

© 2026. Е. В. Астащенко

Российский биотехнологический университет
г. Москва, Россия

«Художество» А. П. Чехова в контексте прозы рубежа XIX–XX вв.

Аннотация: Статья посвящена ближайшему контексту чеховского «Художества» — феномена и одноименного рассказа (1886), отличающегося от ироничных рассказов Чехова о богеме («Жены артистов», «Тссс!», «Он и она», «Mari d'elle», «Первый любовник», «Драматург», «Драма», «Открытие»), с ее суетой, не касающейся сути искусства, подхваченных Тэффи, А. Т. Аверченко, В. М. Дорошевичем, и бытописания («Хористка», «Трагик», «Комик», «Талант», «Заказ», «Месть», «Критик»), перешедшего к А. Н. Будищеву, В. В. Билибину, О. Н. Чуминой. В 1886–1887 гг. лирически и вместе с тем надличностно, как впоследствии И. А. Бунин, Чехов освещает подлинно творческую тайну в таких рассказах, как «Художество», «Святою ночью», «Актерская гибель», «Сказка». Десятилетие спустя проблема национального и индивидуального в искусстве в «Скрипке Ротшильда» усложняется оппозицией творчество — исполнительство, исток — потребление. Противоречивость развития искусства в чеховской «Сказке», особенно в контексте взглядов современников — от классиков до типичных представителей декадентско-модернистского периода предвосхитит модный образ опасной возможности направить «художество» любой стезей и вместе с тем поддержит традиционную русскую идею ответственности художника перед миром.

Ключевые слова: А. П. Чехов, художественность, искусство, историко-культурный контекст, творчество, преемственность

Информация об авторе: Елена Васильевна Астащенко, кандидат филологических наук, Российский биотехнологический университет, ул. Волоколамское шоссе, д. 11, 125080 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0509-1365>

E-mail: gedda@inbox.ru

Дата поступления статьи в редакцию: 14.09.2025

Дата одобрения статьи рецензентами: 23.12.2025

Дата публикации статьи: 25.03.2026

Для цитирования: Астащенко Е. В. «Художество» А. П. Чехова в контексте прозы рубежа XIX–XX вв. // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 1. С. 190–209. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-1-190-209>



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 8, no. 1, 2026, pp. 190–209. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 1, 2026, pp. 190–209. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2026. Elena V. Astashenko

Russian Biotechnology University
Moscow, Russia

A. P. Chekhov's "Art" in the Context of Prose at the Turn of the 19th and 20th Centuries

Abstract: The article is devoted to the closest context of Chekhov's "Art" — a phenomenon and a story of the same name (1886), which differs from Chekhov's ironic stories about bohemia ("Artists' Wives," "Shh!," "He and She," "Mari d'elle," "The First Lover," "The Playwright," "Drama," and "The Discovery"), with its vanity that does not touch the essence of art, taken up by Teffi, A. T. Averchenko, V. M. Doroshevich, and the depiction of everyday life ("The Chorus Girl," "The Tragicist," "The Comedian," "Talent," "Order," "Revenge" and "The Critic"), passed to A. N. Budishchev, V. V. Bilibin, and O. N. Chumina. In 1886–1887, Chekhov illuminates the true creative mystery in stories such as "Art," "On Holy Night," "An Actor's Death," and "A Tale" lyrically and yet impersonally, like I. A. Bunin later. A decade later, the problem of the national and the individual in art in "Rothschild's Violin" is complicated by the opposition between creativity and performance, source and consumption. The contradictory development of art in Chekhov's "A Tale," especially in the context of the views of his contemporaries — from the classics to typical representatives of the decadent-modernist period — anticipates the fashionable image of the dangerous possibility of directing "art" in any direction and, at the same time, supports the traditional Russian idea of the artist's responsibility to the world.

Keywords: A. P. Chekhov, artistry, art, historical and cultural context, creativity, continuity

Information about the author: Elena V. Astashchenko, PhD in Philology, Russian Biotechnology University, Volokolamskoe Hghw., 11, 125080 Moscow, Russia.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0509-1365>

Email: gedda@inbox.ru

Received: September 14, 2025

Approved after reviewing: December 23, 2025

Published: March 25, 2026

For citation: Astashenko E. V. "A. P. Chekhov's 'Art' in the Context of Prose at the Turn of the 19th and 20th Centuries." *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 1, 2026, pp. 190–209. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-1-190-209>

Интерес А. П. Чехова к образу художника в широком смысле и теме «художества» на протяжении его творческого пути возрастал в духе времени и вопреки убеждению Л. Н. Толстого, что «литераторов не следует выставлять» [Суворин: 147], потому что проблемы их узкого круга не волнуют широкую публику. Художество, всесторонне освещенное Чеховым в одноименном рассказе 1886 г., десятилетия претерпевает коренные изменения в чеховской прозе, которые становятся особенно заметными в 1880-е гг. Так как судьба художника становилась магистральной в декадентском и впоследствии модернистском искусстве вообще, то закономерно, что у имевшего огромное влияние Чехова появилось множество последователей, захваченных его проблемно-тематической, сюжетно-композиционной, образно-стилевой динамикой. В чеховском ироническом ключе предстанут позднее деятели искусства в прозе А. Т. Аверченко, В. М. Дорошевича, Тэффи. В минорной тональности будут писать современники и «сослуживцы» писателя, в том числе близко знавшие его: А. Н. Будищев, В. В. Билибин, И. Л. Щеглов (Леонтьев), О. Н. Чумина. Чеховские мотивы и персонажи, действующие в проблемно-тематической сфере «художества», особенно актуальной именно на рубеже XIX–XX вв., могли быть предвосхищенными кем-либо из писателей чеховского круга, продиктованными культурным контекстом, особенностями языка, наследованием общих традиций, повседневным общением. Так возникали не только аллюзии и реминисценции, но и типологические сближения, схождения и параллели, возможно, для авторов даже нежелательные.

Чтобы постичь подлинное чеховское художество, как оно изображено в одноименном рассказе 1886 г., необходимо отделить собственно *художественное* от иронически представленного в тот же период божемного. «Художественность неотъемлема от единичных феноменов искусства» [Тюпа: 5], является его истоком, единым для формы и содержания. «Художественное освоение Чеховым общественных про-

цессов в русской культуре рубежа столетий» [Тюпа: 9] приводит, без игнорирования семейно-родовой и национально-исторической укорененности персонажей, к постижению высшего уровня бытия, особенно остро и тонко на примере творческих натур, «личностей», не сводимых к «характерам» [Тюпа: 9].

Аргументы преваляирования для Чехова в художественности именно органичности, можно найти в его письме 1886 г. к брату Ал. П. Чехову:

Твое поздравительное письмо чертовски, анафемски, идольски художественно, — восклицает Чехов, — Пойми, что если бы ты писал так рассказы, как пишешь письма, ты давно бы уже был великим, большущим человеком [Чехов П. 1: 194].

Пример иллюстрирует видение художества не столько профессиональным, приобретенным, сколько живым, укорененным в семье, врожденным. Один из чеховских персонажей, Треплев, и сегодня вызывающий полемику о методах, стилях, направлениях, старых и новых типах художественного сознания, утверждает, что «человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет, потому что это свободно льется из его души», — именно так уясняют суть уже не треплевского, а чеховского «художества» современные литературоведы [Гиндин: 120]. В рассказе «Ряженные» (1883), напечатанном также 1886 г. в «Петербургской газете» под псевдонимом Рувер [Летопись 1], однородный ряд пополняют эпитеты «реальное, художественное» [Чехов С. 4: 278]. Чеховский Мисаил Алексеевич Полознев, сын архитектора по профессии, но рутинера и мещанина по духу, работает маляром, но, делая декорации к спектаклю, возвышается до истинного созидания.

В 1880-е гг. в чеховской прозе появляется множество бездарных и порочных представителей творческих профессий. В рассказе «Жены артистов» (1880) артисты эгоцентричны, ленивы, бессовестны, оплакивают свою непризнанную гениальность и культивируют способную оценить их за границу. Лишен описания творческого процесса очерк об акуле пера «Тссс!» (1886), в котором детализируется только имидж и интерьер журналиста. Выхолощенная жизнь, фиктивные браки условных знаменитостей отражаются в рассказах «Он и она» (1882), «Mari d'elle» (1885). В рассказе «Первый любовник» (1886) писатель высмеи-

вает бахвальство, интриги, клевету и сплетни закулисья, в «Драматурге» того же 1886 г. — повальное увлечение писателей и психиатров друг другом и сетование богемы на алкоголизм как свое профессиональное заболевание на вредном производстве:

...раз даже до того расстроились нервы, что целый месяц дома не жил и даже адрес свой позабыл... Пришлось в адресном столе справляться» [Чехов С. 2: 416].

Подобный казус с забытием и лечением директора театра Лиходеева повторит М. А. Булгаков. У него же и у А. Т. Аверченко мы увидим и похожую на чеховскую богему, с адюльтерами и подменой кастальского ключа алкоголем, с неустроенностью, безбытностью или, наоборот, с захламленностью пространства тривиальными атрибутами искусства:

...я должен быть около вас, вдыхать, впитывать тот благородный аромат чистой поэзии <...>. — Коньяк-то... дома будете хлестать али куда пойдете? [Аверченко С. 13: 302].

Болезнь, на рубеже XIX–XX вв. грозившая влиять не только на проблемно-тематический план, но и на стилистические решения в искусстве, виделась доктору Чехову лишь модным привилегированным недугом, отнюдь не новым, ведь

увеличилось не число нервных болезней и нервных больных, а число врачей, способных наблюдать эти болезни [Чехов С. 17: 157].

Спустя несколько лет после смерти писателя появляются один за другим «психиатрические этюды» — «Современные писатели и больные нервы» Ф. Э. Рыбакова, «Проблема пола в русской литературе и больные нервы» Е. П. Радиная, где упоминается имя А. П. Чехова [Рыбаков: 45; Радин: 1], причем к писателю-врачу обращаются за помощью в диагностике, доктора исследуют не Чехова, а «Чеховский» (оба пишут с прописной буквы) период: жизнь и творчество современников с предполагаемой чеховской позиции, хотя Чехов иронизировал над тенденцией сближения декадентского искусства и психиатрии, избегал в трактовке художества медицинских терминов.

Иронические чеховские рассказы о людях искусства, но не о тайне их профессии, а об антураже, карьери́зме, подчиненном общим для любой социальной сферы закономерностям, о расхожих истинах, «противоположных общих местах», плагиате, наигрыше и штампе, масскульте и бутафорской элитарности, переосмысливаются «верной и способной ученицей» [Евстигнеева: 198] Тэффи (1872–1852); А. Т. Аверченко (1881–1925), которому «предсказывали путь Чехова» [Тэффи 1925: 9] и которого «целый ряд критиков сравнивал с Чеховым» [Николаев: 915]. По-чеховски изобразит хорошо знакомую богему и автор «Воспоминаний об А. П. Чехове» В. М. Дорошевич (1865–1922) [Дорошевич: 130–132]. Писатели-юмористы, касаясь проблемы современного искусства и его представителей, разоблачали их суетность, почти вытеснившую суть творчества.

Например, в рассказе «Самовор» (1913) Тэффи продолжает идею, высказанную чеховским «Драматургом», — обратный перевод без должного знания языка служит источником нового сюжета. В «Обыкновенной истории» персонаж Тэффи — Цензов, для которого и дачу у моря сняли, «чтобы никто не мешал ему работать» [Тэффи 2011. 5: 56], винит всех за отсутствие у него «подъема», и, хотя Цензов, по мнению жены, «писатель-то неважный, ведет себя, как гений, настоящей свиньей» [Тэффи 2011. 5: 56]. Так вел себя и его предшественник в литературе — газетчик Краснухин из чеховского очерка «Тссс!», требования которого к обстановке для «полета» мысли, где «ничего будничного <...> бюстики и карточки великих писателей <...>, затылочная кость вместо пепельницы» [Чехов С. 5: 404], не уступают райдеру Цензова. В рассказе Аверченко «Поэт» из «пучины мрачного отчаяния» [Аверченко С. 1: 297] и диалоге «Наполеон Бонапарт (Дамское вышивание по бумаге)» [Аверченко С. 8: 209] продолжается редакторская правка, начатая в чеховской «Драме» (1887), которая касается не только банальности, невежества, но и речевых, грамматических и синтаксических ошибок, допущенных коллегами по цеху. В. В. Билибин, друг Чехова, по мнению биографа Дж. Малкольма [Malcolm], в пародии «Декадентская проза (Отрывки современной беллетристики)» (1901), вторя чеховскому рассказу «Марья Ивановна» (1884), о преклонении перед окутанной «могильным холодом <...> на кушетке, обитой темно-фиолетовым бархатом» [Чехов С. 2: 312], дамой, которая в финале оказывается нарисованной «масляными красками на холсте», пароди-

рует декадентские штампы, свойственные уже не авторской манере, а модному стилю и направлению в искусстве. И лишь почти десятилетие спустя после чеховской пародии, романтические рассказы Э. По о потусторонних возлюбленных («Овальный портрет», «Морелла»...) переосмысливались на разных языках Уайльдом, Роденбахом, Вилье де Лиль-Аданом, переводились в России. В «юмористических узорах» Билибина в очерке, озаглавленном вслед за чеховским «Марья Ивановна» (1901), героиня представлена «с разных точек зрения»: «нечто этакое как бы эфирно-ароматное» — «поэтически прекрасное»; «неженка, фря и дура <...> шепелявит <...> не богата» [Билибин: 125] — прозаически житейское.

Тема романтического томления поэта по идеальной возлюбленной продолжена И. Л. Щегловым (Леонтьевым) в рассказе «Миньона». За конкретным и детализированным «мухрованским захолустьем» [Щеглов 1897: 135] Щеглов, выражаясь словами Андрея Белого о Чехове, за «маленькими серыми тропинками» видит «тропинки вечной жизни, и нет четырех стен» мухрованской казармы там, где есть вечные неизведанные пространства внутренней немолкнувшей музыки. Рассказ «Миньона» Чехову нравился, хотя он и советовал Щеглову «недосказать» неизведанное.

Чеховскую традицию комического столкновения высокого «современного лиризма» и низменной прозы жизни в 1910 г. переиначил Аверченко, который посвящает русским эстетам, модернистам и символистам рассказ «Аполлон», названный в честь знаменитого журнала. Там обыватель заявляет на званом ужине, что «в нашей повседневности есть плясовой ритм.

Сплетенный хоровод должен нестись даже в будничной жизни, перейдя с подмостков в жизнь... Позвольте вашу руку, мадам!.. Вот так... Господа! Ну, зачем быть такими унылыми? <...> Что вы смотрите на меня так недоумевающе? Готово? Ну, теперь можете нестись в радостном хороводе <...> несясь частицы теософического кокса, этого буржуазнейшего из Антисмертинов [Аверченко С. 1: 93].

Повествование подытожил околоточный «Напьются, а потом — тирсы!» [Аверченко С. 1: 94]. Во многом противоположный модерну и ар-нуво, а с другой стороны — высокоморальному реализму, нату-

рализм также носит дискуссионный характер в чеховском рассказе «О драме» (1984), где

прежний актер говорил неестественным гробовым голосом, бил себя кулачищем по груди, орал, сквозь землю проваливался, но зато он был экспрессивен! <...> Он говорил о долге, о гуманности, о свободе... В каждом действии ты видел самоотвержение, подвиги человеколюбия, страдания, бешеную страсть! А теперь?! Теперь, видишь ли, нам нужна жизненность... Глядишь на сцену и видишь... пф!.. и видишь поганца какого-нибудь... жулика, червяка в порванных штанах, говорящего ерунду какую-нибудь... [Чехов С. 3: 95].

Однако в финале старорежимный поборник гуманизма негуманно высек племянника, продемонстрировав оторванность сценического пафоса от «жизненности».

Бытописание богемного образа жизни, но уже в минорном тоне, хотя не без попыток сохранить трагикомическое чеховское звучание, можно найти у многих чеховских коллег и поклонников — у О. Н. Чюминой, написавшей «Лебединую песнь (памяти А. П. Чехова)»; у автора воспоминаний о Чехове, «единственном доброжелателе, единственном настоящем друге» [Розенблюм: 479], И. Л. Щеглова. А. А. Измайлов в очерке об одном из авторов прославленных Чеховым журналов «Осколки», «Будильник» и др., — А. Н. Будищеве указывает не только на их знакомство с Чеховым, но также на некое родство их произведений, без установления аллюзий, реминисценций и упоминания о взаимовлиянии:

Будищевский рассказ и до сих пор остается наиболее совершенным образчиком чеховского рассказа в благородном, не подражательном смысле слова. Чеховский лиризм, чеховская манера органически свойственны Будищеву [Измайлов: 107].

Однако, если в чеховском рассказе «Забыл!!» (1874) полупарализованный телесно и духовно помещик, в молодости бывавший на балах певцом и танцором, хотя и не отличаясь музыкальностью в широком, гофмановском смысле, все-таки пробуждается то ли любовью к дочери, то ли музыкой и вспоминает ноты рапсодии Листа; а в рассказе

«Тапер» (1876) непризнанный гений Рублев, униженный другими за то, что он вынужден зарабатывать на жизнь игрой, и самим собой — за профанацию искусства и предательство юношеских идеалов, возвышается до трагического, то в течение следующего десятилетия требовательность к людям искусства возрастает.

В рассказе «Талант» (1876) трагикомичен уже только сюжет и образ героини, тогда как гипотетические «таланты», которым по 35 лет, а у них якобы все шедевры еще впереди, скорее выступают в амплу злодеев, требующих от других жертв на алтарь их искусства. То же неприятие эгоизма артиста наблюдаем в рассказе «Трагик» (1983), обрывающемся словами любовницы кумира «папа, он бьет меня <...> пришли денег» [Чехов С. 2: 187]; в рассказе «Заказ» (1886), где писатель попеременно то пишет о матери на могиле сына, то распевает с друзьями-сибаритами; в рассказе «Месть» (1882), где знаменитый комик из мелочности срывает спектакль *ingénue*; даже в рассказе «Хорошие люди» (1886) Владимир Семеныч способен только «думать о своем уязвленном авторском чувстве» [Чехов С. 5: 422], чем противопоставлен избравшей медицинское поприще сестре, изначально заглавной героине рассказа.

Щеглов, наиболее художественно чуткий из писательского окружения Чехова, в рассказе «Кожаный актер» (1889) повторяет ситуацию более раннего и благосклонного к артистам чеховского рассказа «Барон» (1882), в котором сошедший с ума — не от зависти, как в раскритикованном коллегами рассказе «Критик» (1887), не от разочарования («Сожрала меня эта яма!» [Чехов С. 5: 394]), как «развращавший умы <...> изломавший язык» [Чехов С. 5: 394] Калхас, а от воздействия и постижения искусства! — суфлер на весь зал произносил гамлетовские строки, словно со смертью в груди «умирающего фехтовальщика играющий» (Г. Гейне):

Этот голос был бы голосом Гамлета настоящего, <...> если бы на земле не было старости [Чехов С. 1: 458].

Щегловский Караулов, трагически раздираемый между долгом перед семьей и любовью к искусству, выжившей даже после профессионального краха, среди житейских дрязг, суеты и нищеты, выбрал семью и кинулся прямо со сцены к больной сестре, в этот миг впервые снискав рукоплескания публики, ошеломленной его неподдельным

горем человека, случайно совпавшим с горем его персонажа [Щеглов 1897: 281].

Будищев, «настоящий литератор», по мнению Чехова, зеркально повторяя сюжет чеховского рассказа «Жены артистов» в повести «Я и он», где португалец Альфонсо пишет роман «Колесование в Санкт-Московске» «из русской, значит, самой интересной жизни», о виконтессе Ксении и маркизе Иване, от любви бросившемся в Волгу [Чехов С. 1: 53], драматизирует и романтизирует повествование. «Кучеров сын Васенька», чтобы забыть о русском «мраке, невежестве, бедноте» «глаза намозоливших» [Будищев: 246], творит роман о «мексиканской» жизни, где Жак любит «фарватером Сусанны», не зная иных забот [Будищев: 246], что вроде бы напоминает иронию чеховского рассказа. Однако «мрак» в будищевской повести сгущается и приводит к преступлению, изображенному уже без иронии и насмешки. Возможно поэтому, несмотря на шутиливость будищевской сценки из «мексиканского» народного быта», теоретик литературы А. М. Евлахов впоследствии добавит этот будищевский прием ирреализации пространства в свою «копилку» фактов для создания ирреализма как типа художественности и шире — мировоззрения: «в словах Васьки — тайна искусства, его великой роли, его обаяния» [Евлахов: 192]. А вот Дорошевич в рассказе «Мужья актрис» (1899), напротив, усилит юмористическую составляющую «Жен артистов» и «Mari d'elle» любимого им Чехова.

Чеховскую «внутреннюю иронию, обозначенную Э. А. Полоцкой [Полоцкая: 32], «трагическое неравенство между тем, что кажется серьезным и логически оправданным, и тем, что оказывается на самом деле» [Полонский: 191], пытается постичь и претворить в своей прозе о богеме одна из поклонниц писателя — О. Н. Чюмина. Заявленная в подзаголовке к рассказу «На огонек рампы» [Чюмина: 60] «история музыкальных увлечений» на поверку оборачивается абсолютно немusыкальным крахом, изображенным лишь на бытовом уровне карьеризма и нереализованных амбиций. Показательна кульминационная сцена, в которой героиня запела, а голоса не было слышно совсем. Музыка не было. Чюминский рассказ «Ради карьеры» [Чюмина: 131] повторяет сюжет рассказа Чехова 1882 г. «Два скандала». Отвергнув начинающую актрису, мэтр Чаровницын, как чеховский дирижер, безответно влюбляется в нее, когда она уже в зените славы. Однако у Чюминой финал пушкинский: она другому отдана, вернее, другой — славе. А у Чехова

образ дирижера осложняется фанатичным служением героя искусству: испортить жизнь женщине — пустяк, а испортить роль — непоправимое преступление.

Однако помимо преданного ученического Чехов вызывал в писательском кругу и другое отношение. Показателен пример В. И. Бибикова, с которым Чехов сотрудничал в «Северном вестнике». В чеховской библиотеке находилось пять его книг [Балухатый: 220–221], подаренных им в Москве 7 января 1891 г. (хранятся в фонде Таганрогского государственного литературного и историко-архитектурного музея-заповедника). Несмотря на противоречивое отношение к личности и прозе Бибикова, Чехов все-таки не обходит своего «читателя и почитателя» [цит. по: Балухатый: 220] вниманием, подхватывая бибиковскую полемику о художестве в духе шестидесятников, народников и других тенденциозных деятелей с поборниками «чистого искусства».

Отверженный Чеховым за «приторные» воспоминания о В. М. Гаршине, Бибиков переиначивает знаменитый контрапункт гаршинского творчества — противостояние эстета-пейзажиста Дедова и подвижника Рябинина из «стана погибающих за великое дело»: у Бибикова художник-эстет, постоянный проводник взглядов автора, всегда абсолютно прав. В рассказе «Первая победа» [Бибиков: 68] возлежащие на оттоманках барыньки Криводушина и Гдешинская с их претенциозной прозой, социально заостренной, якобы борющейся за права угнетенного сословия, — карикатурные персоны, оттененные величественной патриархальной идиллией деревни, которая изображена Бибиковым с точки зрения пейзажиста Загорского. Демократок, написавших «Интеллигентное болото» и «Зипун Еремея» для «Дамскоголюбумудра», на деле ничто не связывает с народом. Постоянные в бибиковской прозе «вишневые садики» обретают иное измерение в пространстве чеховского «Вишневого сада», как узнаваемые сегодняшними учеными [Чурак] левитановские тропинки и мостики. Они в прозе Чехова Андрею Белому открывали путь, который выводит к «вечерней заре, <...> где *будет* (Курсив мой. — Е. А.) покоиться отражение неземного, вечного» [Белый: 375]. Символично, что и у левитановского, и у чеховского одинокого «мостика» в вечность есть незамеченная самоуглубленным экзальтированным путником Белого, находящимся, судя по частоте цитаты в статье «Чехов» (1904), скорее «Над вечным покоем» (1894) И. И. Левитана, альтернатива, возмож-

но, христианского, литургического происхождения, — паромщик или лодочник, служащий народу, перевозящий в святую обитель: в рассказе «Святою ночью» (1886) Чехова, на картине «Вечерний звон» (1892) Левитана.

Конечно, у Чехова развитие темы труда для народа и решение проблемы общественной пользы искусства не так прямолинейны, как у Бибикова, хотя и звучат не совсем в духе шестидесятничества и народничества [Гейдеко: 30]:

Созданная Чеховым художественная модель человека — отправная точка разговора с читателем-собеседником; она включается в широкую систему способов выражения авторского познания, отношения, оценки, творческой смелости» [Катаев: 129].

В повести 1895 г. «Три года» и особенно последовательно в рассказе 1896 г. «Дом с мезонином» [Чехов С. 9: 174] жизнь крестьян рисуется в мрачных тонах: нищета, голод, болезни от непосильного физического отупляющего труда ради куска хлеба. Такие сценки из народного быта видятся рассказчику — художнику-пейзажисту, напоминающему чеховским друзьям и исследователям И. И. Левитана. Однако в чеховской прозе все неоднозначно, зыбко, тревожно: и Алексей Федорович Лаптев, главный герой повести «Три года», представитель нарождающейся буржуазии, нравственный, сдержанный, скромный и чуткий человек, не приемлющий потребительского отношения к людям, пейзажист-любитель [Чехов С. 9: 65]; и безвестный автор основного экфрасиса повести, напоминающего левитановскую «Тихую обитель» 1890 г., — хрупкого мостика над студеной рекой, манящего туда, «где была вечерняя заря; покоилось отражение чего-то неземного, вечного»; и юрист Костя, не сумевший защитить права бедных, но вынашивающий замысел высокоморального народнического романа:

Художественное произведение тогда лишь значительно и полезно, когда оно в своей идее содержит какую-нибудь серьезную общественную задачу. <...> Если в произведении протест против крепостного права или автор вооружается против высшего света с его пошлостями [Чехов С. 9: 55].

Сомневающаяся и растерянная чеховская интонация сразу была расценена современниками как подлинно художественная, родственная музыке, не имеющей отношения к морали и не решающей мирских задач, в отличие от остальных искусств и, в первую очередь, от реалистической литературы, которой вменялись в обязанность социально-бытовые, просветительские, идеологические и другие цели. Именно чеховская заслуга, по мнению критика Д. Н. Жуковского, «Певца декаданса», — «возвращение слову утерянного им достоинства», художественно-эстетического [Жуковский: 3]; мораль как проблема, а не решение [Жуковский: 10] — позиция, которая «столь же стара, как старая художественная литература» [Жуковский: 4], и в связи с этим непринужденное «молчание» вместо назидания, ибо «чтобы стать художником, в высоком смысле слова, надо возвыситься до полного неведения» [Жуковский: 7]. Показательно, что сочинение Жуковского в чеховской библиотеке самим Чеховым «очерчено красным карандашом» [Балухатый: 342], что может доказывать обоюдный интерес писателей, возможно, согласие Чехова с Жуковским по поводу «художества», его амбивалентного смысла и роли в жизни. «Чехов не укладывался в системы, он был диалектически противоречив и парадоксально неожиданный» [Собенников: 48].

Совсем иной проблемно-тематический круг в рассказах «Юбилей» (1886), «Художество» (1886), «Святою ночью» (1886) и «Сказка» (1887). В «Сказке» настоятель-арфист музыкой предуготовлял монахов к вечному блаженству, но, поведав о прелестях греха и сладострастия, отвратил всех от Бога и ввел в соблазн распутства: «художество» можно направить любой стезей. Величие идеи противоречивости и ответственности художника проигнорировали «певцы декаданса», хотя проблема творчества в чеховской прозе была центральной для их критики. Зато «Сказку» неожиданно высоко оценил Л. Н. Толстой [Гольденвейзер: 18], в отличие от декадентов и модернистов как раз считавший напрасными художнические образы, проблемно-тематическим кругом которых люди все равно «не интересуются» [цит. по: Суворин: 147]. Впоследствии у И. А. Бунина, которого Измайлов назовет «плотью от плоти <...> чеховского настроения» [Измайлов: 201], «прямо до буквальных слов, до тождественных тем» [Измайлов: 202], в рассказе «Снежный бык» по-чеховски предстает проблема нравственной ответственности художества, несмотря на спонтанное, стихийное, ничему

неподвластное возникновение. Полемической кажется, в противоположность чеховскому самоотреченному «художеству», мудрость монаха В. С. Соловьева из «Трех разговоров о войне, прогрессе и конце всемирной истории» 1899 г., где мирские соблазны преодолены приятием, как впоследствии у А. Блока в стихотворении «Поэты» (1908), где невзгоды и позор претворяются в светлый чистый непостижимый опыт — «то вьюга меня целовала» [Блок С. 3: 89], переходящий в стремление ввысь, к святости:

А чтобы, значит, прежнее все вспоминать да сокрушаться: зачем, мол, я, окаянный, невинности своей лишился, чистоту душевную и телесную потерял? <...> Ему-то <дьяволу> лестно, чтобы твоя душа вперед и вверх не шла, а все бы на одном грязном месте топталась. <...> ты плюнь да разотри [Соловьев 2: 673].

У Чехова по-другому: скорее отрешенностью от повседневной суеты возвышаются люди искусства. Пошлейшие из смертных в быту, приподнимаясь, благодаря подлинному вдохновению, над обыденностью, актеры из «Юбилея» (1886), «небудничным образом жизни» напоминающие «былинных богатырей», претворяют свою жалкую жизнь в «поэтический образ». Лелеемая веком ранее романтическая лень и отрешенная созерцательность в 1886 г. кажется и Чехову неизменной если не спутницей, то провозвестницей или подменой «художества». Как в «Идиллии праздности» Ф. Шлегеля или в «Жизни одного бездельника» Й. К. Эйхендорфа, лень сопряжена с безбытностью, непричастностью к общественной «кузнице», по мнению уже традиционно русского романтического героя — гончаровского Обломова, а также с незамутненным суетой художническим созерцанием природы и свободно «люющей через край» музыкой. Так, в рассказе 1986 г. «Агафья» от чеховского Савки, изгоя без ремесла и воображения, «веяло безмятежностью, врожденной, почти артистической страстью к житью зря, спустя рукава». Похожими эпитетами — «музыкантский, виртуозный» [Чехов С. 8: 147] — одаривает рассказчик «Неизвестный человек» Грузина задолго до его фортепианной игры. А вот годом ранее, в 1885 г. в «Петербургской газете» № 324 от 25 ноября с подписью А. Чехонте опубликован рассказ о народном умельце, пропившем свой дар, погубившем семью и себя «страстью к житью

зря» (символично, что лишившемся рук — возможности творить), — «Горе».

В «Художестве» же, напротив, «куцый», «сердитый» и в любое другое время «ничтожество, лентяй, пьянчуга и мот», Сережка, созидавая ледяную Иордань на Крещение, вызывает чувство, что «художество есть не его личное, а общее, народное дело <...> он уже нечто высшее, божий слуга». Равно как и монах Николай, «видимости наружной не имевший», так писал акафисты, что и заблудшая душа обращалась к Богу. «Тут мудростью и святостью ничего не поделаешь, ежели бог дара не дал»... на земле всему радоваться, за все благодарить, обо всем молиться. Певчие в одноименном рассказе, в отличие от крестьянской песни, звучащей в повести «Степь» так, как будто «пела трава» [Чехов С. 7: 24], воплощают, несмотря на недовольство наставника («Отчего это в русском народе понимания нет? Недоумеваю <...>» [Чехов С. 2: 353]), народную душу: «сознают важность <...> задачи» [Чехов С. 2: 354], «Херувимская» поется хорошо, так хорошо, что школьники оставляют свое чистописание <...>. Под окнами останавливается народ» [Чехов С. 2: 352]. Отзвуком народной, «певчей» души, возможно, объясняется бессознательное благородство и чистота «Хористки», а не «моральным превосходством женщин над мужчинами» (“the moral superiority <...> women to the men” [Loehlin: 47]).

Десятилетие спустя у художества появится иная оппозиция — мастерство, ремесло: в «Скрипке Ротшильда» 1894 г. самородки-созидатели отличаются от исполнителей-виртуозов. В. В. Розанов [Розанов: 491] в «Опавших листьях» и В. Жаботинский в романе «Пятеро» [Жаботинский: 464] пытаются подобрать к этой оппозиции национальный код. Творчество уже не только сотворчество с народом, укорененное в языке и культуре, но и каким-то образом почвенное в прямом смысле: музыка скрипки, сотворенной из дерева, произрастающего из родной земли. В рассказе 1886 г. «Актерская гибель» умирающий артист со знаковым (для уяснения темы отечества, рода) амплуа «благородный отец и простак» [Чехов С. 4: 345] грезит возвратом на родную землю, в родную землю...

Во многих рассказах о «художестве» тайна творчества роднит Чехова с И. А. Буниним, у которого впоследствии будет и абсолютно иное представление, ирреалистическое, индивидуалистское «делание», не касавшееся «всех Толстых и Шекспиров вместе» [Бунин С. 4: 234]. Но в 1913 г. Бунин именно по-чеховски изобразит «Лирника Родиона»:

Бог благословил меня счастьем видеть и слышать многих из этих странников, вся жизнь которых была мечтой и песней, душе которых были еще близки и дни Богдана, и дни Сечи, и даже те дни, за которыми уже проступает сказочная, древнеславянская синь Карпатских высот. <...> Если он <Родион> еще жив, бог, верно, дал ему старость счастливую и отрадную за ту радость, что давал он людям [Бунин С. 3: 282].

Так творили и сами писатели, способные отмечать не только социально-исторический, но и прозревать высший уровень обобщения реальности, не утратив при этом национального своеобразия и даже местного колорита. Чехов «пытался освободить литературного героя от штампов и стереотипов социально-психологических и этнографических характеристик» [Собенников: 125], но при этом создал художественную «концепцию человека, в которой особым образом сочеталось историческое, социальное, конкретное и общечеловеческое» [Собенников: 125].

Написанный Чеховым в 1986 г. рассказ «Художество» оказывается контрапунктом проблемно-тематического и сюжетно-композиционного развертывания художнической судьбы как таковой не только для самого Чехова, но для близких ему (по работе, по духу или по крови) писателей на рубеже XIX–XX вв.. Ироническое звучание этой темы, особенно ярко заметное у Чехова и выигрышное по сравнению с монотонностью печали, слышится в прозе Аверченко и Тэффи, что всесторонне исследовано Д. Д. Николаевым, Л. А. Спиридоновой (Евстигнеевой) и другими учеными. Бытописание богемы в минорных тонах, менее распространенное, но все-таки характерное для Чехова, было сразу замечено А. А. Измайловым и многими критиками уже в конце XIX в. Оно активно исследуется сегодня в творческом освоении таких писателей чеховского круга и его продолжателей, как В. В. Билибин, В. И. Бибилов, Ал. Будищев, И. Л. Щеглов, А. М. Евлахов, О. Н. Чюмина, повторяющих сюжеты чеховских рассказов о людях искусства и использующих его образы и мотивы. Особенно важными для постижения именно сакральной, собственно художественной основы искусства, не без тончайших связей и с психологией художника, и с национальным своеобразием самой природы творчества, и с неземным его истоком, становятся такие чеховские рассказы 1880-х гг., как «Художество», «Святою ночью», «Сказка». Они стано-

вятся и «плотью от плоти» (А. Измайлов) прозы Чехова в контексте бунинской прозы.

Список литературы

Источники

Аверченко А. Т. Собр. соч.: в 13 т. / вступ. ст., сост., подгот. текста и коммент. С. С. Никоненко. М.: Дмитрий Сечин, 2012–2018.

Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. 528 с.

Бибииков В. И. Маруся; Старый портрет; Первая победа; Мыслитель; Из дневника; Литературный вечер; Забытая тетрадь: Рассказы. СПб.: А. С. Суворин, 1889. 243 с.

Билибин В. В. Юмористические узоры. Наука. Литература. Искусства. Суд и право. Коммерция. Спорт. Винт. СПб.: Типо-лит. Р. Голике, 1898. 314 с.

Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. М.: Наука, 1997–.

Бунин И. А. Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Воскресенье, 2005–.

Будищев Ал. Любовь-преступление. М.: Московское книгоизд-во, тип. «Земля», 1913. 340 с.

Гольденвейзер А. Встречи с Чеховым. // Театральная жизнь. 1960. № 2. 32 с.

Дорошевич В. М. На смех. Юморист. СПб.: М. Г. Корнфельд, 1912. 203 с.

Евлахов А. М. Реализм или Ирреализм? Очерки по теории художественного творчества: в 2 т. Варшава: Тип. Варшавского учебного округа, 1914. Т. I. 492 с.

Измайлов А. А. Пестрые знамена: Литературные портреты безвременья: Ме-режковский. Бальмонт. Блок. Арцыбашев. Амфитеатров. Бунин. Будищев. Вячеслав Иванов. Гиппиус. Чириков. Ремизов. Вересаев. М.: Т-во И. Д. Сытина, 1913. 231 с.

Жаботинский В. Самсон Назорей; Пятро: романы. СПб.: Азбука, 2024. 640 с.

Жуковский Д. Н. Певец декаданса: [А. П. Чехов]. СПб: Тип. т-ва «Обществ. Польза», [190-?]. 16 с.

Радин Е. П. Проблема пола в современной литературе и больные нервы: [Арцыбашев. Аннунцио. Отто Вейнингер. Каменский. Пшибышевский]. СПб.: Тип. Монтвида, 1910. 68 с.

Розанов В. В. Уединенное: Сочинения. М.: ЭКСМО-Пресс, 1998. 912 с.

Рыбаков Ф. Е. Современные писатели и больные нервы: Психиатр. этюд. М.: Типо-лит. В. Рихтер, 1908. 49 с.

Соловьев В. С. Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1988.

Суворин А. С. Дневник А. С. Суворина М.; Пг.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1923. 407 с.

Тэффи Н. А. Аркадий Аверченко // Сегодня. 1925. № 66.

Тэффи Н. А. Собр. соч.: в 5 т. / сост. И. Владимиров. М.: Книжный Клуб Книголек, 2011.

Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 18 т. Письма: в 12 т. М.: Наука, 1974–1983.

Чурак Г. Судьбы скрещенье... Чехов и Левитан. URL: <https://www.tg-m.ru/articles/isaak-levitan/sudby-skreshchene-chekhov-levitan> (дата обращения: 17.07.2025).

Чюмина О. Н. На огонек рампы: Очерки и рассказы. СПб.: А. А. Каспари, 1898. 192 с.

Щеголов И. Л. Корделия; Миньона; Петербургская идилия; Кожаный актер; Проводы; Мир праху: Рассказы. СПб.: А. С. Суворин, 1897. 376 с.

Исследования

Балухатый С. Д. Библиотека Чехова // Чехов и его среда: сборник / под ред. Н. Ф. Бельчикова. Л.: Academia, 1930. С. 197–423.

Гейдеко В. А. А. Чехов и Ив. Бунин. М.: Сов. писатель, 1987. 363 с.

Гиндин С. И. Константин Треплев, Владимир Финдесъевлев и Генрих Шульц (об исторической почве и литературном окружении чеховского образа писателя-декадента) // Чехов и «серебряный век». М.: Наука, 1996. С. 116–127.

Евстигнеева (Спиридонова) Л. А. Противление злу смехом (Чехов и Тэффи) // Чехов и его время. М.: Наука, 1977. С. 184–200.

Катаев В. Б. Чехов плюс...: Предшественники, современники, преемники. М.: Языки славянской культуры, 2025. 392 с.

Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. М.: Наследие, 2000. Т. 1: 1860–1888. 511 с.

Николаев Д. Д. Примечания // Аверченко А. Рассказы: в 2 т. М.: Ладомир; Наука, 2021. Т. 2. С. 816–1090.

Полонский В. В. Между традицией и модернизмом. Русская литература рубежа XIX–XX веков: история, поэтика, контекст. М.: ИМЛИ РАН, 2011. 472 с.

Полоцкая Э. А. О поэтике Чехова. М.: Наследие, 2001. 240 с.

Розенблюм Н. Г. Из дневника И. Л. Щеголова (Леонтьева) // Литературное наследие. М.: АН СССР, 1960. Т. 68: Чехов. С. 481–492.

Собенников А. С. Художественный символ в драматургии А. П. Чехова. Иркутск: Иркутский ун-т, 1989. 194 с.

Собенников А. С. Чехов и Метерлинк: (Философия человека и образ мира) // Чехов и Франция / [Редкол.: Ж. Бонамур и др.]. М.: Наука, 1992. С. 124–128.

Тюпа В. И. Художественность чеховского рассказа. М.: Высшая школа, 1989. 196 с.

Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. 291 с.

Loehlin J. N. The Cambridge introduction to Chekhov. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. 194 p.

Malcolm J. Reading Chekhov: a critical journey. London: Granta books, 2001. 216 p.

References

- Balukhatyi, S. D. "Biblioteka Chekhova" ["Chekhov's Library"]. *Chekhov i ego sreda* [Chekhov and His Environment]. Leningrad, Academia Publ., 1930, pp. 197–423. (In Russ.)
- Geideko, V. A. A. *Chekhov i Iv. Bunin* [A. Chekhov and Iv. Bunin]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1987. 363 p. (In Russ.)
- Gindin, S. I. "Konstantin Treplev, Vladimir Findes'eklev i Genrikh Shul'tz (Ob istoricheskoi pochve i literaturnom okruzhении chekhkovskogo obraza pisatel'ia-dekadenta)" ["Konstantin Treplev, Vladimir Findeseklev and Heinrich Schulz (On the Historical Ground and Literary Environment of Chekhov's Image of a Decadent Writer)"]. *Chekhoviana. Chekhov i "serebryannyi vek"* [Chekhoviana. Chekhov and the "Silver Age"]. Moscow, Nauka Publ., 1996, pp. 116–127. (In Russ.)
- Evstigneeva (Spiridonova), L. A. "Protivlenie zlu smekhom (Chekhov i Teffi)" ["Resisting Evil with Laughter (Chekhov and Teffi)"]. A. P. *Chekhov i ego vremia* [Chekhov and His Time]. Moscow, Nauka Publ., 1977, pp. 184–200. (In Russ.)
- Kataev, V. B. *Chekhov plus...: Predshestvenniki, sovremenniki, preemniki* [Chekhov Plus... Predecessors, Contemporaries, Successors]. Moscow, Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2004. 392 p. (In Russ.)
- Letopis' zhizni i tvorchestva A. P. Chekhova [Chronicle of A. P. Chekhov's Life and Creative Work], vol. 1: 1860–1888 [1860–1888]. Moscow, Nasledie Publ., 2000. 511 p. (In Russ.)
- Nikolaev, D. D. "Primechaniia" ["Notes"]. Averchenko, A. *Rasskazy: v 2 t.* [Stories: in 2 vols.], vol. 2. Moscow, Lodomir Publ., Nauka Publ., 2021, pp. 816–1090. (In Russ.)
- Polonskii, V. V. *Mezhdū traditsiei i modernizmom. Russkaia literatura rubezha XIX–XX vekov: istoriia, poetika, kontekst* [Between Tradition and Modernism. Russian Literature of the Turn of the 20th Century: History, Poetics, Context]. Moscow, IWL RAS Publ., 2011. 472 p. (In Russ.)
- Polotskaia, E. A. *O Poetike Chekhova* [About Chekhov's Poetics]. Moscow, Nasledie Publ., 2001. 240 p. (In Russ.)
- Rozenblium, N. G. "Iz dnevnika I. L. Shcheglova (Leonteva)" ["From the Diary of I. L. Shcheglov (Leontyev)"]. *Literaturnoe nasledstvo* [Literary Heritage], vol. 68: Chekhov [Chekhov]. Moscow, Academy of Sciences of the Soviet Union Publ., 1960, pp. 481–492. (In Russ.)
- Sobennikov, A. S. *Khudozhestvennyi simvol v dramaturgii A. P. Chekhova* [Artistic Symbol in A. P. Chekhov's Dramaturgy]. Irkutsk, Irkutsk University Publ., 1989. 194 p. (In Russ.)
- Sobennikov, A. S. "Chekhov i Meterlink: (Filosofia cheloveka i obraz mira)" ["Chekhov and Maeterlinck: (Philosophy of the Human and the Image of the World)"]. *Chekhov i Frantsiia* [Chekhov and France]. Moscow, Nauka Publ., 1992, pp. 124–128. (In Russ.)
- Tiupa, V. I. *Khudozhestvennost' chekhovskogo rasskaza* [Artistic Features of Chekhov's Story]. Moscow, Vysshiaia shkola Publ., 1989. 196 p. (In Russ.)
- Chudakov, A. P. *Poetika Chekhova* [Chekhov's Poetics]. Moscow, Nauka Publ., 1971. 291 p. (In Russ.)

Е. В. Астащенко. «Художество» А. П. Чехова
в контексте прозы рубежа XIX–XX вв.

Loehlin, James N. *The Cambridge Introduction to Chekhov*. Cambridge, Cambridge University Publ., 2010. 194 p. (In English)

Malcolm, Janet. *Reading Chekhov: A Critical Journey*. London, Granta books, 2001. 216 p. (In English)