

Чехов и Гоголь - непонятые новаторы

*«Не мог он симпатизировать примиряющимся
с действительностью в особенности потому,
что при рождении его какая-то волшебница
положила ему в колыбель исключительный
и тяжкий дар, - такой же, какой некогда
положен был в колыбель Гоголя».*

И.Джонсон

Чехов и Гоголь – эти два великих имени воспринимаются в истории русской литературы и общественной мысли XIX-XX веков в глубокой и многозначительной связи. По словам Э.А. Полоцкой «Разными способами, но с одинаковой убедительностью и Гоголь и Чехов потрясают читателя примерами страшного оскудения человеческой души – эти термины гоголевской характерологии вполне применимы к психологическим процессам, происходящим в обывательской среде конца XIX века, которые выставил на суд читателей Чехов».¹

Честь высокого усовершенствования беллетристического инструмента, называемого реализмом, принадлежит, главным образом, России: Гоголю - реалисту, рисующему характер своих героев по внешним чертам и считающему, что читатель по внешним признакам: наружности, манерам, способу выражаться, действиям сам должен догадаться о внутренней сущности героя; графу Толстому - реалисту-психологу, который задает обратную работу читателю: внешний тип героя мы должны восстановить по тому, что происходит у него в душе; и Чехову, соединившему описание внешних проявлений жизни своих героев с психологическим анализом их душевного состояния. «Это соединение психологической и внешней манеры, - писал Кигн Владимир Людвигович, - и составляет, по-моему, оригинальность и прелесть автора. Нечего и говорить, что это соединение не надуманное, а составляет органическое свойство его таланта. Развилось оно, конечно, на почве произведений Гоголя, Толстого и промежуточных талантов, но развилось и нечто живое и оригинальное».²

В свою очередь, большинство писателей, уже в XX столетии продолживших традиции русской созидающей литературы, - в каком-то

смысле все вышли из Чехова, переняли, хотя бы отчасти, чеховский голос и взгляд. «Чехов, - пишет Андрей Убогий, - фигура центральная в нашей культуре. К нему, словно к узловой железнодорожной станции, сходятся пути его литературных предшественников (начиная от автора «Слова о полку Игореве» (см. рассуждения М.Громова об архетипах чеховской «Степи») и кончая Гоголем и Тургеневым) – и от него же, от Чехова, начинается множество новых дорог в прозе и драматургии».³

В данной работе не стоит задача сравнения таланта Гоголя и таланта Чехова, равно как и определения особенностей юмора или языка каждого из ярчайших представителей литературы первой и второй половины XIX века. Но хочется поразмышлять над той доминирующей объединяющей чертой и причиной, из-за которой творчество двух великих писателей в разное время у современников вызвали живые споры и часто негативную оценку со стороны критиков – это новаторский подход к своему литературному творчеству, новое видение перспектив развития общества и литературы в будущем. Любая новизна сопряжена с переменами, а значит и с сопротивлением со стороны окружающих или настороженным отношением людей ко всему новому, так как бывает ими недопонята и сразу не оценена по достоинству. Но именно это следование новаторскому подходу позволяет нам совершенствоваться, двигаться вперед, и констатировать, что эти писатели, побудив измениться свое поколение, и оказав огромное влияние на будущие поколения, намного обогнали свое время.

Так какие же основные упреки и претензии высказывали критики, литературоведы и часть читательской аудитории двум великим писателям?

Н.В. Гоголя часто упрекали в том, что мир его героев непонятен, таинственен, жуток, это – мир кошмаров, игры воображения и чудовищ (мир, который примерещился гоголевскому Хоме Бругу в повести «Вий»; а также миры повестей «Нос», «Портрет».) Но ценен и нов был найденный писателем способ описания образов героев или происходящего с ними, благодаря которому читатель погружается в сюжет, переживает, воображает, воочию наблюдает нарисованные причудливые картины и даже, возможно, участвует в происходящем. Образы Гоголя-мистика состояются из «кусков, частей тел», где одна часть настолько преобладает над другими, что сводит прочие к хилому придатку этого образа. Потому нос может обрести самостоятельную жизнь, а герой, его лишившийся, испытывать такую тоску, как будто лишился своей сути, души. Потому особой жизнью могут жить глаза на дьявольском портрете, подчиняя все окружающее своему воздействию, превращая живое – в

нечто механическое. Это, - по словам С.Федякина, - кошмар в кошмаре, который, в свою очередь, находится внутри кошмара... И все это как пытка, когда не остается сил противостоять наваждению, дьявольскому «наплыву» на твою собственную жизнь».⁴

Но мы ведь знаем и Гоголя-реалиста. И в сфере отражения реалий жизни Гоголь использует другой метод описания персонажей, ставший его художественным достижением и инструментом, которым впоследствии пользовались представители литературы будущего: это вписывание героя в предметный (вещный), животный или растительный мир, лишенный человеческой духовности. Вещи, мебель, предметы обихода начинают играть весьма активную роль в повествовании, помогая отчетливее выявить те или иные черты характера персонажа. Вещи становятся не только двойниками своих хозяев, но и орудием сатирического обличения. Духовный мир таких героев настолько мелок, ничтожен, что вещь вполне может исчерпать их внутреннюю сущность. Например, в «Мертвых душах» говорится «о странном сходстве» Собакевича, напоминавшего «средней величины медведя», с обстановкой в его доме. «...каждый предмет, каждый стул, казалось, говорил: я тоже Собакевич!» Потому так и похожи герои Гоголя на нелепые, уродливые карикатуры. Из Собакевича «выглядывает» медведь, из Плюшкина – паук, из Коробочки – тупая чушка, из Ноздрева – украденный им щенок. Потому столь карикатурны и Иван Иванович с Иваном Никифоровичем, а головы их прямо называются: у одного редькой кверху, у другого – редькой книзу. Эти герои нелепы, так как они – не люди, но именно Редьки, «корнеплоды», которые отличаются одна от другой лишь своим расположением.

Откликаясь на «Мертвые души» такие критики как Булгарин, Аксаков, Сеновский, Полевой, Шеварев утверждают, что в поэме Гоголь клеветает на Россию, рисуя уродливую карикатуру на нее. В свою очередь, В.Г.Белинский, который, по словам Н.Чернышевского, был «главным деятелем критики гоголевского периода», оценивая поэму «Мертвые души», утверждал, что необходимы произведения, в которых беспощадно сдергиваются покровы с действительности».⁵

Преимственность этого способа описания мы наблюдаем и у Чехова в таких произведениях как «Крыжовник», «Ионыч», «Человек в футляре». Например, Николай Иванович в «Крыжовнике» располнел так, что «того и гляди хрюкнет». Усиление впечатления идет за счет упоминания кухарки и собаки: и та и другая – тоже толстые и похожи на свиней (родство ожиревшего героя с непосредственным окружением). Или рассмотрим повесть «Человек в футляре»: Беликова окружает обилие предметов,

которые как бы обволакивают его фигуру, а весь смысл существования - в энергичной защите от реальной жизни; деталь, с которой этот человек сросся почти физически - его калоши, один из самых мощных футляров, с которым он имел твердую почву под ногами. Усилением этой мысли является прием, описывающий профессию героя: он - учитель греческого (древнего, мертвого) языка. Чехов развивает мысль о том, что футлярность - это целое мировоззрение, весьма опасное для общества.

Критик К.П.Медведский, оценивая рассказ Чехова «Человек в футляре», пишет: «г.Антон Чехов написал новый рассказ, и это не составило «события» даже в тех кружках, где на г.Чехова взирают с восторгом и умилением. Рассказ бессодержателен, плох, но обойти его молчанием нельзя, потому что в нем с чрезвычайной ясностью раскрываются основные недостатки писателя, умеющего воспроизводить лишь внешние стороны житейских явлений».⁶

Но хочется внести и положительную ноту в хор голосов критиков, процитировав слова А.С.Глинки: ««Человек в футляре». Здесь художественный синтез Чехова окончательно проясняется, вместе с тем, проявляется и тот характерный смех, который картина этого художника вызывает у читателя. И тогда с большим правом можно отнести к Чехову известные слова Гоголя, сказанные им о самом себе, что он «озирает жизнь сквозь видимый миру смех и незримые, неведомые миру слезы».⁷

Теперь рассмотрим, что нового в способы описания персонажей привнес Антон Павлович. Характерной и неповторимой чеховской манерой описания персонажей является то, что каждая из составляющих образа ощущается как бы автономной, но существует она в системе с другими составляющими. Такой механизм формирует «странность» героев, из-за которой их часто бывает невозможно отнести к положительному или отрицательному типу. По-чеховски «странный» герой содержит в себе и высокое и низкое. Синтез Чехова построен на диссонансе высокого и низкого, достоинств и недостатков в пределах одного персонажа. Отсюда - многомерность образа, которая раскрывается по мере развития героя, и его вариативность. Даже при наличии определенной доминанты, которую при желании найдет читатель, можно увидеть грани персонажа, как близкие этой доминанте, так и противоречащие ей. Мыслящий читатель, поэтому всегда может прочесть не только прямое толкование образа и сюжета, но стимулировать себя к тому, чтобы вскрыть пласты более глубоких смыслов, охватить не только контекст, но подтекст и затекст произведения. Таким образом, Чехов хочет нацелить своего читателя на анализ, побудить его задуматься не только над тем, что происходит с героем и вокруг него во время его жизни

в произведении, но и над тем, как могла бы сложиться судьба персонажа после окончания повести, рассказа или драмы.

Отсюда логично вытекает и еще одно новаторство Чехова – так называемые открытые финалы некоторых его произведений (например, финалы «Невесты», «Архиерея», «Вишневого сада»), которые углубили и обогатили возможности русского реализма. Читателю дается возможность самому завершить ситуацию, ведь дверь в «вероятный» мир открыта, духовная биография чеховских героев, полная мучительных идейных и нравственных исканий не завершается, их жизнь продолжается и сулит перемены и от читателей зависит, считать ли Чехова оптимистом или пессимистом. Таким образом, речь идет о совершенно новой для XIX века форме диалога читателем.

Дело в том, что видение и ощущение роли автора в диалоге с читателем или зрителем у Чехова и Гоголя были разными. Гоголь в своих сочинениях предпочитает активное взаимодействие с читателем. Например, повествование в «Мертвых душах» то и дело прерывается лирическими монологами автора, оценивающего поведение героя или размышляющего о жизни, об искусстве. Наибольшее напряжение достигает голос автора на тех страницах, которые непосредственно посвящены России, ее будущему. Впервые в русской литературе будущее становится судьей настоящего. Чехов, в отличие от Гоголя, который своему читателю «предложил трудный путь самосознания, взглянуть на картину «прямо и честно», но не оставил своего читателя в одиночестве, а пошел рядом с ним»,⁸ видел роль автора противоположно: он не любил вводить в текст авторских рассуждений (исключением являются «Остров Сахалин», и «Палата №6», где мы обнаруживаем тончайшие нюансы скромной авторской интонации). Чехов не формирует идею, которую хочет довести до читателя, но этой идеей проникнуто в произведении все: характеры, события (цепь событий составляют фабулу), композиционное распределение материала, система поэтических средств и тон повествования. Обрисовывая одиноких мечтателей, русского мужика, студента, медика или профессора, писатель старается слушать своих персонажей, или как бы прятаться за ними.

Некоторые критики воспринимали отсутствие открыто звучащего авторского голоса за отчуждение от читателя и упрекали Антона Павловича в этом. В 1889 году в московской студенческой среде разгорелся спор читателей по поводу рассказа «Случай из практики». «Студент Н.Н. Тугаринов, сообщал об этом Антону Павловичу: «Три четверти восхищалось и млело, а другие, наоборот, брюзжали...». Но обе группы читателей по-своему чувствовали новизну Чехова-художника, по-

разному оценивали ее».⁹ Большая часть читателей, которые не пытались найти в авторском тексте разъяснений и специальных указаний на «бодрые» моменты все-таки не испугалась непривычной формы чеховского повествования, так как писатель давал редкую по глубине и масштабности художественную трактовку камерным темам и сюжетам.

Каков же был вклад двух русских писателей в развитие жанров литературных произведений?

Основным новшеством Гоголя в работе над крупными произведениями, безусловно, явилось создание поэмы в прозе «Мертвые души». Сам Гоголь о ней пишет: «Это будет первая моя порядочная вещь, которая вынесет мое имя».¹⁰

Рамки романа, по мнению Николая Васильевича, были чересчур тесны для «Мертвых душ» и не соответствовали той художественной задаче, которую он перед собой ставил. Гоголь в теории словесности выделяет для себя «Меньший род эпопеи», дающей возможность раскрыть не только душевный мир частного лица, но и картину нравов времени, а также статистически «схватить» картину недостатков, пороков, что было особенно существенно для писателя. Задумав это сочинение как роман, Николай Васильевич приходит к выводу, что это произведение принципиально отличается от романа. Отсюда и колебания автора в определении жанра «Мертвых душ». Наиболее важные приметы, открытые писателем в «малом виде эпопеи» характеризовали новый тип романа в русской литературе – социально-психологический. В развитии этого жанра «Мертвые души» сыграли выдающуюся роль. Но все-таки на титульном листе в итоге мы обнаруживаем некий сплав жанров, обозначенный словом «Поэма». Такое заглавие раздвигало границы сюжета, придавало широкую повествовательность, историческую перспективу и могло вместить не только сатиру, но и лирику, а также меньше всего ассоциировалось с «плутовским» приключенческим романом. Часть критиков высказала убеждение, что лирическая стихия «Мертвых душ» открывает какие-то новые, еще неведомые дали в развитии русской прозы. Часть же критиков говорила о том, что писатель изобразил особый мир негодяев, которых никогда не существовало в России или сетовали на то, что авторские лирические отступления неоправданно длины. Споры вокруг произведения были ожесточенными. Но, в конце концов, немного спустя, «Мертвые души» явились не только сатирой на Российских Чичиковых и Собакевичей, но лирической поэмой о России – Родине великого народа.

А.П. Чехова, критики, напротив, упрекали за отсутствие монументальности в творчестве (он ведь так и не написал ни одного

романа). Но они также не могли ни оценить и то, что писатель был новатором в сфере миниатюрных рассказов и в области малой эпической формы (рассказы «Степь», «Ванька») Чехов с помощью своего доступного, лаконичного стиля изложения наполнял пределы камерной формы максимумом содержания. Единственным относительно крупным произведением Антона Павловича был «Остров Сахалин. Из путевых заметок». Здесь с определением жанра, как и в случае с поэмой Гоголя, также была трудная задача. Сам Антон Павлович считал «Остров Сахалин» трудом академическим, научным и противоположно позиционировал его «беглым» «Запискам из Сибири», которые автор относил к очеркам. Некоторые профессора Московского Университета считали труд «Остров Сахалин» серьезным учебным пособием по этнографии Дальнего Востока. А.Ф.Маркс, издатель Чехова, и ряд критиков относили книгу к беллетристике. Несмотря на затруднения в определении жанра, пожалуй, это чуть ли не единственное произведение, которое было по достоинству оценено миром критиков и читателей. Но с «Сахалином» случилась другая трагедия: дело в том, что Чехов собирался защищать книгу в качестве диссертации. Но консервативный Ученый Совет Московского Университета, как не странно, отклонил защиту, сочтя, что труд недостаточно научен, хотя аналогов такому социологическому исследованию, которое Чехов провел на острове за столь короткий срок, еще не было. В науке, таким образом, Антон Павлович не остался, но зато окончательно сделал свой выбор в пользу трудов в сфере литературы.

Безусловно, нельзя обойти вниманием и новаторские подходы двух писателей в области драматургии. Н.В. Гоголь, по сути, явился предвестником той художественной революции, которая ознаменовала рождение «новой драмы» у А.П. Чехова. Показательной в этом смысле является комедия «Ревизор». Конечно, в «Ревизоре» фигурирует еще старый тип драматизма, строящийся по законам традиционной драмы: богатство коллизий «хорошо сделанной пьесы», принципы противопоставления и театральности. Одним словом, это - представление, ориентированное на возбуждение зрительских эмоций. Но именно созданная Гоголем комедия «Ревизор» больше, чем какое-либо другое драматическое произведение, способствовала тому, что русское актерское мастерство смогло отойти от заимствованных западных приемов игры, господствовавших еще в начале XIX века на русской сцене, и овладеть методом реализма, ставшего основным руслом национально-реалистического сценического искусства. Именно в «Ревизоре» впервые отсутствует положительный герой. Критики объявили комедию «фарсой», поставив также в упрек автору и отсутствие положительного лица. Отвечая на упреки критиков, Николай Васильевич писал: «Мне жаль, что

никто не заметил честного лица, бывшего в моей пьесе... Это честное, благородное лицо был – смех».¹¹ К художественным достоинствам этой пьесы Гоголя относится также «небывалый, - по словам В.В. Стасова, - неслыханный по естественности язык, отроду еще никому не известный юмор. /... \ Вся молодежь пошла говорить гоголевским языком». Каждый герой в комедии говорит языком своего времени и своей среды, и вместе с тем, он отличен у каждого. К художественным достоинствам и нововведениям «Ревизора» относятся знаменитые авторские ремарки. Ни одним драматургом ни до Гоголя, ни после него ремарки не применялись в таком многообразии и не имеют того значения, которое придавал им писатель. Например, ремарками Гоголь мастерски показывает, как меняются интонации героя в зависимости от его внутреннего состояния. Отдельная знаменитая ремарка «Немой сцены» является единственной в мировой драматургии. Эта ремарка, заканчивающаяся указанием того, что «полторы минуты окаменевшая труппа сохраняет такое положение», является, конечно, подлинно режиссерским описанием финальной сцены.

XIX век завершается рождением новой драмы А.П. Чехова и, соответственно, новой режиссуры во МХАТе. По мнению искусствоведов, именно с пьесы «Чайка» начинается реформа театра, МХАТ и рождение новой режиссуры. Станиславский и Немирович-Данченко рассматривали театр как учреждение, в котором происходит очищение души человека, его возвышение над жизнью. Кризис театра диктовал необходимость проведения реформ и обращения к национальным традициям. В основе нового подхода лежала идея Станиславского о всеобщем равенстве, ценности каждого человека на земле. Чтобы воплотить новый уровень правды, необходимо было: - глубже проникнуть во внутренний мир человека; - разгадать тайны актерского искусства перевоплощения актера в образ, поскольку правда – это не простое копирование жизни, а жизнь, преобразованная по законам художественности. Отсюда поиски путей создания собственного театра, основными драматургами которого стали Островский, Гоголь, Толстой, Чехов, Горький.

Ключевыми моментами новой драмы А.П. Чехова были следующие:

1. Герои – это простые люди, над которыми не довлеют идеи, они смотрят на звезды, но спотыкаются в реальной действительности; счастливых людей нет, они все в той или иной степени оказываются неудачниками, отсюда всеобщее ощущение одиночества и особый драматизм в чеховских пьесах.
2. Закономерный уход от «искусства нагнетания» и ярких драматических коллизий в сторону психологической драмы происходит за счет воспроизведения двойственности окружающего

мира: непримечательной повседневности и ее трагического, острого переживания. Зло как бы «измельчается» и проникает в будни; суть чеховского конфликта в драматизме, пронизывающем будни, драма идей одета в обыкновенную одежду; именно на фоне повседневности происходит крушение судеб; виновников в этих драматических ситуациях нет, так как виноваты все вместе, отсюда – приглушенность конфликта. Это конфликт человека и его бытия. 3. Новые возможности в изображении характеров героев из-за отсутствия одногеройности. Характеры персонажей раскрываются не за счет показа борьбы за достижение целей, а в процессе переживания противоречий бытия. 4. Возникает знаменитый чеховский «подтекст». У героев Чехова смысл слова размыт, люди в слово не умецаются, здесь важно другое – скрытый душевный подтекст, который герои вкладывают в позы, жесты и слово. Большое значение уделяется невербальным символам и окружающему фону (движениям и звукам, наполняющим, пространство).

Владимир Иванович Немирович-Данченко говорил о чеховской драме: «Чехов со своими драмами едва ли не дальше всех русских писателей отошел от устной формы, в которую окончательно выродилась драма на Западе. Недаром же западные критики всегда обвиняют русских драматургов в плохой сценической технике! Похвалы в этом отношении не заслужила от них ни одна русская пьеса, за исключением отчасти «Ревизора». Не есть ли это явное указание на то, что русский театр идет своим путем, вырабатывает для сцены свои формы, и что победа останется не на стороне условной театральности, а там, где, как у Чехова, есть, прежде всего, проявление таланта, ума и благородного отношения к жизни».¹² Благодаря новому типу драматического языка, кардинально иному пониманию театральности А.П. Чехов и в настоящее время является самым популярным в мире драматургом, пьесы которого ставятся чаще других авторов.

Подводя итог данного исследования, хочется отметить, что в лице А.П. Чехова и Н.В. Гоголя мы имеем весьма глубокие и оригинальные разновидности российского художественного реализма, особенность которых заключается в том, что эти художники, правдиво воспроизведя пред нами явления жизни, в то же время не дают нам успокоиться на их оголенной правде, но непременно тревожат нас, будя одновременно и нашу мысль, и наши чувства. Будучи новаторами, А.П. Чехов и Н.В. Гоголь, несмотря на различное проявление своего новаторства, в то же время оба никогда не порывали с культурой прошлого и верили, что XXI век не отринет культуры прошлого также. В письме Д.В. Григоровичу по случаю Университетской годовщины 12 января 1888 года А.П. Чехов писал: «Литераторы пьют за Чернышевского, Салтыкова и Гл.

Успенского, а публика (студии, врачи, математики и проч.), к которой я принадлежу как эскулап, все еще держится старины и не хочет изменять родным именам. Я глубоко убежден, что пока на Руси существуют леса, овраги, летние ночи, пока еще кричат кулики и плачут чибисы, не забудут ни Вас, ни Тургенева, ни Толстого, как не забудут Гоголя».¹³

Примечания

- Э.А. Полоцкая. Пути чеховских героев. – М.: Просвещение, 1983
- В. Л Кизн. Книжки Недели, 1891. Май. – с.195-219.
- Андрей Убогий. Русский путь Чехова. Наш Современник № 7. 2004. – С.224.
- Сергей Федякин. Мусоргский и Гоголь. Наш современник №10, 2008.
- В.Г. Белинский о Гоголе. Статьи, рецензии, письма/Под ред. С Машинского. – М.: ОГИЗ, 1949.
- К.П Медведский.. Московские ведомости, 1898. 7 августа. № 215.
- А.С. Глинка. Журнал для всех. 1904. Кн.5 (май.) – с.297-304.
- А.В. Кузичева. Творчество: загадки, иллюзии, правда. – М.: Просвещение, 1991.
- Э.А. Полоцкая. Пути чеховских героев. – М.: Просвещение, 1983, - С.90.
- Н.В.. Гоголь. Ревизор, Мертвые души. – Казань, 1980. – С.118.
- Н.В. Гоголь. Ревизор. Мертвые души. – Казань, 1980. – С.12.
- В.И. Немирович-Данченко. Инсценировка чеховских настроений.. Санкт-петербургские ведомости. 1903. 24 апреля. № 106.
- А.П. Чехов. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Письма. – М., 1975. – С. 443.