениям, по частям предложения... Так бы и учился писать» (из воспоминаний С.Н. Щукина о Чехове)³⁶. Больше всего восхищал его рассказ «Тамань». Он говорил Бунину: «Не могу понять, как мог он, будучи мальчиком, сделать это! Вот бы написать такую вещь, да еще и водевиль хороший, тогда бы и умереть можно!»³⁷

«Такую вещь», то есть не уступающую «Тамани» и с ней явно перекликающуюся, Чехов написал в 1890 году – рассказ «Воры».

Как видно, его пленял не только язык Лермонтова. Уже самый сюжет «Воров» схож с «Таманью». В притон конокрадов (у Лермонтова – «честных контрабандистов») случайно попадает посторонний человек и оказывается ими жестоко одурачен. В «Тамани» это Печорин, офицер, едущий «по казенной надобности», в чеховском рассказе – фельдшер Ергунов, «человек пустой, известный в уезде за большого хвастуна и пьяницу» (С., 7,311), впрочем тоже едущий по казенной надобности – за покупками для больницы. И аристократ Печорин, и плебей Ергунов – люди «казенные», это воздвигает стену между ними и бесшабашной вольницей, с какой их столкнула судьба. Отношение их к «ворам» двойственное – опаска, недоверие и вместе с тем жадное любопытство и влечение. В обоих рассказах приманкой является девушка. У Лермонтова простоволосая босая «ундина» соблазняет Печорина, чтобы заманить его в лодку, утопить и тем обезопасить своего друга контрабандиста; у Чехова подруга конокрада Мерица, Любка, прельщает фельдшера, чтобы дать возможность Мерице ускакать на его лошади. И Печорин, и фельдшер поддаются чарам, хотя отлично знают, что дело нечисто и что «не меня ты любишь, Млада, дикой вольности сестра! Любишь краденые клады, полуночный свист костра!»³⁸ (это уже не Лермонтов, а Блок, поэт Чехову неизвестный). Да и сами соблазненные не любят своих оболъстителей: их влечет к ним не любовь, но и не простая похоть, а зов *вши*, исходящий от молодых дикарок. Той «волюшки-воли», которая издавна обвораживала и приманивала русских людей. О ней пели песни и слагали легенды – тут и песни об атамане Стеньке Разине, и фольклор бродяг и беглых каторжников. Мотивы разгульной воли звучали еще в былинах, подхватывались в поэзии Пушкина, Лермонтова, вплоть до Блока и Есенина. «Отворите мне темницу!» – неумолкающий в веках призыв.

У талантливой русской писательницы Н.А. Тэффи есть рассказ «Воля», написанный в эмиграции, там говорится:

«Воля – это совсем не то, что свобода.

Свобода – *liberté*, законное состояние гражданина, не нарушающего закона, управляющего страной.

"Свобода" переводится на все языки и всеми народами понимается.

³⁶ Щукин С. Н. Из воспоминаний об А.П. Чехове // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М, 1954. С. 463.

³⁷ Бунин И. А. О Чехове // Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. М, 1967. С. 185.

³⁸ Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л, 1960–1963. Т. 2. С. 86.

"Воля" – неперевоидима. <...>

Свобода законна.

Воля ни с чем не считается.

Свобода есть гражданское состояние человека.

Воля – чувство.

Мы, русские, дети старой России, рождались с этим чувством воли.

Крестьянские дети, дети богатых буржуазных семей и интеллигентной среды, независимо от жизни и воспитания, понимали и чувствовали призыв воли.

На этот голос откликались тысячи бродяг, каких ни в какой другой стране не увидишь»³⁹.

Через призму ностальгических воспоминаний Тэффи рассказывает о «спиридонах-поворотах», бредущих с котомками за плечами, куда глаза глядят, убежавших отовсюду, куда бы их ни водворяли; и о мальчиках из хороших семей, которые, как повеет весной, вдруг начинали «задумываться» и убегали из дому тоже, куда глаза глядят, пока их не возвращали под отчий кров. И приводит песню:

Жил мальчик на воле,
На воле, мальчик, на своей!
И каждую мелку пташку
На лету мальчик стрелял,
И каждую красную девицу
Навстречу мальчик целовал⁴⁰.

Безобидные, безответные, беспаспортные бродяги всякого звания – этот национальный тип был известен и Чехову, он писал и о них. Но в рассказе «Воры» идет речь о других вольнолюбцах, ставших частью преступного мира, сотворивших закон из своего беззакония. Это не «благородные разбойники», не Робин Гуды, не беспечные бродяги и не бедняки, ворующие из нужды, а совсем особая каста «вольных людей».

«Я пишу: вы имеете дело с конокрадами, так знайте же, что это не нищие, а сытые люди, что это люди культа и что конокрадство есть не просто кража, а страсть», – из письма Чехова Суворину от 1 апреля 1890 года (П., 4, 54).

Так Чехов отвечал на упрек Суворина в «равнодушии и добру и злу». Подобные упреки раздавались по его адресу почти всегда в тех случаях, когда позиция автора, его этическая оценка изображаемого не была заявлена с самого начала и с полной отчетливостью, оставляя читателя в некотором недоумении: что же автор «хотел сказать»? В таких, например, рассказах, как «Человек в футляре» или «Попрыгунья», подобных недоумений не возникает, там симпатии и антипатии автора очевидны, а вот в «Гусеве», в «Черном монахе», «Дуэли» разобраться не так просто. Но разобраться стоит труда: на самом деле Чехов всегда знает, что именно хочет сказать и подсказать, но не всегда выражает это прямо.

Рассказ «Воры» именно таков. Его герои – люди культа и страсти. Их страсть родственна бешеной скачке коней, вольному полету птиц. Она рождает бесстрашие, широкий размах, она «ни с чем не считается» и не признает узды. Она составляет поэзию беззаконного существования конокрадов – дикую поэзию, захватывающую прозаического фельдшера, когда он смотрит, как пляшут Мерик и Любка.

«Мерик вдруг вскочил и затопал на одном месте каблуками, а затем, растопырив руки, прошелся на одних каблуках от стола к печке, от печки к сундуку, потом привскочил, как

³⁹ Тэффи Н. Воля //Такжили. М, 2002. С. 208–209.

⁴⁰ Там же. С. 212.

ужаленный, щелкнул в воздухе подковками и пошел валять вприсядку. Любка взмахнула обеими руками, отчаянно взвизгнула и пошла за ним; сначала она прошлась боком-бокком, ехидно, точно желая подкрасться к кому-то и ударить сзади, застучала дробно пятками, как Мерик каблуками, потом закружилась волчком и присела, и ее красное платье раздулось в колокол; злобно глядя на нее и оскалив зубы, понесся к ней вприсядку Мерик, желая уничтожить ее своими страшными ногами, а она вскочила, закинула назад голову и, размахивая руками, как большая птица крыльями, едва касаясь пола, поплыла по комнате...

<...> Порвалась нитка, и бусы рассыпались по всему полу, свалился с головы зеленый платок, и вместо Любки мелькало только одно красное облако, да сверкали темные глаза...» (С., 7, 319–320)

Кто видел картину Малявина «Вихрь», тому она запомнится: там пляшущие бабы действительно превращены в вихревое красное облако. И уж не чеховской ли плясуньей навеяны стихи Блока:

И в степях, среди тумана,
Ты страшна своей красой —
Разметавшейся у стана
Рыжей спутанной косой⁴¹.

Малявин написал «Вихрь» в 1905 году, тогда же и Блок написал стихотворение о плясунье – в пору первой русской революции; тогда в русской живописи и литературе появлялись, одни за другими, как мятежные духи огня, красные плясуны, красные бабы, красные кони, красное домино... Картину Малявина Репин назвал символом русской революции.

А Чехов создал свой «вихрь» – рассказ «Воры» – пятнадцатью годами раньше, в сравнительно тихое время, когда в искусстве преобладали элегические настроения и приглушенные краски. О близости красного взрыва еще никто не помышлял. Чехов же его как будто предчувствовал, живописуя этих «воров», никак не похожих на «хмурых людей», изображителем которых Чехова почему-то считали (должно быть, по названию одного из его сборников). Писатель Юрий Нагибин, очень любивший Чехова, находил, что в рассказе «Воры» показана «разрушительная, бунтарская сила как доблесть, как просветление закосневшей души»⁴². Однако такая трактовка, сделанная из лучших побуждений, более чем сомнительна. Она не считается с тем, что написано у Чехова.

А написано вот что. После огневой, заволаживающей пляски Мерик, обняв усталую Любку, глядя ей в глаза, говорит «нежно и ласково», как бы шутя: «Ужо узнаю, где у твоей старухи деньги спрятаны, убью ее, а тебе горлышко ножичком перережу, а после того зажгу постоянный двор... Люди будут думать, что вы от пожара пропали, а я с вашими деньгами пойду в Кубань, буду там табуны гонять, овец заведу...» Любка, вместо того, чтобы, ужаснувшись, оттолкнуть от себя страшного возлюбленного, или, по крайней мере, принять его слова за шутку, только смотрит на него виновато и спрашивает: «Мерик, а хорошо в Кубани?» (С., 7, 320) Она знает, что Мерик не шутит. И потом, когда он собирается уходить: «...Я знаю, ты разыщешь у мамки деньги, загубишь и ее, и меня, и пойдешь на Кубань любить других девушек, но бог с тобой. Я тебя об одном прошу, сердце: останься! – Нет, гулять желаю... – сказал Мерик» (С., 7, 321–322).

Сцена ужасная, но не кажется неожиданной: уже в танце Мерика с Любкой есть что-то зловещее. Писатель не жалеет красок, показывая магнетическую притягательность «дикой вольности», но тут же показывает и ее обратную сторону – *бессердечность*. Она не только в

⁴¹ Блок А. А. Указ. соч. Т. 2. С. 86.

⁴² Нагибин Ю. О Чехове // Литературные раздумья. М, 1977. С. 107.

том, что конокрады грабят купцов, мужиков, вообще «чужих», – это бы куда ни шло, ведь те тоже не остаются в долгу: Мерик рассказывает, какой свирепой экзекуции его подвергали, протаскивая на веревке через две проруби. Страшнее то, что у «вольных людей» нет жалости и к «своим». Жалость, сострадание, благодарность – те же узы, та же темница. Всякая привязанность есть привязь, а привязи они не терпят.

Эту черту заметил и Лермонтов у контрабандистов. В «Тамани» лихой Янко, который «не боится ни моря, ни ветров, ни тумана, ни береговых сторожей»⁴³, чем вызывает восторг и преданность слепого мальчика, без всякого сожаления бросает на произвол судьбы своих помощников, мальчика и старуху, когда они ему больше не нужны. «...А старухе скажи, что, дескать, пора умирать, зажилась, надо и честь знать. Нас же больше не увидит. – А я? – сказал слепой жалобным голосом. – На что мне тебя? – был ответ»⁴⁴.

У Чехова Мерик беспощаден не только к старухе, но и к ее дочери Любке, своей подруге. Он не питает к ней никаких злых чувств, она ему даже мила, однако возможность бежать с ее деньгами на Кубань и там гулять по своей воле милее, а потому придется ее зарезать. Он и не скрывает этого от Любки, а ее влюбленность от того не слабеет: она и сама из той же породы, она и любит Мерику за то, что он «молодчина» и ему все и всё нипочем.

В повести Льва Толстого «Холстомер» старый конь вспоминает о своем прежнем хозяине, князе Серпуховском: «Хотя он был причиной моей гибели, хотя он ничего и никого никогда не любил, я любил его и люблю его именно за это. Мне нравилось в нем именно то, что он был красив, счастлив, богат и потому никого не любил. Вы понимаете это наше высокое лошадиное чувство. Его холодность, его жестокость, моя зависимость от него придавали особенную силу моей любви к нему. Убей, загони меня, думал я, бывало, в наши хорошие времена, я тем буду счастливее»⁴⁵.

Вот это «высокое лошадиное чувство» владеет и Любкой. И не только ею. В широком смысле это чувство стихийное, стадное, иной раз захватывающее толпу. На языке мистиков это может быть названо демонической инспирацией. Возбужденная толпа, чающая воли, выдвигает вожаков и творит себе кумиров не из добрых и справедливых, а из сильных и жестоких – сильных своей жестокостью, а потому и самых свободных. Воздвигается культ сильной личности, вместо воли приносящий людям худшую неволю.

Автор «Воров» так далеко не заглядывает, но показывает, как действует «разрушительная бунтарская сила» на среднего человека толпы – фельдшера Ергунова, который доселе вел скучную серую жизнь, возился в аптеке с банками и мушками. Уж не его ли «закоснелая душа» переживает просветление?

«...Он думал: к чему на этом свете доктора, фельдшера, купцы, писаря, мужики, а не просто вольные люди? Есть же ведь вольные птицы, вольные звери, вольный Мерик, и никого они не боятся, и никто им не нужен! <...> Ах, вскочить бы на лошадь, не спрашивая, чья она, носиться бы чертом вперегонку с ветром, по полям, лесам и оврагам, любить бы девушек, смеяться бы над всеми людьми... <...> И про себя он теперь думал так, что если сам он до сих пор не стал вором, мошенником или даже разбойником, то потому только, что не умеет или не встречал еще подходящего случая» (С., 7, 324–325).

Через полтора года Ергунов, давно уволенный из больницы за пьянство, не становится вольной птицей, а становится люмпеном, воруящим по мелочам. К прежним его раздумьям прибавляется еще одно: «Почему трезвый и сытый покойно спит у себя дома, а пьяный и голодный должен бродить по полю, не зная приюта? Почему кто не служит и не получает

⁴³ Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени // Полное собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1948. С. 57.

⁴⁴ Там же. С. 65.

⁴⁵ Толстой Л. Н. Холстомер // Собр. соч.: В 14 т. М., 1951–1953. Т. 3. С. 385–386.

жалованья, тот непременно должен быть голоден, раздет, не обут? Кто это выдумал?» (С., 7, 325)

Выйдя из трактира, Ергунов видит на горизонте багровое зарево пожара. Это горит тот самый постоялый двор. «...И вообразил он, как горят зарезанные старуха и Любка, и позавидовал Мерику. И когда шел опять в трактир, то, глядя на дома богатых кабатчиков, прасолов и кузнецов, соображал: хорошо бы ночью забраться к кому побогаче!» (С., 7, 326)

Как видно, поворот в душе Ергунова произошел, но только не к свету. Уж лучше бы он продолжал заниматься прививкой оспы.

Да, Чехов действительно предугадывал революционные катаклизмы. Но предугадывал и то, что им сопутствовало, – стихию низменных страстей, вырвавшихся из-под контроля сердца и разума. Как будто предчувствовал будущий разгул отрядов батьки Махно, атаманши Маруськи, «красно-зеленых» и «бело-зеленых» банд, да и крестьян, жгущих без разбора барские усадьбы, и тех отчаянных борцов с буржуями, что идут «державным шагом» в поэме Блока «Двенадцать». «Уж я ножичком полосну, полосну» – так похоже на зловещее обещание Мерики перерезать горлышко своей возлюбленной.

Вертеп конокрадов, изображенный Чеховым, – малое зерно, из которого поднимется буйная поросль зла. Это «сытые люди», «люди культа», несомненно сильные, вокруг них готовы сплотиться им завидующие и ими восхищающиеся фельдшеры Ергуновы. Сами по себе слабые и неуверенные, они, под эгидой сильных личностей, на какое-то время начинают чувствовать себя силой – разрушительной, несозидающей. Вариация той же темы – «Дума про Опанаса» Эдуарда Багрицкого. Опанас – крестьянин, мобилизованный в продотряд; ему противно шарить по чужим хатам, забирать спрятанное зерно, он тоскует по своему брошенному, разоренному хозяйству, по работе на земле; бежит из продотряда, дорогой попадает к махновцам – и:

Стоном стонет Гуляй-Поле
От страшного пляса —
Ходит гоголем по воле
Скакун Опанаса...⁴⁶

Страсть «гулять по воле» пересиливает чувство хлеба-хлеба.

В роковое время Октябрьской революции и Гражданской войны стихийный порыв к воле выплеснулся с силой небывалой. Слишком многое тут слилось, чтобы спокойно рассуждать и однозначно судить: и восстание масс против вековой неволи, еще воспламененное годами мировой войны, и анархическая жажда разрушения, и утопические надежды на всемирное братство пролетариев, и опьянение вседозволенностью, и поразительное обесценивание человеческой жизни... Разлад царил в поэтических откликах на события Октября – разлад, никак не зависящий от классовой принадлежности авторов. Для Блока то были «испепеляющие годы», для Бунина – «окаянные дни», для Брюсова – «торжественный день земли». Есенину виделась Русь обновленная, взмахнувшая крылами, но сам же он и признавался: «С того и мучаюсь, что не пойму, куда несет нас рок событий». Максимилиан Волошин видел Русь обесчещенную – «поддалась лихому подговору, отдалась разбойнику и вору» – но тут же: «Я ль в тебя посмею бросить камень?»⁴⁷

Поэзия – чуткий уловитель музыки, звучащей в воздухе. «Слушайте музыку революции!»⁴⁸ – призывал Блок. Но воздух был «разорван ветром», и музыке недоставало гармо-

⁴⁶ Багрицкий Э. Стихи и поэмы. М., 1964. С. 86.

⁴⁷ Волошин М. Святая Русь // Стихотворения и поэмы: В 2 т. Paris: YMKA-Press. 1982–1984. Т. 1. С. 226.

⁴⁸ Блок А. А. Указ. соч. Т. 6. С. 20.

нии. Создавая «Двенадцать», Блок, по его признанию, внутренним слухом ощущал только «большой шум вокруг»⁴⁹.

В стихах тех лет постоянно и у самых разных поэтов встречаются образы-символы – *ветра, вьюги, пожара*. Эти образы амбивалентны: огонь пожирающий – и огонь очистительный; ветер попутный, гонящий вперед – и ветер порывистый, буйный, как вестник первобытного хаоса, а то и просто хулиган, и метель – заметающая все пути, слепящая очи, обманывающая фантастическими призраками.

Был ли предтечею всей этой взвихренной поэтики горьковский «Буревестник»? Едва ли: слишком картинно-красиво выглядит у Горького «пророк победы». Реальная буря оказалась не столь радостной, и совсем не одни только трусливые пингвины и гагары ее не приняли. Кажется, и сам Алексей Максимович в первые годы революции как-то забыл о своем буревестнике.

В эти годы был забыт и Чехов, наглухо заклеенный ярлыком бытописателя серой жизни. Между тем именно ему, строгому реалисту, прозаику, никогда не писавшему стихов, дано было не только предчувствовать грядущие события, но и предвосхитить их образное преломление.

Мотив бешеного ветра и снежного бурана проходит сквозной темой в рассказе «Воры», хотя как будто и не связан прямо с основным действием – просто пейзажный фон. Но у Чехова описания природы и погоды, если они даны сколько-нибудь развернуто, никогда не сводятся к фону или аккомпанементу. Они отодвигаются на задний план, но в этом-то втором плане и сосредоточивается внутренний смысл, подтекст. Так и здесь. Вначале о разыгравшейся метели сообщается коротко и чисто информативно, как бы только для того, чтобы мотивировать вынужденный заезд фельдшера на постоянный двор. Затем, по ходу повествования, фельдшер трижды выходит из теплой горницы наружу – и это уже выглядит как некая драма в трех актах.

Первый раз «фельдшер вышел на двор поглядеть: как бы не уехал Калашников на его лошади. Метель все еще продолжалась. Белые облака, цепляясь своими длинными хвостами за бурьян и кусты, носились по двору, а по ту сторону забора, в поле, великаны в белых саванах с широкими рукавами, кружились и падали, и опять поднимались, чтобы махать руками и драться. А ветер-то, ветер! Голые березки и вишни, не вынося его грубых ласок, низкогнулись к земле и плакали: – Боже, за какой грех ты прикрепил нас к земле и не пускаешь на волю?» (С., 7, 320)

Во второй раз фельдшер выбегает за ворота, когда лошади его уже нет, на ней ускакал Мерик. «Он напрягал зрение и видел только, как летал снег и как снежинки явственно складывались в разные фигуры: то выглянет из потемок белая смеющаяся рожа мертвеца, то проскачет белый конь, а на нем амазонка в кисейном платье, то пролетит над головой вереница белых лебедей...» (С., 7, 323)

И в третий раз фельдшер выходит утром, дочиста обворованный, ошалевший от удара по голове, нанесенного Любкой. «Метель уж улеглась, и на дворе было тихо... Когда он вышел за ворота, белое поле представлялось мертвым и ни одной птицы не было на утреннем небе. По обе стороны дороги и далеко вдали синел мелкий лес» (С., 7, 324).

Для этих описаний Чехов одолжил фельдшеру свои глаза – свое зрение и прозрение художника. Он видит в клубах снега странные химерические образы, напоминающие не столько о «Бесах» Пушкина, сколько о «гофманиане» и «дьяволиаде» будущих поэтических поколений, которым довелось творить уже после Чехова, в пору, когда «закружилось все на свете». Издевательская ухмылка мертвеца соседствует с вереницей белых лебедей, белый конь с наездницей – не то из Апокалипсиса, не то из цирка. А великаны в саванах с широ-

⁴⁹ Там же. Т. 3. С. 474.

кими рукавами – что-то похожее на привидения Гойи, художника, которым в России стали интересоваться только в XX веке.

Захватывающая дух пляска призраков завершается зрелищем затихшей мертвой равнины, где нет ни одной птицы в небе. Здесь особенно чувствуется нечто пророческое: не тем ли кончаются стихийные «пассионарные» порывы?

Образ огня, пожара также присутствует в рассказе Чехова. Пожар обещан Мериком, в конце обещание сбывается. Показан пожар не вплотную, как в «Мужиках», где смысл его другой, а в отдалении, как багровое зарево на горизонте. Здесь огонь ассоциируется с кровью, которой предстоит пролиться. В первой редакции была фраза: «... И стало ему казаться, что то на небе не зарево, а алая кровь Любки...» (С., 7, 580) Чехов снял эту фразу, вероятно из-за ее слишком «лобовой» символичности.

Не допускаем ли мы натяжку, усматривая в героях «Воров» и во всей атмосфере рассказа предвидение революции? Может быть, это просто рассказ о разбойниках-конокрадах и ничего больше? Нет; в подтверждение можно сослаться на повесть «Степь», написанную двумя годами раньше. Об одном из ее персонажей, возчике Дымове, Чехов в письме Плещеву говорит следующее: «Такие натуры, как озорник Дымов, создаются жизнью не для раскола, не для бродяжничества, не для оседлого житья, а прямехонько для революции... Революции в России никогда не будет, и Дымов кончит тем, что сопьется или попадет в острог. Это лишний человек» (П., 2, 195).

Тогда Чехов думал, что революции в России никогда не будет. Он ошибался и ошибку свою со временем понял, ему не раз приходилось исправлять и корректировать свои суждения. Возможно, что ко времени написания «Воров» он продолжал не верить в возможность русской революции. Но это не мешало ему представлять, какой она могла бы быть, какие черты национальной психологии могут в ней проявиться, какой человеческий тип создан жизнью «прямехонько для революции». От того, каков этот тип, зависит отношение писателя к революции – все равно, произойдет ли она или останется в потенции. На роль предсказателя будущего Чехов никогда не претендовал – это не дело реалиста: он анализировал настоящее. Того, что называют революционной ситуацией, в России тогда действительно не было, никто не мог всерьез о ней помышлять после разгрома народовольцев. Но «человеческий материал», пригодный для революции, был, и художественная интуиция Чехова сказывалась в обостренном внимании к нему.

Что же представляет собою Дымов, созданный, по мысли Чехова, для революции? Он и впрямь озорник задирает своих товарищей, дико хохочет, шалит, кипящие в нем молодые силы ищут выхода – он гигант, силач, прямо-таки русский богатырь. Но озорство его злое, а веселье то и дело сменяется приступами какой-то тошнотной скуки. Он со смехом убивает ужа, тварь тихую и безвредную; многоопытный старик Пантелей говорит: «Дымов, известно, озорник, все убьет, что под руку попадется» (С., 7, 52). Придя в плохое настроение, Дымов срывает зло на возчике Емельяне, бывшем певчем, человеке слабом, болезненном и таком же безобидном, как уж, – грубо ругает его, выхватывает у него из рук ложку и забрасывает в кусты. Хотя ничего преступного, кроме убийства ужа, хватания за ноги купающихся и обиды Емельяну Дымов во время поездки не делает, девятилетний мальчик Егорушка с самого начала чувствует к нему все растущую ненависть и, выйдя из себя, кричит: «Ты хуже всех! Я тебя терпеть не могу! <...> Бейте его!» (С., 7, 82–83) Дымов злобно усмехается, но потом на него нападает что-то вроде раскаяния: поднявшись на телегу, где лежит Егорушка, он говорит: «На, бей!» Потом, проходя мимо Емельяна: «Скушно мне! Господи! А ты не обижайся, Емеля <...> Жизнь наша пропащая, лютая!» Он снова и снова повторяет: «Скушно мне!» (С., 7, 84), и по голосу слышно, что опять он начинает злиться.

Из разговоров возчиков у костра мы узнаем, что Дымов не бедняк, как другие, а сын зажиточного мужика, «жил в свое удовольствие, гулял и не знал горя, но едва ему минуло

двадцать лет, как строгий, крутой отец, желая приучить его к делу и боясь, чтобы он дома не избаловался, стал посылать его в извоз как бобыля, работника» (С., 7, 64). Вот, значит, почему он считает свою жизнь пропащей. А прежде «жил в свое удовольствие» – гулял. Страсть к вольной гульбе, которая составляет вкус жизни для конокрадов, – она же одолевает и Дымова. Дымов не то чтобы вполне отрицательный, но самый неприятный из всех едущих по степи; остальные написаны с симпатией, не исключая даже скучно-делового, суховатого купца Кузьмичева – дяди Егорушки. Он хотя и видит в племяннике помеху, а все же заботится о нем и делает для него все, что нужно, у него есть чувство долга перед другими, которое, по-видимому, отсутствует у Дымова. Особенно же выигрывает по сравнению с Дымовым простодушный отец Христофор, лучащийся неиссякаемой добротой, – один из самых светлых образов у Чехова.

Дымов как личность, может быть, и не очень похож на персонажей «Воров», но типологическое сходство несомненно. Оно и в безудержном своеволии, и в готовности «убить, что под руку попадет», и в лихом удалстве. Дымов еще не дозрел до Мерики, Чехов предрекает ему судьбу фельдшера Ергунова: сопьется или попадет в острог; «это лишний человек». Такой же «лишний человек» фельдшер – он спивается, и острога ему не миновать.

И все же отношение писателя и к Дымову, и к «ворам» не сплошь окрашено черной краской. Отвечая Суворину, порицавшему рассказ «Воры» «за объективность», Чехов, как бы оправдываясь, говорил: «Чтобы изобразить конокрадов в 700 строках, я все время должен говорить и думать в их тоне и чувствовать в их духе» (П., 4, 54). Знаменательное признание. Дело не в семистах строках, не в «технических» требованиях краткости. Чувствуя в духе своих героев, то есть познавая их изнутри, писатель открывает в них не одно только зло, а и нечто человеческое, пусть даже искаженное. Сам по себе порыв к воле, к освобождению от бесконечных «футляров», в которые затиснута человеческая жизнь, не только соблазнитель, но и оправдан, если не сопряжен с таким же бесконечным эгоизмом. (А эгоизм бывает и коллективный – сословный, партийный, классовый, когда мир разделяется на «наших» и «не-наших», и за «ненашими» человеческие права не признаются.)

С озорником Дымовым читателя примиряет то, что он способен, хотя бы мимолетными вспышками, почувствовать себя виноватым, стыдиться, просить прощения. А в «Ворах» есть персонаж, которого исподволь точит какой-то червь недовольства своей жизнью, – конокрад Калашников. Это мужик лет сорока, по виду степенный, рассудительный, богомольный, то и дело крестится, «никто бы не мог подумать, что это вор, бессердечный вор, обиравший бедняков» (С., 7, 318). Он принадлежит к тому слою преступного мира, который, как принято говорить, срачивается с денежным мешком. Отец и дядя Калашникова держат трактир в селе Богалёвке, промышленляют и прямым воровством, и мошеннической перепродажей краденых лошадей. Богалёвка – сплошь воровское село, все о том знают, но богалёвских мужиков не трогают – они богаты и всегда могут откупиться.

Но, как ни странно, Калашников, сам отъявленный мошенник, презирает своих собратьев по ремеслу. Оказывается, у него есть свои понятия о чести. Фельдшер, желая к нему подольститься, говорит: «Молодцы у вас в Богалёвке!» К его удивлению, Калашников отвечает пренебрежительно: «Ну, нашел молодцов! Пьяницы только да воры». «Было время, да прошло» (С., 7, 316), – подтверждает и Мерик. О Мерики Калашников худого слова не говорит, признает его молодчиной, но Мерик пришлый, из Харькова, а местные, по мнению Калашникова, только позорят звание конокрадов. За ужином он пускается в воспоминания о прошлом, как он, да кривой Филя, которому сейчас семьдесят лет, а прежде его прозывали Шамилем, да Любкин отец, убитый ямщиками, да еще кто-то из старшего поколения собирались тут: «...какие люди, какие разговоры! Замечательные разговоры. Все благородно, сообразно... А как гуляли! Так гуляли, так гуляли!» (С., 7, 319)

Гулять, в понимании Калашникова, не значит напропалую пьянствовать. За столом и он, и Мерик пьют умеренно, напивается только фельдшер. Гулять – это вот что: кривой Филя и Любашин отец забрались раз ночью в стоянку конного полка, «угнали девять солдатских лошадей, самых каких получше, и часовых не испугались, и утром же цыгану Афоньке всех лошадей за двадцать целковых продали. Да! А нынешний норовит угнать коня у пьяного или сонного, да бога не побоится и у пьяного еще сапоги стащит, а потом жметесь, едет с той лошастью верст за двести и потом торгуется на базаре, торгуется, как жид, пока его урядник не заберет, дурака. Не гулянье, а одна срамота! Плевый народишко, что говорить» (С., 7, 317).

Воспоминания Калашникова – вариации извечного «Да, были люди в наше время, не то что нынешнее племя». Сколько раз люди старшего поколения бранили младших за измельчание и отсутствие идеалов! Так и видится на месте Калашникова какой-нибудь идейный семидесятник, ругающий безыдейных восьмидесятников.

Идеал пожилого конокрада – идеал «благородных разбойников», какие больше не водятся. Он проецирует этот идеал на недавнее прошлое, многое, наверно, присочиняя; его прежние товарищи рисуются ему в ореоле молодечества, отваги и даже презрения к торгу и наживе: уж они-то не унизились бы до кражи сапог у пьяного! Однако Калашников был в ту пору юнцом, а теперь он сам обирает бедняков, занимается мошенническими спекуляциями, и совесть его неспокойна. Его богомольность – непритворная, он надеется замолить грехи, боится ада; недаром спрашивает у фельдшера, существуют ли черти.

После ужина Калашников играет на балалайке, и этот нехитрый инструмент в его руках издает то веселые, залихватские звуки, то такие печальные, что хочется плакать. В первой публикации рассказа Калашников еще и поет – песню «Хуторок», проникнутую тоской одиночества, и доводит себя этим жалостным пением до слез. «Видимо, стыдись своих слез, молча, ни на кого не глядя, он надел полушубок, взял в руки кнут и сказал угрюмо: ехать, иначе...» (С, 7, 577–578)

Перерабатывая рассказ, Чехов снял этот слишком чувствительный эпизод. В окончательной редакции уход Калашникова мотивирован иначе: он уходит сразу после страшного признания Мерика – значит, оно ему сильно не понравилось. Он ничего не говорит (и автор ничего не говорит за него), но уходит немедленно, простившись только с Любкой – с Мериком не прощается. Фельдшер выходит за ним, опасаясь, как бы он не уехал на его лошади. Нет, Калашников садится на свою малорослую лошаденку, увязающую в сугробе, а не на хорошую лошадь фельдшера (доктор дал ему самую лучшую). Значит, не хочет грабить пьяного, как делают «нынешние», как сделает полчаса спустя Мерик.

Мерик – тот никаких уколов совести не знает, никого не любит, готов на любое злодеяние, лишь бы гулять по своей воле и гонять табуны. Но и у него есть своеобразное достоинство: он играет в открытую, не лжет. Трусливое лицемерие не в его характере. Это волк, который не рядится в овечью шкуру.

В этом рассказе, как и в других своих зрелых произведениях, Чехов не занимается «обличительством». Что же обличать конокрадов? – и так всем известно, что кража лошадей есть зло. Его художественная задача другая – исследование человеческой природы с ее переживаниями света и тени. На тончайших нюансах, на косвенных приметах, подчас умышленно недоговаривая, строит Чехов характеристики своих героев. Только в редких случаях он осуждает их безоговорочно, бесповоротно. Чаще ему удается разглядеть слабо мерцающую искру добра даже в окаменелых душах.

Но для глубокого зондирования нужен зоркий беспристрастный взгляд, нужна твердая рука, как у хирурга, держащего скальпель. Рукой, дрожащей от волнения и наплыва чувств, хирург не может хорошо делать свою работу. Отсюда завет Чехова: «Садиться писать нужно

только тогда, когда чувствуешь себя холодным как лед»⁵⁰. Это он говорил Бунину, то же советовал молодым писателям. Л. Авиловой: «...старайтесь быть холоднее – это дает чужому горю как бы фон, на котором оно вырисуется рельефнее. А то у Вас и герои плачут, и Вы вздыхаете» (П., 5, 26). Ей же в другом письме: «Как-то писал я Вам, что надо быть равнодушным, когда пишешь жалостные рассказы. И Вы меня не поняли. Над рассказами можно и плакать, и стенать, можно страдать заодно со своими героями, но, полагаю, нужно это делать так, чтобы читатель не заметил. Чем объективнее, тем сильнее выходит впечатление» (П., 5, 58). Щепкиной-Куперник «Любите своих героев, но никогда не говорите об этом вслух»⁵¹. Горькому Чехов советовал «быть сдержаннее» (П., 8, 11). Куприну – «глядеть... как бы сверху вниз»⁵².

Такой метод, вероятно, не универсален. Он не подходит для писателей-проповедников, писателей-моралистов. Великий Достоевский, великий Диккенс его бы не приняли. Но для Чехова это был один из важнейших художественных принципов. Его редкая способность перевоплощаться в героев, думать и чувствовать в их духе, соединялась со способностью дистанцироваться, охватывая беспристрастным взор картину человеческой комедии.

И вот здесь, думается, главная причина, по которой Чехов так восхищался «Таманью» Лермонтова, – не драмами его, не поэмами, не «Демоном», а прозой последних лет жизни поэта, в которой он «смотрит с холодным вниманьем вокруг». В «Тамани» особенно ощутим некий царственный холодок, приподнимающий писателя над событиями жизни, при всем пристальном к ним внимании, при всем вчувствовании в них. Вот почему Чехов так высоко оценивал этот рассказ, принимая его за образец для себя. Если, как говорил Достоевский, русские писатели вышли из «Шинели» Гоголя, то Чехов, по особенностям своей поэтики, вышел из лермонтовской «Тамани».

⁵⁰ Бунин И. А. Указ. соч. Т. 9. С. 187.

⁵¹ Щепкина-Куперник Т. Л. О Чехове // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М, 1986. С. 246.

⁵² Куприн А. И. Памяти Чехова // Там же. С. 531.

«ДУЭЛЬ»

В больших повестях Чехова 1890-х годов, тяготеющих к жанру романа, ставятся общезначимые вопросы человеческого бытия и вместе с тем щедро изображается быт во всей его конкретности; одно от другого неотделимо. В этих повестях немаловажную роль играет место действия – как бы камертон, по которому настраивается повествование. «Три года» – московская повесть, «Рассказ неизвестного человека» – петербургская, «Моя жизнь» – жизнь русской провинции. «Дуэль» – повесть кавказская. Ее обволакивает атмосфера Кавказа – обступающие громады гор, одурманивающий горячий воздух, внезапные шквалы. Именно на Кавказе, а не в Петербурге и не в Тульской губернии, конфликт главных героев – конфликт чисто «принципиальный», не имеющий ни политической, ни имущественной, ни любовной подкладки, – мог развиваться так взрывчато и разрешиться архаическим способом – дуэлью. Хотя это уже не тот воинственный Кавказ, как во времена Лермонтова: перед нами просто провинциальный приморский городок, где военные мало чем отличаются от чиновников, лениво тянущих свою лямку.

Лаевский, молодой человек с университетским образованием, приехал сюда из Петербурга с любимой женщиной, уведенной им от законного мужа. Они мечтали об идиллической трудовой жизни на собственном клочке земли, но скоро поняли, что это не для них. Оказалось, «что Кавказ – это лысые горы, леса и громадные долины, где надо долго выбирать, хлопотать, строиться, и никаких тут соседей нет, и очень жарко, и могут ограбить. Лаевский не торопился приобретать участок; она была рада этому, и оба они точно условились мысленно никогда не упоминать о трудовой жизни» (С., 7, 378). Лаевский состоит на службе в каком-то департаменте, куда и заглядывает редко, скучает, играет в карты, много пьет. Надежде Федоровне, его подруге, остается только заботиться о своих туалетах (чтобы было и со вкусом, и недорого), переносить приступы перемежающейся лихорадки и напористые ухаживания мужчин, которые видят в ней «содержанку», а значит, доступную женщину.

Так они прожили два года. Кавказ окончательно опостылел Лаевскому. Надежду Федоровну он разлюбил и, как ему кажется, жить с ней больше не может, все собирается «выяснить отношения», но не хватает решимости. Теперь его страстно тянет на север, «к соснам, к грибам, к людям, к идеям» (С., 7, 358) – как прежде тянуло в теплые края к трудовой жизни. Он получает письмо с известием о смерти мужа Надежды Федоровны, не спешит ей показывать его, так как это означало бы, что надо узаконить их гражданский брак, чего он совсем не хочет. Впрочем, Надежда Федоровна, узнав, и сама не заговаривает о венчании. Так и не собравшись поговорить с ней начистоту, Лаевский решает уехать в Петербург один, а там видно будет, денег у него нет даже на дорогу, есть только большие долги, накопившиеся за два года. Он просит займы у своего приятеля Самойленко, чтобы уехать немедленно, с ближайшим пароходом.

В маленьком городе ничего долго утаивать нельзя, все на виду. От Самойленко о намерениях Лаевского узнает молодой ученый зоолог фон Корен. Это человек энергичный и волевой, готовящийся к научной экспедиции на Дальний Восток. Бездельничающий распущенный Лаевский и раньше был чрезвычайно противен фон Корену, а теперь он чувствует к нему омерзение, которого не скрывает. Дело доходит до дуэли. В ночь перед поединком Лаевский застаёт в подозрительном доме Надежду Федоровну наедине с полицейским приставом Кирилиным – тот добился у нее интимного свидания, угрожая публичным скандалом.

Дойдя до этого места, читатель мог бы предположить два возможных исхода. Либо фон Корен убьёт на дуэли Лаевского, либо оба останутся живы, и тогда Лаевский уедет в Петербург с облегченной совестью, сочтя себя вправе бросить обманывавшую его женщину.

Но происходит неожиданное. Дуэль кончается ничем, а Лаевский никуда не уезжает, женится на Надежде Федоровне и круто меняет образ жизни: целыми днями просиживает за перепиской казенных бумаг, отказывая себе во всем, чтобы расплатиться с долгами. Он и она теперь действительно ведут трудовую жизнь, суровую и бедную, совсем не похожую на пасторальную идиллию, которая когда-то им воображалась. То, как Лаевский «скрутил себя», поражает фон Корена. Он признает, что ошибся в Лаевском, и через три месяца, уезжая из города, мирится со своим недавним врагом.

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.