

## АНДРЕ МОРУА О ЧЕХОВЕ

© 2005 М.Н. Недосейкин

Воронежский государственный университет

Влияние русской классической литературы на французскую словесность XX века общеизвестно. Такие фигуры, как Толстой и Достоевский, определили развитие многих французских писателей, заставили некоторых из них по-новому взглянуть на собственные творческие установки. Что же касается Чехова, то здесь ситуация оказалось несколько сложнее. Дело в том, что обнаружить *непосредственное* влияние чеховских пьес (а Чехов, в первую очередь, поначалу воспринимался именно как драматург) на французский театр довольно сложно. При всем обилии похвал и лестных высказываний в адрес русского писателя, в признании его несомненного вклада в развитие мировой драматургии, мы не найдем сколько-нибудь убедительных попыток продолжить чеховскую традицию. Напротив, если вспомнить основные тенденции развития драматургии во Франции, то скорее появится мысль об игнорировании чеховского наследия (А. Жарри, А. Жид, сюрреалисты, Ж.-П. Сартр и А. Камю, театр абсурда, Ж.-М. Кольтес и др.).

Разобраться в такой парадоксальной ситуации (ситуации одновременного признания и игнорирования) и будет нашей задачей. Мы, конечно же, не претендуем на полное объяснение вышеобозначенного факта, скорее мы попробуем на конкретном материале наметить пути к правильной постановке данной проблемы.

Как известно, писатель Андре Моруа (1885–1967) был одним из тех, кто активно пропагандировал классическую русскую литературу во Франции. Во многом именно с его помощью французский читатель представлял себе того или иного писателя, окончательно достраивал его жизненный и творческий образ, обобщал собственные впечатления. Можно даже сказать, что Моруа был своеобразной призмой, переводящей русских художников слова в контекст французской литературы.

Особенности такого “перевода”, как нам представляется, сыграли не последнюю роль в рассматриваемой нами проблеме.

Среди многочисленных высказываний Моруа о творчестве Чехова, которые, к сожалению, носят либо предельно абстрактный, либо описательный характер, стоит выделить его статью “Искусство Чехова”. Начинается она вполне в духе всем известного “биографического” метода, разрабатываемого французским писателем на протяжении всей его жизни: “Чтобы понять Чехова-человека, не нужно представлять его себе таким, каким мы привыкли его видеть на портретах последних лет. Утомленное лицо, пенсне, делающее взгляд тусклым, борода мелкого буржуа — это не подлинный Чехов... Лучше взгляните, каким был Чехов в двадцать лет. Искренний, смелый взгляд, бесстрашно устремленный на мир”<sup>1</sup>.

Во-первых, обращает на себя внимание задача, поставленная Моруа. В качестве объекта он сразу выделяет Чехова-человека. Напомним, что если раньше изучение биографических подробностей жизни того или иного писателя предпринималось Моруа с целью разобраться в их творчестве, то теперь такой задачи просто нет. Моруа изначально делает акцент на жизни Чехова, ставя его творчество в подчиненное положение. Иначе говоря, речь не идет о том, чтобы посмотреть на творчество сквозь биографию писателя, а о том, чтобы посмотреть на биографию, частью которой является творчество. Недаром в качестве иллюстрации или пояснения к характеру Чехова выступает некий абстрактный персонаж чеховских произведений — это “человек умный, склон-

<sup>1</sup> Моруа А. Искусство Чехова // Моруа А. Собр. соч.: в 6 т. — М., 1992. — Т. 6. — С. 297–298. Здесь и далее текст цитируется по этому изданию. Страницы указываются в скобках.

ный к размышлению, который время от времени поднимается над своей личной судьбой, чтобы увидеть мир, как он есть и каким он будет” [307]. И как пример – Тузенбах.

Кроме такого достаточно интересного методологического сдвига, отметим, во-вторых, интересную интерпретацию поздних фотографий Чехова. На них русский писатель оказывается обладателем социально-психологических атрибутов мелкого буржуа. Этим свидетельствам противопоставляются ранние фотографии, на которых изображен “настоящий” Чехов, ибо настоящий писатель, по логике фразы, не может выглядеть как мелкий буржуа. Поиски настоящего Чехова приводят Моруа, естественно, к молодости писателя, к человеку с искренним, смелым взглядом. Особо стоит отметить оппозицию пенсне / взгляд (как вариант оппозиции *ненастоящее / настоящее*), где знаменитое пенсне оказывается не способом лучше видеть, а своеобразным орудием, скрывающим настоящего Чехова.

После такого зачина, который сразу предполагает общий подход французского критика, идет (традиционный для Моруа) коллаж из дневниковых записей Чехова, его писем, воспоминаний близких друзей и довольно свободных ассоциаций, вроде сравнения с творчеством Шопена (музыкальность, тонкость, задумчивая красота и т. п.).

Спокойно переходя с уровня самоописания на уровень художественной практики, Моруа далее начинает соотносить искусство Чехова с некоторыми конкретными фигурами французской словесности. “Поначалу его считали чем-то вроде полу-Мопассана, и он действительно сочинял тогда небольшие рассказы, превосходно написанные, но не отличающиеся глубиной. Когда же он стал большим писателем, далеко не все приняли его всерьез, и это его мучило” [298].

Здесь Моруа сравнивает двух писателей на основании сходства некоторых биографических моментов. Известно, что перед Мопассаном (как и перед Чеховым) одно время стояла очень болезненная проблема – проблема написания романа, эпического произведения, которое являлось в XIX в. знаком писателя, претендующего на большую роль в литературе.

Следующий интересный эпизод статьи: “Его сюжеты просты и ненадуманьны. <...> Он мог бы, как множество других писателей (например, Золя и Мопассан, которыми он, впрочем, восхищался), драматизировать ситуацию. Но патетика ему претила: “Литератор должен быть так же объективен, как химик; он дол-

жен отрешиться от житейской субъективности” [300-301]. По мнению Моруа, Чехов всегда стремился “писать только правду, даже “научную правду” [302].

Приведем еще несколько любопытных пассажей, проясняющих суть подхода Моруа: “Он считает, что писатель должен изображать, а не судить. “Вы хотите, чтобы я, изображая конокрадов, говорил бы: кража лошадей есть зло. <...> Пусть судят их присяжные заседатели, а мое дело показать только, какие они есть” [309]; “Однажды он сказал Бунину: “Нужно, знаете, работать... Не покладая рук... всю жизнь” [301].

При желании общее количество похожих высказываний можно было бы легко увеличить. Однако и этого вполне достаточно для того, чтобы можно было проследить некоторую тенденцию. Дело в том, что в изложении Моруа творческие установки Чехова очень сильно напоминают уже хорошо известные французскому читателю того времени принципы. Речь идет о так называемых “натуралистах”, к которым в то время относили не только Золя, Мопассана, Гюисманса, но и Флобера. Если еще раз просмотреть определения чеховского творчества у Моруа, то можно без особого напряжения найти их двойников в принципе показа Флобера, в требовании Золя вводить разговорный язык и запечатлеть “кусочек жизни” (без начала и конца), в общей “научности” художников этого направления, в пафосе постоянного писательского труда, в их стремлении слить воедино (при легком различии) свою жизнь и творчество и т. п.

Чехов в этом случае действительно оказывался неким “полу-Мопассаном”. Восприятие его творчества в определенной степени строилось по уже известным для французов литературным штампам – Чехова рассматривали сквозь призму натурализма. Настоящий Чехов оказался “своим”, уже известным и понятным во многих отношениях. Чего нельзя сказать о восприятии Толстого и Достоевского, которые казались фигурами, совершенно несовместимыми с литературной традицией Франции.

Другое важное сравнение, сопровождающее Чехова в размышлениях Моруа, связывающее его с уже классифицированными и усвоенными литературными феноменами, не менее интересно. “Много говорилось о его реализме. Это реализм поэтический, преображенный. В его указаниях исполнителям был какой-то отрыв от реальности, полугреза” [305]. “Поэтический реализм”, как известно, категория предельно абстрактная, так как обычно она подразумевает неизбежный момент

моделирования реальности в художественном тексте. Недаром сюда же попадает, к примеру, Тургенев. Однако в данном конкретном случае эта формулировка имеет довольно ясный и легко опознаваемый референт. Дело в том, что во французской литературе первой половины двадцатого века с помощью этого определения обозначали творчество так называемых “неоромантиков” (Э. Ростан, Б. д’Оривильи, В. де Лиль-Адан и др.).

Таким образом, Чехов понимался на пересечении совершенно противоположных литературных французских традиций. С одной сто-

роны, наследник натурализма, с другой – неоромантизма. В конечном итоге такая ситуация не могла не сказаться на общем восприятии чеховского творчества. Поиски “настоящего” Чехова, как нам представляется, и могли стать одной из причин той странной ситуации, которая сложилась вокруг его драматургического наследия во французской словесности.

#### ЛИТЕРАТУРА

Моруа А. Искусство Чехова / А. Моруа. Собр. соч.: в 6 т. – М., 1992. – Т. 6.