ЧЕХОВ И ВРЕМЯ

РУССКАЯ КЛАССИКА

Исследования и материалы

Выпуск 7

Изъ Сибири.

I.

— Отчего у васъ въ Сибири такъ холодно?
— Богу такъ угодно! отвѣчаетъ возница.

Да, уже май, въ Россіи зеленѣютъ лѣса и заливаются соловьи, на югѣ уже давно цвѣтутъ акація и сирень, а здѣсь, по дорогѣ отъ Тюмени до Томска, земля бурая, лѣса голые, на озерахъ матовый ледъ, на берегахъ и въ оврагахъ лежитъ еще снѣгъ...

За то никогда въ жизни не видалъ я такого множества дичи. Я вижу, какъ дикія утки ходятъ по полю, какъ плаваютъ онѣ въ лужахъ и придорожныхъ канавахъ, какъ вспархиваютъ почти у самаго возка и лѣниво летятъ въ березнякъ. Среди тишины вдругъ раздается знакомый мелодическій звукъ, глядишь вверхъ и видишь не высоко надъ ~~головой~~ головой пару журавлей, и почему-то становится грустно. Вотъ пролетѣли дикіе гуси, пронеслась вереница бѣлыхъ, какъ снѣгъ, красивыхъ лебедей... ~~Стонутъ~~ Стонутъ повсюду кулики, плачутъ чайки...

Обгоняемъ двѣ кибитки и толпу мужиковъ и бабъ. Это переселенцы.
— Изъ какой губерніи?
— Изъ Курской.

Позади всѣхъ плетется мужичокъ, непохожій на другихъ. У него бритый подбородокъ, сѣдые усы и какой-то непонятный клапанъ позади на сермягѣ; подъ мышками двѣ скрипки, завернутыя въ платки. Не нужно спрашивать, кто онъ и откуда у него скрипки. Непутевый, не степенный, хворый, чувствительный къ холоду, неравнодушный къ водочкѣ, робкій, весь свой вѣкъ онъ изъ приживальщиковъ, нахлебникомъ сначала у отца

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Чехов и время

ИЗДАТЕЛЬСТВО ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
2011

УДК 821.161.1 (045)
ББК 83.3 (2 Рос – Рус)
Ч49

Редактор – *Е. Г. Новикова*, д-р филол. наук

В оформлении обложки использована фотография А. П. Чехова 1890 г., времени путешествия писателя по Сибири на о. Сахалин

Чехов и время: сб. статей / ред. Е. Г. Новикова. – Томск: Изд-
Ч49 во Том. ун-та, 2011. – 334 с. – (Русская классика: Исследования и материалы; вып. 7): ил.

ISBN 978-5-7511-2042-9

Статьи немецких и российских ученых из Бамберга, Бохума, Москвы, Санкт-Петербурга, Воронежа. Тулы, Новосибирска, Красноярска, Иркутска и Томска посвящены исследованию актуальных аспектов творческого наследия А. П. Чехова, представленного в широком культурологическом контексте; рассматривается проблематика времени и пространства, рецептивной эстетики, традиций мировой литературы в творчестве Чехова и чеховских традиций в мировой литературе. Публикуются материалы скульптурной чеховианы заслуженного художника РФ, томского скульптора Л. А. Усова.

Для научных работников, преподавателей вузов и школ, аспирантов и всех интересующихся отечественной словесностью.

УДК 821.161.1 (045)
ББК 83.3 (2 Рос – Рус)

ISBN 978-5-7511-2042-9 **© Томский государственный университет, 2011**

От редактора

Основу предлагаемого сборника составили материалы региональной научной конференции «А. П. Чехов в Томске», посвященной 150-летию со дня рождения писателя и состоявшейся в Томском государственном университете в октябре 2010 г. в рамках продолжающегося проекта кафедры русской и зарубежной литературы филологического факультета Национального исследовательского Томского государственного университета «Русская классика: Исследования и материалы». Также в состав сборника вошли работы немецких славистов и ученых Бамберга, Бохума, Москвы, Санкт-Петербурга, Воронежа, Тулы, Новосибирска, Красноярска, Иркутска.

Данный сборник – седьмой выпуск, подготовленный в рамках проекта «Русская классика: Исследования и материалы», и он продолжает традиции, сложившиеся в предыдущих выпусках.

Сборник состоит из разделов «Чехов», «Чехов и время», «Чехов и пространство».

В статьях первого раздела «Чехов» предлагаются современные интерпретации как всего творчества Чехова в целом, так и отдельных произведений писателя. В работах раздела осмысляются такие аспекты эстетики и поэтики писателя, как проблематика маски и «чужого», соотношение воображения и действительности, сюжетная ситуация ухода, художественное время и др.

В статьях второго раздела «Чехов и время» творческое наследие писателя представлено в контексте большого времени мировой культуры и литературы от Платона до постмодернистов. Отдельный блок исследований посвящен проблеме взаимодействия Чехова с современной ему научной мыслью: интеллектуальный диалог писателя с А. В. Сухово-Кобылиным, Чехов и дарвинизм. Завершается раздел работами, осуществленными в рецептивном подходе. В них рассматривается проблема восприятия творчества писателя иноязычными культурами (английской и американской) и другими видами искусств (балет и скульптура). В частности, две работы – о

скульптурной чеховиане заслуженного художника РФ, томского скульптора Л. А. Усова; фотографии его скульптурных работ, посвященных Чехову и его творчеству, размещены на вклейке сборника.

Специфика третьего раздела «Чехов и пространство» определяется региональной проблематикой, связанной с путешествием писателя по Сибири на остров Сахалин. В статьях раздела тексты Чехова об этом путешествии интерпретируется как сибирско-сахалинский травелог, как диалог русско-европейского и регионального сознания, в аспекте колонизаторской политики России; две статьи посвящены томской проблематике чеховского путешествия.

В центре внимания авторов сборника такие произведения Чехова, как «Смерть чиновника», «Счастье», «Скучная история», «Дуэль», «Палата № 6», «Черный монах», «Студент», «Три года», «Анна на шее», «Дама с собачкой» «Из Сибири», «Остров Сахалин», «О вреде табака», «Безотцовщина», «Чайка», «Три сестры», «Дядя Ваня» и др.

Все тексты Чехова приводятся по изданию: *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений: в 30 т. М.: Наука, 1974–1982. После цитаты в круглых скобках указываются арабскими цифрами том и страница; письма цитируются с пометой «П.». Перевод дан в квадратных скобках. Фрагмент текста, выделенный цитируемым автором, дается курсивом, подчеркивание, принадлежащее автору статьи, – полужирным шрифтом.

Выражаю глубокую благодарность О. Б. Лебедевой, А. С. Янушкевичу, Н. Г. Михновец, Е. В. Шваруковой за помощь, оказанную мне при подготовке сборника.

Петер Тирген

«Поэты много лгут»: Чехов, или Любовь к маске

1. «Всякое искусство – обман» (Набоков)

«Πολλά ψεύδονται άοιδοί», – говорили уже и древние греки[1]. «Поэты много лгут», а читатели многого не замечают. Потенциал притягательности литературы заключен в потаенных областях поэтики и в сфере герменевтики: тексты, возвышающиеся над уровнем плакатности, прячут свои смыслы под масками, и жертвами этих масок становятся не очень квалифицированные читатели. Но даже начитанность не спасает от непонимания. Тексты часто пребывают книгами за семью печатями, поскольку читательское восприятие фиксирует их первоначальные стадии – личинки или куколки. Однако именно в этом и состоит их притягательная сила: в перспективе у личинки – бабочка, у бабочки же – лишь смерть.

«Плодотворное мгновение» эстетики (Винкельман, Лессинг) обеспечено лишь способностью литературы Не-Все-Сказать, живописи – Не-Все-Изобразить, скульптуры – Не-Все-Оформить, эротики – Не-Все-Показать. Высших степеней аффекта и вообще крайностей следует избегать так же, как и плоского жизнеподобия – именно поэтому так скучны прямолинейно-плакатная литература, китч, фотографически точная живопись, порнография и, возможно, даже эмблематика. Совершенно понятный текст и абсолютно объяснимая картина (если вообразить, что такое вообще существует в природе) оставляют равнодушными; долго рассматриваемое натуралистически изображенное тело вызывает разочарование. Полную наготу в ее эстетическом переживании можно уподобить термину гражданского права nude contract[2]. «Маскировка» – это условие пробуждения и поддержания интереса, поскольку намек и посул более привлекательны, чем обнажение и осуществление. Красота и красавица, подобно шиллеровскому Саисскому истукану, должны оставаться под покровом. Мерцание сквозь тонкую полупрозрачную вуаль пробуждает предчувствие и вожделение. Вожделение на стадии желания (нем. wünschen [желание] и лат. Venus – этимологически родствен-

ные слова) – вот истинный возбудитель. А после «И познал он ее» следует post coitum omne animal triste [после соития всякое животное грустно]. И если читатель разоблачит и «познает» текст in toto, то его чувство можно описать аналогией: post explanationem omnis lector tristis [после объяснения всякий читатель грустен].

Что это, умерщвление текста посредством его интерпретации и летальный исход напряженного интереса? Сюзан Зонтаг называет интерпретацию «местью интеллекта искусству». Ханс Магнус Энценсбергер, ссылаясь на Зонтаг, говорит об отравляющем «рынке интерпретаций», на котором «слышен лишь топот скотины»[3]. Петер Вапневски констатирует всеобщий упадок языка науки, и в частности падение языкового уровня руководствующегося современной модой литературоведения, для которого помпезное словоблудие и псевдозначительная риторика «словесных эквилибристов» служат своего рода балансиром и «козырем, которым прикрыты незначительность мнений, ограниченность знаний, примитивность мыслей»[4]. Симуляция многосмысленности посредством словесного суебесия должна бояться срывания масок. Но, несмотря на все наше уважение к покровам, искусство и интерпретация не могут обойтись совсем без разоблачения. Поэт и читатель встречаются в игре: в перепадах напряжения от игры по правилам к азартной игре, от профессионализма к случайному прозрению. И, во всяком случае, именно в такой игре шулер может бросить вызов зануде. Набоков называет поэта «мастером фальсификации», «чародеем» или «фантастическим фальсификатором»[5]. Его аксиома гласит: «Всякое искусство – обман»[6]. Каждый взыскательный читатель хочет разоблачить этот обман хотя бы частично, подобно тому, как два игрока стремятся поймать и разоблачить друг друга. При этом случается и так, что оба приписывают друг другу гораздо бóльшую, чем в действительности, изощренность, предполагая друг в друге больше скрытых намерений, больше проницательности, больше тактических и стратегических уловок... Маски предполагаются и там, где их вовсе нет, обман же принимается за чистую монету. «Все обман, все мечта, все не то, чем кажется!» – гласит финал повести Н. В. Гоголя «Невский проспект»[7]. Но, с другой стороны, вслед за шахматистом Набоковым мы могли бы сказать, что не каждая пешка таит в себе угрозу. Произведение искусства не исчерпано игрой обмана и самообмана. Похождения поэта и приключения интерпретатора живут искусством наложения грима.

Далее на примере творчества А. П. Чехова будут исследованы некоторые «мини-маски», восходящие к претекстам, которые до сих пор, насколько мне известно, не привлекали внимания литературоведения.

2. «Лучше не досказать» (Чехов)

Стилевой идеал Чехова (как и А. С. Пушкина) хорошо известен: лаконизм, простота и точность; как заметил Толстой, «Чехов – это Пушкин в прозе»[8]. Со своей стороны, Чехов хорошо осознавал, что недоговаривание требует активного и внимательного читателя, способного к совместному творчеству, т.е. такого, который может заглянуть в мысли и под маску и додумать невыговоренный смысл[9]. В письме к А.С. Суворину от 1 апреля 1890 г. Чехов констатирует: «Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он подбавит сам» (П. 4, *54*). Маскировка посредством авторских пропусков должна быть компенсирована демаскировкой посредством читательских дополнений – весьма парадоксальное умозаключение, но Чехов был мастером литературных парадоксов такого рода.

«Смерть чиновника» (1883): аркадская маска

Миниатюра «Смерть чиновника» принадлежит к самым известным произведениям раннего периода творчества Чехова. Литературоведение располагает целым рядом наблюдений, касающихся реального комментария этого рассказа, его анекдотической фабулы, неожиданных переломов повествования («но вдруг»), гоголевской традиции (синдром Акакия Акакиевича), проблемы «униженных и оскорбленных» (синдром Ф. М. Достоевского), абсурдистского потенциала[10] и т.д. Однако мне кажется, что главная маска повести до сих пор еще не распознана.

Сюжет рассказа таков: мелкий чиновник Иван Дмитриевич Червяков сидит в театральном партере, наслаждается опереттой и чувствует себя «на верху блаженства». В неудержимом внезапном позыве к чиханию он случайно обрызгивает лысину сидящего впереди него значительного лица, высокопоставленного чиновника по фамилии Брызжалов (которая зеркально соответствует описываемому действию Червякова). И хотя статский генерал не придает случившемуся никакого значения, Червяков из-за своего мнимого промаха и в силу

своего гротескно-ананкастического психоза впадает во все возрастающую панику и утомляет генерала своими ежедневными явлениями и назойливыми извинениями до такой степени, что последний выгоняет его, дважды рявкнув: «Пошел вон!» Деморализованный Червяков машинально поплелся домой[11], не снимая вицмундира, лег на диван и... помер. В этом сюжете можно увидеть своего рода сценку из комедии положений, возвысившуюся до комического гротеска: причина и следствие находятся в вопиющем противоречии, пустячный эпизод никого не взволновал, кроме самого Червякова, и экзекутор (таков чин чеховского героя) подверг экзекуции самого себя[12].

Сбивающиеся на фарс историйки с подобной комической перипетией очень типичны для раннего Чехова. Он не соблазняется уже девальвированным в его время клише привычной русской традиции разоблачения богатых и власть имущих, но сосредоточивается на болезненно-подобострастных «червяковых» характерах. Декларированное в качестве побуждения к действию «уважение к персонам» (в денотате это уважение к человеческому достоинству) такой Червяков способен довести до его абсурдной противоположности. Именно это Чехов и хотел показать, как свидетельствует его письмо от 4 января 1886 г. к брату Александру, балующемуся сочинительством:

> Но ради аллаха! Брось ты, сделай милость, своих угнетенных колежских регистраторов! Неужели ты нюхом не чуешь, что эта тема уже отжила и нагоняет зевоту? <...> Реальнее теперь изображать коллежских регистраторов, не дающих жить их п<ревосходительст>вам, и корреспондентов, отравляющих чужие существования... (П. 1, *176*, *178*).

Такие действия совсем не возвышают личного достоинства Червякова, напротив, они делают его persona non grata. Заметим, кстати, что латинское слово «persona» («уважение к персонам»), имеющее истоки в греческом театральном искусстве, изначально означало театральную маску, потом роль, потом роль отдельного человека в жизни и лишь под конец стало обозначать индивидуальную личность. Следовательно, в этой преемственной цепочке родства по восходящей линии Червяков, будучи человеком-маской, застрял в качестве персоны на начальном этапе эволюции, на стадии куколки.

Рафинированно-игровая структура миниатюры имеет, однако, и еще более глубокий ассоциативный фон. Местом, где завязывается действие рассказа, является летний петербургский театр под назва-

нием «Аркадия». Хорошо известна семантика топоса Аркадии в качестве locus amoenus – обители идиллии, места, где сбываются мечты и где худшим из несчастий может стать только любовная мука, да и то скоротечная. В духовном ландшафте Аркадии доминируют искусство, чувствительность, естественность, добродетели и счастье[13]. В литературе Нового времени, начиная с самого раннего периода, образ Аркадии сопряжен с мотивом нордического томления по Италии, путешествия на сияющий юг в поисках любви и красот искусства[14]. Чеховский театр «Аркадия», особенно по отношению к Червякову, бесконечно далек от этого буколического иллюзорного ландшафта: эта «Аркадия» в гораздо большей мере является масочным пространством, которое для ничего не подозревающего героя-червячка оборачивается преддверием крушения и смерти.

Однако же и мортальная аркадская модель имеет свою традицию. Она связана с формулой «Et in Arcadia Ego», которая на полотнах Гверчино (Джованни Ф. Барбиери, 1591–1666), Никола Пуссена (1594–1665) или сэра Джошуа Рейнолдса (1723–1792) присутствует в качестве надписи на стене, могильном памятнике или саркофаге. Самое известное из этих полотен – картина Пуссена «Et in Arcadia Ego II»[15]. Смысл надписи долгое время был предметом споров, до некоторой степени это и сейчас так[16]. Главный вопрос заключается в том, кого обозначает личное местоимение первого лица «Ego». Некоторые исследователи считают, что под ним подразумевается умерший, который таким способом сообщает, что и он некогда жил счастливой аркадской жизнью и что его земное существование было истинным воплощением аркадского идеала. И те, кто видит эту надпись – безразлично, персонажи ли картины или ее созерцатели – должны знать, что обетованная Аркадия возможна и для них.

Этой умиротворяющей интерпретации, однако, противостоит элегически-пессимистическое истолкование. Вполне возможно также, что местоимение «Ego» принадлежит не умершему прорицателю утешительного блага, но скелету с косой – самóй воплощенной смерти, возвещающей, что даже и в благословенной Аркадии властвует неотвратимый закон мойры Атропос, которая по произволу судьбы обрезает нить каждой жизни и определяет момент смерти. В любой идиллии присутствует необходимое memento mori (ср. у Шопенгауэра: «Смерть жнет неустанно»[17]), и нет никакого гарантированного «верха блаженства». Любая идиллия иллюзорна – это локус обмана и маскарада; и театр «Аркадия», в котором сидит Червяков,

тоже не может гарантировать ему аркадской идиллии ни в конкретном театральном пространстве, ни в духовном мире («на верху блаженства»). Повсюду суета и locus horribilis [пространство ужаса]. В рассказе Чехова справляет свой триумф не человеческое «Я», склонное предаваться иллюзиям, но лишающее иллюзий «Я» смерти[18], и Червяков – это не вальяжный путешественник, совершающий свой «Grand Tour», но мелкая и гротескная жертва Ананкэ и собственного ананкастического психоза. Многие русские писатели (начиная с Гоголя, потом И. А. Гончаров, Ф. М. Достоевский, И. С. Тургенев – и так вплоть до И. А. Бунина) касались темы этой «таинственной Аркадии», так что Чехов здесь вполне в русле национальной традиции, но это предмет, достойный специального исследования[19].

«Припадок» (1888). Маска Дон Кихота

В рассказе «Припадок» Чехов обратился к популярной во второй половине XIX в. теме богемы и борделя. Поэзия, живопись (Дега, Мане...) и опера (Пуччини...) пробудили определенное пристрастие к такого рода топосам и сюжетам, зачастую интерпретированным на фоне соответствующих текстов эпохи романтизма (ср. повесть Гоголя «Невский проспект»).

Знаток женщин и домов терпимости, Чехов выстраивает свою историю следующим образом: студент-медик Майер и ученик Московского училища живописи, ваяния и зодчества Рыбников уговаривают студента-юриста Васильева пройтись с ними вместе по заведениям определенного пошиба. Обиходные антропонимы «Майер» и «Рыбников» маркируют укорененность в быту, стандарт и чувство реальности; предметы изучения – медицина и искусство – заключают в себе ассоциативный намек на знание людей и эмпирическое мировосприятие, с одной стороны, легкомыслие, склонность к вымыслам, игре и шутке – с другой. Напротив, антропоним «Васильев», этимологически восходящий к греческому слову «басилевс» (царь), связывается с ассоциативными представлениями о царственности и величии, а изучение естественных наук и права («кончил уже на естественном факультете и теперь на юридическом» – 7, *220*) – это своего рода сигнал рационально-упорядоченного мировоззрения, претендующего на истинность и справедливость. В отличие от своих друзей, Васильев знает о борделях лишь «понаслышке и из книг» (7,

199), поэтому он ошибочно полагает всех девиц несчастными, обремененными сознанием греха, избегающими дневного света и уповающими на спасение жертвами со «страдальческим лицом и виноватой улыбкой» (*7, 202*). Майер и Рыбников живут в реальном мире; Васильев витает в идеальном мире абстрактных теорий. Как только он понимает, что девицы ни в коей мере не чувствуют себя падшими женщинами, а бордели – это вполне официальные заведения с ярким освещением и музыкой, где царит непринужденность и в некоторой степени даже бесстыдство, если не сказать тупое равнодушие отношений, с ним случается тяжелый нервный припадок.

Но в финале рассказ об анамнезе на приеме у психиатра, очистительные слезы и фармакологические мероприятия выводят его из кризиса относительно безболезненно. «Припадок» оказывается преходящим явлением, и Васильев освобождается от навязчивой идеи своей призванности уничтожить зло проституции. Но насколько (не)стабильным будет и впредь состояние его души, можно заключить из того, что он и раньше принимал морфий. Припадки будут повторяться, поскольку у них есть «склонность к повторению»[20].

Рассказ Чехова подробно исследован в том, что касается реалий и места действия (Соболевский переулок в Москве), претекстов (В. М. Гаршин), реалистической медико-психиатрической точности [21], декадентских мотивов, филигранной стилистики, преемственности по отношению к национальной литературной традиции (Гоголь, Достоевский, Толстой, Гаршин...) и т.д.

Но что же является его темой? К ответу на этот вопрос нас могут приблизить наблюдения над пронизывающим весь его текст лейтмотивом театра и оперы. Майер и Рыбников, в отличие от Васильева, любят богемную жизнь, любят выпить, «страстно любят театр» (*7, 200*). Свое появление в первом заведении они обставляют как театральный выход: утрированными поклонами и шутовским сценическим приветствием «Бона-сэра, сеньеры, риголетто-гугеноты-травиата!» – «Гаванна-тараканo-пистолето» (*7, 203*). Напротив, Васильеву не удаются шутовство и кривлянье, и его недоверие к миру театра неоднократно подчеркнуто (гл. III). Одна из девиц, обращающаяся к Васильеву с изрядной дозой иронии, «одета Аидой» (*7, 209*). Васильев в своей способности проникнуться «чужой болью» сравнивается с актером, способным принять на себя чужую роль (*7, 216–217*). В анамнезе выясняется, что мать Васильева «имела отличный

голос и играла иногда в театре» (7, *220*): эти сведения заставляют врача оживиться и побуждают к следующим вопросам, но ответа Васильева на эти вопросы чеховская нарративная стратегия не предусматривает.

Дать этот ответ попытаемся мы, поскольку театральные мотивы рассказа представляют собой что-то вроде момента истины. Повествование выстроено на мерцании видимости и сущности, на игре реальностью и фикцией, и решающим фактором здесь является то, что и порок (быть может, мнимый), и сценическая иллюзия тоже принадлежат реальности. Жизнь бесконечно многогранна («Быть – значит играть роль»), так что повседневность и сцена, кулисы и костюм, актер и зритель, а также добродетель и порок практически неразделимы. Майер и Рыбников, медик и художник, воплощающие в себе чеховское двойничество врача-писателя, знают это так же, как знает сам Чехов. Васильев (пока что) этого не знает, поскольку он обременен предрассудками и, как это явствует из текста, близорук; поскольку он живет теориями и «философией» и вечно находит «в водке кусочек пробки» (7, *200*), т.е. придирается к мелочам.

Мир несовершенен – и Чехов подчеркивает это многочисленными мимолетными, но символическими образами (не в лад играющий оркестр, фальшивое пение, полуулыбка, темные следы на девственно-белом снегу и т.п.). Ошибка Васильева в том, что он полагает мир идеальным, книжным, упорядоченным – и отсюда вырастает конфликтность его мировосприятия. Неуважение к границам и увертки идут рука об руку с дисциплиной и аскезой, мысли о самоубийстве соединяются с (поверхностным?) наслаждением жизнью, свобода богемной жизни соседствует с невольничьим рынком проституции, жрицы скорби сопутствуют жрицам свободной любви [22]. Ни урезанный мир Васильева, ни парциальные миры Майера и Рыбникова не способны исчерпать полноту жизни: она возможна только в синтезе всех трех точек зрения: медицина как строгая истина природы, искусство как игровой эстетический опыт и мораль как философско-правовая основа. Кто игнорирует полноту жизни, тот раньше или позже придет к краху своего урезанного и потому дефектного существования. Следовательно, наряду с падшими женщинами существуют и падшие мужчины.

Все, что реально, – относительно; по крайней мере, так обстоит дело с автором и персонажами Чехова. Эту истину заключают в себе дискуссии, которые ведут герои рассказа о том, что «человечно», а

что «объективно». Хотя Чехов с этических позиций, несомненно, был убежден в том, что проституция – это страшное зло, он решительно настаивал на том, что его рассказ не решает эту проблему[23]. Нет ничего более реального, чем порок и иллюзия: не в последнюю очередь именно этот парадокс продемонстрировал в XIX в. триумф классической оперы (Мейербер, Верди, Пуччини...): ее сценические эффекты и картинные мизансцены, наряду с волнующей музыкой, четкой музыкально-драматической структурой и потрясающими душу финалами (ср. смерть Мими в «Богеме» Пуччини) затянули в свой иллюзорный мир множество людей. Но именно от этого и отрекается Чехов.

Неудивительно, что в тексте рассказа прячется еще одна ассоциативная отсылка – я имею в виду роман Сервантеса «Дон Кихот». С этим классическим произведением Чехов был хорошо знаком с давних пор, так же как и со статьей Тургенева «Гамлет и Дон Кихот». Оба произведения он рекомендовал читать[24].

Начиная с эпохи романтизма, образ Дон Кихота стал нарицательным обозначением «трагического идеалиста», терпящего крушение вследствие непонимания окружающих и конфликта между книжным и практическим опытом[25]. Васильев Дон Кихоту близкий родственник, если не сказать брат. Оба создают фантастический мир из прочитанных книг, и «вся эта груда трескучих и нелепых книжных выдумок» внушает им «такую странную мысль, какая никогда еще не приходила в голову ни одному безумцу на свете»: что они должны «восстановить попранную несправедливость»[26]. «Первый выезд» Дон Кихота приводит его прямо в постоялый двор с непотребными девками (кн. I, гл. 2, ср. также гл. 16), причем самозваный новоявленный рыцарь принимает это заведение за рыцарский замок, а девиц легкого поведения – за высокородных дев:

> Случайно в это самое время у ворот стояли две молодые женщины из тех, что называются *дамами легкого поведения*: они направлялись в Севилью в обществе нескольких погонщиков мулов <...>. А так как нашему искателю приключений все, что он думал, видел и воображал, представлялось созданным в духе и манере читанных им романов, то, увидев постоялый двор, он тотчас же решил, что это – замок <...>. Он приблизился к гостинице (казавшейся ему замком) и в нескольких шагах от ворот, дернув за узду, остановил Росинанта <...>. Но так как карлик медлил, а Росинант торопился добраться до конюшни, то Дон Кихот подъехал к самым воротам и увидел стоящих там девиц легкого поведе-

ния; они показались ему прекрасными девушками или прелестными дамами, вышедшими прогуляться перед воротами замка[27].

Васильевская вылазка в бордель поразительно напоминает этот эпизод: подобно Дон Кихоту, Васильев, совращенный книгами – источником несчастья, не постигает мира в его полноте. Они оба близки к тому, чтобы своей навязчивой идеей мировой гармонии заместить реальность помимо ее воли[28]. В образе Васильева Чехов создал вариацию на тему Дон Кихота, правда, с некоторым психопатологическим оттенком. Высшая ирония произведений Чехова и Сервантеса заключается в возможности осознания того, что реалистическое мировидение – это начальная стадия трезвомыслия, в перспективе имеющего цинизм, а идеалистическое – залог слепоты, ведущей к полной утрате чувства реальности. В результате этого конфликта антиномий и Дон Кихот, и Васильев становятся смешны, впадают в патологическое расстройство и временно утрачивают самоидентичность.

Возможно, стоило бы распространить мысль о реминисценциях из Сервантеса (и статьи Тургенева) не только на рассказ «Припадок», но и на другие произведения Чехова – его творчество таит в себе немало таких реминисценций, до сих пор не осознанных[29]. В оппозиции теоретизирующей мечтательности и ущербного прагматизма, в совмещении нравственного героизма и дурачества не от мира сего, в постановке вопроса, на который не дано определенного ответа, коренятся скрытые праформы абсурдистской и экзистенциалистской «настроенности».

«О вреде табака» (1886–1902): маска Фауста

Над коротенькой сценой-монологом в одном действии «О вреде табака» Чехов работал около 17 лет. Известно шесть редакций ее текста. Герой миниатюрной монодрамы – бывший студент университета с говорящей фамилией Нюхин, находящийся в стесненных обстоятельствах (в вариантах рассказа у него от семи до девяти незамужних дочерей, и всех их он должен содержать), обремененный женой – близкой родственницей Ксантиппы и вследствие этого докатившийся до шарлатанства: он должен прочитать публичную благотворительную лекцию о вреде курения (в то время как сам он является курильщиком) в провинциальном клубе, но в гротескных от-

ступлениях от основной линии доклада он отклоняется от темы, произносит, в сущности, исповедальную речь, обнаруживающую его нищету, и в финале сцены его образ уже почти потрясает своим трагикомизмом.

Миниатюра эта весьма популярна в немецкоязычном мире. Уже было сделано много тонких наблюдений над соотношением вариантов ее текста, над жанровой структурой (фарс, гротеск, водевиль...), над амбивалентностью чеховской интенции (шутовство или характерологический этюд?), над обманно-алогичными стилевыми средствами, пародийным потенциалом, мотивами декадентской литературы, предварением поэтики современного театра абсурда[30]. Тем не менее можно высказать еще несколько соображений по поводу ее возможных пре- или субтекстов[31].

Удивительным образом в связи с этой сценой никогда (если только я не ошибаюсь) не упоминается трагедия Гете «Фауст». Мне же представляется, что чеховская сцена-монолог является пародийно-ироническим перепевом трагедии Гете. Ранние редакции содержат на этот счет недвусмысленные намеки. Самый явный из них заключен в сообщении Нюхина о том, что он недавно опубликовал научный труд «под псевдонимом "Фауст"»! В тех же ранних редакциях Чехов заставляет своего героя говорить по-немецки (!) «Da ist [der] Hund begraben!» (13, *309*, *312*) [Вот где собака зарыта!]. Значимость мотива собаки в «Фаусте» общеизвестна. И не является ли в таком случае реминисценция «Фауста» своего рода «начинкой пуделя» [«des Pudels Kern»] чеховского рассказа[32]? Кое-что говорит в пользу такого предположения.

Упоминания имени Гете и названия трагедии «Фауст» весьма многочисленны и присутствуют уже в самых ранних произведениях и письмах Чехова. В рассказе «Елка» (1884) встречается перечисление «Кант, Шопенгауэр, Гете» (3, *147*). В хрестоматийном письме Н.П. Чехову о воспитанности от марта 1886 г. упомянут Гете (П. 1, *222*); далее в нем же сообщается: для того чтобы быть воспитанным человеком, «недостаточно прочесть только Пиквика и вызубрить монолог из "Фауста"». Гораздо больше нужны «вечное чтение» и «штудировка» (П. 1, *224–225*). В конце ноября 1887 г. одно из писем к брату Александру Павловичу Чехов подписывает «Твой Шиллер Шекспирович Гете» (П. 2, *155*). И так далее.

В 1886 г., когда Чехов опубликовал первую редакцию сцены в «Петербургской газете», его интерес к трагедии «Фауст» был осо-

бенно интенсивным. Через несколько месяцев после публикации «О вреде табака» в той же «Петербургской газете» был напечатан короткий чеховский рассказ «Страхи», в финале которого повествователь встречается с «большой черной собакой», воспринимая эту встречу как знак угрозы, поскольку она напоминает ему о черной демонической собаке Фауста, и прежде добродушное животное мерещится ему «фаустовским бульдогом» (5, *191*). В конце же 1886 г. Чехов публикует рассказ «Хорошие люди», в котором упомянут «Вагнер из "Фауста"» (5, *419*). Таким образом, Вагнер и Фауст, черный пудель и Мефистофель явно занимали воображение Чехова как раз в то время, когда он писал первый вариант своей сцены-монолога «О вреде табака».

Прежде всего, сцена Чехова вызывает аналогию с «Прологом в театре», в котором дискутируется вопрос о том, должна ли поэзия – в данном случае театральная – иметь высокую цель или ей достаточно непритязательности развлекательного зрелища. Директор театра настаивает на том, что спектакль должен быть «рагу», т.е. окрошкой, сварганенной на скорую руку из всякой всячины («Насуйте всякой всячины в кормежку: // Немножко жизни, выдумки немножко, // Вам удается этот вид рагу» – и тогда «<...> всякий, выбрав что-нибудь из смеси, // Уйдет домой, спасибо вам сказав» (2, *11*). Именно такое рагу предлагает Нюхин в своей лекции «О вреде табака» (ср. сквозной мотив еды и кухни в ассоциативной мешанине его речи). В свою очередь, и Вагнер сообщает Фаусту, что «<...> много значит дикция и слог» (2, *27*)[33]. Именно такую декламацию Фауст предпринимает в своих обширных экспозиционных монологах, исполненных отчаяния, вопрошающих об основах мироздания и о его великом единстве («порядке и согласье»), провозглашающих стремление навсегда вырваться из «<...> конуры, // Где доступ к свету загражден» и из того мира, где все «<...> рвань, изъеденная молью» (2, *22*, *30*). Бунт Фауста очевидно направлен против земных благ и обладания – и, не в последнюю очередь, «то это дом, то дети, то жена» (2, *30*). После заключения договора с Мефистофелем Фауст признается: «Чьей жертвою я стану, все равно мне» (2, *62*)[34]. Стремясь к освободительному бегству, предпочитая дело слову, Фауст сознает, что в его груди живут две души. Он хочет освободиться от статики земной жизни, но Мефистофель резонно возражает ему: «Ты – то, что представляешь ты собою» (2, *64*)[35]. Подчиниться или восстать – вот в чем вопрос. И что станет наградой мятежнику?

Эта экспозиция трагедии «Фауст» может послужить изумительной амальгамой к выступлению Нюхина. Нюхин – это попавший под залп чеховской иронии провинциальный Фауст; в его лице огромные масштабы фаустианско-прометеевского бунта низведены до мещанского мира подбашмачника, мира пошлости и духовного оскудения. Его речь – это контаминация выродившихся до степени маразма двух монологов Фауста – первого, выходного («Я богословьем овладел, // Над философией корпел» – 2, *21–24*) и второго, предшествующего попытке самоубийства («Я, названный подобьем божества...» – 2, *29–32*). И если Фауст, чье знание универсально, поскольку оно охватывает четыре фундаментальные отрасли науки его времени (так называемый «квадривиум»: богословие, философия, юриспруденция и медицина), ломает голову над экзистенциальными вопросами человеческого бытия, то и Нюхин – своего рода универсалист, поскольку он должен не только преподавать в пансионе для девочек «<...> математику, физику, химию, географию, историю, сольфеджио, литературу и прочее», но и заведовать хозяйственной частью: «<...> закупать провизию, проверять прислугу, записывать расходы, шить тетрадки, выводить клопов, прогуливать женину собачку (что за восхитительная антитеза к «черному пуделю» Фауста! – *П. Т.*), ловить мышей...» и проч. (13, *192*). «Духовными узами», как в трагедии Гете, здесь и не пахнет. Нюхин справедливо видит в себе «дурака» и «ничтожество», что также может быть интерпретировано как своего рода редукция мотива дураков и дурацкого мира в трагедии «Фауст».

Но и в груди Нюхина живут две души, он тоже бунтует, стремится вырваться и сбежать из своего жизненного круга[36], он ненавидит низменную подлость существования, он чувствует, что есть иные, высшие сферы; подобно Фаусту, он обращает свои ламентации к лунному свету и, вполне вероятно, мысли о самоубийстве терзают его так же, как и Фауста[37]. Однако в финале он капитулирует иначе, чем Фауст: он не меняет платье, напротив, он снова надевает свой фрак, ему ничего не нужно «<...> кроме покоя... кроме покоя!» (13, *194*). Его бунтовской потенциал исчерпан чисто теоретическим возмущением (ср. слова Мефистофеля: «Теория, мой друг, суха» – 2, *72*): в финале у Нюхина поджилки трясутся, его пресловутый фрак – это, скорее, дешевая униформа кельнера, нежели вечернее платье[38], а фаустовская «Бутыль с заветной жидкостью густою» (2, *31*)[39] умаляется у чеховского героя до «одной рюмки» (13, *194*). Те времена,

когда Нюхин «считал себя человеком» (13, *194*), канули в прошлое. Фауст, напротив, возглашает: «Как человек, я с ними весь: // Я вправе быть им только здесь» (2, *38*)[40].

Фауст осуществляет акт самосознания на фоне дьявола – капитулянт Нюхин постоянно существует на фоне жены («муж своей жены» – 2, *190*). Если это не договор с дьяволом, то все же согласие на роль подбашмачника, и здесь нелишне вспомнить о том, что в русской литературе еще со времен Гоголя образ женщины легко принимает на себя дьявольские коннотации. С другой стороны, Нюхин остается верен своей Ксантиппе, чего не скажешь о Фаусте по отношению к Гретхен. И кто же тогда сокрушен по-настоящему? И кто, в конце концов, остается «сверхчеловеком» (2, *25*), а кто – «жалким идиотом» (13, *194*)? Кто – истинная жертва и «закоснелый невольник»? Чехов ставит вопросы, но не дает на них окончательных ответов.

Великое творение Гете, образ Фауста и образ мира оказались контрафактным способом пересажены на сценическую площадку русской провинции. Полифония «Фауста» претворилась в трагикомический моноспектакль саморазоблачения перед изумленными зрителями. Нюхин, хочет он того или нет, являет собой полную картину духовного и морального ораторского эксгибиционизма, и в этом качестве он оптимально соответствует чеховскому повествовательному идеалу – скрытой пародийно-травестийной игры смыслами. Нюхинский лепет водит за нос его самого, его слушателей и читателей чеховской сценки подобно тому, как Фауст «водит за нос» своих учеников (2, *21*). Речь Нюхина – это не обломки крушения грандиозного вероисповедания, как выходной монолог Фауста, но плачевные трагикомичные откровения на грани лалофобии. «И пес с такой бы жизни взвыл!» (2, *21*) – заметим, кстати, что музыкальное училище нюхинской жены находится не где-нибудь, а в Пятисобачном переулке (13, *193*)! Черт преследует Нюхина повсюду: он гнездится в кухне (ср. в «Фаусте» сцену «Кухня ведьмы»), за кулисами – в виде собственной его жены, в ее собачке, в мышах и насекомых[41], в травестийном переодевании, наконец, в ругательствах «сатана» и «чучело», которыми его осыпает жена[42]. Дьявольщина таится в банальности мучительных будней. Утешая себя поговоркой «Но нет худа без добра» в одной из ранних редакций сцены (13, *311*), Нюхин заставляет читателя вспомнить самохарактеристику Мефистофеля: «Часть силы той, что без числа // Творит добро, всему желая зла» (2,

50). И даже такие реалии, как табак, химия и, разумеется, латинские цитаты, имеют свои аналогии в начальных эпизодах «Фауста». Таким образом, многие детали повествования позволяют увидеть в образе Нюхина своеобразное «убогое величие» – в парадоксальной антиномии его жалкой фигурки на фоне колоссальной фигуры Фауста. В перспективе же нашего исследования остается еще один реминисцентный сквозной мотив экспозиционных эпизодов трагедии Гете – повторяющиеся образы «маски» и «маскарада».

3. «Творенье лжет. Куда ни глянь – обманы» (Петер фон Матт)

Повсюду царят хитрость и коварство, повсюду мы видим притворство и скрытность. Мир, в том числе и мир литературы, – сплошная интрига. Текст – это интрикатная (от лат. intricare – путать, запутывать) текстура[43]. Некоторые ученые полагают, что степень отдаленности писателя от реализма прямо пропорциональна количеству ассоциативных отсылок и энигматических намеков: чем больше, тем дальше. И тогда писатель является приверженцем чистого искусства, символистом, абсурдистом, постмодернистом и всем прочим, им подобным: имя этим -измам – легион. Постоянные величины реализма якобы устарели, переменные величины модернизма – вот последний крик моды. Но это вздор: истинный реализм немыслим без блефа, коварства, интриги и притворства[44].

Однако читатели, претендующие на участие в грандиозной ludus litteratus [литературной игре], должны уметь распознавать обман и игру масками хотя бы частично. Ингредиентами этой литературной игры являются элементы многих областей науки и невербальных искусств, в том числе иконографии[45]. Чтобы распознать уловки творческого воображения и раскусить контрафакт художника, необходимо соответствующее образование. Если подделка откровенно сбивается на чистой воды плагиат, то она нас сильно огорчает. Но если она влечет нас к поэтическим шалостям и сотворчеству, пробуждает ассоциативный потенциал (пусть даже он лишает нас читательской невинности и вызывает, если можно так сказать, эстетическую дефлорацию), провоцируя на игру в прятки-находки, то в этом случае мы должны согласиться с Шиллером: «Человек <...> бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет»[46]. Игра – это интерактивное действие, так же как и само писательство. Талантливый художник хочет быть «познанным», чтобы не быть вынужденным что-

то скрывать на долгий срок. Наконец, он надеется на то, что читатель будет читать между строк[47]. Разумеется, и здесь актуально известное речение: «Ars longa, vita brevis».

В чеховской миниатюре «Маска» (1884) на бале-маскараде в провинциальном русском клубе появляется «мужчина, одетый в кучерский костюм и в шляпе с павлиньими перьями» (3, *84*) в сопровождении двух спутниц, тоже в масках, которых он величает «мамзелями». Когда он высказывает пожелание освободить читальный зал клуба для себя лично, поскольку он желает видеть своих мамзелей «в натуральном виде», это вызывает всеобщее возмущение, и его хотят выгнать прочь. Он предотвращает свое изгнание сбрасыванием маски: под ней скрывался фабрикант Пятигоров[48] – скандалист, конечно, но при этом почетный гражданин города, миллионер и крупный меценат. Такое разоблачение маски, разумеется, не увенчано никакими санкциями, напротив, его следствием становятся подобострастные поклоны и верноподданническое жеманство. Налицо законченная перипетия: Quod licet Jovi, non licet bovi. Даже директор банка уверяет, что и в театре (т.е. в мире иллюзии и вымысла) ему не доводилось встречать такой «бездны комизма», как нынче, при явлении на сцену почтенного Пятигорова. Иллюзия, отрезвление и вновь иллюзия (лицемерие посетителей клуба) разоблачают друг друга: Mundus vult decipi, ergo decipiatur [Мир хочет быть обманутым, следовательно, обманем его][49]. Маскарад, сбрасывание масок, узнавание и новый маскарад сплетаются в бесконечный хоровод сюжетной и онтологической интриги. Посетители клуба стоят перед демаскированным Пятигоровым как в воду опущенные, подобно растерянным ученикам, которых злостно обманул Мефистофель, тем более что венчающая маскарадный костюм Пятигорова «шляпа с павлиньими перьями» очень смахивает на украшенную петушиными перьями шляпу Мефистофеля (2, *93*).

В финале эпизода «Погреб Ауэрбаха в Лейпциге» один из обманутых собутыльников восклицает: «Нет, надувательство одно!» (2, *87*)[50]. Художественный вымысел в средневековой эстетике обозначался устойчивой формулой cortex ridiculus [смехотворная личина]. Но вся литература – не более чем игра масками; язык же – это не только способ одевания, но и способ переодевания мыслей (Витгенштейн). Литературные сюжеты и архетипы вновь и вновь являются «в новом платье»[51], и я надеюсь, что Шиллер Шекспирович Гете одурачил меня не слишком сильно.

Примечания

[1] См.: *Аристотель*. Метафизика. I. 2. 983a3; *Iambi* et elegi graeci. Hg. M. L. West. Bd. 2. Oxford, 1972. S. 137. См. также: *Fuhrmann Manfred*. Einführung in die antike Dichtungstheorie. Darmstadt, 1973. S. 82 и след.; *Bartels Klaus*. Veni vidi vici. Geflügelte Worte aus dem Griechischen und Lateinischen. Aufl. 8. München, 2005. S. 28. О вымысле в «серьезной» науке историографии см.: *Hose Martin*. Am Anfang war die Lüge? Herodot, der „Vater der Geschichtsschreibung" // Große Texte alter Kulturen. Hg. M. Hose. Darmstadt, 2004. S. 153-174.

[2] [Букв.: «голый контракт»; контракт, который не соотнесен с действующим законодательством и ни к чему не обязывает заключившие его стороны. *Примеч. переводчика*].

[3] *Sontag Susan*. Gegen Interpretation // Sontag S. Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Frankfurt/M., 1982. S. 11-22; *Enzensberger Hans M.* Bescheidener Vorschlag zum Schutze der Jugend vor den Erzeugnissen der Poesie // Enzensberger Hans M. Mittelmaß und Wahn. Gesammelte Zerstreuungen. Aufl. 3. Frankfurt a/M, 1989. S. 23-41. [В оригинале цитаты – каламбур: слово Hornochs (букв.: «рогатый бык») имеет переносное значение «дурак, остолоп»; этим вызван выбор эквивалента в переводе – слово «скотина» тоже имеет переносное оценочное значение. *Примеч. переводчика*].

[4] *Wapnewski Peter*. Sprache, die über ihre Verhältnisse lebt // Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. 1989. № 33. S. 436-441. Выраженное в интересной работе Хорста-Юргена Герика (см.: Neue Rundschau, 116/3. 2005. S. 156 и след.) убеждение в том, что соответствующая «обойма цитат» из структуралистов, деконструктивистов и т.п. «обнаружила свое банкротство» и «прекратила существование», кажется мне – horribile dictu [страшно сказать] – неприменимым как раз к славистике.

[5] *Nabokov Vladimir*. Die Kunst des Lesens. Meisterwerke der russischen Literatur. Frankfurt a/M, 1984. S. 39. См. также: *Набоков В.* Другие берега. Л., 1991. С. 10.

[6] Ibid. S. 193. Ср.: *Gerigk Horst-Jürgen*. Vladimir Nabokov. Skizze seiner Sozialisation und ihrer Folgen // ZENO. Jahrheft für Literatur und Kritik. 2006. № 27. S. 38-67, особ. S. 47. (См. также: *Набоков В. В.* Другие берега // Набоков В.В. Русский период. Собр. соч.: в 5 т. СПб., 2000. Т. 5. С. 225. *Примеч. редактора*).

[7] *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений: в 14 т. М., 1938. Т. 3. С. 45.

[8] *Толстой Л. Н.* Собрание сочинений: в 20 т. М., 1965. Т. 20. С. 495. Примеч. 33.

[9] Ср. также письмо Чехова к И. Л. Леонтьеву от 22 января 1888 г. и постскриптум письма к А. С. Суворину от 30 декабря 1888 г. (П. 2, *180*, 3, *108*).

[10] См. об этом: *Кошелев В.* «...лег на диван и... помер»: Чехов и культура абсурда // Лит. обозрение. 1994. № 11-12. С. 6-8.

[11] Ср. определения комического через понятия автоматизма и механически-машинального действия, предложенные в трактате Анри Бергсона «Смех»: стесняющее характер принуждение превращает человека в автомат и марионетку: *Бергсон Анри*. Смех. М., 1992. Гл. 3. Комическое характера.

[12] Слово «экзекутор» (букв.: исполнитель [приговора]) в дореволюционной России было не только синонимом слова «палач», но и обозначением одного из сравнительно невысоких гражданских чинов по Табели о рангах.

[13] См.: *Frenzel Elisabeth*. Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Aufl. 5, überarb. u. ergänzt. Stuttgart, 1999. S. 27-37; см. также соотв. статью в: *Historisches* Wörterbuch der Philosophie. Bd. 1, s. v. Arkadisch/Arkadien. Под-

робно: *Snell Bruno*. Arkadien. Die Entdeckung einer geistigen Landschaft // Snell Bruno. Die Entdeckung des Geistes. Aufl. 5, durchges. Göttingen, 1980. S. 257-274, 320 etc.; *Maisak Petra*, Arkadien. Genese und Typologie einer idyllischen Wunschwelt. Frankfurt a/M; Bern, 1981.

[14] См. об этом в каталоге выставки «Auch ich in Arcadien...». Kunstreisen nach Italien 1600-1900. Hg. D. Kuhn. Marbach, 1966 (Aufl. 3. 1986).

[15] Это полотно закономерно входит в обойму классических шедевров живописи, ср.: Harenberg Museum der Malerei. 525 Meisterwerke aus sieben Jahrhunderten. Hg. W. Schmied. Dortmund, 1999. S. 292-293; *Johannsen Rolf H.* 50 Klassiker Gemälde. Die wichtigsten Gemälde der Kunstgeschichte. Hildesheim, 2001. S. 106-109.

[16] Основополагающее исследование на эту тему: *Panofsky Erwin*. Et in Arcadia ego. Poussin und die Tradition des Elegischen // Panofsky Erwin. Sinn und Deutung in der bildenden Kunst (Meaning in the Visual Arts). Neuaufl. Köln, 1978. S. 351-377. См. также: *Białostocki Jan*. Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft. Dresden, 1966. S. 187 etc., 208 etc.; *Bartels Klaus*. Veni vidi vici, S. 73 etc.; *Берков В.П. и др.* Большой словарь крылатых слов русского языка. М., 2000. С. 208.

[17] См.: *Schopenhauer A.* Sämtliche Werke: In 5 Bänden. Hg. W. Frhr. von Löhneysen. Darmstadt, 1968. Bd. 2.

[18] Записки Гете о его путешествии в Италию в 1786-1788 гг. предваряет знаменательный эпиграф: «Auch ich in Arkadien!» [И я в Аркадии!]. В «Фаусте» (Ч. 2, акт III) читаем: «Аркадия еще доныне // Неиссякаемо свежа <...> И полным счастьем заживем» (*Гете И.-В.* Собрание сочинений: в 10 т. М., 1976. Т. 2. С. 352. Пер. Б. Пастернака. Далее текст трагедии «Фауст» в русском переводе цитируется по этому изд. с указанием тома и страницы в скобках). В оригинале Гете: «Arkadisch frei sei unser Glück!» [Да будет счастьем нам аркадская свобода!]: Faust. 2. Teil, III. Akt, Vers 9573. Стихотворение Шиллера «Резиньяция» (в рус. переводе – «Отречение»), напротив, начинается с горькой жалобы: «И я на свет в Аркадии родился, // И я, как все кругом, // Лишь в колыбели счастьем насладился; // И я на свет в Аркадии родился, // Но сколько слез пролил потом». В следующих строфах доминируют мрачные мортальные образы: «Мертвец не встал, могила не открылась» (*Шиллер Ф.* Собрание сочинений: в 7 т. М., 1955. Т. 1. С. 147-148). Какие из этих контрастных образов Аркадии могли быть известны Чехову, до сих пор не установлено. Возможно, фамилия героини «Чайки» – Аркадина – навеяна картиной Пуссена. См. об этом: *Anton P.* Čechov: Philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und im Werk. Hg. V. B. Kataev et al. München, 1997. S. 568. Anm. 8.

[19] О теме Аркадии см. подробно: *Thiergen Peter*. Literarische Arkadienbilder im Rußland des 18. und 19. Jahrhunderts // Arkadien und Europa. Hg. B. Heinecke, H. Blanke. Haldensleben, 2007. S. 169-193.

[20] *Peters Uwe H.* Wörterbuch der Psychiatrie und medizinischen Psychologie. Aufl. 3, überarb. u. erw. München [u. a.], 1984. S. 31.

[21] Сам Чехов заметил по этому поводу в письме к А.Н. Плещееву от 13 ноября 1888 г. буквально следующее: «Мне, как медику, кажется, что душевную боль я описал правильно, по всем правилам психиатрической науки. Что касается девок, то по этой части я во времена оны был большим специалистом <...>» (П. 3, *68*).

[22] Эта игра слов встречается в романе Вольфганга Кеппена «Tauben im Gras» (suhrkamp taschenbuch 601, S. 161). Ср. также русский термин «дом терпимости». [Название романа – каламбурное: слово «Taube» имеет значения «голубь» и «глухой»: «Голуби/Глухие в траве». В немецком оригинале статьи процитирован еще

один каламбур из этого романа: «neben den Freudenmädchen die Trauermädchen» (букв.: «рядом с веселыми девочками – грустные девочки»); Freudenmädchen – публичная женщина; слово «Trauermädchen» – окказиональный неологизм, фразеологического значения помимо смысла составляющих его корней не имеет. *Примеч. переводчика*].

[23] Ср. письма Чехова к А.С. Суворину от 11 ноября 1888 г. и к Е.М. Линтваревой от 23 ноября 1888 г. (П. 3, 66, *75*).

[24] Ср. чеховское письмо от апреля (не ранее 5) 1879 г. к брату, Михаилу Чехову (П. 1, *29*).

[25] См. об этом: *Neuschäfer Hans-Jörg*. Cervantes. «Don Quijote» // Meisterwerke der Literatur. Von Homer bis Musil. Hg. R. Brandt. Leipzig, 2001. S. 108-126.

[26] *Сервантес Сааведра Мигель де*. Дон Кихот. М., 2003. Т. 1. С. 33-34.

[27] Там же. С. 37-38.

[28] Цит. по: *Neuschäfer Hans-Jörg*. Cervantes. «Don Quijote». S. 110, 123.

[29] В работе *В.Е. Багно* «"Дон Кихот" Сервантеса и русская реалистическая проза» (Эпоха реализма: Из истории международных связей русской литературы /под ред. М. А. Алексеева. Л., 1982. С. 5-67), чрезвычайно насыщенной материалами к истории рецепции романа Сервантеса в России, Чехов упомянут лишь в связи с вышеупомянутым письмом М.П. Чехову от апреля 1879 г. В своей монографии «Дорогами Дон Кихота» Багно замечает, что влияние Сервантеса на русскую литературу изучено совершенно недостаточно (М., 1988. С. 439. Примеч. 22). В Баденвейлерских сборниках по итогам больших конгрессов, посвященных творчеству Чехова, Сервантес или не упомянут вообще (сборник 1997 г.), или присутствует в качестве второстепенной персоналии (сборник 1990 г.). В комментариях советского академического Полного собрания сочинений и писем Чехова Сервантесу практически не уделено места. То же самое можно сказать и обо всей «чеховиане». Немногочисленные отсылки к этой теме можно найти только в изд.: *Михаил Чехов*. Литературное наследие: в 2 т. М., 1995.

[30] *Schultze Brigitte*. A.P. Čechovs Monolog "O vrede tabaka". Vom Drama des 19. zum Drama des 20. Jahrhunderts // Slavistische Studien zum VIII. Internationalen Slavistenkongreß in Zagreb 1978. Hg. J. Holthusen et al. Köln; Wien, 1978. S. 495-507; *Schultze Brigitte*. Studien zum russischen literarischen Einakter. Von den Anfängen bis A.P. Čechov. Wiesbaden, 1984. S. 294-298; *Gerhardt Dietrich*. „O vrede tabaka" (1886). Vorübungen zu einer Wertung // Anton P. Čechov. Werk und Wirkung. Hg. R.-D. Kluge. Bd. I. Wiesbaden, 1990. S. 17-57; *Kissel Wolfgang Stephan*. „Dixi et animam levavi": Der Triumph des Scheiterns in A.P. Čechovs Einakter „Über die Schädlichkeit des Tabaks" // Tusculum slavicum. Festschrift für Peter Thiergen. Hg. E. von Erdmann et al. Zürich, 2005. S. 65-79.

[31] Д. Герхардт отмечает реминисценцию из Ибсена ("O vrede tabaka". S. 44. Примеч. 36); В.-С. Киссель упоминает Овидия („Dixi et animam levavi". S. 72 etc.). Разумеется, здесь уместно вспомнить и о топике Сократа-Ксантиппы (соотв., Аристотеля-Филлисы), и о гоголевской традиции (ср. Башмачкин – «подбашмачник»). И разумеется, не забудем о Библии! Чехов даже полагал, что «Книга Экклезиаста» царя Соломона «<...> подала мысль Гете написать "Фауста"» (П. 3, *204*; письмо А.С. Суворину от 4 мая 1889 г.).

[32] [«Das also war des Pudels Kern!» (*Goethe J. W.* Faust. Der Tragödie erster Teil. Berlin: Rütten und Loening, 1969. S. 89. Далее текст трагедии Гете в оригинале цитируется по этому изд. с указанием номера страницы в скобках) – «Вот, значит, чем

был пудель начинен!» (*Гете И. В.* Собрание сочинений: в 10 т. М., 1976. Т. 2. С. 49. Пер. Б. Пастернака. Далее текст трагедии «Фауст» в переводе цитируется по этому изданию с указанием номеров тома и страницы в скобках). Эти слова Фауста при первом явлении Мефистофеля (который проник к нему в кабинет в образе черного пуделя, увязавшегося за Фаустом на прогулке) в немецком языке стали идиомой, по своему смыслу эквивалентной русско-немецкой идиоме «Так вот где собака зарыта» и означающей «Так вот в чем дело». *Примеч. переводчика*].

[33] [В оригинале Гете: «Allein der Vortrag macht des Redners Glück» (S. 33); букв.: «Но счастие оратора – лишь в речи». *Примеч. переводчика*].

[34] [В оригинале Гете: «Wie ich beharre, bin ich Knecht» (S. 108): «Я признаюсь, что я невольник». *Примеч. переводчика*].

[35] [В оригинале Гете: «Du bleibst doch immer, was du bist» (S. 110): «Навеки ты останешься собой». *Примеч. переводчика*].

[36] Тоскливое стремление сбежать впоследствии будет характеристическим свойством многих чеховских героев-протагонистов; см. об этом: *Gerhardt D.* "О vrede tabaka". S. 25 etc.

[37] О «высших сферах» и возможных суицидальных помыслах героя см.: *Kissel W.-S.* Dixi et animam levavi. S. 74, 77.

[38] [В оригинале статьи – каламбур: разговорное немецкое слово «Fracksausen»-«страх» (букв: фрачный свист; da saust ihm der Frack – «у него поджилки трясутся») содержит тот же корень, что и слово «фрак» (Frack). *Примеч. переводчика*].

[39] [В оригинале Гете: «Ich grüsse dich, du einzige Phiole!» (S. 37): «Приветствую тебя, единственная колба!» – имеется в виду сосуд с ядом, который Фауст собирается выпить. *Примеч. переводчика*].

[40] [В оригинале Гете – один стих: «Hier bin ich Mensch, hier darf ich's sein!» (S. 69): «Здесь человек я, здесь им смею быть». *Примеч. переводчика*].

[41] Мефистофель сообщает о себе еще и то, что он – «Царь крыс, лягушек и мышей, // Клопов, и мух, и жаб, и вшей» (2, *55*). Ср. также его песенку о блохе (Сцена «Погреб Ауэрбаха в Лейпциге»).

[42] В сцене «Кухня ведьмы» оригинального текста Мефистофель называет ведьму «пугалом»: «Erkennst du mich? Gerippe! Scheusal du!» (S. 166) – «Не узнаешь? А я могу // Стереть <...> С лица земли тебя, каргу» (2, *93*) [Перевод Б. Пастернака не сохраняет лексему «пугало». Ближе к оригиналу такой перевод: «Меня узнала? Пугало! Скелет!». *Примеч. переводчика*]. Слово «чучело» означает не только «пугало» (птичье), но и «набитая шкурка животного/птицы» (и здесь более чем уместно вспомнить «чучело чайки», фигурирующее в одноименной драме Чехова). Это второе значение также подходит Нюхину: все его существо битком набито блинами, неглубокими знаниями и банальнейшими заботами. Это же можно сказать и о претекстах сцены. Некоторые детали нюхинского монолога соответствуют традиции анекдотов о Ксантиппе и ее долготерпеливом муже-философе (то же самое относится и к царю Соломону, автору «Книги Экклезиаста»). Таким образом, в отношении Сократа, Экклезиаста и Фауста Нюхин получается чем-то вроде гибрида, воплощающего в себе идею ламентации в чистом виде.

[43] См. об этом монументальное исследование Эрики Гребер: *Greber Erika.* Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik. Köln [u. a.], 2002.

[44] *Matt Peter von.* Die Intrige. Theorie und Praxis der Hinterlist. München; Wien, 2006. S. 21.

[45] *Thiergen Peter.* Damen mit Hündchen. Gibt es eine ikonographische Lesart zu Čechovs "Dama s sobačkoj"? // Literatur und Kunst. Festgabe für Gerhard Schaumann zum 70 Geburtstag. Hg. U. Steltner. Jena, 1997. S. 121-129.

[46] *Шиллер Ф.* Письма об эстетическом воспитании человека. Письмо 12.

[47] Аналогичные формулировки встречаются у многих именно русских писателей, в том числе и у Чехова (см. примеч. 9).

[48] В первой редакции рассказа Пятигорова звали Пятирыловым. Известно, что Чехов не чуждался грубоватой шутки commedia dell'arte; см. об этом: *Клейтон Дуглас.* Чехов и итальянская комедия масок // Чеховиана. Чехов в культуре XX века / под ред. В. Б. Катаева и др. М., 1993. С. 159-164.

[49] *Fuhrmann Horst.* „Mundus vult decipi". Über den Wunsch des Menschen, betrogen zu werden // Historische Zeitschrift. 1985. № 241. S. 529-541.

[50] [В оригинале Гете: «Betrug war alles, Lug und Schein» (S. 151): «Все было ложь, обман и наваждение!». *Примеч. переводчика*].

[51] *Гринштейн А. Л.* Карнавал и маскарад в художественной литературе. Самара, 1999. С. 114. См. также: *Geisenhanslüke Achim.* Masken des Selbst. Aufrichtigkeit und Verstellung in der europäischen Literatur. Darmstadt, 2006.

С. В. Савинков

«Чужой» человек в творчестве А. П. Чехова: условия существования

Коллизия «своего» и «чужого», имея статус архетипической, развертывается у А. П. Чехова каким-то особым, нетрадиционным образом прежде всего потому, что в заданной им системе координат между «своим» и «чужим», как правило, отсутствует четкая граница. Вследствие этого и сами эти понятия оказываются лишенными четких смысловых очертаний (что считать своим, а что – чужим). Так это складывается зачастую оттого, что «чужое» у Чехова не маркируется изначально как «чужое», а становится таковым благодаря особым определяющим его существование условиям.

К примеру, так обстоит дело и в «Доме с мезонином» (1896)[1] . Отношения между «своим» и «чужим» выглядят там весьма запутанно. Сюжету о разрушительном проникновении чужого человека в идиллическое пространство целенаправленно реализоваться «мешает» уже то, что в доме с мезонином есть и те, которые, в отличие от Лидии Волчаниновой, признают в художнике не чужого, а своего, – это Мисюсь и ее мать. И хотя жизненный уклад в этом доме действительно разрушается (мать и младшая сестра его покидают), в нем происходит и другое: еще большее укрепление прав Лидии Волчаниновой на владение «своей» территорией. Отстаивая эти права, Лидия Волчанинова начинает выполнять функцию действительно чужого человека: она, подобно Наталье из «Трех сестер», вытесняет мать и сестру из их собственного дома.

С самого начала знакомства художник осознает, что в глазах Лидии Волчаниновой он выглядит таким же чужим человеком, каким он некогда предстал перед девушкой буряткой:

> Помнится, когда я ехал по берегу Байкала, мне встретилась девушка бурятка, в рубахе и в штанах из синей дабы, верхом на лошади; я спросил у нее, не продаст ли она мне свою трубку, и, пока мы говорили, она с презрением смотрела на мое европейское лицо и на мою шляпу, и в одну минуту ей надоело говорить со мной, она гикнула и поскакала прочь. И Лида точно так же презирала во мне чужого (9, *181*).

Как и бурятка, Лидия Волчанинова презирает в художнике чужого. Первая презирала его за то, что тот не вписывается в границы ее жизненного пространства как европеец, вторая – за то, что тот не вписывается в них как художник.

Однако, в отличие от бурятки, Лидия Волчанинова установила эти границы сама, и это границы особые: они учреждаются тогда, когда отдельный человек (или целое сообщество) проникается какой-либо идеей (идеей-фикцией или идеей-иллюзией), и она становится той точкой, к которой стягивается все примыкающее к ней жизненное пространство. Свое присутствие idée fixe обозначает деспотическим идеалом, беспрестанно требующим деятельного себе служения. Такое служение протекает в строго определенных деспотическим идеалом рамках и границах. Idée fixe всегда по-имперски экспансивна и всегда деспотична в тех границах, которые она считает своими. Соответственно, все то, что не вписывается в эти границы или обнаруживает на вмененной им территории свою инаковость, не может не идентифицироваться как враждебное «чужое».

В пространство, подконтрольное деспотическому идеалу (представляющему себя в виде мечты, мании, идеи-фикс или лжи), не может проникнуть «другое» (такое другое, какое не входит в сферу влияния деспотического идеала), а между тем это «другое» могло бы оказаться тем «своим», которое могло бы придать жизни иное – подлинное – измерение. При других обстоятельствах Лидия Волчанинова вполне могла бы не оправдать материнские опасения («Этак за книжками и аптечками и не увидишь, как жизнь пройдет... Замуж нужно» – 9, *181*) и замуж выйти, и увидеть, как жизнь проходит. Однако в ограниченном идеей-фикс пространстве «другое» всегда идентифицируется как «чужое».

Если в «Доме с мезонином» «другим» и «чужим» оказывается тот, кто, как художник, не вписывается в пространство «дела», то, к примеру, в «Попрыгунье» (1892) ситуация обратная: «другим» и «чужим» оказывается тот, кто не вписывается в пространство артистической жизни.

Ольге Ивановне, жене титулярного советника Дымова (о котором будет сказано: «<...> добрая, чистая, любящая душа — не человек, а стекло» – 8, *30*), суждено будет сделать запоздалое и роковое для нее открытие. Ее муж, титулярный советник Дымов, казавшийся и ей самой, и ее артистическому окружению «чужим, лишним и маленьким» (8, *8*), ни для кого не интересным и даже несуществующим

(«В самом деле: что Дымов? почему Дымов? какое ей дело до Дымова? Да существует ли он в природе и не сон ли он только?» – 8, *16*) в «момент истины» предстанет действительно замечательным и по-настоящему великим: «<...> и вдруг поняла, что это был в самом деле необыкновенный, редкий и, в сравнении с теми, кого она знала, великий человек» (8, *30*). Самоотверженное служение науке и людям придаст титулярному советнику Дымову богатырские черты: он был «высок ростом и широк в плечах» (8, *8*). Однако Ольге Ивановне дано будет понять только, что она «прозевала», когда в поисках необыковенной жизни и необыкновенных людей не распознала, что искомое ею необыкновенное «свое» находилось рядом с ней, но не было замечено ею из-за того, что смотрела она на мир «артистически» и потому видела не людей и природу, а портреты, пейзажи и натюрморты:

> Ольга Ивановна <...> вдруг поняла, что это был в самом деле необыкновенный, редкий и, в сравнении с теми, кого она знала, великий человек. И вспомнив, как к нему относились ее покойный отец и все товарищи-врачи, она поняла, что все они видели в нем будущую знаменитость. Стены, потолок, лампа и ковер на полу замигали ей насмешливо, как бы желая сказать: «Прозевала! прозевала!» (8, *30*).

Но того, что, подражая «чужой» необыкновенной жизни, она прозевала «свою», она так и не осознала, как не осознала и того, что главная ее ошибка заключалась не в том, что она не разглядела в Дымове великого человека («Она хотела объяснить ему, что то была ошибка, что не все еще потеряно, что жизнь еще может быть прекрасной и счастливой, что он редкий, необыкновенный, великий человек и что она будет всю жизнь благоговеть перед ним, молиться и испытывать священный страх...» – 8, *31*), а в том, что она не разглядела в нем человека, с кем могла бы прожить жизнь в счастье, согласии и любви[2].

Идея-иллюзия может иметь разную конфигурацию. Она может быть и такой, какой представляется герою рассказа «Крыжовник» (1898), – точечно-конкретной, в виде усадьбы с крыжовником: «Ни одной усадьбы, ни одного поэтического угла он не мог себе представить без того, чтобы там не было крыжовника» (10, *50*). Всю жизнь свою герой посвятил служению этой идее: недоедал, на всем экономил, женился на некрасивой (но с денежками) вдове, копил деньги, скопидомничал и, наконец, под старость, достиг своей цели и обрел

полное праздное счастье в обладании имением с кислым и жестким крыжовником. При этом, по словам потрясенного такой судьбой рассказчика, иллюзорное счастье закрыло от взора Николая Ивановича Чимша-Гималайского подлинную жизненную цель, которая состоит «вовсе не в нашем счастье, а в чем-то более разумном и великом» (10, *64*).

Если идея-фикс не точечно кокретна, а глобально абстрактна (как, например, идея усовершенствования человечества), она отказывает человеку в другом – в возможности замечать малое и конкретное, близкое и живое. Такая ситуация представляется в повести «Дуэль» (1891), где ее герою, социальному дарвинисту фон Корену, присваивается титул «царя пустыни». Как волны для того, кто глядит вдаль, «дум высоких полн»[3], пустынны (при таком ракурсе одинокие челноки на этих волнах просто выпадают из поля зрения), так и люди для фон Корена «слишком мелкие для того, чтобы быть целью его жизни»:

> Он работает, пойдет в экспедицию и свернет себе там шею не во имя любви к ближнему, а во имя таких абстрактов, как человечество, будущие поколения, идеальная порода людей. Он <...> велел бы стрелять во всякого <...> и все это во имя улучшения человеческой породы... А что такое человеческая порода? Иллюзия, мираж... Деспоты всегда были иллюзионистами (7, *398*).

У иллюзионистов, как говорит Лаевский, «и идеалы <...> деспотические» (7, *398*).

Деспотические идеалы образуют вокруг себя деспотическое пространство, которое охраняется адептами, наделенными символическими орудиями власти: Лидия Волчанинова – хлыстом, фон Корен – пистолетом.

Лаевский оказывает на город влияние не меньшее, чем фон Корен[4]. Игра в карты и алкоголь (две главные привычки, обретенные приморским городком благодаря стараниям Лаевского) – оба эти пристрастия нацелены на диссоциацию сознания, на его способность адекватно воспринимать вещи.

Если фигура фон Корена как своеобразного диктатора сопрягается с маниакальной идеей, с иллюзией, то фигура Лаевского – с ложью, с заложенной в самое основание его жизни подменой «своего» «чужим». Такой подмене немало поспособствовала и филологическая образованность Лаевского. Благодаря книжному образу мыс-

лей, Лаевский не только перестал замечать разницу между своими и чужими мыслями и фразами, но и утратил ощущение границы, отделяющей его собственную жизнь от жизни литературных персонажей. О себе Лаевский говорит не как о себе, а как о литературном «лишнем человеке»[5]. Не приходится сомневаться в том, что и бегство на Кавказ, и сама возможность жизни с чужой женой им тоже были заимствованы. В конце концов, пласт за пластом нарастающая ложь превращается в гору, которая отгораживает Лаевского от жизни и делает его чужим для нее:

> Истина не нужна была ему, и он не искал ее, его совесть, околдованная пороком и ложью, спала или молчала; он, как чужой или нанятый с другой планеты, не участвовал в общей жизни людей, был равнодушен к их страданиям, идеям, религиям, знаниям, исканиям, борьбе, он <...> чтобы оправдать свою презренную, паразитную жизнь перед ними и самим собой, всегда старался придавать себе такой вид, как будто он выше и лучше их. Ложь, ложь и ложь... (7, *437*).

Еще один персонаж, который выстраивает жизненное пространство вокруг идеи-иллюзии, – это садовод Песоцкий в повести «Черный монах» (1894)[6]. Подобно тому, как пушкинский скупой рыцарь испытывает страх перед наследником (который не только пустит на ветер его золото, но – главное – осквернит его идею), так и Песоцкий испытывает страх перед будущим мужем своей дочери, который в его глазах непременно должен оказаться чужим человеком: «Первый враг в нашем деле не заяц, не хрущ, а чужой человек» (8, *236*).

В семантике топоса сада можно уловить отзвуки сложившегося в Средневековье представления о «саде заключенном» [hortus conclusus] как о средоточии духовных и моральных ценностей. В самом деле, образцовый сад Песоцкого представляет собой вместилище целого комплекса краеугольных для эпохи понятий: пользы, общественного блага, самоотверженного труда, нравственного совершенства и т. д. «Весь секрет успеха не в том, – исповедуется Песоцкий Коврину, – что сад велик и рабочих много, а в том, что я люблю дело <...> больше, чем самого себя <...> Я работаю от утра до ночи. Все прививки я делаю сам, посадки – сам, все – сам» (8, *236*). Hortus conclusus придает фигуре садовника особый статус и культиватора растений (идей), и защитника от всего того, что может принести вред их процветанию. В кем-то привязанной к яблоне лошади Песоцким усматривается беззаконное посягательство на святое святых:

«Боже мой, Боже мой! Перепортили, перемерзили, перескверн или, перепакостили! Пропал сад! Погиб сад» (8, *231*).

Однако ограда, защищающая сад от внешнего посягательства, в то же время выполняет и обратную функцию: она закрывает выход в большой мир. Заключенные в границах локального пространства идеи труда, пользы и блага при этом обессмысливаются так же, как и миссия культивирующего их садовода. В эпоху Чехова на первом месте стоял вопрос не о культивации и сохранении идей (как в Средневековье), а об их реализации, отдаче. Для жизни, ограниченной пространством ближнего сада («вся, вся наша жизнь ушла в сад» – 8, *230*), даже гипотетическая возможность связи с «потусторонним» осознается как нечто губительное.

Чужой человек, однако, в дом не проникает – в этом случае он оказывается внутри него: «чужим» оказывается тот, кого изначально считали своим.

В саду Песоцкого, где при дневном свете кипит бодрая и жизнерадостная работа, увенчивающаяся чудесами селекции, в сумеречное время царит болезненно-нервическая атмосфера, и ее особая оптическая среда потворствует тому, чтобы сами люди, не желающие быть здоровыми и обычными, обретали причудливые очертания. Глядя на Таню, Коврин видит перед собой нервически изломанное существо (своей эфемерностью напоминающее сильфиду из одноименной повести В. Ф. Одоевского), но, по его словам, именно такое существо он и мог бы полюбить:

> И он чувствовал, что его полубольным, издерганным нервам, как железо магниту, отвечают нервы этой плачущей, вздрагивающей девушки. Он никогда бы уж не мог полюбить здоровую, крепкую, краснощекую женщину, но бледная, слабая, несчастная Таня ему нравилась (8, *240*).

Следуя мании величия, Коврин видит себя не собой, а собой-другим и ожидает от себя-другого великих свершений. После излечения от мании Коврин также видит себя не собой, а самой жалкой посредственностью. И это – другая крайность, указывающая на то, что Коврин снова неадекватно определяет границы собственного «я»: в этом случае он их чрезмерно суживает. Точно так же неадекватно оценивает Коврина и Таня: «Я приняла тебя за необыкновенного человека, за гения, я полюбила тебя, но ты оказался сумасшедшим...» (8, *255*). С самого начала (без участия черного монаха) она видит в Коврине не Коврина, а другого.

Однако, как это ни парадоксально, но именно искаженное видение себя и других дает и Коврину, и Тане, и Песоцкому иллюзорное ощущение счастья, которое длится до тех пор, пока все и все не обретает своих подлинных очертаний. И тогда Таня предстает перед Ковриным не той, какой он себе воображал, а другой, и эта другая, «настоящая», Таня – она ему чужая, и это несмотря на то, что когда-то в детские годы эта же Таня была ему как родная. И сам Коврин, без увеличивающей его «я» мании, уже другой Коврин – чужой и для себя и для других. А между тем только установив подлинные – адекватные себе и другим – границы, и Коврину, и Татьяне, и Песоцкому можно было бы и определить для себя цель и назначение своего существования, и установить с жизнью не иллюзорную, а действенную связь. По мысли автора «Сильфиды» Одоевского, нельзя насильственным образом ограничивать человека и вкладывать его в «футляр», заранее для него приготовленный. У Чехова же здесь идея другая: у того, кто не имеет ясного осознания границ, определяющих его действительное положение, есть все предпосылки для того, чтобы оказаться за пределами жизни[7].

В конце повести повествователь будет говорить о том, что к Коврину, перед самой его смертью, вновь явится черный монах и что Коврин еще раз испытает счастье, которое он ощущал тогда, когда жил манией и иллюзией, и что его вновь повлечет к Тане, к саду, к детству – ко всему тому, что могло бы иметь реальное значение счастья и благополучия, если бы с самого начала все видели себя и других такими, какие они есть: Татьяна видела бы в Коврине не гения, а Коврина, а Коврин видел бы Таню не сильфидой, а Таней. Но этого не случилось: Коврин живет с чужой женщиной, Песоцкий умирает, Таня проклинает Коврина, а в саду хозяйничают действительно чужие люди.

Правда, в иллюзию может превратиться и жизнь, счастливо протекающая в рамках и границах, где нет и не может быть того самого состояния нервности, которая заставляла Коврина поддаться мании величия, а Таню – стать подобной запредельной реальному миру сильфиде.

Рассказ «Учитель словесности» (1894) представляет собой своеобразную контроверзу «Черному монаху». Оказывается, что без нервности и куда-то влекущего беспокойства жизнь также теряет смысл, и учитель словесности приходит к осознанию своей чуждости «тихому семейному счастью»:

> Он думал о том, что <...> кроме этого мирка, в котором так спокойно и сладко живется ему и вот этому коту, есть ведь еще другой мир... Ему захотелось чего-нибудь такого, что захватило бы его до забвения самого себя, до равнодушия к личному счастью, ощущения которого так однообразны (8, *330*).

«Скучные, ничтожные люди, горшочки со сметаной, кувшины с молоком, тараканы, глупые женщины» (8, *332*) могут привести к сумасшествию с не меньшей долей вероятности, чем разного рода галлюцинации. Рассказ заканчивается призывом к побегу:

> Нет ничего страшнее, оскорбительнее, тоскливее пошлости. Бежать отсюда, бежать сегодня же, иначе я сойду с ума! (8, *332*).

Примечания

[1] Различные версии о ситуации в «Доме с мезонином» см.: *Берковский Н. Я.* Литература и театр: ст. разных лет. М., 1969; *Белкин А. А.* Читая Достоевского и Чехова: ст. и разборы. М., 1973. С. 230-264.; *Егоров Б. Ф.* Структура рассказа «Дом с мезонином» // В творческой лаборатории Чехова: сб. ст. М., 1974. С. 253-267; *Катаев В. Б.* Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979. С. 226-237; *Турков А. М.* Чехов и его время. М., 1980. С. 233-236; *Сухих И. Н.* Проблемы поэтики А. П. Чехова. Л., 1987. С. 117-128; *Долженков П. Н.* Относительный характер человеческих знаний о мире в произведениях Чехова // Чехов и позитивизм. М., 2003. С. 53-60.

[2] Ср.: *Фаустов А. А.* Из истории обыкновенных людей и обыкновенного // Фаустов А. А., Савинков С. В. Аспекты русской литературной характерологии. М., 2010. С. 279.

[3] Об аллюзии на пушкинский «Медный всадник» в связи с образом фон-Корена см.: *Дмитриева Н. А.* Послание Чехова. М., 2007. С. 128-130.

[4] О подменах «настоящей правды» ложными представлениями см.: *Смирнов М. М.* Дуэль в «Дуэли» // Чеховские чтения в Ялте: Чехов и русская литература: сб. науч. тр. М., 1978. С. 66-72; *Катаев В. Б.* Указ. соч. С. 122-139; *Звонникова Л. А.* Заколдованный круг (проза А. П. Чехова). 1880-1904. М., 1998. С. 43-60; *Линков В. Я.* Скептицизм и вера Чехова. М., 1995. С. 24-41.

[5] По справедливому замечанию С. Сендеровича, «Чехов пользовался понятием лишнего человека, но для него это не тип, а литературный тип, точнее даже – клише культурного сознания. Герой его «Дуэли», Лаевский, сам себя считает лишним человеком, потому что воспитан на таких клише. И это ложная для него роль, ему непосильная. Только отказавшись от нее, он обретает свое скромное, но подлинное я». См.: *Сендерович С.* А. П. Чехов и Л. И. Шестов. А также кое-что об экзистенциональной социологии // Вопросы литературы. 2006. № 7.

[6] Песоцкий замкнул свою жизнь и жизнь своей дочери границами сада, который для него не просто сад, а тот самый «деспотический идеал», которому он подчинил не только всю свою жизнь, но и жизнь своей дочери.

[7] См. близкое прочтение: *Назиров Р. Г.* Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: сб. ст. Уфа, 2005. С. 42-57.

Элизабет фон Эрдманн

Между воображением и реальностью: чеховские пересечения границ

В своем творческом самосознании Чехов следует Сократу: он знает то, что он ничего не знает[1]. Писатель, с его точки зрения, – это наблюдатель объективно происходящего: «Художник должен быть не судьею своих персонажей и того, о чем говорят они, а только беспристрастным свидетелем <...> (20, *280*).

Он не должен возводить себя в ранг судьи, оценивающего своих героев, их слова и действия:

> Пишущим людям, особливо художникам, пора уже сознаться, что на этом свете ничего не разберешь, как когда-то сознался Сократ и как сознавался Вольтер. Толпа думает, что она все знает и все понимает; и чем она глупее, тем кажется шире ее кругозор. Если же художник, которому толпа верит, решится заявить, что он ничего не понимает из того, что видит, то уж это одно составит большое знание в области мысли и большой шаг вперед (П. 2, *280–281*).

Из этой позиции развертывается парадокс бытия и небытия, в котором Чехов видит истоки и пространство своего творчества: «Между "есть Бог" и "нет Бога" лежит целое громадное поле, которое проходит с большим трудом истинный мудрец» (17, *224*).

Именно этот основополагающий принцип, равно как и мифологические архетипы – комбинации пластической образности мифа и дискурсивной мысли[2], на фоне которых существует субъективная реальность чеховских персонажей, связывает поэтику Чехова с неоплатонической традицией Coincidentia oppositorum [тождество противоположностей], с аффирмативной и негативной теологией.

Теорию Coincidentia oppositorum развил в своем трактате «De docta ignorantia» («Об ученом незнании», 1440) Николай Кузанский, выводивший мир представлений из ощущений[3]; доктрина отрицательной теологии нашла свое воплощение в труде Дионисия Псевдоареопагита «De theologia mystica» («О мистической теологии», VI в.) и в творениях Мейстера Экхарта. Но, в отличие от неоплатонически-

христианской традиции, Чехов не ограничивается единичной предвзятой концепцией того, как и где эти противоположности, т.е. реальность и представление о ней, соединяются в высших сферах. Вместо этого он создает в своих текстах вымышленное пространство, в котором противоположности могут развиваться просто на основе своего единства – без обязательного взаимодействия, последовательно, по видимости свободно и без каких-либо преимуществ для каждой.

Так возникает не столько «амбивалентное сочетание равноценных альтернатив»[4], сколько внутреннее единство двух влияющих друг на́ друга противоположностей. Между ними что-то происходит, и поэтика Чехова создает видимость того, что это нечто происходит без всякого концептуального вмешательства, т.е. без необходимости прибегнуть к уже существующим решениям, восходящим к социальному критицизму, реализму, а также к неоплатонизму и романтизму. Местом этих происшествий является сознание и восприятие его героев. Тем самым Чехов активирует неоплатонический топос человека-посредника, homo mediator[5], человека, находящегося между противоположностями: такой герой не принадлежит уже какой-либо одной определенной картине мира с четко установленными взаимоотношениями реальности и высших (Божественных) сфер; он становится совершенно «бездомен». Предоставленный самому себе, он оказывается лицом к лицу с вышеупомянутыми мифологическими архетипами, которые в чеховских историях вторгаются в его жизнь таким образом, что попадают непосредственно в область его восприятия.

1

Различные аспекты чеховского сродства с религиозно-философской мыслью давно стали важной научно-исследовательской проблемой[6]; в особенности же это касается соотношения его поэтики с символизмом, о чем писал в посвященном Чехову эссе уже Андрей Белый[7], распознавший значимость мгновения для писателя и интерпретировавший эту черту поэтики как общую для реализма и символизма, которые вследствие этой общности оказываются «искусно уравновешены»[8]. Несомненно, символисты были склонны читать произведения Чехова и других реалистов как символические тексты.

Известно также и то, что Чехову было близко учение стоиков, а чтение Марка Аврелия имело на него глубокое влияние[9]. Традиция стои, в свою очередь, тесно связана с учением Платона и весьма действенна в сформированной неоплатонизмом универсальной культурной традиции, из которой Чехов черпал мифологические архетипы[10]. Характерный для России XIX в. драматизм противоречивого сочетания дуализма со стремлением к единству непосредственно влиял на основы эстетического сознания и творческого метода; в этом смысле правомерно то, что поиски подступов к интерпретации творчества Чехова ведутся в этом направлении[11]. Так например, проблема чеховской мифопоэтики уже нашла всестороннее истолкование[12]; Маттиас Фрейзе видит в чеховском творчестве истоки смысла, растворяющегося в трансцендентности, но при этом он отмечает переход от импрессионизма к символизму[13].

Свидетельства многогранных связей Чехова с вышеописанной культурной традицией с всевозрастающей интенсивностью начинают обнаруживаться в его произведениях, написанных после 1887 г. и пришедших на смену ранним рассказам, в которых на первом плане были направленные на русскую действительность и призванные к ее разоблачению сатира, юмор, дерзкая шутка, остро́та и юмореска. Однако уже и в ранних произведениях очевидно направление эволюции чеховского нарратива в сторону серьезного интереса к банальным трагизму и комизму повседневной реальности[14].

Особенно в позднем творчестве Чехова очевидны эти сближения – но он никогда не связывает себя мифологическими архетипами. В его текстах гораздо более явно столкновение двух миров. Один из них зиждется на мифологических архетипах, восходящих к неоплатонической и христианской традиции, и в определенный момент, и в определенном локусе субъективная реальность героя сталкивается с ними. Результат столкновения этих двух миров хрупок: в ряде случаев им могут быть даже мимолетные символы, мгновенно распадающиеся по мере разминовения локуса данного мгновения героя с миром архетипов. Архетип, место и время сведены поэтикой Чехова в сознании героя на очную ставку именно для достижения этого результата.

2

Некоторые рассказы Чехова могут послужить наглядным примером того, как составные элементы единой сюжетной плоскости возникают из неоплатонической традиции в качестве мифологических

архетипов и как функционирует в сюжете их столкновение с субъективной реальностью сознания героя – при этом богатство взаимоотношений чеховских мотивов с традицией будет охарактеризовано лишь вкратце.

Рассказ «Студент» (1894) Чехов любил и считал одним из своих самых удачных[15]. Парадигма чеховского письма осуществлена в нем самым наглядным образом: аналогии и типология создают своего рода Златую Цепь бытия, звенья которой связывают все со всем[16]. Безотрадная ночь, рассказ студента о страстях Христовых и предательстве апостола Петра, плачущая над рассказом вдова типологически сопоставлены, поскольку «все, происходившее в ту страшную ночь с Петром, имеет к ней какое-то отношение <...>» (8, *308*). Своим рассказом студент коснулся чего-то самого главного, и от его прикосновения завибрировала сеть аналогий и типологических сближений[17], а умозрительное понимание смысловой связи всего того, что отдалено во времени и пространстве, стало непосредственной эмоцией: «И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой» (8, *309*). Это переживание единства вопреки пространству и времени придает миру в глазах возвращающегося домой героя глубокий смысл и наполняет его ожиданием высшего счастья.

Уже в рассказе «Страхи» (1886)[18] очевидна игра типологическим сближением Божественного и человеческого мировидения: страх Божий как начало одухотворения мира и наполнения его смыслами посредством его восприятия, ограниченного скоротечностью. Одухотворение мира и реконструкция связей – функция наблюдателя, проявляющего эту способность в известные моменты, когда он испытывает страх, чувствуя себя под взглядом ока Божия и при этом – на краю пропасти безумия и заблуждения, поскольку то мгновение, когда он своим взглядом синхронизировал внешний мир и внутреннее состояние, быстро проходит, а движение нарратива приводит к банальным объяснениям происшедшего.

Опубликованная в том же году, что и «Студент», повесть «Черный монах» (1894) провоцирует на самые разные интерпретации. В ней особенно ярко проявлена вибрация множественных смыслов, которая отличает чеховскую манеру письма[19]. Сам Чехов называл повесть «historia morbi» (П. 5, *262*)[20], а образ его героя – это результат желания Чехова описать манию величия (П. 5, *253*)[21], сон о монахе приснился накануне самому писателю, и из этого стечения об-

стоятельств возникла написанная «по холодном размышлении» повесть (П. 5, *265*) [22]. Несмотря на эти внятные пояснения, повесть слывет загадочной, а ее интерпретаторы неизбежно склоняются к одной из позиций – или визионера Коврина, или прагматиков Тани и ее отца. К тому же над интерпретациями произведения довлеет психологическая доктрина К.-Г. Юнга[23]. Кроме того, отмечаются параллели с религиозной философией Владимира Соловьева, а образ Песоцкого, отца Тани, трактуется как воплощение злого духа, исторического рока[24].

Вызов интерпретатору, брошенный этой повестью, связан и с аналогией между «Черным монахом» и рассказом Генри Джеймса «Поворот винта»: оба текста дают возможность для двух принципиально разных истолкований. В повести Чехова основная проблема сконцентрирована в альтернативе, был ли герой сумасшедшим и потому судил о себе и об окружающем мире, исходя из своих галлюцинаций, или же ему действительно было видение и он погиб потому, что выпал за пределы нормального, но в смерти соединился с миром своих видений. В любом случае эта история особенно убедительно демонстрирует исключительную способность чеховской поэтики сталкивать между собой субъективную реальность и мифологический архетип, обеспечивать им возможность взаимодействия, но при этом не подчинять их никаким уже апробированным стереотипам. Для этой цели использована традиционная в неоплатонической и христианской традиции метафора зеркала, дающая возможность наглядно представить и даже воспроизвести отблеск Божественного начала во всем, что есть, а само зеркало репрезентировать как локус взаимного восприятия и коммуникации.

Смерть героя в Севастополе (греч. Sebastopolis), т.е. «святом», или «Божественном», городе[25] и его воссоединение с монахом в смерти как в высшем блаженстве со всей наглядностью демонстрирует, каким образом шаткое равновесие обеих повествовательных сфер – а здесь это слияние реальности с трансцендентностью – почти разрушает подорванную реальность, но зато делает героя счастливым. Высочайшая осмысленность и разрушительная фикция в какие-то моменты выступают как единство. Мифологический архетип мистической смерти и unio mystica [мистического союза] вводится в реальность, и финальное крушение героя сливается с ними в непрочное целое, которое может быть воспринято как таковое лишь

мимолетно и которое распадается в то же мгновение, как только мы пытаемся его удержать, счесть его итоговым.

Монах, видение которого выбивает Коврина из реальности, является из мифологического, насыщенного смыслами пространства пустыни, мистического ландшафта, в котором Отцы Церкви и пустынники взыскали откровения Божия, но могли встретиться и с дьяволом. Фигура монаха выступает вне времени и пространства среди бесконечных ассоциаций, распростертых над нею подобно сети; она является точкой пересечения отдаленных смыслов. Первое явление монаха напоминает хождение Христа по водам, в следующих явлениях его образ вписан в пространство Вселенной. Образ, в котором он является, напоминает о перспективе православной иконы, представляющей отдаленное огромным, близкое – крошечным. Агриппа фон Неттесгейм считал воздух Божьим медиумом и зеркалом, которое удерживает и передает человеку образы, впечатления и слова: примером, по его мнению, могло бы служить явление фата-морганы[26].

В драме «Чайка» (1896) Чехов особенно близко подошел к символизму[27]. Здесь игровой прием спектакля в спектакле лицом к лицу сталкивает реальность героя с мифологическими архетипами Мировой Души и ее материального плена, вечной материи, дьявола и человека в качестве homo mediator. Мировая Душа, всеохватное пространство которой все заключает в себе и все одухотворяет, томится по духу и оплакивает свою судьбу на древнейший гностический мотив:

> <...> и вечная материя обратила их в камни, в воду, в облака, а души их всех слились в одну. Общая мировая душа – это я... я... Во мне душа и Александра Великого, и Цезаря, и Шекспира, и Наполеона, и последней пиявки. Во мне сознания людей слились с инстинктами животных, и я помню все, все, все, и каждую жизнь в себе самой я переживаю вновь <...> Во вселенной остается постоянным и неизменным один лишь дух <...> Как пленник, брошенный в пустой глубокий колодец, я не знаю, где я и что меня ждет <...>, и после того материя и дух сольются в гармонии прекрасной и наступит царство мировой воли (13, *13–14*)[28].

Воплощение Мировой Души в Нине и в чайке распадается столь же непреложно, как и возникает: «Я – чайка. Нет, не то <...> Помните, вы подстрелили чайку? Случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил <...>» (13, *85*).

Возлюбленная героя знаменитой повести «Дама с собачкой» (1899)[29] как будто сошла со средневековой картины, изображающей

истинно возлюбленную даму сердца с маленькой собачкой – этот живописный сюжет известен также и по надгробным памятникам древности. Наряду с этим поэтика Чехова организует такой читательский взгляд, который должен доминировать над скрещением нарративных уровней как мгновенный и преходящий, так что возможными оказываются лишь хрупкие и скоротечные, распадающиеся по мере возникновения контакты мифологического архетипа с субъективной реальностью героев:

> И в этом постоянстве, в полном равнодушии к жизни и смерти каждого из нас кроется, быть может, залог нашего вечного спасения, непрерывного движения жизни на земле, непрерывного совершенства (10, *133*).

Ложь и скрытность, за которыми герой прячет свою правду и которые заставляют его сомневаться во всякой видимости, выступают как негативные проявления теории символа, которая имеет богатейшую традицию и согласно которой высшая подлинная реальность может быть лишь угадана под покровом видимого – подобно невидимому содержимому сосуда или исчезнувшему предмету, очертания которого восстановлены по его отпечатку:

> Все же, что было его ложью, его оболочкой, в которую он прятался, чтобы скрыть правду, как, например, его служба в банке, споры в клубе, его «низшая раса», хождение с женой на юбилеи, – все это было явно <...> И по себе он судил о других, не верил тому, что видел, и всегда предполагал, что у каждого человека под покровом тайны, как под покровом ночи, проходит его настоящая, самая интересная жизнь <...>. Каждое личное существование держится на тайне, и, быть может, отчасти поэтому культурный человек так нервно хлопочет о том, чтобы уважалась личная тайна (10, *141*).

С неподвижной и безысходной реальностью героев драмы «Три сестры» (1901) сталкивается мифологический архетип воображаемого города, по которому люди томятся в своей земной юдоли. Священным градом в конце времен, Новым Иерусалимом, градом Китежем, невидимым городом томления и упования предстает здесь Москва. Когда искра Божия, горящая, согласно учению стоиков и неоплатоников, в каждом человеке, гаснет в обитателях реального города, в котором живут герои драмы («<...> и искра Божия гаснет в

них» – 13, *182*), Ирина восклицает: «В Москву! В Москву! В Москву!» (13, *156*).

Эти примеры, число которых можно умножить, поскольку почти во всех чеховских произведениях наличествуют подобные пересечения границ, уже позволяют сделать некоторые умозаключения обобщающего характера.

3

Итак, Чехов сопоставляет субъективную реальность героя с мифологическими архетипами, часто вводя этот второй смысловой пласт зеркальным приемом театра в театре («Чайка») или сна («Три сестры»). От этого сопоставления реальность становится ущербной и безотрадной, в то время как мифологический архетип остается невредимым и недостижимым, что не мешает ему сохранять свою потенциальную способность одухотворять реальность и наполнять ее смыслом. Таким способом Чехову удается вербализовать невыразимое и сделать очевидным невидимое – и здесь он повинуется тому же импульсу, которым движимо искусство символизма, однако в пограничном пространстве между двумя нарративными планами его текстов происходит нечто иное – это нечто невозможно предугадать, оно не может длиться. Оно непредсказуемо и преходяще.

Реальной действительности придаются смыслы миров иных, но при этом она не становится устойчивым символом или аллегорией иной, высшей реальности. Эти два нарративных плана чеховских текстов функционируют, как правило, точечно: они проявляются в определенном времени и пространстве повествования. И если в пограничном пространстве правят случайность и скоротечность, то сознание героя и читателя является своего рода локусом озарения: именно в нем осуществляется запланированный автором коммуникативный эффект. При этом обе инстанции побуждаются к созданию новых форм взаимодействия, взаимодействия не через редукцию, дуальность, репрезентацию или слияние, так как эти проверенные, традиционные методы в чеховских произведениях больше не работают, становятся нефункциональными.

Выработка представления о взаимоотношениях разных реальностей или нарративных пластов, в которых они описаны, возможна в силу того, что поэтика Чехова являет собой нечто вроде всеохватной плотной сети аналогий и эквивалентов, и узлы этой сети, сплетаю-

щей все со всем, находятся в сознании героя и читателя, которые и переживают мимолетно открывающиеся им пересечения. Как минимум, это становится осознанием соприкосновения, однако достаточно часто такое переживание поднимается до уровня Coincidentia oppositorum, имеющего неопределенные следствия, – и это имеет решительное влияние на процесс восприятия в целом. Герой и читатель при этом играют одну и ту же роль, которая отведена им автором: эта роль может быть сопоставлена с функцией неоплатонического homo mediato[30], чье стереоскопическое мировидение укоренено в стабильных и универсальных мифологических архетипах – и поэтому, разумеется, несравненно более оптимистично, нежели чеховское: homo mediator видит оба несоединимых элемента одновременно и способен установить между ними определенное соотношение, а следовательно, сотворить реальность.

В своей поэтике Чехов мобилизует испытанные стратегии неоплатонической и христианской традиции аналогии и типологического сближения[31]. Типологическое сближение как способ человеческого мышления достигает цели симультанного созерцания разновременного (способствующего смыслопорождению одновременного видения разделенного), т.е. изменяющегося во времени отражения вневременного умопостигаемого прообраза; в результате типология оказывается способна идентифицировать как таковые прототип и его отражение, форму и оттиск, и установить между ними причинно-следственную связь. При помощи типологии Чехов создает основу соотношения реальности с мифологическим архетипом, однако это соотношение у него подчинено не испытанной неоплатонической доктрине, но лишь мгновению, его прихоти и скоротечности; поэтому типология всегда пребывает или несбыточным упованием, или эфемерным соотношением, подверженным неминуемому распаду.

Парадигмальным законом чеховской поэтики становится последовательное – мгновение за мгновением – творение реальности сознанием. Рядоположение последовательных мгновений является продуктом сознания, вынужденного справляться с пересечениями субъективной реальности и мифологических архетипов и не имеющего никаких готовых рецептов. Вполне возможно, что импульсом для такого рода миромоделирования послужила теология иконы, на которой материальный и духовный миры всегда остаются самими собой – доска и краска, с одной стороны, незримое присутствие Бога и святых – с другой[32]. Позднее эта теология дала мощный импульс и

авангардистам в их стремлении к пересозданию действительной реальности[33].

В пограничном пространстве, которое Чехов создает между двумя мирами, развертывается игра коммуникации – движение, обеспеченное и опосредованное человеческим сознанием. Следовательно, реальность и судьба героя осуществляются в одном пространстве, и это осуществление отражено в многочисленных и с точки зрения реализма лишенных всякой функциональности деталях чеховских текстов. Процесс, положенный в основу поэтики Чехова, может быть типологически спроецирован на изначальный процесс творения. Сеть аналогий и типологических сближений, которую писатель раскидывает над бытием, натягивает границы пространств, как струны, и находит свое выражение в интертекстуальных параллелях[34], которые компонуют тексты Чехова по принципу аналогии и отражают в них бесконечную сеть аналогий, таящуюся в любой отправной точке размышления.

Так Чехов связывает существующие одновременно и в одном пространственном пункте чувственный мир и мир представлений, субъективное мировосприятие и мифологические архетипы, оставляя своему герою и своему читателю субъективное суждение о том, что может выйти из этой связи в каждый данный момент. Развивающееся взаимодействие обоих нарративных планов не гарантирует, как это было в предшествующей традиции, непременного порождения уловимых смыслов, однако же смысл как таковой оно имеет, даже если этот смысл выглядит бессмыслицей: «Человеческое сознание перед лицом пустоты обращается к миру под мощным давлением логики – ради того, чтобы не разрушить себя»[35].

Пресловутое жизнеподобие чеховских текстов на самом деле лишь результат субъективного мировосприятия и опыта его живущих в русской реальности (или в ее фикции) героев. Мифологические же архетипы – это продукт общечеловеческой мысли, в русле которой двигались, если назвать лишь несколько актуальных ее представителей, стоики, Климент Александрийский, Прокл, неоплатоники, Дионисий Псевдоареопагит, Николай Кузанский и мистики, наконец, К.-Г. Юнг. Так в поэтике Чехова формируются два уровня реальности и того Mundus imaginalis [воображаемого мира][36], которому принадлежат мифологические архетипы Златой Цепи бытия или Мировой Души.

Итак, образы, находящиеся (или появляющиеся) перед глазами его героев и читателей, Чехов черпает из источников универсальной традиции Philosophia perennis [вечной философии]. Однако он не приводит их в какую бы то ни было систему, способную упрочить реальность, а также гарантировать ей смысл. Вместо этого он оставляет связь миров в состоянии своеобразного парения, целиком вверяя ее капризу мгновения и случая. В результате мифологические архетипы в его произведениях не получают ни постоянной прописки в реальности, ни модальности, которая определяла бы их отношения с миром сущим. Они улетучиваются в тот самый момент, в который начинают ощущаться как возможность осмысления мира в стабильной парадигме.

Древняя манихейская метода дуалистического мышления тоже не сохраняет своей силы, поскольку Чехов сосредоточивается не на противоположностях как таковых, но на пограничном пространстве между ними. До некоторой степени он упраздняет основополагающий закон tertium non datur, равно как и необходимость выбора в пользу одного из возможных вариантов соотношения – полярности, слияния, редукции, репрезентации, одновременно отказываясь и от перехода на более высокий уровень символического письма. Вместо всего этого он делает мгновение, случай и человеческое сознание носителями креативного потенциала. При этом он переводит объективные истины в субъективные ощущения, но не делает индивидуальную точку зрения, с которой пересекается мифологический архетип, единственной точкой отсчета. Фактически это означает, что писатель позиционирован в пограничном пространстве между импрессионизмом и символизмом, однако, в отличие от символистов, Чехов никогда не определяет и не закрепляет какое бы то ни было соотношение между материальным и духовным мирами, но постоянно поддерживает иллюзию свободы, непредсказуемости и неподконтрольности их встречи или разминовения.

Так разворачивается бросающееся в глаза герою/читателю и формирующее угол зрения на реальность/текст взаимодействие человеческого сознания с мифологическим архетипом. Для события не существует ни гарантий, ни продолжительности, поскольку пересечение обоих нарративных пластов мгновенно и случайно, следовательно, длится оно не дольше того времени, в течение которого взгляд переживающего эту встречу или читающего о ней субъекта направлен на событие, происходящее в пограничном пространст-

ве встречи. Из суммы всех ее составных частей возникает результирующая линия взаимодействий, определенность которых, однако, никогда не достигает степени полной ясности соотношения, поскольку ко времени проявления результата событие встречи уже давно позади. Чеховские истории – это всегда процесс, никогда не результат.

Возможно, для писателя в этом отношении были значимы и основные положения дальневосточного дао, которые уже в XX в. воспринял К.-Г. Юнг, обозначивший их понятием «синхронность»[37] для того, чтобы описать лишенное причинно-следственных связей сопоставление двух разнородных объектов, в котором на одно непредсказуемое, но способное повториться мгновение внешний и внутренний мир предстают в своей осмысленной взаимосвязи.

Так в творчестве Чехова сосуществуют реальность и бездна, и Аркадия, смысл и бессмыслица, успех и крах, обманчивый свет и свет Божий, как это характерно, например, для рассказа «Страхи». Восприимчивость к мифологическим архетипам и их влияние на восприятие реальности вызывает ужас, но этот ужас одновременно и одухотворяет реальность, и дарует счастливое чувство соприсутствия Бога, по аналогии с оком которого действует в рассказе глаз героя, обретающий способность творить мир.

Возникают и такие ситуации, в которых герой не только воспринимает мифологический архетип, но и, так сказать, чувствует себя в него принятым. Такие ситуации соответствуют древней мифологеме и восточного, и западного мистического знания, утверждающей, что человек, познающий Бога, способен познать его лишь постольку, поскольку он становится вместилищем Бога, познающего себя.

Таким образом, в чеховских историях архетип синхронизируется с реальным происшествием, которое способно выразить свой скрытый смысл через ощущение и мгновенную символизацию, но при этом запечатлено древним противостоянием разума и пустоты. Следовательно, мифологический архетип, присутствующий в сознании героя или читателя, способен одухотворить реальность, но этого может и не случиться, поскольку мгновение одухотворенности мимолетно и неустойчиво. Подобные аналогии отдельных моментов повествования, подчиненные быстролетящей минуте, развертываются как парадокс позитивной и отрицательной теологии, согласно которым, с одной стороны, Бога можно представить себе в образе, но, с

другой стороны, Бог находится за пределами всякой наглядности и потому невообразим.

В своих произведениях Чехов находит все новые возможности и вариации сочетаний субъективной реальности, мгновения, случая, мифологического архетипа и сознания героя (читателя), но эти комбинации никогда не закрепляются в качестве объективных или устойчивых символов, напротив, они являют собой процесс без определенного результата. Отсутствие гарантированной символики становится генератором этого бесконечного процесса, поскольку оно стимулирует все возрастающую и интенсифицирующуюся способность героя и читателя к восприятию смыслов и бессмыслицы. Грозное присутствие пустоты высвобождает духовную энергию, которая в процессе своего истечения вовне способна – пусть ненадолго – создавать смыслы и аналогии во имя творения мира – пусть на мгновение – из этой пустоты: следовательно, способна действовать в русле теологии Эпифании (Богоявления).

Так мифологический архетип, даже если он не находит соответствия в реальности, дает начало процессу, в протекании которого архетип играет роль ветра, а сознание – паруса: это плавание никуда не ведет, но тем не менее происходит. Смысл и символ встречаются на мгновение, потом расходятся вновь, поэтому мгновение в чеховском творчестве играет принципиально иную роль, нежели в символизме[38]: оно не застывает и не способно кристаллизоваться, напротив, оно скоротечно потому, что постоянно перетекает в следующее за ним, и только в нем коинциденция двух миров может быть распознана, а может и нет.

Мир у Чехова не становится ни тюрьмой, ни подобием мифологических архетипов[39] – он равноправный субъект на встрече с преходящим мигом, случаем и человеческим сознанием. В этом процессе каждый миг связан с другим аналогией. Смысл или бессмыслицу творит не человек, но лишь встреча его сознания с мифологическим архетипом.

Поэтика Чехова развивается в парадигме креативного акта и по аналогии с ним, осуществляясь как перманентный процесс парадоксальной Эпифании и воплощаясь только в скоротечных встречах сознания с мифологическим архетипом в его персональной проекции. Отсюда возникает принципиальная двоесмысленность, которая коренится в неоплатонической Duplex theoria [теории двойственно-

сти][40], впрочем, ее гарантированность и устойчивость претворяются у Чехова в скоротечный процесс и непрочное веяние.

Так реальность оказывается неспособной возвыситься до мифа, а миф неспособен воплотиться в реальность: они находятся в состоянии непрочного, не имеющего опоры и постоянно готового разрушиться равновесия, которым только и поддержаны трансцендентность, неопределенность, поиски смысла, любовь и стремление: по мере своего осуществления все это обретает немедленный конец и застывает в образе или символе. Если символисты стремились закрепить, остановить, заморозить и кристаллизовать мгновение, то поэтика Чехова, напротив, имеет своим результатом исчезновение мгновений со всеми вытекающими отсюда неопределенностью и несбыточностью, крушением и угрозой пустоты. Такое бытование мифологических архетипов в переменных контекстах субъективной реальности сплетает сеть аналогий и типологий, которые возникают, подобно мыльным пузырям: они возникают, лопаются, возникают вновь и т.д.

Поэтика Чехова разворачивается в парадигме нормативной эстетической категории двоесмыслия, которая декларировалась начиная с 1800-х гг. Гете, Новалисом, Гердером, Шлегелем и др.[41], достаточно часто оказываясь на лезвии бритвы между смыслом и бессмыслицей, но, наконец стала всеобъемлющим принципом теории познания.

Однако Чехов избрал свою собственную форму. В отличие от мифопоэтики символизма или теории двойственности неоплатонизма, которые могли распознать в мифологических архетипах истинный образ высшей реальности, удостоверить его и создать из него упорядочивающий смысл, Чехов не реализует принцип двоемыслия как программный. Принципом Чехова становится синхронность. Субъективная реальность воспринимается и созидается лишь в мгновенном луче света, отброшенном вечным образом. В чеховских текстах открытое мгновению и событию пограничное пространство обретает двоемыслие лишь под взглядом (или в сознании) героя и читателя. Это обстоятельство делает возможным исследование, воплощение и восприятие процесса контакта между субъективной реальностью и мифологическим архетипом за пределами известных вариантов их соотношений, а именно, изображения одного через другое, репрезентации одного другим, противопоставления одного другому. Оно же есть и отказ от всякой гарантированности смыслов, возникающих при пересечении этих парадигм.

Тем самым Чехов открыл пространство поэтики для всего того, что может произойти на переходе от одного мгновения к другому между двумя нарративными пластами, пришедшими в состояние контакта – будь то неверное мимолетное равновесие, диспропорция или крушение. Он показал, что может произойти, если происходящему позволить произойти. Следовательно, не существует историй искупления, длящихся образов и символов, гарантий разума – существует только хрупкое равновесие, в котором трансцендентность не овеществляется, стремление не утихает, любовь не сбывается. Мифологические архетипы не замкнуты ни в субъективную реальность (т.е. в определенное значение), ни в символ, ни в опыт, ни в концептуальный смысл. И ценой этой свободы являются гарантированный смысл и одухотворенность.

Хотя чеховские герои несчастливы, а их истории часто заканчиваются крахом, писатель сохраняет и оберегает свободу и независимость трансцендентности, любви, надежды и страстных желаний парадоксальным образом именно тем, что все это не может осуществиться надолго.

Все это выглядит так, как если бы русский писатель стремился представить всеобщую взаимосвязь посредством аналогий и типологии – и тем самым предложить новое прочтение Philosophia perennis, мифологемы которой он сталкивает с субъективной реальностью заурядного героя, открывая им неверную, но свободную перспективу столь же заурядного миротворчества от мгновения к мгновению.

Происхождение мифологических архетипов и богатство их связей с традицией заслуживают более детального исследования, равно как и вопрос, откуда их черпал Чехов и почему он выбирал именно их для того, чтобы сопоставить их с субъективной реальностью своих героев. Но в любом случае Чехов сломал давнюю традицию привычных типов соотношения реальности с мифологическими топосами, подчинил ее течению времени – и тем самым оживил.

Примечания

[1] См. об этом: *Popkin Cathy*. Historia Morbi and the «Holy of Holies» – Scientific and Religious Discourse and Čechov's Epistemology // Anton P. Čechov – Philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und im Werk. (Hg.: V. B. Kataev u. a.). München: Otto Sagner, 1997. P. 366-373 (Die Welt der Slaven. № 1).

[2] Уже античная мысль представляла миф не вербальной сущностью, но образом (см.: *Beierwaltes Werner*. Denken des Einen. Studien zur neuplatonischen Philosophie und ihrer Wirkungsgeschichte. Frankfurt a/M, 1985). Понятием «мифологический архетип» я в данном случае обозначаю топос универсальной неоплатонической традиции Philosophia perennis (см. о ней: *Schmidt-Biggemann Wilhelm*. Philosophia perennis. Historische Umrisse abendländischer Spiritualität in Antike, Mittelalter und Früher Neuzeit. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1998.

[3] Ibid. S. 37 etc.

[4] *Nohejl Regine*. «Das Andere des Westens» und die «Arche Noah der Weltkultur». Zur Spezifik von Identität und Alterität in russischen kulturgeschichtlichen Diskursen. München-Berlin: Otto Sagner, 2009. S. 196 (Slavistische Beiträge. № 466).

[5] См. об этом ниже.

[6] См., напр.: *Anton P.* Čechov – Philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und im Werk.

[7] См. об этом: *Freise Matthias*. Die Prosa Anton Čechovs. Eine Untersuchung im Ausgang von Einzelanalysen. Amsterdam/Atlanta, GA: Rodopi, 1997. S. 279 etc. (Studies in Slavic Literature and Poetics. № 30).

[8] *Deppermann Maria*. Dramaturgie der Stille – Čechov und Maeterlinck. Prolegomena zu einem Vergleich // Anton P. Čechov – Philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und im Werk. S. 151-174.

[9] См.: *Urban Peter*. «Wie soll man leben» – Čechov und die «Selbstbetrachtungen» des Marc Aurel // Anton P. Čechov – Philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und im Werk. S. 3-17. См. также одноименную («Wie soll man leben») брошюру с предисловием *Петера Урбана:* Zürich: Diogenes, 1997.

[10] Ср.: Platonismus in der Philosophie des Mittelalters. (Hg.: Werner Beierwaltes). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969 (Wege der Forschung, 197).

[11] См.: *Nohejl Regine*. Op. cit. S. 177-198.

[12] См. также: *Jackson Robert L.* Chekhov's Seagull: the empty well, the dry lake, and the cold cave // Chekhov's Great Plays. A critical anthology. New York: New York University Press, 1981. P. 3-17; *Zubarev Vera*. A Systems Approach to Literature – Mythopoetics of Chekhov's Four Major Plays. Westport/London: Greenwood Press, 1997. P. 29.

[13] См.: *Freise Matthias*. Op. cit. S. 260 etc.

[14] *Bauer Gerhard.* Tschechows Anfänge (Erzählungen 1880-1887) // Anton Tschechow. In der Sommerfrische. (Erzählungen 1880-1887). München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 2009. S. 474-495. (*Čechov A.* Werke: Erzählungen und Dramen in fünf Bänden. Bd 1).

[15] См.: *Wächter Thomas*. Die künstlerische Welt in späten Erzählungen Čechovs. Frankfurt a. M. u.a.: Peter Lang, 1992. S. 293 (Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen 1). Здесь Вехтер разарабатывает проблему эквивалентных элементов в рассказе Чехова.

[16] О Золотой Цепи бытия и сплетенной из аналогий сети всего сущего под кровлей Единого см.: *Beierwaltes Werner*. Proklos. Grundzüge seiner Metaphysik. Frankfurt a. M.: Klostermann, 1965 (Philosophische Abhandlungen, 24).

[17] Подробнее о типологии см. ниже.

[18] См. об этом: *Freise Matthias*. Op. cit. S. 267 etc.

[19] См. об этом: *Kramer Karl D.* The Chameleon and the Dream. The Image of Reality in Čechov's Stories. The Hague. Paris: Mouton, 1970. P. 158 etc.

[20] Письмо М.О. Меньшикову от 15 января 1894 г.

[21] Письмо А. С. Суворину от 18 декабря 1893 г.

[22] Письмо А. С. Суворину от 25 января 1894 г.

[23] *Hanus Ursula.* Tat'jana Repina und Der schwarze Mönch (Černyj monach): C. G. Jungs Archetypen bei Anton Čechov // Čechovs Einakter «Tat'jana Repina». Analyse und Umfeld eines verkannten Meisterwerks. (Hg.: Jenny Stelleman, Herta Schmid). München: Otto Sagner, 2006, S. 324-333 (Welt der Slaven. № 25). Основательное исследование архетипов Юнга в чеховском творчестве предпринял Дитрих Верн, см.: *Wörn Dietrich.* Čechovs «Der schwarze Mönch» und die Archetypenlehre C. G. Jungs // Anton P. Čechov: Werk und Wirkung. Vorträge und Diskussionen eines internationalen Symposiums in Badenweiler im Oktober 1985 (Hg.: Rolf-Dieter Kluge). Wiesbaden, 1985. Teil 1. S. 353-394.

[24] См.: *Freise Mathias.* Op. cit. S. 97-114.

[25] Ibid. S. 113.

[26] *De occulta philosophia.* Drei Bücher über Magie. Übers. v. Friedrich Barth. Nördlingen: Franz Greno, 1987. S. 25-32.

[27] См. об этом: *Tigges Stefan.* Von der Weltseele zur Über-Marionette. Čechovs Traumtheater als avantgardistische Versuchsanordnung. Bielefeld: Transcript Verlag, 2010. S. 212-246.

[28] Вера Зубарева (Zubarev Vera. Op. cit. P. 43-44) считает одним из источников этого монолога видение Гесиода о конце света.

[29] См. подробнее: *Malcolm Janet.* Tschechow Lesen. Eine literarische Reise. Übers. v. Anna und Henning Ritter. Berlin: Berlin Verlag, 2010. S. 7 etc.

[30] См. об этом: *Beierwaltes Werner.* Duplex Theoria. Zu einer Denkform Eriugenas // Begriff und Metapher. Sprachform des Denkens bei Eriugena. (Hg.: Werner Beierwaltes). Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1990. S. 39-64.

[31] *Bohn Volker.* Typologie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988 (Internationale Beiträge zur Poetik. № 451).

[32] Ср.: *Florenskij Pavel.* Die Ikonostase: Urbild und Grenzerlebnis im revolutionären Rußland. Stuttgart, 1988. S. 35-182.

[33] См.: *Krieger Verena.* Von der Ikone zur Utopie. Kunstkonzepte der russischen Avantgarde. Köln u. a.: Böhlau, 1998; *Krieger Verena.* Kunst als Neuschöpfung der Wirklichkeit. Die Anti-Ästhetik der russischen Moderne, Köln u. a.: Böhlau, 2006.

[34] *Freise Matthias.* Op. cit. S. 225-295.

[35] Ibid. S. 275.

[36] Понятие «Mundus imaginalis» введено в 1950-х гг. ориенталистом Генри Корбином для обозначения сферы и взаимоотношений в области представлений.

[37] *Jung C. G.* Gesammelte Werke. Bd. 8. Olten, Walter-Verlag, 1971. S. 475 etc.; *Peat F. David.* Synchronizität. Die verborgene Ordnung. Bern: Scherz-Verlag, 1991.

[38] Значимость мгновения для Чехова оценил уже Андрей Белый, см.: *Андрей Белый.* Арабески: Книга статей. М. 1911. С. 351.

[39] Здесь я полемизирую с Маттиасом Фрейзе (ср.: *Freise Matthias.* Op. cit. S. 282).

[40] См.: *Beierwaltes Werner.* Op. cit.

[41] О двоесмыслии см.: *Bode Christoph.* Ästhetik der Ambiguität: Zu Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1988. (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft. Bd. 4); *Ambiguität* in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas (Hg.: Verena Krieger, Rachel Mader). Köln u. a.: Böhlau, 2010 (Kunst-Geschichte-Gegenwart. № 1).

А. А. Богодерова

Варианты сюжетной ситуации ухода в творчестве А. П. Чехова

В мировой литературе существует универсальная сюжетная модель, порожденная мифологемой потери как обретения[1]. Она становится особенно актуальной для русской литературы второй половины XIX в., воплощаясь в сюжетной ситуации ухода. Герой, ощутив бессмысленность и неполноценность своего существования, решает уйти из дома и начать новую жизнь. Структурная и семантическая определенность ситуации обусловлена рядом фабульных и внефабульных **базовых компонентов.**

Фабульные компоненты.

1. Герой решает уйти из дома. Границы «своего» пространства могут варьироваться – от перемещений внутри своего города до отъезда за границу. Варьируется также характер ухода: это может быть тайный побег, открытый или демонстративный уход.

2. Герой порывает со своим кругом и отрицательно оценивает покидаемую обстановку. Локус, связанный с прежним статусом и самоопределением, может быть различным: свой или родительский дом, чужой дом, монастырь; провинциальный город, Петербург, Москва. В одних случаях оставляемая среда может сопротивляться уходу героя, задерживать его, в других – окружающие не одобряют решения героя, но и не препятствуют уходу. Возможно также общее нейтральное или равнодушное отношение к уходу героя или одобрение его намерений, иногда граничащее с изгнанием.

Внефабульные компоненты.

1. Герой отказывается от своего **внешнего** статуса и/или переживает перемену **внутреннего** самоощущения (уход от себя прежнего, внутренний переворот, прозрение, переоценка ценностей; покаяние, перемена религиозных убеждений).

2. С точки зрения героя, осуществляется **переход от ложного к истинному и ценному образу жизни**.

3. **Дальнейшие перспективы** остаются для героя не до конца проясненными. Ему может быть неизвестно направление собственного движения (пространственная неопределенность) и/или не определено свое поведение в локусе, в который он стремится (содержательная неопределенность).

В творчестве А. П. Чехова значительное место занимает стремление персонажей выйти из не удовлетворяющей их действительности в иной мир, разорвать замкнутый круг, изменить свою судьбу.

В ряде произведений Чехова хорошо узнаваемы обозначенные признаки сюжетной ситуации ухода. Речь идет об уходе в безграничный мир свободы, без определения конечной точки пути и без четкого указания направления – «куда угодно», «хоть куда-нибудь», «чем дальше, тем лучше». Такой уход появляется в «Трех сестрах» (1901), «Случае из практики» (1898), в повестях «Три года» (1895) и «Мужики» (1897).

Однако в произведениях Чехова есть и другие пространственные перемещения, которые также могут быть названы уходом и под таким названием рассматриваются в работах Э. Стеффенсена и В. Е. Хализева[2]. Вместо ухода «куда глаза глядят» здесь движение больше похоже на переход из одной определенности в другую. Персонажи зачастую назвают «пункт назначения», куда собрались уйти. Они могут быть очень разными, но у них есть общее: это желание радикальной перемены жизни, даже если речь идет о возвращении к прошлому, и при пространственной определенности может сохраняться содержательная неопределенность.

У Чехова можно выделить два типа оставляемого пространства в зависимости от его влияния на героя.

Первый тип обстановки может быть назван **«тюрьмой»** («Дуэль», 1891; «Учитель словесности», 1894; «Три года»; «Моя жизнь», 1896; «Мужики»; «Случай из практики»; «Три сестры»; «Невеста», 1903). Герой намеревается уйти из обстановки, которая, как ему представляется, ему угрожает и оказывает сопротивление. Здесь возникают образы закрытого и густо заполненного, даже загроможденного пространства: в произведениях изобилуют такие детали, как решетки, запертые ворота, образы уродливых зданий, окружающих персонажа. Не только пространство, но и время замкнуто здесь в бытовой круговорот. Однако выход из него чаще остается лишь в сфере желаемого. С этой обстановкой связан мотив несостоявшегося возвращения: персонаж, все же совершивший уход, однако вернувшийся на прежнее место, ощущает себя уже инородным этому пространству и уходит снова, уже не намереваясь когда-либо возвращаться.

Другой тип покидаемой обстановки – **«пустое пространство».** Оставляемая обстановка уже не оказывает никакого сопротивления

герою, его связь с ней разорвана. Само пространство при этом воспринимается как опустевшее, омертвевшее, разрушающееся и исчезающее. Меняется и время: герой ощущает причастность своей жизни уже не к замкнутому жизненному циклу провинциального городка, а к глобальному ходу времени. Этот тип оставляемого пространства менее частотен, он представлен в рассказах «Хорошие люди» (1886) и «Невеста». В «Мужиках» и «Трех сестрах» оставляемое пространство не только не удерживает, но и выталкивает персонажей. Мотив разрушенного дома здесь имеет иную коннотацию, чем в ситуации «вишневый сад», где потеря родного гнезда в первую очередь катастрофа и лишь затем – избавление от устаревшего и начало новой жизни.

От раннего творчества к произведениям середины 1890-х гг., а также к произведениям более позднего периода, конца 1890-х – начала 1900-х гг., происходит последовательная смена модификаций чеховской модели ухода, и ее воплощения варьируются с определенной закономерностью.

Несостоявшийся уход. Сначала Чеховым активно разрабатывается мотив не-ухода, несостоявшегося побега из «тюрьмы» («Дуэль», «Учитель словесности», «Три года»). Нереализованное желание или намерение уйти, как и мотив разочарования в любимой женщине, сопровождает какое-либо другое сюжетное положение, не создавая самостоятельной ситуации. Мотив в этих произведениях связан с переживанием героем его состояния. Но переживание никогда не будет воплощено в действие, и эта невозможность составляет главное его качество. Реализовать желание оказывается невозможно не только из-за слабости героя. Воображаемое им пространство – лишь условность, обозначение неосуществимого и недоступного. Картины, открывающиеся перед героями, все менее детализованы, с каждым разом все сильнее выражена абстрактность искомого пространства и невыполнимость, фантастический характер задуманного. Чехов использует разные способы обнаружения иллюзорности идеи ухода.

Уход, отложенный на будущее. Внутренняя неготовность героя к уходу, чужеродность для него идеи «пойти зарабатывать свой хлеб» ярко выражается в поздних произведениях в диалоге: герой не сам выражает желание изменить свою жизнь, а получает от другого персонажа соответствующий совет. В рассказе «Случай из практики» доктор Королев в завуалированном виде дает своеобразный ре-

цепт Лизе, гибнущей наследнице миллионного состояния, а в драме «Три сестры» Чебутыкин открыто – Андрею Прозорву. Но перспектива обновления и ухода переносится на потомков, в будущее, когда все изменится само по себе, в настоящий же момент ситуация кажется безвыходной.

Уход может выступать не только как мотив: реализуясь в действиях персонажей, он может образовывать сюжетную ситуацию.

Особенное положение в ряду рассматриваемых произведений занимает повесть «Моя жизнь», где ситуация ухода служит завязкой сюжета. Мисаил Полознев, ушедший из дома и из чиновника ставший простым рабочим, не связывает с этой переменой предчувствия лучшей жизни, потери всего и обретения всего. Эпизод ухода героя из дома может служить эмблемой его жизни: начальная и конечная точки его пути лишены ценности, важен лишь сам путь, ощущение свободного движения, однако именно это остается недоступно для Мисаила. Ожидания, связанные с мифологемой потери как обретения, отчасти реализованные в «чудесном» повороте сюжета, в счастливой женитьбе, оказываются в итоге обмануты: герой, оставленный женой, неспособен удержать свое счастье и стать хозяином своей жизни. Попытка Мисаила преодолеть инерцию существования все глубже погружает его в рутину. Как органичная часть городской жизни, он перестал стоять в какой-либо оппозиции ей и стал внутренне статичным, утратив возможность испытывать состояние свободы и счастья.

Важное значение в творчестве Чехова уход приобретает в качестве финальной ситуации, нового типа развязки, соответствующего заключительному этапу его творчества. В работах В. Б. Катаева и Л. М. Цилевича подчеркнута принципиальная неопределимость того, что следует за уходом, неустойчивость положения героев в конце произведений[3]. У Чехова существуют два варианта финальной реализации ухода.

Вынужденный уход. В повести «Мужики» и драме «Три сестры» осложняется соотношение между изгнанием и уходом, свободной волей и необходимостью. Герои, с самого начала мечтавшие о возвращении в Москву, в итоге оказываются силой обстоятельств поставлены перед необходимостью уйти. Они вытесняются из дома родственниками, которым стали в тягость. Но это не противоречит их воле, хотя направление выбирается не ими самими (Ирина, мечтающая о Москве, в итоге удаляется на завод, как хотел Тузенбах).

Уход осуществляется после смерти одного из персонажей, мечтавших о перемене судьбы. Как отмечает Б. Зингерман, у Чехова мотив мечтаний о будущем дополняется мотивом жертвоприношения[4]. Смерть барона в «Трех сестрах» и Николая в «Мужиках» прерывает ритуал ожидания лучшего будущего, делает возможным и неизбежным разрыв героинь этих произведений с прежней жизнью.

Добровольный уход. В рассказах «Хорошие люди» и «Невеста» изменение личности – не цель и не следствие, а причина ухода. Героини этих рассказов к моменту разрыва с прошлым уже претерпели метаморфозу, которая делает невозможным их дальнейшее пребывание на прежнем месте.

Итак, развитие сюжетной ситуации ухода продвигалось по пути сближения с исходной мифологемой потери как обретения. В произведениях середины 1890-х гг. сюжетная ситуация сворачивается до мотива, связанного с состоянием героя, который не способен переступить границы собственного существования, выйти из замкнутого круга. Даже если уход получает событийное развитие, порожденные мифологемой ожидания оказываются обмануты, надежда радикально изменить свою жизнь к лучшему оказывается иллюзией. Однако, дискредитировав таким образом идею ухода, создав пессимистичные варианты развития ситуации, в последнем рассказе Чехов все же возвращается к положительной сюжетной динамике: отказ от всего становится залогом обретения большего.

Помимо этого, существует группа мотивов, касающихся индивидуального выбора и личностного самоопределения героя, связанных с оставлением прежнего пространства и изменением самоощущения и положения в мире, например мотив отъезда за границу, маргинальности, бегства как отчуждения от общества, выхода из сословно-корпоративной среды[5].

В. Б. Катаев обозначил мотивы такого типа, противопоставляя их специфическому чеховскому варианту ситуации ухода: «Уход, в котором главное – не куда и как уйти, а то, от чего уйти: не уход в монахи, в босяки, в беззаконную любовь (по этим направлениям уже уходили герои русских писателей), а "просто" уход от привычного и когда-то милого, но пошлого и порочного, ставшего невыносимым старого – к неизвестному, манящему, освобождающему новому»[6]. Эти мотивы могут как участвовать в формировании сюжетной ситуации ухода, так и выполнять другие функции.

Уход в монастырь. В большинстве произведений Чехова этот мотив имеет значение ухода от жизни с различными коннотациями (от «успокоения» до «погребения заживо»). Мотивировки предполагаемого ухода в монастырь далеки от духовных поисков: альтернатива нежеланному браку или одинокой старости («Три года»), социальное положение («Володя большой и Володя маленький», 1893; «Вишневый сад», 1904), конфликты с семьей и обществом («Приданое», 1883; «Княгиня», 1889; «Жена», 1892; «Рассказ неизвестного человека», 1893), раскаяние преступника («Дело Рыкова и комп.», 1884), экзальтация («На пути», 1886; «Сара Бернар», 1881).

Однако мотив реализуется в фабуле лишь в одном произведении. В рассказе «Володя большой и Володя маленький» правильное объяснение неожиданного ухода Ольги в монастырь тяжелым социальным положением не менее значимо для сюжета, чем сопоставление с неудачным необдуманным замужеством главной героини Софьи Львовны. Уход par depit [с досады] – неверный, губительный и необратимый шаг, вызванный невозможностью управлять своей жизнью.

В остальных случаях уход в монастырь не более чем фигура речи, юмористическое клише. Даже когда у персонажей появляется возможность осуществить свое желание, они не делают этого. Например, в «Вишневом саде» намерение Вари, возникающее как своеобразный ответ на реплику Лопахина «Офелия, иди в монастырь» (13, *226*), остается нереализованным, после потери имения вместо монастыря или паломничества она спешит поступить в экономки. Контрастное сопоставление заявления об уходе в монастырь с дальнейшим поведением персонажей производит комический эффект («Сара Бернар»; «Медведь», 1888).

С ситуацией ухода мотив ухода в монастырь связан лишь в «Рассказе неизвестного человека», однако и здесь он представляет собой клише: герой, мечтающий о любой радикальной перемене жизни, помещает монастырь в один ряд с жизнью помещика, профессора провинциального университета и кругосветным путешествием. При этом в фабуле уход в монастырь не реализуется, т.к. при всем желании героя обрести новый смысл жизни очевидна несерьезность его мыслей о монастыре. Монастырь лишен религиозного содержания, герой намеревается «...сидеть там по целым дням у окошка и смотреть на деревья и поля» (8, *140*). Неясность его устремлений отражается в длинных рядах перечисляемых им различных путей. В этом ряду отдых и бездеятельность быстро сменяются картинами разно-

образной, полноценной жизни, которые в дальнейшем воплощаются в поездке героя за границу:

> Мне снились горы, женщины, музыка, и с любопытством, как мальчик, я всматривался в лица, вслушивался в голоса. И когда я стоял у двери и смотрел, как Орлов пьет кофе, я чувствовал себя не лакеем, а человеком, которому интересно все на свете, даже Орлов (8, *140*).

Превращение в маргинала. В ряде произведений Чехова герои утрачивают свое положение в обществе и превращаются в бродяг. Вынужденная маргинализация не связана с протестом против прежнего образа жизни и не является сюжетной ситуацией ухода: герой-неудачник выпадает из общества под давлением обстоятельств, например из-за алчных родственников или женской измены («На большой дороге», 1885; «День за городом», 1886; «Мечты», 1886; «Осенью»,1883; «Перекати-поле», 1887). Чехов в нескольких произведениях по-разному развивает одну ситуацию. В «венгерской» истории «Ненужная победа» барон Зайниц, подавленный изменой и бегством жены и кознями родственников, бросает свои занятия наукой и литературой и бродит по дорогам и кабакам, получив прозвище «дикий Зайниц» и «странствующий отшельник». В более поздних «русских» версиях «Осенью» и «На большой дороге» пьянствующий барон-вольнодумец заменяется на двух героев – на спившегося барина и бродягу-философа, также пострадавших от несчастной любви. Во всех этих случаях герои были движимы отчаянием, а не желанием изменить к лучшему свою жизнь.

Возможность для соединения с сюжетной ситуацией ухода возникает в рассказе «Перекати-поле», герой которого, еврей Александр Петрович, разочаровавшись в ценностях своего круга, бежит из дома и даже меняет веру. Однако вместо обретения свободы он невольно делается маргиналом, и, в силу обстоятельств и собственной слабости сменив много занятий, оказывается на обочине жизни. Подобный вечный странник, «перекати-поле», описан и в рассказе «На пути». Лихарев сменил множество увлечений, «увлекался идеями, людьми, событиями, местами... увлекался без перерыва!» (5, *470*). В рассказе он также находится в пути и направляется туда, где его ждут сомнительные перспективы. В рассказе «Воры» (1890) фельдшер, обнаружив однообразие и ущербность своей жизни, протестуя против рутины, ставит под сомнение общепринятую мораль:

> И кто это выдумал, кто сказал, что вставать нужно утром, обедать в полдень, ложиться вечером, что доктор старше фельдшера, что надо жить в комнате и можно любить только жену свою? 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... (*7, 325*).

Хотя его изгнание, потеря места и выпадение из общества не противоречат его стремлениям, обретенная свобода не соответствует тому, о чем он мечтал: он не вольный человек, а неудачливый бродяга и потенциальный преступник.

Для всех этих персонажей уход связан с чувством вины, с вопросом об оправданности такого разрушения собственной судьбы и состояния выпадения из жизни. Герои, не обретя истинной свободы, оказываются в мировоззренческой пустоте и сомневаются в оправданности своего существования.

Особого внимания заслуживают ситуации, связанные с семейными отношениями героев: **уход жены к любовнику** и **любовь к «чужому»**, т.е. к человеку другого социального круга или других взглядов и интересов[7]. В большинстве чеховских произведений, содержащих мотив ухода жены к любовнику, причины бегства жены не раскрываются, уход может приобретать комический модус («Ненужная победа»; «Живой товар», 1882; «Враги», 1887; «Драма на охоте», 1884; «На большой дороге»; «Америка в Ростове-на-Дону», 1883). В этих случаях мотив не связан с сюжетной ситуацией ухода. Однако в произведениях, в которых любовник – «чужой», связанный с кругом прогрессивных идей, помимо любовного чувства, героиня претендует на реализацию высших потребностей, и здесь могут проявляться внефабульные компоненты ситуации ухода. Уходя от мужа к герою, которого считает «идейным», «передовым» человеком, Софья Егоровна в «Безотцовщине», Надежда Федоровна в «Дуэли», Зинаида Красновская в «Рассказе неизвестного человека» мечтают о новой, «настоящей» жизни на иных идейных началах, о переходе от ложного к истинному и ценному образу жизни. Однако это не всегда означает переворот внутреннего самоощущения: героиня, ощущая себя «воскрешенной к новой жизни», остается сама собой. Содержательная неопределенность будущего проявляется в том, что у всех героинь общими местами его описания является честный труд, разрыв с предрассудками и движение к светлому будущему, т.е. основные идеи популярных народнических программ. Например, в <Без-

отцовщине> героиня, не слушая протестов скептически настроенного Платонова, восклицает:

> Я подниму тебя на ноги! Я повезу тебя туда, где больше света, где нет этой грязи, этой пыли, лени, этой грязной сорочки... Я сделаю из тебя человека... Счастье я тебе дам! Пойми же... Я сделаю из тебя работника! Мы будем людьми, Мишель! Мы будем есть свой хлеб, мы будем проливать пот, натирать мозоли... <...> Ты воскресил меня, и вся жизнь моя будет благодарностью... <...> Завтра же ты будешь другим человеком, свежим, новым! Задышим новым воздухом, потечет в наших жилах новая кровь... (11, *124–125*).

Так же выглядят и мечты о будущем девушек, мечтающих уйти за любимым человеком, принадлежащим другому миру, служить его идеалам, порвав с ненавистной паразитарной средой («Цветы запоздалые», 1882; «Верочка», 1887; «Моя жизнь»). В рассказе «Верочка» героиня, мечтающая уехать вместе с Огневым из провинции, связывает с ученым-статистом ценности труда и борьбы, «своего хлеба»:

> Я не могу здесь оставаться! – сказала она, ломая руки. – Мне опостылели и дом, и этот лес, и воздух. Я не выношу постоянного покоя и бесцельной жизни, не выношу наших бесцветных и бледных людей, которые все похожи один на другого, как капли воды! Все они сердечны и добродушны, потому что сыты, не страдают, не борются... А я хочу именно в большие, сырые дома, где страдают, ожесточены трудом и нуждой... (6, *79*).

Выдвигая в качестве жизненной программы такое собрание народнических клише, Чехов указывает на литературность моделей поведения персонажей, поверхностность и в конечном счете на несерьезность их планов.

Следует сказать также о некоторых мотивах, связанных с пространственным перемещением и изменением жизни, но имеющих несколько иную семантику и происходящих из других источников. Речь идет о мотивах, восходящих к мифологеме **рай на земле**. В этом идеальном пространстве человек освобождается от всех внешних и внутренних препятствий к самореализации, начинает счастливую, благополучную, деятельную жизнь. Однако герой, изменяясь и преображаясь, не проходит при этом через катастрофу, смерть и возрождение. В описанных выше случаях с чеховской модификацией ситуации ухода, например, в «Невесте» или «Учителе словесности»,

эти мотивы никогда не появляются в качестве возможного направления (для этих героев географическим пределом оказываются Москва и Петербург).

Один из таких мотивов – **отъезд за границу**, в Европу, которая представлялась русскому сознанию Нового времени земным раем, воплощением идеала и образцом для подражания. Как отмечает Т. С. Злотникова, для самого Чехова поездка в Европу означала обновление жизни, но у него не было планов постоянной миграции[8]. Персонажи Чехова, часто намеревающиеся предпринять познавательную или развлекательную поездку в Европу, редко заявляют о желании изменить свою жизнь, навсегда уехав за границу, и еще реже осуществляют свои намерения.

В «Иванове» (1889) Шабельский, уставший от унизительного положения приживальщика и от провинциальной скуки, мечтает выиграть крупную сумму и прожить остаток дней в Париже. Его предполагаемая новая жизнь резко отличается от программы развлечений, к которой стремятся прочие едущие в Париж персонажи:

> Нанял бы себе там квартиру, ходил бы в посольскую церковь... <...> По целым дням сидел бы на жениной могиле и думал. Так бы я и сидел на могиле, пока не околел. Жена в Париже похоронена... (11, *228*).

Главный герой «Скучной истории» (1889), ощущающий отчуждение от прежней жизни, получает совет окончательно порвать с семьей и уйти: «Слушайтесь же меня, мой дорогой: бросьте все и уезжайте. Поезжайте за границу. Чем скорее, тем лучше» (7, *283*). Похожим способом, в качестве совета от другого персонажа, вводится мотив ухода в «Трех сестрах»: «Надень шапку, возьми в руки палку и уходи <...> уходи и иди, иди без оглядки. И чем дальше уйдешь, тем лучше» (13, *179*). Однако в «Скучной истории» интерпретация происходящего с Николаем Степановичем как готовности к уходу принадлежит героине, не понимающей истинной трагедии профессора. Отъезд за границу остается мотивом, не получающим реализации в фабуле, потому что переживаемый главным героем кризис не может быть преодолен пространным перемещением. Для героя, ощутившего приближение смерти, «...положительно все равно, куда ни ехать, в Харьков, в Париж ли, или в Бердичев» (7, *304*).

Мотив отъезда за границу связан с ситуацией ухода только в «Рассказе неизвестного человека». Террорист, разочаровавшийся в

своем деле, порывает со своей прежней жизнью и отправляется в Италию. Однако он не строит четких планов относительно своей дальнейшей жизни, обозначая возможное будущее предельно широко:

> Я готов был обнять и вместить в свою короткую жизнь все, доступное человеку. Мне хотелось и говорить, и читать, и стучать молотом где-нибудь в большом заводе, и стоять на вахте, и пахать. Меня тянуло и на Невский, и в поле, и в море – всюду, куда хватало мое воображение (8, *183*).

И хотя в поездке за границу герою отчасти удается удовлетворить желание новой жизни, финал этой повести сравним с финалом «Моей жизни».

Отъезд в Америку, как отмечают исследователи американской темы в русской литературе, связан с мифологемой **рай на земле**[9]. В творчестве Чехова актуализируются различные аспекты семантики мотива **отъезд в** Америку, существовавшие в современной ему культуре. Гастроли в Америке, временный отъезд за границу для достижения известности, для создания себе мирового имени и обогащения предполагает возвращение героя и повышение его статуса («Сара Бернар»; «Опять о Саре Бернар», 1881; «Он и она», 1882; «Барон», 1882). Побег в Америку, предполагающий разрыв связей с прежней жизнью, преследует одну из двух целей: скрыться от закона («Мелюзга», 1885; «Психопаты», 1885); проявить себя в авантюрных занятиях (добыча золота) («Осколки московской жизни», 1883–1885; «Мальчики», 1887; [Н. М. Пржевальский], 1888). Ознакомительная поездка, открытие для себя иной культуры имеет, скорее, характер развлечения, чем образования («Три года»; «Моя жизнь»). Однако роль Америки во всех случаях оказывается сходной: она представляет собой миф, дающий героям иллюзию возможности выхода из жизненного тупика. Поездка в Америку часто остается нереализованной, поскольку герой не имеет четких намерений изменить свою жизнь. Например, главный герой пьесы «Иванов» на шутливое предложение любящей его девушки бежать в Америку отвечает: «Мне до этого порога лень дойти, а вы в Америку» (11, *248*). При сходстве семантики и формальных признаков **уход** и **отъезд в** Америку исключают друг друга и выполняют в сюжете разные функции. Если ситуация ухода участвует в формировании сюжета прозрения и соотносится с существенными изменениями в мировоззрении героя, то

отъезд в Америку предстает в качестве беллетристического общего места и маркирует безвыходность положения героя.

Для других персонажей Чехова роль земного рая играют **«вольные земли» Кубань и Сибирь**, где герои освобождаются от российской общественной системы и ее насилия над человеком, ведут себя в соответствии с естественными законами. В этом бегстве, как и в бегстве в Америку, сохраняется оттенок авантюрности. Исследователи темы переселения в Сибирь в русской литературе утверждают, что Чехов людей, способных порвать с прежней жизнью и отправиться на поиски свободной и просторной страны, воспринимал как героев[10]. На Кубань порывается бежать притесняемый крестьянин в рассказе «Барыня» (1882), туда, вызывая общую зависть, направляется бродяга Мерик в пьесе «На большой дороге» и одноименный персонаж в рассказе «Воры». Кубань в представлениях героев имеет выраженные признаки рая на земле, вмещающего все, чего героям не хватает в настоящем:

> Славные места! Такой, братцы, край, что и во сне не увидишь, хоть три года спи! Приволье! Сказывают, птицы этой самой, дичи, зверья всякого и – Боже ты мой! Трава круглый год растет, народ – душа в душу, земли – девать некуда! Начальство, сказывают... мне намедни один солдатик сказывал... дает по сто десятин на рыло. Счастье, побей меня Бог! (11, *189*).

В рассказе «Мечты» беглый каторжник страстно желает быть сосланным на поселение в Восточную Сибирь. В качестве земли обетованной Кубань и Сибирь оказываются очень похожи: с обоими пространствами связаны мотивы свободы, природного изобилия, труда, «широкой жизни», выраженные сходными описательными периодами:

> Сибирь – такая же Россия, такой же Бог и царь, что и тут, так же там говорят по-православному, как и я с тобой. Только там приволья больше и люди богаче живут. Все там лучше. Тамошние реки, к примеру взять, куда лучше тутошних! Рыбы, дичины этой самой – видимо-невидимо! (5, *400*).

В отличие от героев-интеллигентов, простые люди четко выражают, в чем состоит их благо:

Земля там, рассказывают, нипочем, все равно как снег: бери сколько желаешь! Дадут мне, парень, землю и под пашню, и под огород, и под жилье... Стану я, как люди, пахать, сеять, скот заведу и всякое хозяйство, пчелок, овечек, собак... Поставлю сруб, братцы, образов накуплю... (5, *400*).

Однако гиперболическое изобилие «вольных земель» отражает мифический характер представления о них. Иллюзорность и несбыточность отчасти угадывается самими персонажами, в итоге отрицающими возможность рая на земле: «Счастье за спиной ходит... Его не видать...» (11, *189*).

Итак, сюжетная ситуация ухода в творчестве Чехова, сохраняя устойчивую семантику и ряд фабульных и нефабульных компонентов, существует в нескольких вариантах. Уход без определения конечной точки пути и без четкого указания направления составляет особую модификацию ситуации ухода. Ситуация ухода может также контаминироваться с большинством мотивов, близких ей по семантике (уход в монастырь, превращение в маргинала, любовь к «чужому», отъезд за границу), актуальных для русской литературы второй половины XIX в.

Различные варианты сюжетной ситуации ухода связаны с одним кругом тем и сопутствующих мотивов. Все варианты проявляют сходство по функции, разворачиваясь в сюжетную ситуацию (реализовавшийся уход, в том числе добровольно-вынужденный) или оставаясь не воплощенным в фабуле мотивом (герой не готов к уходу, предложенному другим персонажем, несостоявшийся уход).

Независимо от избранной цели ухода, все варианты сюжетной ситуации проявляют одно важное свойство. Несмотря на реально существующую потребность героя в переменах, варианты новой жизни, будь то народническая программа, мечта о земном рае или уход в неизвестном направлении, зачастую опираются на стереотип, и при этом кажущаяся определенность будущего оборачивается лишь иллюзией ясности.

Примечания

[1] По мнению М. Н. Виролайнен, архетип утраты как обретения, отраженный в текстах Нового Завета и восходящий к архаическому ритуальному комплексу переходных обрядов, порождает мифологему ухода, которая в литературе воплощается как перипетия ухода (см.: *Виролайнен М. А.* Речь и молчание: сюжеты и мифы рус-

ской словесности. СПб., 2003. С. 439, 445). Общее значение мифологемы связано с отказом от самотождественности, со стремлением уйти «неизвестно куда» из места, связанного с прежним самоопределением, неясностью предстоящего пути, утратой всего для того, чтобы обрести все.

[2] *Хализев В. Е.* Художественное миросозерцание Чехова и традиция Толстого // Чехов и Лев Толстой. М., 1980. С. 26-55; *Стеффенсен Э.* Тема ухода в прозе Чехова // Scando-slavica. 1981. Vol. 27. P. 121-140.

[3] *Катаев В. Б.* Финал «Невесты» // Чехов и его время. М., 1977. С. 173; *Цилевич Л. М.* Сюжет чеховского рассказа. Рига, 1976. С. 99.

[4] *Зингерман Б.* Театр Чехова и его мировое значение. М., 2001. С. 432.

[5] *Печерская Т. И., Никанорова Е. К.* Указатель фабульных схем и мотивов русской классической литературы // Печерская Т. И., Никанорова Е. К. Сюжеты и мотивы русской классической литературы. Новосибирск, 2010. С. 123-127.

[6] *Катаев В. Б.* Указ. соч. С. 173.

[7] Название по «Указателю фабульных схем и мотивов русской классической литературы» (*Печерская Т. И., Никанорова Е. К.* Указ. соч. С. 106).

[8] *Злотникова Т. С.* Антон Чехов, интеллигент из провинции // Мир русской провинции и провинциальная культура. СПб., 1997. С. 41.

[9] *Арустамова А. А.* Русско-американский диалог XIX века: историко-литературный аспект. Пермь, 2008. С. 19; *Кубанев Н. А.* Образ Америки в русской литературе. М., 2000. С. 138.

[10] *Айзикова И. А., Макарова Е. А.* Тема переселения в Сибирь в литературе центра и сибирского региона России 1860-1890-х гг.: проблема диалога. Томск, 2009. С. 98.

Казаков А. А.

Композиция повести А. П. Чехова «Дуэль» в ценностном аспекте

Общим местом чеховедения стала идея о «гносеологической»[1] природе мира А. П. Чехова, впервые отчетливо сформулированная В. Б. Катаевым. Согласно этой концепции предметом изображения у русского классика становится не сама реальность, а ее субъективные версии.

Художественному исследованию у Чехова, по мысли В. Б. Катаева, подвергается не реальность, а сознание человека, его понимание реальности, возможности и ограничения этого понимания, его методы и предрассудки – «гносеология» – условия и правила постижения объективного мира, заложенные в самой структуре субъекта.

Обращаясь к композиционной системе точек зрения в повести «Дуэль» (1891), по сути, к тому же феномену, который в рамках концепции В. Б. Катаева связан с термином «гносеологический принцип», мы будем интересоваться не столько самим процессом познания, его условиями и правилами, сколько ценностной стороной этого феномена. Как происходит ценностное обустройство мира, кто и как определяет, что здесь возвышенно или низменно, героично или подло, трагично или комично[2]; какие условия и процедуры здесь действуют? Какова, наконец, авторская позиция: какие ценностные полномочия он возлагает на себя, и чем они обеспечены?

В данном контексте важен любой прецедент оценки и осмысления – в том числе и со стороны героев. Перебирая варианты и формы ценностного осмысления реальности, делая выбор чего-то одного или рассеиваясь в разных версиях, сближаясь с калейдоскопом оценочного мира произведения или принципиально ему противопоставляясь, автор формирует свою позицию. Последняя также нуждается в обосновании, обеспеченности – в реалистическом мире по-другому нельзя.

Повесть «Дуэль» очень своеобразна с точки зрения композиции, она обладает, так сказать, неповторимым композиционным лицом. Начинается она с последовательной смены точек зрения[3] на центральную коллизию, главный предмет обсуждения и оценки героями этого произведения – историю взаимоотношений Лаевского и Надежды Федоровны.

Смена точек зрения внешне закрепляется делением на небольшие главы. В главе I излагается диалог Лаевского и Самойленко, в котором Лаевский жалуется на запутанность своего положения, на то, что ему стала тягостной связь с женщиной, которую он разлюбил. Он не питает иллюзий относительно любви со стороны Надежды Федоровны («<...> любит настолько, насколько ей в ее годы и при ее темпераменте нужен мужчина» – 7, *358*), но чувствует себя в некоторой степени виноватым перед ней. Правда, этот голос совести, чувство вины и ответственности тщательно заглушается героем, он явлен внешне – через увещевания его друга Самойленко; Лаевский пытается убедить себя, что ответственность по отношению к Надежде Федоровне должна уступить место долгу перед высокими чувствами, идеалами:

> – <...> Жениться без любви так же подло и недостойно человека, как служить обедню, не веруя. – Но ты обязан! – Почему же я обязан? – спросил с раздражением Лаевский. – Потому что ты увез ее от мужа и взял на свою ответственность. – Но тебе говорят русским языком: я не люблю! (7, *360*).

В следующей главе Лаевский после встречи с Надеждой Федоровной дома продолжает размышлять на эту же тему в одиночестве. Голос совести все больше подавляется, герой почти убедил себя в том, что его нравственный долг, вопреки тривиальному взгляду на вещи, состоит не в том, чтобы сохранить или тем более узаконить эти отношения, а порвать, бежать («Если так, то не глупо ли толковать, честно это или нечестно, если даровитый и полезный человек, например музыкант или художник, чтобы бежать из плена, ломает стену и обманывает своих тюремщиков?» – 7, *364*).

Так или иначе, Надежда Федоровна оказывается пассивным обстоятельством его нравственного самоопределения, неким стабильным явлением его жизни с ее пусть и неглубокой, но любовью, жертвой его выбора. И он пытается себя убедить в том, что либо нет никакой жертвы, либо она невелика, либо оправдывается тем несомненным благом, которое этой жертвой будет куплено.

В главах III–IV (7, *366–377*) в диалоге Самойленко и фон Корена первая принципиальная смена точки зрения на ситуацию Лаевского и Надежды Федоровны. Зоолог непримиримо осуждает Лаевского за его бесполезность, безответственность, за безнравственный характер его отношений с Надеждой Федоровной и за то дур-

ное влияние, которое все это оказывает на окружающих. Он не признает в качестве оправданий ссылок на культурные параллели, на душевную сложность такого человека, как Лаевский, на то, что эта человеческая сложность может быть ценна, если она не включает в себя нравственных принципов. В том числе он очень проницательно угадывает:

> – Кончив курс, он страстно полюбил теперешнюю свою... как ее?.. замужнюю, и должен был бежать с нею сюда на Кавказ, за идеалами якобы... Не сегодня-завтра он разлюбит ее и убежит назад в Петербург, и тоже за идеалами. – А ты почем знаешь? – проворчал Самойленко, со злобой глядя на зоолога (7, *371–372*).

В свою очередь, в главе V (7, *377–382*) мы смотрим на происходящее уже глазами Надежды Федоровны и не находим здесь ничего общего с положением жертвы, существа, как-либо зависимого от выбора Лаевского. Она довольна собой и своей жизнью здесь: «Она думала о том, что во всем городе есть только одна молодая, красивая, интеллигентная женщина – это она» (7, *377*). Она убеждена в своей женской привлекательности, в том, что взгляды абсолютно всех мужчин направлены на нее. На купании она любуется собственным телом и не сомневается в неотразимости своей телесной красоты, чувствует, что все смотрят на нее: мужчины – с желанием, женщины – с завистью.

Даже в ее собственном ощущении положения женщины, бежавшей от мужа, мало общего с тем, что мы видим глазами Лаевского. Это не женщина, поставленная в непростое положение после того, как она доверилась герою, и полностью зависящая от его выбора. Несмотря на то, что она периодически сталкивается с неким отчуждением и неуважением по отношению к ней, ей кажется, что сама незаконность ее положения делает ее особенной, необычной в этой безликой толпе. Она чувствует себя этакой роковой женщиной, которой все завидуют, скрывая зависть под масками неуважения, страха и отчуждения.

Наконец, ее положение открыло ей новый мир желаний и чувственной свободы. И здесь мы сталкиваемся с тем, что нельзя было и помыслить в кругозоре Лаевского, – мы узнаем о ее измене. (Этому можно найти аналог и в обратной перспективе: в кругозоре Надежды Федоровны нельзя помыслить желания Лаевского бежать от нее, поскольку она убеждена в своей женской неотразимости.)

Далее в повести – столкновение этих разных кругозоров, разных точек зрения на пикнике (главы VI–VIII). Это столкновение непродуктивно, не диалогично, оно приводит не к видению иной правды, а к дезориентации, резким сменам настроения и хода мысли в результате встречи с позицией, не вписывающейся в привычные ожидания (такие моменты характерны в первую очередь для Лаевского и Надежды Федоровны).

Затем вновь – возвращение к диалогам: следует серия диалогов Самойленко поочередно с Лаевским и фон Кореном. Такой повтор приема нужен в связи с новым поворотом интриги: это окончательно оформившееся – на данном этапе – желание Лаевского бежать от своей любовницы.

Но в середине этого витка композиционного повторения включается еще одна характерная смена точки зрения, которая доводит эту череду переключений до некоего пика – и, в некотором смысле, до абсурдизации. (Думается, абсурдность – очень важный фон для понимания описываемой композиционной особенности «Дуэли».)

В главе X к Надежде Федоровне приходит Марья Константиновна. Эта героиня в определенной степени выполняет в произведении служебную функцию; с известной натяжкой с ней можно также отождествить общественное мнение города. Персонаж такого типа удобно использовать для превышения количественной меры возможных позиций, для создания ощущения нагромождения в чередовании точек зрения, для абсурдизации.

Марья Константиновна, услышав сплетню о смерти мужа Надежды Федоровны, призывает ее приложить силы к узакониванию их отношений с Лаевским, к искуплению их греховной связи. Теперь, в свою очередь, Надежду Федоровну увещевают принять на себя ответственность, признать вину за соблазнение невинной души, позаботиться о человеке, совершенно не приспособленном к жизни (что, как в кривом зеркале, отражает подобные размышления о долге Лаевского в начале повести).

Наконец, вопреки собственному ощущению, что она роковая женщина, чьей свободы и боятся, и завидуют, Надежда Федоровна слышит следующее:

> – Вспомните, костюмы ваши всегда были ужасны! Надежда Федоровна, бывшая всегда самого лучшего мнения о своих костюмах, перестала плакать и посмотрела на нее с удивлением.

– <...> И простите меня, милая, вы нечистоплотны! Когда мы встречались в купальне, вы заставляли меня трепетать. Верхнее платье еще туда-сюда, но юбка, сорочка... милая, я краснею! (7, *403*).

Если предшествующий разговор о нравственной запутанности ее отношений с Лаевским еще можно было воспринимать в русле чего-то рокового, трагического, таинственного, то здесь Надежда Федоровна столкнулась с чем-то совершенно неожиданным – даже ее слезы высыхают. Ведь именно этот момент «в купальне» переживался Надеждой Федоровной как торжество ее телесной красоты!.. Марья Константиновна обвиняет ее в безвкусии, в нечистоплотности, в том, что она не заботится о Лаевском и не скрывает от него женские бытовые секреты.

Описанная структура – до некоторой степени частный случай. Но она образует неповторимое лицо именно этого шедевра чеховской прозы и формирует наш непосредственный опыт его прочтения. Одновременно в этом частном примере чеховского текста можно увидеть стержневые особенности поэтики и эстетики писателя. Перед нами – прозаический аналог общепризнанной черты драматургического мира Чехова: знаменитой глухоты чеховских героев, разъединения и одиночества, «разрозненности и несливаемости»[4]. Кругозоры героев принципиально не совпадают, содержание чужого сознания совершенно недоступно – да зачастую герой и не желает познавать внутреннюю правду другого человека, это заточение в клетке, «футляре» собственного кругозора обычно добровольное.

Нагромождение версий и точек зрения, вплоть до абсурдизации, которое мы увидели в «Дуэли», свидетельствует о кризисе такого рода полномочий, об ограниченности человеческой точки зрения, о невозможности понять, предсказать и верно оценить человека.

Выше приводился пример проницательной догадки фон Корена о Лаевском, что он скоро убежит от Надежды Федоровны («и тоже за идеалами»). Нечто подобное мы видим и в обратном направлении, у Лаевского:

– Не говорил ли он тебе, что меня нужно уничтожить или отдать в общественные работы? – Да, – засмеялся Самойленко (7, *398*).

Но эта относительная способность верно угадать поступки и мысли людей в мире Чехова иллюзорна, то, что иногда такие догадки подтверждаются, не доказывает абсолютности такого объектив-

ного метода. Чехов говорит о неправде самой правды. Внутренний сюжет повести посвящен как раз тому, что проницательные догадки не подтвердятся дальнейшим развитием судеб как Лаевского, так и фон Корена. «Никто не знает настоящей правды» – итоговое заключение фон Корена, подхваченное и Лаевским (7, *453*, *454*, *455*).

Автор в этой повести также не претендует на позицию знающего абсолютную правду – у Чехова это невозможно с любой человеческой точки зрения, и автор здесь не является исключением[5].

Однако в повести, смысловой квинтэссенцией которой стала фраза «Никто не знает настоящей правды», все же есть мера «настоящего», до некоторой степени соотносимая с авторской позицией. Эта мера вносится размышлениями дьякона, персонажа фонового и эксцентричного, но давно признанного литературоведением важным для понимания авторской позиции[6]:

> Если бы они с детства знали такую нужду, как дьякон, если бы они воспитывались в среде невежественных, черствых сердцем, алчных до наживы, попрекающих куском хлеба, грубых и неотесанных в обращении, плюющих на пол и отрыгивающих за обедом и во время молитвы, если бы с детства не были избалованы хорошей обстановкой жизни и избранным кругом людей, то как бы они ухватились друг за друга, как бы охотно прощали взаимно недостатки и ценили бы то, что есть в каждом из них (7, *442*).

Здесь можно говорить о мере подлинного неблагополучия, может быть, даже подлинной беды, которая не подчиняется общей относительности оценок и мнений. Лаевский изменяется, когда с ним случилось первое в его жизни настоящее несчастье (перед дуэлью он узнает правду об изменах Надежды Федоровны, и это его глубоко потрясает). Мера подлинного несчастья – один из компонентов сахалинского опыта писателя, определившего тон всего периода зрелого творчества Чехова.

В этом контексте мы можем ответить и на вопрос, почему первым крупным послесахалинским произведением писателя стала не «Палата № 6», напрямую отражающая мрачные впечатления этой поездки, а «Дуэль», одно из крайне редких у Чехова произведений с позитивным финалом, где человеческое все же побеждает ложное, пошлое, рутинное. Такая возможность позитивного и стала самым первым прямым чеховским откликом на проявление меры подлин-

ной беды Сахалина: проблема рутины, скуки, пошлости и безыдеальности оказывается слишком несерьезной на таком фоне.

В уста Ивана Ивановича Чимши-Гималайского («Крыжовник») вложены следующие слова, ставшие хрестоматийными:

> Надо, чтобы за дверью каждого довольного, счастливого человека стоял кто-нибудь с молоточком и постоянно напоминал бы стуком, что есть несчастные, что, как бы он ни был счастлив, жизнь рано или поздно покажет ему свои когти, стрясется беда – болезнь, бедность, потери, и его никто не увидит и не услышит, как теперь он не видит и не слышит других. Но человека с молоточком нет, счастливый живет себе, и мелкие житейские заботы волнуют его слегка, как ветер осину, – и все обстоит благополучно (10, *62*).

Эти слова традиционно являются материалом для размышлений о месте в мире Чехова такой ценности, как счастье, – и это направление мысли совершенно оправданно, оно подтверждается дальнейшими размышлениями героя.

Но очевидно, что этот важный для Чехова тезис (пусть и отданный герою) содержит и второй существенный элемент, который к тому же порождает выразительный образ «человека с молоточком», а значит именно на нем поставлен принципиальный авторский акцент. Вновь мы видим, как принципом жизненной адекватности у Чехова становится мера беды.

Примечания

[1] «<...> Такой подход к изображению жизни, при котором основной интерес автора сосредоточен не столько на явлениях самих по себе, сколько на представлениях о них, на возможности разных представлений об одних и тех же явлениях, на путях формирования этих представлений, на природе иллюзий, заблуждения, ложного мнения» (*Катаев В. Б.* Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979. С. 24-25).

[2] Ср. идеи В. Б. Катаева о том, что «Дуэль» связана с сахалинским опытом Чехова в том отношении, что здесь также существует тема суда, преступления, приговора – только переведенные в житейский контекст, по отношению к Лаевскому и Надежде Федоровне, а также вопрос о праве на такой суд. См.: *Катаев В. Б.* Указ. соч. С. 122-123.

[3] Общую теорию композиции в аспекте повествовательной точки зрения см. в классической работе: *Успенский Б. А.* Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы. М., 1970.

[4] *Скафтымов А. П.* О единстве формы и содержания в «Вишневом саде» А. П. Чехова // Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 353.

[5] В. И. Тюпа предлагает использовать категорию «сарказм» для определения чеховского взгляда на неидеальную действительность без знания идеала самим автором. См.: *Тюпа В. И.* Художественность чеховского рассказа. М., 1989. С. 58-79.

[6] Его желание «описать дуэль в смешном виде» (7, *441*) можно, с известной натяжкой, соотнести с одной из писательских масок самого Чехова, разумеется, в существенно отчужденном виде.

А. С. Собенников

Повесть А. П. Чехова «Три года»: человек и время

Повесть А. П. Чехова «Три года» нечасто попадает в поле зрения исследователей[1]. Однако, если взглянуть на нее в контексте ближайших произведений («Палата № 6», 1892; «Студент», 1894; «Убийство», 1895; «Дом с мезонином», 1886; «Моя жизнь», 1886; и др.), обнаруживаются любопытные вещи.

Во-первых, это единственное произведение, в заглавии которого дана категория времени. Во всех остальных случаях акцент делается или на герое («Студент»), или на топосе («Дом с мезонином»), или на событии («Убийство»). Да и в дальнем контексте категория времени крайне редко выносится Чеховым в заглавие, чаще всего как жанровый индекс: рождественский, святочный, пасхальный рассказ («В рождественскую ночь», 1883; «Ночь на кладбище», 1886; «Святою ночью», 1886).

Во-вторых, еще М. Курдюмов называл время внутренней темой чеховского творчества[2]. И уже современный исследователь считает чеховских героев людьми времени: «Человеку времени важнее не видеть, а *чувствовать и мыслить длящиеся сроки*»[3]. Следовательно, при такой важности категории времени для писателя в принципе, только в этом тексте заглавие несет в себе семантику **длящегося срока**, и тем оно уникально.

В-третьих, что означает число «три», почему не «два года» или «четыре года»? «Три», как мы знаем, не просто сакральное число (в христианстве символизирует Святую Троицу), это древнейший символ круга. А круг, в свою очередь, символизирует время. «Бытие и время представляют собой нечто тождественное – это то, что не вызывает сомнений от Аристотеля до Гегеля. Круг – наиболее удачная фигура для объяснения этого тождества. Время часто изображают в виде круга», – пишет современный философ»[4]. В заглавии чеховской повести уже представлена целостность времени и бытия. События (внешние и внутренние) в жизни героев развертываются в линейном времени: первый год, второй год, третий год. И в то же время автор дает образ циклического времени, вечного повторения и возвращения. Так в чем же смысл такого совмещения?

Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо проследить за жизнью героев, которые проживают эти три года. Повесть начинается с

логической неувязки: «Было еще темно, но кое-где в домах уже засветились огни и в конце улицы из-за казармы стала подниматься бледная луна» (9, *70*). «Еще» вместо «уже», «но» вместо «и» создают ощущение абсурда. Онтологический абсурд соотносится с душевным смятением героя, неясностью жизни.

Лаптев влюблен в Юлию Сергеевну, его мучает ревность, он считает себя некрасивым и т.д. Лаптев занимает центральное положение в системе персонажей, повествование в основном выдержано «в духе и тоне героя», но повесть Чехова полицентрична. Юлия Сергеевна, доктор Белавин, Панауров, Нина Федоровна, ее дети, отец и брат героя, приказчики, Рассудина, Ярцев, Костя Кочевой, слуга Петр, вечный студент Киш и другие имеют свою историю во времени рода, семьи, во времени человеческой жизни.

И во всех этих историях есть элемент абсурда, нелепости. Панауров «очень доволен собой и совсем не думает о том, что ему уже 50 лет» (9, *14*). Брат Лаптева, будучи купцом, мечтает «о ленте через плечо» и о «тайном советнике», он «держится с учителем, как начальник» (9, *56*). Киш рассказывает содержание повести, и никто не может понять, «о чем это он рассказывает» (9, *55*). Отец Лаптева – самодур, Рассудина нелепа в одежде и в поступках. Неуместна телеграмма, которую после смерти Нины Федоровны посылает герою доктор Белавин. Когда Лаптев после смерти отца стал разбираться в делах, оказалось, что «из книг, которые вел конторщик, ничего нельзя было понять» (9, *87*).

Из перечисленных деталей складывается образ темного, не проясненного для сознания человека, мира. Тема любви, таким образом, соседствует у Чехова с темой смысла жизни, познания мира.

Однако не эти темы главные для автора, речь идет не о концепции любви или прозрении героя. Чехова интересует человек в потоке времени, «здесь-бытие» по М. Хайдеггеру. Фраза «было еще темно, но кое-где в домах засветились уже огни», помимо языкового казуса, имеет глубокий метафизический смысл: тьма уступает свету, хаос преобразуется в космос. Именно время становится для Чехова признаком бытийности, подлинности и оправданности существования. Какие виды и формы времени важны для автора?

Возраст персонажей. Лаптеву 34 года, Юлии Сергеевне 21, Панаурову 50 лет, Нине Федоровне 37 лет, Жозефине Иосифовне Милан «лет 35» (9, *29*), ее дочерям 3 года и 5 лет, Саше 10, Лиде 5 лет, Федору Степановичу 80 лет, старшему приказчику Початкину «лет 50» (9, *33*), Рассудиной «уже 30 лет» (9, *40*), Ярцеву 37 лет, лакей

Петр «мужик средних лет» (9, *49*). и т.д. Во времени человеческой жизни фиксируются периоды: детство (Саша и Лида, дочери Панаурова от второго брака, детство в воспоминаниях Лаптева, детство Кости Кочевого), молодость (жена Лаптева, Киш, Кочевой), зрелость (Лаптев, Ярцев, Рассудина), старость (Панауров, Федор Степанович, Початкин, доктор Белавин). Возраст становится, с одной стороны, знаком уникальности индивидуального опыта, а с другой – его универсальности. «Лаптеву было неприятно, что его жена, молодая женщина, которой нет еще 22 лет, так серьезно и холодно рассуждает о любви» (9, *55*).

Однако сам Лаптев признавался в письме к Косте Кочевому: «Но, милый Костя, пока я не любил, я сам тоже отлично знал, что такое любовь» (9, *16*). Отцу Лаптева 80 лет, он считает свой опыт женитьбы единственно верным: «Когда я женился, мне больше сорока было, а я в ногах у отца валялся и совета просил. Нынче уже этого нету» (9, *32*). Для него в акте женитьбы главное – благословение родителей. Лаптев раскрывает иную сторону брака отца и матери: социальное и возрастное неравенство: «Отец женился на моей матери, когда ему было 45 лет, а ей только 17» (9, *39*).

Но герой не замечает, что сам повторяет путь отца, женившись на молодой девушке без взаимной любви. Есть в повести и эпизодический персонаж Григорий Тимофеевич, ему «уже шестой десяток пошел, а он грудных детей имеет» (9, *33*). Тем не менее мотив неравной любви не акцентируется автором, он дан в потоке жизни как ее часть. Казалось бы, возраст отца Лаптева указывает на его патриархальность, сын принадлежит к другому поколению, но в конце повести герой видит свое будущее и оно напоминает настоящее отца: «мало-помалу войдет в роль главы торговой фирмы, начнет тупеть, стариться и, в конце концов, умрет» (9, *90*).

Бытовое время. Оно лежит в основе фабулы – это и есть те три года из жизни героев, о которых говорится в заглавии. События (любовь Лаптева к Юлии Сергеевне и женитьба на ней, смерть сестры, смерть дочери, болезнь брата, новое чувство жены к мужу), как всегда у Чехова, растворяются в потоке быта, в бытовом времени. Бытовое время – время «бывания», по М. М. Бахтину[5], то, что бывает часто, повторяется. В провинциальном городе мимо дома, где живет герой, «каждое утро и вечер прогоняют большое стадо» (9, *7*), Лаптев и Панауров «молча проводили целые вечера» (9, *13*), «церемония с поцелуями и реверансами» девочек «повторялась каждый вечер» (9, *13*).

В доме доктора Белавина ничего не меняется, как не меняется он сам. Мы видим его «полным, красным», «в длинном ниже колен сюртуке» (9, *8*), напевающим «Ру-ру-ру-ру». Автор закрепляет за персонажем жест: доктор ходит из угла в угол, «засунув руки в карманы» (9, *8*). Этот жест повторяется трижды. В первый раз, когда Лаптев провожал Юлию Сергеевну, во второй раз, когда героиня сообщила отцу о предложении героя, в третий раз, когда дочь приехала навестить отца. Жест индивидуален и случаен, он закреплен за доктором, но главная его функция не характерологическая. Жест свидетельствует о неизменности быта героя, об однородности его существования во времени.

Порядки в «амбаре» тоже не меняются: Лаптев вспоминает время, «<...> когда его секли и держали на постной пище; он знал, что и теперь мальчиков секут и до крови разбивают им носы, и что когда эти мальчики вырастут, то сами тоже будут бить" (9, *33*). Признаки бытового времени в амбаре – статичность, неизменность, традиционность. «Каждый праздник служащие обязаны были ходить к ранней обедне и становиться в церкви так, чтобы их всех видел хозяин», Лаптев «после полугодового отсутствия не видел перемен к лучшему» » (9, *35*). В поведении отца тоже ничего не изменилось: «Это хвастовство, этот авторитетный подавляющий тон Лаптев слышал и 10, и 15, и 20 лет назад" (9, *35*). В Москве жизнь Лаптевых «текла обыкновенно, изо дня в день, не обещая ничего особенного» (9, *66*).

Бытовое время циклично и на первый взгляд равно дурной бесконечности. Однако это впечатление обманчиво. «Где нет хода времени, там нет и момента времени в полном и существенном значении этого слова», – отмечал М. М. Бахтин[6]. Ход времени представлен у Чехова широко и разнообразно. Это и смена времени суток, и смена времени года, и праздники. Это и многочисленные повторы, в которых в сходном выявляется иное.

В начале повести мы видим героя сидящим на лавочке в ожидании Юлии Сергеевны. В конце повести уже Юлия Сергеевна сидит, ожидая мужа, «под старым широким тополем» (9, *90*). В данном случае повторяется ситуация ожидания, она наполнена личными переживаниями персонажей и в то же время экзистенциально типична. Время любви (и бремя любви) – это ожидание. Только в начале повести герой любил, а героиня не любила, в конце же роли поменялись. Э. А. Полоцкая указала и на другую, похожую ситуацию: в начале повести Лаптев после всенощной провожает Юлию Сергеевну

домой и слышит шепот и «сдержанный смех» (9, *8*) ; в конце повести герой летней ночью слышит за забором шепот и звук поцелуя[7]. Внешне ситуация для героя повторяется, но его эмоциональное состояние – нет. В первом случае «шепот невидимок» и запах липы и сена «раздражали» (9, *8*) Лаптева: «Ему вдруг страстно захотелось обнять свою спутницу, осыпать поцелуями ее лицо, руки, плечи, зарыдать, упасть к ее ногам, рассказать, как он долго ждал ее» (9, *8*). Во втором случае – «волновали»: «<...> ему казалось, что он сейчас велит отпереть калитку, выйдет и уже более никогда сюда не вернется» (9, *90*). Психологическая зависимость от Юлии Сергеевны сменяется жаждой свободы.

В повести огромное количество окликающих друг друга в пространстве сюжета ситуаций, деталей. О зонтике писали неоднократно; но здесь важно отметить, что бытовая деталь становится символом времени: «Зонтик был шелковый, уже не новый, перехваченный старою резинкой; ручка была из простой, белой кости, дешевая» (9, *15*). Сам зонтик за три года не изменился, изменилось отношение к нему: для героини он стал ценностью, а для героя перестал быть ею.

Историческое время. Герой Чехова – частный человек, не политик, не идеолог и не общественный деятель. Автор создает образ современной ему культурной жизни, но современность Чехова лишена злободневности.

Персонажи повести живут в Москве, ходят в театр и на выставки, слушают Антона Рубинштейна, находятся в курсе общественных ожиданий. Они спорят, говорят о декадентах, о бессмертии души, они предчувствуют грядущие перемены. «Знаете, я с каждым днем все более убеждаюсь, что мы живем накануне величайшего торжества, и мне хотелось бы дожить, самому участвовать», – говорит Ярцев (9, *75*). Э. А. Полоцкая в «Комментариях» к повести заметила: «В повести отразились события культурной жизни Москвы и Петербурга тех лет, когда оформлялся замысел произведения» (9, *456*). У Чехова речь идет не о мастерстве Рубинштейна или о достоинствах картины Исаака Левитана «Тихая обитель». Персонажи пытаются выйти за рамки повседневности, они стремятся к жизни, насыщенной событиями. Но и культура может стать бытом:

> Зима протекала невесело. Везде в Москве играли в карты, но если вместо этого придумывали какое-нибудь другое развлечение, например пели, читали, рисовали, то выходило еще скучнее. И оттого, что в Москве было мало талантливых людей и на всех вечерах участвовали все одни и

те же певцы и чтецы, само наслаждение искусством мало-помалу приелось и превратилось для многих в скучную, однообразную обязанность (9, *78*).

В данном случае приметы конкретно-исторического времени, «декаденты» например, легко могут быть заменены другими. Дело в том, что любой человек, живущий в иное время, проходит путь Лаптева: от увлечения к пресыщению, от очарования к разочарованию. Это может быть не опера, а прыжки с парашютом или что-нибудь иное. И в теме любви социально-типичная для русской литературы ситуация неравного брака переосмысляется, и автор выдвигает в центр экзистенциальные переживания героя. У Чехова, в отличие от Достоевского, историческое время периферийно.

Но это не означает, что в образе времени в произведениях Чехова нет места историческому прошлому. «Современность, взятая вне своего отношения к прошлому и будущему, утрачивает свое единство, рассыпается на единичные явления и вещи, становится абстрактным конгломератом их», – писал М. М. Бахтин[8]. Пророчество Ярцева «Москва – это город, которому придется еще много страдать» (9, *70*) и его сон, в котором мы видим картину набега половцев, соединяют прошлое, настоящее, будущее. В пространстве сюжета случайная, казалось бы, деталь – пожар на Пресне – перекликается с пожаром в видении Ярцева в историческом прошлом и с абстрактными, гипотетическими «страданиями» Москвы в будущем.

Экзистенциальное время. Экзистенциальное время, на наш взгляд, является основной формой времени в повести Чехова. Сложным образом оно соотносится с бытовым, природно-циклическим, историческим временем, с хронотопом провинциального города и столицы, с хронотопом дома. В самом общем значении экзистенциальное время – это время человеческой жизни, но рассмотренной не извне, а изнутри. М. М. Бахтин заметил: «С точки зрения физико-математической время и пространство жизни человека суть лишь ничтожные отрезки <...> но изнутри человеческой жизни они обретают единственно ценностный центр»[9]. «Изнутри» означает не только позицию героя, но и позицию автора, и позицию читателя; в обобщающем смысле – позицию человека.

Рождение, смерть, одиночество, смысл и бессмыслица жизни определяют границы экзистенциального времени. Психологическое время, субъективное переживание героем времени, тоже становится частью экзистенциального времени[10]. И указание на возраст персо-

нажей не случайно с точки зрения экзистенциальной проблематики. Н. Я. Берковский обратил внимание на роль стариков у Чехова: «Старики и старцы, «геронты», наподобие тех, что выводились на античной сцене, должны указать, как давно уже началась жизнь, какой окружены молодые, насколько эта жизнь старше их самих, как нелегка будет предстоящая борьба с нею»[11].

В этом смысле дети – это те, кто наследует землю, будущее принадлежит им. Но в повести Чехова нет счастливого детства. Один из важнейших этико-аксиологических мотивов в повести – сиротство. Мать Лаптева умирает, когда он был ребенком, отец «учил» мальчика розгами. Умирает сестра Лаптева и оставляет сиротами Сашу и Лиду при живом отце. Позиция Панаурова в жизни – гедонизм. Он, получив назначение в губернский город, бросает на произвол судьбы и детей, рожденных в гражданском браке. Костя Кочевой был взят в дом Лаптевых после смерти отца, пьющего чиновника. Живет с отцом, без матери, Юлия Белавина. Мотив сиротства лишен у Чехова социальной окраски, это общее состояние жизни, некий мировой беспорядок. Сиротство становится знаком экзистенциального неблагополучия, одиночества человека в мире. Смерть от дифтерита Оли, дочери Юлии Сергеевны и Лаптева, довершает общую, безрадостную картину жизни.

Однако в чеховской концепции существования есть место и счастью, и надеждам, и мечте. У Чехова счастье и несчастье не зависят от материального положения, социального статуса, возраста, состояния здоровья человека. Единственной детерминантой становится время в екклесиастической традиции: «Всему свое время, и время всякой вещи под небом» (3:1)[12]. В начале повествования Лаптев вспоминал «длинные московские разговоры о том, «что без любви жить можно, что страстная любовь есть психоз», но когда «услышал знакомый голос, сердце его сильно забилось» (9, *7*). В финале повести на даче в Бутове уже Юлия Сергеевна объясняется в любви, а у героя «было такое чувство, как будто он был женат на ней уже лет десять, и хотелось ему завтракать» (9, *91*). И Лаптев заметил, «с каким восторгом смотрел ей навстречу Ярцев, как это ее новое, прекрасное выражение отражалось на его лице, тоже грустном и восхищенном» (9, *91*). У каждого из персонажей свое время любить: у Лаптева, у Юлии Сергеевны, у Ярцева. У Чехова и его героев «*экзистенциально-ценностное* отношение ко времени», и оно «ощущается как независимое от пространства»[13].

С позиции экзистенциального времени нет принципиальной разницы между жизнью в провинции и в столице. Любопытно, что Чехов снял подзаголовки «Повесть из московской жизни» и «Сцены из семейной жизни». И то и другое в повести дано, но дано имплицитно и не является главным в ценностно-эстетическом значении. Тем не менее социально-культурное отличие столицы от провинции у Чехова, конечно же, сохраняется. Юлия Сергеевна «одевается по-московски» (9, *16*), цилиндр и оранжевые перчатки Панаурова «около серых заборов, жалких трехоконных домиков и кустов крапивы» производят и «странное, и грустное впечатление» на Лаптева (9, *15*). В провинциальном городе 28 докторов, но не один не взялся сделать операцию, «пришлось выписывать хирурга из Москвы» (9, *14*).

Однако Лаптев был счастлив, по его словам, «один раз в жизни» именно в провинции, «когда сидел ночью <...> под зонтиком» (9, *86*). Состояние счастья или несчастья экзистенциально-временно, а не экзистенциально-пространственно. Передвижение в пространстве ничего не меняет в мире Чехова. После смерти ребенка «Лаптевы бежали из своей сокольницкой дачи в город» (9, *72*), но драму герои несут в себе, и «Лаптеву было уже неприятно оставаться подолгу дома» (9, *72*). Из Москвы Лаптев уезжает за границу, т.е. снова *бежит*. В тексте об этой поездке говорится в двух главах: в XIV («В последнее время он собирался ехать за границу, чтобы познакомиться там с устройством ночлежных приютов, и эта мысль теперь развлекала его» – 9, *72*) и в XV («Он успел уже побывать за границей и теперь отдыхал от поездки и рассчитывал с наступлением весны опять поехать в Англию, где ему очень понравилось» – 9, *77*).

Но весной заболеет брат, Лаптеву придется взять на себя все дела, и в Англию он не поедет. Эпизод с заграничной поездкой не имеет сюжетного значения, автор даже не сообщает, что конкретно понравилось герою в Англии, как он изменился и т.д. Этот эпизод – граница во времени человеческой жизни и только. Юлии Сергеевне после ссоры с мужем «неудержимо захотелось домой на родину» (9, *60*), «отдохнуть от семейной жизни» (9, *60*), в провинции она хотела пробыть до Пасхи, но через день вернулась в Москву.

В произведениях Чехова, начиная с повести «Скучная история» (1889), большое значение имеют такие слова, как «тогда», «прежде», «всегда», «теперь», «уже». Эти слова становятся знаками состояний персонажей, маркерами изменений во времени, свидетельствуют о подлинности существования, реальности времени бытия. Во время

Всенощной в провинциальной церкви героине кажется, «будто произошла какая-то перемена и в церкви, и в ней самой»: «**Прежде** она любила, когда во Всенощной читали канон и певчие пели ирмосы <...> **теперь** же она ждала только, когда кончится служба» (9, *64*). Лаптев был неприятно удивлен тем, что Рассудина сошлась с Ярцевым, удивлен ее тоном и равнодушными глазами. В сцене в кабинете Ярцева он понял, «что он **уже** чужой для нее» (9, *76*).

Знаком свершившихся с ней изменений становится жест – рукопожатие. Когда Лаптев в первый раз после женитьбы встретил любовницу на концерте, она «крепко и порывисто пожала ему руку» (9, *40*). После смерти ребенка Рассудина пришла просить за бедных студентов и при встрече «рванула его за руку» (9, *73*). В сцене же в кабинете Ярцева она обратилась к герою, «не подавая ему руки» (9, *76*). Лаптев «вышел, не пожав ей руки» (9, *76*). Но герою было «досадно и на себя, что чувство его к жене было **уже** совсем не то, что раньше» »(9, *76*).

После смерти ребенка Юлия Сергеевна уходила во флигель «плакать у Кости» (9, *72*). Потом «Юлия Сергеевна привыкла к своему горю, **уже** не ходила во флигель плакать» (9, *77*). После женитьбы она любила кататься на лошадях, ходить по магазинам. «В эту зиму она **уже** не ездила по магазинам, не бывала в театрах и на концертах, а оставалась дома» (9, *77–78*).

Изменения касаются не только основных персонажей, но и второстепенных. Вначале мы узнаем о Кише, что он вечный студент. Потом узнаем, что «Киш, наконец, вышел из университета» (9, *78*). Зачем все это автору? Зачем нужно читателю знать об этом?

Представляется, что для автора богатство характеров, неординарность языка, вариативность судеб, то, что называется «романным многоголосием», не самоцель. Главное – выявление движения времени, не отражение жизни в традиционно-«реалистическом» понимании (типические характеры в типических обстоятельствах), а воспроизведение самой бытийности. Бытие становится главным сюжетным событием. Поэтому главный сюжетный мотив повести – не любовный, главный – обретение героем экзистенциального опыта (знания).

> «Как они выросли! – думал он. – И сколько перемен за эти три года...Но ведь придется, быть может, жить еще тринадцать, тридцать лет...Что-то еще ожидает нас в будущем! Поживем – увидим!» (9, *91*).

Герой видит,

как по аллее тихо шла его жена, направляясь к даче. Она о чем-то думала и на ее лице было грустное, очаровательное выражение, и на глазах блестели слезы. Это была уже не прежняя тонкая, хрупкая, бледнолицая девушка, а зрелая, красивая, сильная женщина (9, *91*).

Повесть заканчивается повтором:

Лаптев следил за ним невольно и думал о том, что, быть может, придется жить еще тринадцать, тридцать лет...И что придется пережить за это время? Что ожидает нас в будущем? И думал: «Поживем – увидим» (9, *91*).

Новое знание герой обретает, проживая свою жизнь, истина не в мире, а в герое. Мир – хаос, мир – абсурд, о котором говорилось в первом предложении текста, перестает быть таковым. «Поживем – увидим» героя – это мужество перед лицом жизни, готовность к нравственному усилию, ответственному бытию. У Чехова акцент сделан на «нас», а не на «меня». «Мы» включает и девочек-сирот, и Юлию Сергеевну, и Ярцева, и отца, и брата, и Костю Кочевого и др.

Лаптев воспринимал дом на Пятницкой и амбар как тюрьму. Делами он тяготился, но болезнь брата и слепота отца вынудили его провести ревизию. Лунной ночью ему кажется, «что он сейчас велит отпереть калитку, выйдет и уже более никогда сюда не вернется; сердце сладко сжалось у него от предчувствия свободы» (9, *90*). Он думает, что ему мешают уйти «привычка к неволе, к рабскому состоянию» (9, *90*). Но автор мудрее героя: свобода уйти – это эгоистическая свобода. Лаптев взваливает на себя не миллионы, а бремя ответственности за близких, за тех самых мальчишек, которых секли в амбаре («Он запрещал сечь мальчиков и глумиться над покупателями» – 9, *87*). Лаптев остается, как останется Мисаил Полознев, сестры Прозоровы и многие другие герои Чехова.

Примечательна символика суточного цикла: время действия в начале повести – летний вечер, в конце – летний полдень. Когда влюбленный Лаптев ждал Юлию Сергеевну из церкви, «из-за казармы стала подниматься бледная луна» (9, *7*). Также при свете луны «после счетов» (9, *89*) Лаптев мечтал уйти на волю. Лунный свет – зыбкий, таинственный, ночной.

При свете солнца, в летний полдень, герой готов жить дальше. Конец возвращает читателя к началу. Но это движение по спирали, а не по кругу. Это время – жить.

Примечания

[1] См., например: *Полоцкая Э. А.* «Три года»: От романа к повести // В творческой лаборатории Чехова. М., 1974. С. 13-35; *Семанова М. Л.* Художественное время. Повесть «Три года», рассказы «Ионыч», «Невеста» //Семанова М. Л. Чехов – художник. М., 1976. С. 153-186. Это едва ли не единственное специальное исследование структуры времени в повести Чехова. Чаще всего «Три года» упоминаются в ряду других произведений в избранном автором аспекте (А. П. Чудаков, В. Б. Катаев, И. Н. Сухих, А. Д. Степанов, Э. С. Афанасьев, А. В. Кубасов и др.).

[2] *Курдюмов М.* (Каллаш М.) Сердце смятенное: О творчестве А. П. Чехова. 1904-1934. Paris, 1934. С.29.

[3] *Плеханова И. И.* Человек времени в прозе А. Чехова («Степь» и «Скучная история») // Философия А. П. Чехова. Иркутск, 2008. С. 133.

[4] *Керимов Т. Х.* Поэтика времени. М., 2005. С. 20.

[5] *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 392. См. также: *Сухих И. Н.* Проблемы поэтики Чехова. СПб., 2007. С. 285.

[6] *Бахтин М. М.* Указ. соч. С. 296.

[7] *Полоцкая Э. А.* Указ. соч. С. 30.

[8] *Бахтин М. М.* Указ. соч. С. 296.

[9] *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. СПб., 2000. С. 9.

[10] О психологическом времени см.: *Горячева М. О.* Мотив психологического времени в драматургии А. П. Чехова // О поэтике А. П. Чехова. Иркутск, 1993. С. 192-206.

[11] *Берковский Н. Я.* Чехов – повествователь и драматург // Берковский Н. Я. О русской литературе. Л., 1985. С. 217.

[12] М. Сендерович указала и на влияние экзистенциальной философии С. Кьеркегора. См.: *Сендерович М.* Чехов и Киркегор // Anton P. Cechov. Philosophie und Religion in Leben und Werk. Munchen, 1997. P. 29-45.

[13] См.: *Плеханова И. И.* Указ. соч. С. 134.

А. С. Янушкевич

Генеалогия одного чеховского героя: Платонов и русский платонизм

Драма Чехова <Безотцовщина> (нередко она публиковалась и ставилась на сцене под другими заглавиями: <Пьеса без названия>, <Платонов>) – первое его драматургическое произведение, написанное, как считают исследователи, еще в Таганроге в 1878 г., т.е. восемнадцатилетним юношей, вступающим в литературу. Нередко время написания расширяют до 1881 г. В нашем сознании она прежде всего известна по блестящей экранизации Никиты Михалкова «Неоконченная пьеса для механического пианино» с Алексанром Калягиным в главной роли. Этот фильм тем не менее своеобразный римейк ранней пьесы Чехова, ибо в нем остались лишь некоторые сюжетные линии, во многом ориентированные на позднюю драматургию Чехова.

Французский исследователь творчества Чехова Даниэль Жиллес справедливо замечал по поводу <Безотцовщины>: «<...> это кулисы, из-за которых чеховские типы выйдут на свет рампы в "Иванове", "Трех сестрах", "Вишневом саде"»[1]. С этим трудно не согласиться, но, в таком случае тем более важно разобраться в атмосфере этих «кулис» и особенно в том «типе», который определил природу чеховского героя. Далеко не случайно все театральные постановки этой пьесы шли под заглавием «Платонов».

Разумеется, исследователи правы, когда возводят фамилию этого героя к реальному прототипу – генералу Платонову, владельцу усадьбы недалеко от Таганрога[2]. Но чеховские герои, не претендуя на говорящие фамилии, имеют свою литературно-философскую генеалогию.

В <Безотцовщине> Платонов сравнивается с Чацким («Я изучаю на вас современных Чацких <...> Вы, господин Чацкий...» – 11, *50*, – говорит Венгерович 2), с Гамлетом («<...> он на Гамлета похож» – 11, *70*, – сообщает Мария Грекова), с героем еще не написанного, современного романа. «Платонов, по-моему, есть лучший вырази-

тель современной неопределенности...» (11, *16*), – резюмирует Глагольев 1, отвечая на вопрос Анны Петровны Войницевой: «Кто такой, что за человек, на ваш взгляд, этот Платонов? Герой или не герой?» (11, *16*). Та же Анна Петровна, обращаясь уже непосредственно к нему, вопрошает: «Что вы строите из себя, Платонов? Разыгрываете героя какого романа? <...> Хандра, тоска, борьба страстей, любовь с предисловиями. <...> Что вы за архангел такой, что вам не живется, не дышится и не видится так, как обыкновенным смертным?» (11, *133*). Все эти литературные ассоциации вполне справедливы, и даже сам Платонов признается: «Гамлет боялся сновидений... Я боюсь... жизни!» (11, *175*).

Но при этом исследователями и комментаторами первой драмы Чехова, на мой взгляд, упущен еще один сколь очевидный, столь и не бесспорный подтекст номинации героя: его связь с известным философом Платоном, основоположником идеализма.

В тексте пьесы постоянно возникают слова-концепты «высокие материии», «идеи», «идеалы», а сам Платонов в сознании окружающих выступает, прежде всего, как «философ» и «мудрец». Вот несколько примеров.

> Трилецкий: Вот он сидит, наш великий мудрец и философ! (11, *77*); Философствуешь здесь? <...> Читай, философ! (11, *169*).
>
> Анна Петровна: Еще что скажешь, философ? <...> К чему же тут эта философия, политика? (11, *104*); Сумей только не философствовать!.. <...> Мели теперь свою философию! (11, *106*).

Венгерович 2 в припадке злобы называет Платонова «недоделанный мудрец» (11, *98*). Фамилия героя органично и двусмысленно в тексте пьесы корреспондирует с именем древнегреческого философа: «платоническая любовь», «платоновские инстинкты», «платонически».

И сам Платонов, обращаясь к Войницеву, словно уже заняв нишу Платона, призывает: «Будь Сократом!» (11, *172*).

Сама идея рождения «русских Платонов» уже давно носилась в воздухе. Еще Михаил Васильевич Ломоносов в «Оде на день восшествия Елисаветы Петровны 1747 года» говорил:

> Дерзайте ныне ободренны
> Раченьем вашим показать,
> Что может собственных Платонов

И быстрых разумом Невтонов
Российская земля рождать[3].

Через полвека Николай Михайлович Карамзин в послании «К бедному поэту» (1796) завещает:

Или, Платонов воскрешая
И с ними ум свой изощряя,
Закон республикам давай
И землю в небо превращай[4].

В пьесе Чехова героя зовут Михаил Васильевич, а его сына – Николай Михайлович. Платонов уже почти в конце пьесы, беспокоясь о его судьбе, горько замечает: «А ведь он, бедняга, тоже Платонов! Фамилию бы ему только переменить...» (11, *143*). Чем герою не нравится его фамилия, трудно сказать, но не будет преувеличением предположить, что он ощущает в ней какую-то связь со своей судьбой философа и «недоделанного мудреца». Михаил Васильевич и Николай Михайлович Платоновы словно воскрешают память о заветах своих поэтических тезок.

История русского платонизма как философского течения достаточно подробно изучена[5]. Заметим только, что именно в эпоху создания пьесы один из виднейших представителей русского платонизма, философ, психолог В. Н. Карпов (1798–1867), выпускает вторым изданием свои переводы сочинений Платона в шести томах[6]. Первое, в двух томах, вышло еще в 1841–1842 гг. и получило высокую оценку В. Г. Белинского, который в рецензии писал: «Честь и слава человеку, скромно в тиши кабинета, наедине, совершающему свой труд, который был бы истинным подвигом для целого ученого общества! Неужели этот труд не поддержится публикою? – Страшно и подумать об этом...»[7].

«Труд» Карпова был «поддержан», и идеи платонизма вошли в русское культурное и литературное сознание. Михаил Вайскопф в статье «Птица тройка и колесница души: Платон и Гоголь» наметил некоторые линии восприятия Платона в русской словесной культуре от любомудров до Н. В. Гоголя[8]. Добавим к этому не привлекший внимание исследователя один факт: номинацию героев литературных произведений именем греческого философа. Платон Михайлович Горич в «Горе от ума» А. С. Грибоедова, Михаил Платонович, превратившийся в Платона Михайловича, в «Сильфиде» В. Ф. Одо-

евского, Платон Михайлович Платонов во втором томе «Мертвых душ» Гоголя – три этапа русского литературного платонизма. Настойчивое повторение одного и того же отчества делает их духовными наследниками Михаила Ломоносова, мечтавшего о русских Платонах.

Если герой Грибоедова, в отличие от Чацкого, выражает смирение перед судьбой, отказ от идеалов молодости, постоянно твердя, как заклинание: «Да, брат, теперь не так...», «Теперь, брат, я не тот...»[9], то превращение героя «Сильфиды» в «благоразумного человека» – это история борьбы с судьбой. Его письма и дневники – акт самосознания:

> <...> любознательность, или, просто любопытство есть основная моя стихия, которая мешается во все мои дела, их перемешивает и мне жить мешает; мне от нее ввек не отделаться; все что-то манит, все что-то ждет вдали, душа рвется, страждет – и что же?[10]

Его прорыв в «другой мир, новый мир»[11], встреча с сильфидой, увлечение каббалистикой, поэтический монолог о «душе души», о поэзии – за всем этим открывается пространство платоновских эйдосов, тот мир «идей» и космологии, которые формировали философию русского идеализма. В примечаниях к «Русским ночам» Одоевский не просто признается в своей любви к основоположнику идеализма: «Платон произвел на меня глубокое впечатление, до сих пор сохранившееся, как всякое сильное впечатление юности»[12], но и формулирует суть его философии:

> В Платоне я находил не один философский интерес; в его разговорах судьба той или другой *идеи* возбуждала во мне почти то же участие, что судьба того или другого человека в драме или в поэме <...> Продолжительное чтение Платона привело меня к мысли, что если задача жизни еще не решена человечеством, то потому только, что язык наш не передает вполне наших идей, так что слушающий никогда не слышит всего того, что ему говорят, а или больше, или меньше, или влево, или вправо Отсюда вытекало убеждение в необходимости и даже в *возможности* (!) привести все философские мнения к одному знаменателю[13].

Судьба героя «Сильфиды», объявленного сумасшедшим и насильственно подвергнутого лечению бульонными ваннами, – драма русского идеализма и платонизма как жизненной позиции, противостоящей меркантилизму и прагматизму современного общества.

В этом отношении любопытен образ Платона Михайловича Платонова, героя второго тома «Мертвых душ» Гоголя. Этот красавец, «Ахиллес и Парис вместе»[14], преуспевающий помещик, в отличие от своего брата Василия Платонова, страдает от скуки. «Поверите ли, – признается он Чичикову, – что иной раз я бы хотел, чтобы это было, чтобы была какая-нибудь тревога и волненье. Ну, хоть бы просто рассердил меня кто-нибудь. Но нет. Скучно, да и только. Вот и все»[15]. Слушая песню, «беспредельную, как Русь», от восприятия которой «Чичиков чувствовал, что он русский», Платонов думал: «Что хорошего в этой заунывной песне? От нее еще бóльшая тоска находит на душу»[16]. Размышляя о судьбе русского человека, он приходит к неутешительным выводам:

> <...> право, мне кажется, что будто русской человек – какой-то пропащий человек. Хочешь все сделать - и ничего не можешь. Все думаешь: с завтрашнего дни начнешь новую жизнь. С завтрашнего дни сядешь на диэту – ничуть не бывало: к вечеру того же дни так объешься, что только хлопаешь глазами, и язык не ворочается; как сова сидишь, глядя на всех, право. И так все[17].

Его желание вырваться из этого мира, путешествовать по России – это вариант «охоты к перемене мест», развитие идеи русского странничества. К сожалению, в материалах и черновых редакциях дошедших до нас глав второго тома «Мертвых душ» этот образ не получил должного развития, но соотношение его с историей жизни Тентетникова позволяет говорить о «платоновском тексте» Гоголя.

Русская словесная культура в лице Грибоедова, Одоевского, Гоголя формировала антропологию платонизма как вариант экзистенциальной философии. Идеи Платона воспринимались как «поведенческий текст», как нравственное самостояние и выбор судьбы, потому что, по мнению И.В. Киреевского, «самый способ мышления Платона представляет более цельности в умственных движениях, более теплоты гармонии в умозрительной деятельности разума»[18]. Русские Платоны расширяли (в переводе с греч. Платон – широкоплечий, полный, широкий) саму сферу рефлексии, защищая ее от узости прагматического взгляда на жизнь. Мир идей они рассматривали как мир страстей и духовной деятельности, а любовь к прекрасному – как восхождение и полет души. Так, в своем монологе герой «Сильфиды» восклицает:

Мчитесь, мчитесь, быстрые кони по хрупкому снегу... Что? не крик ли битвы, не новая ли вражда между небом и землею?.. <...> Есть другой мир, новый мир...[19]

Не вдаваясь далее в историю русского литературного платонизма, наметим лишь некоторые возможные аспекты его осмысления в ранней драме Чехова <Безотцовщина>.

Следует сразу же констатировать: имя Платона, упоминание его произведений, тем более их чтение, почти отсутствуют в корпусе сочинений и писем Чехова. Поэтому речь будет идти об имплицитности включения идей древнегреческого философа в текст Чехова или, точнее говоря, об их рецепции чеховским героем. Думается, Чехов принципиально «запрятывает» в тексте своих произведений «платоновский текст», боясь обвинений в идеализме. Тем ощутимее он в подтексте его творчества.

Как в заглавии пьесы, так и в афише пьесы зримо заявлена тема «отцов» и «детей»: <Безотцовщина>; Глагольев 1 и Глагольев 2, Венгерович 1 и Венгерович 2. В пьесе содержится отсылка к известному роману Тургенева в ернической реплике старого Трилецкого: «Базаристей меня и человека не было... Материя! Штоф унд крафт! (11, *59*). В самом сюжете пьесы постоянно будет возникать образ отца Платонова Василия Андреевича, о взаимоотношениях с которым герой выскажется вполне решительно: «<...> в последние три года мы были настоящими врагами. Я его не уважал, он считал меня пустым человеком, и... оба мы были правы» (11, *21*).

Но на первый план в этой теме выходит именно «платоновский» подтекст, который не только будет выявлен в судьбе Платонова, но и зримо обозначит философское содержание его образа.

Идеалы и жизнь, герой и идеализм, борьба с идеалами за идеалы, идеалы нашего времени, соотношение идей и идеалов – таков спектр «философских вопросов» и «высоких материй», которые на разных уровнях проявляются в тексте пьесы.

Само действие чеховской пьесы напоминает структуру одного из самых известных платоновских диалогов «Пир», где в центре – рассуждения о природе красоты, любви как «вечном обладании благом» и «стремлении к бессмертию». Еще Одоевский в «Русских ночах», определяя природу платоновского идеализма, от имени своего героя Фауста говорил:

> Словом, если мы имеем идею равенства, красоты, совершенного добра и проч. т.п. – то они существуют в нас сами собою, безусловно, и мы лишь как мерку прикладываем их к видимым предметам[20].

В пьесе каждый из героев пытается увидеть жизнь этих идей в себе и окружающих.

Уже в самом начале действия, еще до появления главного героя, «романтик» Глагольев 1 заявляет: «Романтизм вещь не безусловно дурная. Вы изгнали романтизм... Хорошо сделали, но боюсь, что вы изгнали вместе с ним что-то другое...» (11, *16*). Именно Глагольев 1 будет носителем тех идеалов прошлого, когда «были кружки, арзамасы», когда «любили женщин, как самые лучшие рыцари», «не стыдились хороших слез и не смеялись над ними...» (11, *12*). Но идеалы этого героя не выдержат испытания жизнью. В конце пьесы, убегая с своим антагонистом, циником-сыном в Париж, этот романтик восклицает: «Полно играть комедию для самого себя, морочить себя идеалами! Нет больше ни веры, ни любви! Нет людей!» (11, *149*).

Философия цинизма и бездумного наслаждения, прагматического расчета пронизывает общую атмосферу чеховского «Пира». Генеральша Войницева, носительница идей эпикуреизма, прямо заявляет:

> Сумей только не философствовать!.. Живи! Все живет, все движется... Кругом жизнь... Давай же и мы жить! Завтра решать вопросы, а сегодня, в эту ночь, жить, жить... (11, *106*).

«Молодой лекарь» Николай Трилецкий давно превратил свою профессию в ремесло, все подчинив бездумному наслаждению. Столь важное в идеалистической философии понятие «вкус» он цинически определяет как одно из «пяти чувств»:

> Кто не умеет хорошо поесть, тот урод... Нравственный урод!.. <...> Ибо вкус занимает в природе такое же место, как слух и зрение, то есть входит в число пяти чувств, которые всецело относятся к области, матушка моя, психологии (11, *9*).

Филолог Серж Войницев весь изошел в философствовании и прожектах, в течение трех лет после окончания университета проживая чужие деньги.

Философствующие бездельники соседствуют с деятельными прагматиками. Их воплощением становятся богатый еврей Абрам Абрамович Венгерович и его сын, студент Исак Абрамович. Владе-

лец шестидесяти трех кабаков, Венгерович 1, считающий себя «полезным гражданином» (11, *43*) и подстрекающий конокрада и разбойника Осипа «искалечить» (11, *68*) Платонова, и его сын, носящий золотую цепь, претендующий на «поэтическое чувство» (11, *99*) и называющий поэтов «дармоедами, эгоистами» («Гете, как поэт, дал ли хоть одному немецкому пролетарию кусок хлеба?» – 11, *99*), «высушенная душа» (11, *99*), как его определяет Платонов, – на «пиру» последовательно развивают философию современного материализма и меркантилизма. Именно они видят в Платонове своего первейшего врага.

С ними входит в пьесу знаковый литературный текст – роман популярного в это время австро-венгерского писателя, еврея по национальности, Леопольда фон Захер-Мазоха (1836–1895) «Идеалы нашей юности» («Die Ideale unserer Zeit»), впервые переведенный на русский язык в 1877 г. Этот роман Платонов рекомендует прочитать своей жене Саше, которая добросовестно пытается это сделать. В текст пьесы вошли следующие слова из предисловия к роману:

> Пора, наконец, снова возвестить о тех великих, вечных идеалах человечества, о тех бессмертных принципах свободы, которые были руководящими звездами наших отцов и которым мы изменили, к несчастью (11, *94*).

Бедная Саша пропускает предисловие: «Не понимаю... Отчего это не пишут так, чтобы всем понятно было <...> “Захер Мазох”... Какая смешная фамилия!.. Мазох... Должно быть не русский...» (11, *94*). Два Венгеровича, словно вобрав в себя двойную фамилию еврейского австро-венгра, по-своему развивают его философию.

Роман вряд ли мог привлечь особое внимание молодого Чехова своими художественными достоинствами: его сюжет изобилует всякого рода несообразностями, а истории героев – цепь неправдоподобных происшествий с элементами морализаторства. Но общая проблема идеального начала в литературе и жизни не могла пройти мимо внимания начинающего писателя. Само слово-понятие «идеалы» – одно из самых частотных в тексте произведения Захер-Мазоха. Начиная с первой главы с характерным заглавием «Трое умных молодых людей и старый дурак», в центре повествования – столкновение отцов и детей, а точнее, вечных гуманистических идеалов и преходящих ценностей. «Мыслитель, философ» граф Рива и его ду-

ховный ученик доктор философии, впоследствии журналист, Андор воплощают нравственные принципы, не подвластные времени:

> <...> свет не может существовать без идеалов <...> Идеалы прошлого поколения парили в облаках, как видения, но тень их падала на бедную землю, и этого было достаточно, чтобы освятить ее. Идеалы эти носили странные названия, смешные, над которыми теперь так же смеются, как над тем, что они означают. Их звали - любовь, труд, истина, красота и свобода[21].

В конце романа молодой Андор, прошедший через все испытания современной жизни, актуализирует эту проблему, вводя ее в область социальных отношений:

> <...> где нет среднего сословия, где богатство и нищета резко и враждебно сталкиваются, происходят самые ужасные неустройства в обществе и в государстве. Это сейчас же предвещает упадок культуры, так как богатство и роскошь так же неблагоприятно отражаются на успехах цивилизации, как и нищета. Среднее благосостояние всегда было истинной атмосферой труда, успехов науки, изысканий...[22]

В речах «идеалистов» остро поставлена проблема взаимоотношения социального развития общества и культуры, нравственности.

Характерно, что состояние современной духовной жизни Германии постоянно соотносится в романе Захер-Мазоха с реалиями русской жизни. В этом отношении особое эстетическое и методологическое значение в романе приобретает гоголевская концепция «идеализирующего поэта». Дважды, сначала в «Предисловии», а затем в одной из центральных глав третьей части «Всевозможные фарисеи», автор цитирует «русского Гомера в прозе». Само это определение Гоголя, вероятно, свидетельствует о знании австрийским писателем материалов полемики вокруг «Мертвых душ», в ходе которой К. С. Аксаков сравнивал творца поэмы с Гомером[23]. Автор «Идеалов нашего времени» приводит большие цитаты из текста «Мертвых душ», посвященные судьбе писателя,

> <...> дерзнувшего вызвать наружу все, что ежеминутно пред очами и чего не зрят равнодушные очи, всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь, всю глубину холодных, раздробленных, повседневных характеров, которыми кишит наша земная, подчас горькая и скучная дорога, и крепкою силою неумолимого резца дерзнувшего выставить их выпукло и ярко на всенародные очи![24]

Как бы ни относился молодой Чехов к творению австрийского писателя (а известно, что он и впоследствии интересовался его произведениями, о чем свидетельствует письмо к брату Александру от 17 или 18 апреля 1883 г. – П. 1, *66*, *345–346*), проблема современного героя и принципов его изображения не могла не затронуть внимания автора <Безотцовщины>. Русская, гоголевская, прописка этой проблемы тем более активизировала этот интерес.

Обратившись в своей первой драме к типу современного идеалиста-платоника, Чехов попытался разобраться в противоречиях современного сознания, дать русский вариант «идеалов нашего времени». Как справедливо заметил Г.А. Бялый: «И над всем этим, вбирая в себя этот разнородный материал, развертывался социологический этюд в лицах, событиях, исповедях, монологах – своеобразный драматизированный критико-публицистический очерк на тему: "Что такое платоновщина?"»[25].

Платонов – единственная живая душа на пиру мертвых, хотя он трезво оценивает свое состояние: «Я так долго гнил, моя душа так давно превратилась в скелет, что нет возможности воскресить меня! Закопать подальше, чтоб не заражал воздуха!» (11, *167*). Метания, терзания, философские тирады, почти гамлетовские вопросы, больная совесть в 27 лет этого простого сельского учителя, в котором видели «второго Байрона» и который сам в себе ощущал «будущего министра каких-то дел и Христофора Колумба» (11, *33*) – все это соотносится с миром платоновских идей-эйдосов как «колесниц души», как пещеры, ведущей к «верховному благу». Четыре любовных истории Платонова (характерно, что одна из его поклонниц носит фамилию Грекова) – любопытный материал для комментария о его восприятии идей платоновского «Пира». Если собрать воедино все рассуждения героев пьесы о женщине и соотнести их с судьбой Платонова, застреленного одной из его возлюбленных Софьей (носительницей идеи мудрости), то идеальный мир платоновского «Пира» обретет свою реальность в жизни современного героя.

«Был и смех сквозь слезы и слезы сквозь смех... Кто же меня осмеет? Когда? Смешно! Взяток не берет, не ворует, жены не бьет, мыслит порядочно, а... негодяй! Смешной негодяй! Необыкновенный негодяй!..» (11, *97*); «<...> плохой, но добрый Михаил Васильевич!» (11, *126*) – эти признания чеховского героя, отвечающего на вопрос: «Что у вас болит?» – «Платонов болит» (11, *177*), – пролог к новому чеховскому герою, новый вариант «преждевременной ста-

рости души». А платоновский подтекст как поведенческий текст Платонова – истоки его философского содержания.

Монологи чеховского Платонова – крик отчаяния в мире, где «все мало-мальски честное, сносное молчит, мертвецки молчит, только смотрит...» (11, *44*), где «честь в трубу вылетела!» (11, *44*). «Чудак», «театрал», «моралист», «эстетик», «странный человек», «проповедник» – все эти характеристики героя передают, прежде всего, его дух сопротивления окружающей среде и драму фатальной зависимости от нее. Его идеализм сродни диалогам Платона, посвященным апологии Сократа, исповедующегося накануне своей казни. Он вслед за ним мог бы сказать:

> <...> пока я дышу и остаюсь в силах, не перестану философствовать, уговаривать и убеждать всякого из вас <...> не стыдно ли тебе заботиться о деньгах, чтобы их у тебя было как можно больше, о славе и о почестях, а о разумности, об истине и о душе своей не заботиться и не помышлять, чтобы она была как можно лучше?[26]

Идеализм Платонова – глас вопиющего в пустыне, и это драма протестующего и обреченного на гибель сознания. Его идеализм можно определить как экзистенциальный, ибо за ним стоит выбор и поиск своего места в жизни и модели своего поведения.

Этот тип мятущегося сознания, обреченного на бездействие, тип провинциального философа, задавленного жизнью, получит развитие в последующих драмах Чехова. От Платонова тянутся нити к Иванову, Войницкому, героям «Трех сестер». Сама структура платоновских диалогов актуализировала в чеховской драматургии особый «хронотоп *кризиса* и жизненного *перелома*»[27], когда обыденно-житейское бытовое время наполнялось подводным течением экзистенциальных смыслов. Чеховский Платонов накануне своей смерти не случайно вспоминает Гамлета, приходит к пониманию трагической судьбы царя Эдипа. В судьбах шекспировского Гамлета и героя древнегреческой трагедии чеховский герой прозревает трагизм своего существования: «Гамлет боялся сновидений... Я боюсь... жизни! Что будет, если я жить буду?» (11, *175*); «Понимаю я царя Эдипа, выколовшего себе глаза! Как я низок и как глубоко познаю свою низость! <...> Я с ума схожу!» (11, *177*).

Уже в первой юношеской драме Чехова формируется та философия поведенческого текста, которая впоследствии определит в его драмах пространство трагедии во внешне комедийных, почти воде-

вильных ситуациях. «Горе от ума» в чеховской драматургии не столько «память жанра», сколько память национальной экзистенции. Мучительный выбор своего самостояния, метание между вечными идеалами и преходящими ценностями, любовь к людям («Всех людей люблю! Всех! Я и вас люблю... Люди были для меня дороже всего... – 11, *177*) и несчастья, обиды, оскорбления, им невольно нанесенные («Разгромил, придушил женщин слабых, ни в чем не повинных... Не жалко было бы, если бы я их убил как-нибудь иначе, под напором чудовищных страстей, как-нибудь по-испански, а то убил так... глупо как-то, по-русски... <...> Никого не хотел обидеть, а всех обидел... Всех... – 11, *175*, *177*) – за всем этим Чехов прозревает своего «страдальца русской сознательной жизни» в новой исторической реальности.

Очень большая по объему[28], с обилием мелодраматических эффектов, вызвавших резкую критику брата Александра, первая драма Чехова тем не менее, по словам того же брата, «истекает из незамутненной глубины внутреннего миросозерцания», а «дело идет о лучших порывах твоей души»[29]. В перспективе же творческой эволюции писателя <Безотцовщина>, или <Платонов>, или просто <Пьеса без названия> – зерно его концепции героя, носителя идей платоновской философии в их соотношении с реалиями и материей современной жизни. Игнорировать платоновскую закваску чеховских пьес – не значит ли обеднять их содержание и упрощать авторскую позицию?!

Примечания

[1] *Gillès Daniel.* Tchéchov ou le spectateur désenchanté. Julliard, 1967. P. 81.

[2] См.: 11, *397-398*.

[3] *Ломоносов М. В.* Избранные произведения. Л., 1986. С. 120. (Библиотека поэта). Любопытно, что Чехов дважды в объявлениях «О подписке на иллюстрированный литературный, художественный и юмористический журнал "Зритель"», на 1882 и 1883 гг., иронически обыгрывает этот текст оды Ломоносова. «Семь древних мудрецов, - пишет он, - Архимед, Платон и «*быстрые разумом Невтоны*» - не наши сотрудники» (18, *76*, *78*).

[4] *Карамзин Н. М.* Избранные сочинения: в 2 т. М.; Л., 1964. Т. 2. С. 65.

[5] См.: *Абрамов А.* Платонизм // Русская философия: Малый энцикл. словарь. М., 1975. С. 403-407.

[6] *Сочинения* Платона, переведенные с греческого и объясненные проф. [В. Н.] Карповым. 2-е изд., испр. и доп. СПб.; М., 1863-1879.

[7] *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений: в 13 т. М., 1955. Т. 6. С. 389-390.

[8] *Вайскопф Михаил.* Птица тройка и колесница души: Работы 1978-2003 годов. М., 2003. С. 198-203.

[9] *Грибоедов А. С.* Горе от ума. М., 1987. С. 79, 80. (Лит. памятники).

[10] *Одоевский В. Ф.* Сочинения: в 2 т. Т. 2. М., 1981. С. 115.

[11] Там же. С. 121.

[12] *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. Л., 1975. С. 191. (Лит. памятники).

[13] Там же.

[14] *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений: в 14 т. [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1951. Т. 7. С. 178.

[15] Там же.

[16] Там же. С. 55.

[17] Там же. С. 83-84.

[18] *Киреевский И. В.* Избранные статьи. М., 1984. С. 220.

[19] *Одоевский В. Ф.* Сочинения: в 2 т. Т. 2. С. 121.

[20] *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. С. 143.

[21] *Захер-Мазох Леопольд фон.* Идеалы нашего времени = Die Ideale unserer Zeit: роман в 4 ч.; пер. с нем. СПб., 1890. С. 34. Роман появился на немецком языке в 1875 г.

[22] Там же. С. 647.

[23] См.: *Аксаков К. С.* Несколько слов о поэме Гоголя «Похождение Чичикова, или Мертвые души. М., 1842.

[24] *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений: в 14 т. [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1951. Т. 6. С. 134. Ср.: *Захер-Мазох.* Идеалы нашего времени. С. 16, 466.

[25] *История* русской драматургии: Вторая половина XIX – начало XX века (до 1917 г.). Л., 1987. С. 443.

[26] *Платон.* Избранные диалоги. М., 1965. С. 291.

[27] *Бахтин М. М.* Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 280.

[28] 173 с. ! Ср., напр., «Иванов» – 73 с.

[29] *Письма* А. П. Чехову его брата Александра Чехова. М., 1939. С. 50-51.

Э. М. Жилякова

«Поэзия, вышитая на прозе» («У двери» Я. П. Полонского и «Счастье» А. П. Чехова)

Изучение творчества А. П. Чехова в «поэтическом контексте» эпистолярной дискуссии, развернувшейся в конце 1880-х – начале 1890-х гг. между двумя замечательными русскими поэтами, А. А. Фетом и Я. П. Полонским, которому Чехов посвятил один из лучших своих рассказов, «Счастье» (1887), позволяет поставить вопрос о поэтической и философской природе художественного мышления писателя.

Обсуждаемые Фетом и Полонским вопросы носили характер итоговых раздумий над общим ходом развития русского искусства, касались проблем природы художественного творчества, самой сущности поэтической философии, характера синтеза идеального и реального. Типологически содержание «поэтической философии», обозначенной в переписке Фета и Полонского, соотносимо с создаваемой в эти годы системой философии Абсолютного Всеединства В. С. Соловьева[1], с утверждением гераклитового принципа «Все течет» у И. И. Левитана[2] и с художественными открытиями Чехова, выражавшимися в сочетании проникновенного лиризма и объективной манеры письма.

I

В одном конверте с письмом от 26–27 марта 1888 г. Полонский отправил Фету свое стихотворение «У двери», посвященное А. П. Чехову. В письме он дал пояснения, в которых указал на близость своего и чеховского художественного видения жизни и манеры письма, отличающейся, по его мнению, от фетовской:

> Музыка не та, которую ты любишь. Да и [подкладка не та] и канва не та... **Поэзия, вышитая на прозе.** Это не в твоем вкусе. – Недаром же я посвятил эти стихи Чехову. – Читал ли ты его рассказы? – Прочти хоть его «Святую ночь», и ты убедишься, что это талант недюжинный. <...> Натура цельная и – что всего дороже – не угловатая и не шершавая. У него есть чух – и с ним приятно беседовать[3].

В ответном письме от 5 апреля 1888 г., а затем и в последующих письмах Фет с удивительной точностью характеризует талант Полонского как «дар превращать в перл создания всякую жизненную встречу»:

> Как ни напрасно и, скажу, даже ни уродливо таскать паклю из наших поэтических кукол, то раз притащивши эту паклю, ты совершенно прав, указывая на различие поэтических механизмов. Тебя поражают женщины, цветок, летнее утро за занавеской окна, и ты волшебным жезлом превращаешь это в перл создания (873)[4].

Эту способность находить поэзию в обыкновенном, так восхищавшую Фета, сам Полонский отмечает в Чехове. В письме Чехову от 8 января 1888 г. по поводу посвящения ему стихотворения «У двери» Полонский писал: «Оно <...>, как мне кажется, более всего подходит к вашим небольшим рассказам или очеркам»[5].

Едва ли не центральное место в переписке Фета и Полонского занимает вопрос, касающийся философской ориентации поэтов – их поэтической философии, а именно вопроса о характере соотношения идеального и реального. В частности, они обсуждают статью Д. С. Мережковского «А. Н. Майков. Критический очерк» (1891). Как пишет Полонский, он противопоставил А. Н. Майкова как «только поэта-пластика» Фету и Полонскому как «поэтам-мистикам», для которых «мир является волшебным призраком, таинственно мерцающим, звенящим странной музыкой, символом бесконечного» (892). Полонский, будучи постоянным читателем и комментатором фетовских переводов из римских классиков (Катулла, Проперция, Марциала, Овидия), не без иронии замечает:

> «Он (Мережковский. – *Э. Ж*) как поэта ставит его (А. Н. Майкова. – *Э. Ж.*) выше Полонского и Фета, находя, что он эхо, а мы только отголоски этого эха, – что он хоть и живет в античном мире, но ясен – и ближе к правде, а мы, т.е., ты и я, в поэзии мистики. – Хороши мистики! – Нечего сказать!..» (892)[6].

Восхищаясь даром «вечноюного Фета, нисколько не похожего на помещика, не любящего деревни, или на почтенного старца, которого летом возит осел Софрон» (856), отмечая в каждом стихотворении Фета, «как бы ни было оно мало», присутствие «какой-то сосредоточенности – нечто типического и в то же время для человека, незна-

комого с глубинами и свойствами душевных настроений, – неуловимого» (861), Полонский резюмирует:

> Но странная игра природы! В своем поэтическом творчестве ты, как бы назло себе, – идеалист, а я тоже, как бы назло себе, – реалист, настолько, насколько такого рода реализм выносит Лирика (863).

Фет и Полонский отводят поэзии исключительную и первостепенную роль в современном искусстве и нравственно-философском сознании общества. В письме от 23 января 1888 г. Фет утверждает:

> Философия целый век бьется, напрасно отыскивая смысл жизни – но его тю-тю, а поэзия есть воспроизведение жизни, и потому художественное произведение, в котором есть смысл, для меня не существует (627).

В ответном письме от 26 января 1888 г. Полонский, возражая Фету в его эстетском толковании «смысла» как полного отрицания и пренебрежения жизненными вопросами, сходится с ним в признании важности присутствия поэтического смысла как сердцевины художественного произведения:

> Но для меня, грешного, все наиболее любимые мной стихотворения потому-то и милы мне, что я провижу в них **глубокий поэтический смысл** (заметь, **поэтический,** а не какой-нибудь другой) (627).

Феномен поэзии, с точки зрения и Фета и Полонского, состоит в ее способности выразить сущностные свойства жизни, воссоздать ее образ особой художественной структурой. Именно об этом пишет Фет Полонскому 21 декабря 1890 г.:

> У всякого поэтического стиха есть то призрачное увеличение объема, которое существует в дрожащей струне (так без этого движения нет самой музыки) (864).

Таким образом, речь идет об особой значимости поэзии как таковой и поэтической составляющей в разных жанрах русской литературы конца XIX в., пришедшей к созданию и освоению широкой философской концепции жизни. Поэзия рассматривается как агент и проводник идеального[7]. В этом плане чрезвычайно важным представляется наблюдение Чехова, которым он поделился с Полонским

в письме от 18 января 1888 г.: «<...> когда я еще учил историю литературы, мне уже было известно одно явление, которое я возвел почти в закон: все большие русские стихотворцы прекрасно справляются с прозой <...> Может быть, я и не прав, но лермонтовская «Тамань» и пушкинская «Капит<анская> дочка», не говоря уж о прозе других поэтов, прямо доказывают тесное родство сочного русского стиха с изящной прозой» (П. 2, *177*).

II

Одной из моделей художественного мышления, традиция которой получает осмысление и возрождение в русской поэтической философии конца XIX в., оказалась Античность как тип миропонимания, в котором физическое (материальное) и духовное (идеальное) находятся в гармоническом единстве. Фету, переводчику римской поэзии, стихотворение Полонского «У двери» напомнило римских элегиков. «Так, у Катулла и Проперция, – пишет он Полонскому, – есть стихотворения, обращенные к двери <...>» (641)[8]. Упоминанием о древних классиках Фет вводил стихотворение Полонского в античный контекст. И дело здесь не просто в повторяющейся сюжетной ситуации жалобы влюбленного у запертой двери возлюбленной, а в эстетической ее нагруженности. Катулл в известной LXVII элегии («У двери») и Проперций в XVI элегии первой книги развернули картину любовного переживания в полноте множественных оттенков и нюансов настроения: восторг, ожидание, сомнение, ревность, гнев, смирение, сострадание, жалость (у Проперция), ирония, насмешка (у Катулла). Эти переходы фиксируют сложность и разнообразие лирического чувства, а «низкие» детали обстоятельств становятся условием и частью этой поэзии. В стихотворении Полонского материал для изображения любовного чувства был также взят из реальной жизни обитателя города со всеми прозаическими деталями быта: «чердак», «вор», «мрак», «гнусность подозрения» и т.д.

Однажды в ночь осеннюю,
Пройдя пустынный двор,
Я на крутую лестницу
Вскарабкался, как вор.

Там дверь одну заветную
Впотьмах нащупал я

И постучался. – Милая!
Не бойся... это я...[9]

Стихотворение в жанре городского романса, 4- и 3-стопным ямбом с мужским окончанием, с лексикой героя из демократической среды[10], с прозаизирующими стих анжанбеманами, с эмоционально-насыщенным мелодраматическим синтаксисом в сознании одного из первых поэтов России оказалось вписанным в традицию античной элегии. В подобной атмосфере опытов, дискуссий об особом значении поэтической составляющей в произведениях искусства, контекст которых создавался всей культурой последней трети XIX века, рождалось, формировалось и получало осмысление и творчество Чехова.

Выбор Чеховым именно рассказа «Счастье» для посвящения его Полонскому представляется знаменательным. Рассказ, написанный как «субботник» для «Нового времени» А. С. Суворина и впервые опубликованный в 1887 г., по настоянию А. П. Чехова, открывал сборник «Рассказы» (1888) с надписью: «Посвящается Я. П. Полонскому». Судя по истории публикации в сборнике «Рассказы», «Счастье» носило для молодого писателя программный характер, и не случайно оно вызвало многочисленные и неоднозначные оценки современников, сосредоточивших свое внимание на проблеме авторской позиции и манеры повествования. В статьях отмечалось искусство импрессионистически живописать природу[11], выражать настроение[12]; высказывались мнения о пантеизме и пессимизме писателя[13], о «бесстрастном художническом созерцании жизни»[14], об отсутствии в рассказе «темы». Так, Ал. П. Чехов в письме к брату от 14 июня 1887 г. писал: «Хвалят тебя за то, что в рассказе нет темы, а тем не менее он производит сильное впечатление»[15]. С мнением об отсутствии в рассказе темы Чехов категорически не согласился. В ответном письме 21 июня 1887 г. он заметил: «Степной субботник мне самому симпатичен именно своею темою, которой вы, болваны, не находите» (П. 2, *97*). И далее, как бы в шутливой форме, он дает ключ к пониманию содержания и формы своего рассказа:

> Продукт вдохновения. Quasi симфония. В сущности белиберда. Нравится читателю в силу оптического обмана. Весь фокус в вставных орнаментах вроде овец и в отделке отдельных строк (П. 2, *97*).

Серьезность темы была заявлена заглавием рассказа: счастье рассматривается как вопрос общечеловеческого значения, и осмыс-

ление его осуществляется в широком философском аспекте, исключавшем узкий тенденциозный, исключительно социальный или партийный подход. Чехов совершенно четко определял суть своей позиции. В ответ на обвинения в «бесстрастности» и равнодушии (в связи с рассказом «Именины») в письме к А. Н. Плещееву 4 октября 1888 г. он писал:

> Я боюсь тех, кто между строк ищет тенденции и кто хочет видеть меня непременно либералом или консерватором. Я не либерал, не консерватор, не постепеновец, не монах, не индифферентист. Я хотел бы быть свободным художником и – только <...>. Моя святая святых – это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютная свобода, свобода от силы и лжи, в чем бы последние две не выражались (П. 3, *11*).

В стремлении утвердить необходимость для художника широкого философского взгляда на мир Чехов и Полонский оказываются единомышленниками. Знаменательно сближение с Полонским: в письме к Фету в этом же 1888 г. Полонский характеризовал свою позицию почти словами Чехова:

> Ты знаешь, что я менее чем кто-нибудь способен быть каким бы то ни было -*истом*. Не могу быть ни нигилистом, ни социалистом, ни коммунистом, ни даже позитивистом – я только враг безделья, враг пошлости и рутины – картежной игры, вместо полезного занятия, – застоя, вместо движения к еликовозможному для нас совершенству, враг апатии и равнодушия и благоговею перед творчеством или силой созидающей, куда бы ни была сила эта направлена (667–668).

Постановка темы счастья (у Чехова) и любви (у Полонского) открывали возможность масштабного философского обобщения как во времени, так и в пространстве. Воплощение темы требовало поэтической организации текста. Позиция Чехова, будучи явлением и продуктом времени конца XIX в., обнаруживает точки соприкосновения как с «поэтической философией» Полонского, так и с философией Всеединства В. С. Соловьева, но при этом имеет принципиальные отличия. Общим основанием для них всех стала концепция философии жизни как идея органической целостности мира и диалектики многообразия его развития, как утверждение синтеза идеального и реального. Но если философская система Соловьева, как и эстетика поэтов-романтиков, строилась на основе идеализма, то для Че-

хова точкой отсчета был естественно-научный материализм, обусловивший неизмеримо более глубокую степень погруженности писателя в общественно-бытовую проблематику.

III

Рассказ «Счастье» дает уникальный материал для анализа философской концепции Чехова – синтеза идеального и материального. Уже в первом абзаце рассказа заявлена концепция единства, целостности всего сущего, важности в нем каждого элемента; задан и реализован принцип полноты изображения мира, в котором находят равно значимое место и люди, и овцы, и природа – от пыльных листов подорожника до Млечного пути и звезд:

> У широкой степной дороги, называемой большим шляхом, ночевала отара овец. Стерегли ее два пастуха. Один, старик лет восьмидесяти, беззубый, с дрожащим лицом, лежал на животе у самой дороги, положив локти на пыльные листья подорожника; другой – молодой парень, с густыми черными бровями и безусый, одетый в рядно, из которого шьют дешевые мешки, лежал на спине, положив руки под голову, и глядел вверх на небо, где над самым его лицом тянулся Млечный путь и дремали звезды (6, *210*).

Парность образов двух пастухов, контрастных по возрасту (старый – молодой), по внешнему облику (беззубый, с дрожащим лицом – с густыми черными бровями, безусый), по направленности взгляда и мыслей (один смотрел на пыльные листы, другой – на Млечный путь и звезды), служит созданию целостной картины жизни в ее вечном движении через смену поколений. Описание одежды, напоминающее своей простотой и бедностью первозданных ветхозаветных пастухов, и картина бескрайнего пространства от степи до неба – все это создает ощущение присутствия в настоящем вечности.

По ходу разговора трех героев рассказа (двух пастухов и объездчика) о счастье и кладах в степи время настоящее и ветхозаветное многократно соприкасается и усложняется введением национально-исторического, фольклорно-легендарного, бытового времени. Упоминается время «перед волей» 1861 г.: «Перед волей у нас три дня и три ночи скеля [скала] гудела» (6, *212*). В рассказе фигурируют 1812 и 1825 гг.:

> «Я его годов шестьдесят знаю, с той поры, как царя Александра, что француза гнал, из Таганрога на подводах в Москву везли. Мы вместе

ходили покойника царя встречать, а тогда большой шлях не на Бахмут шел, а с Есауловки на Городище, и там, где теперь Ковыли, дудачьи гнезды были – что ни шаг, то гнездо дудачье» (6, *211*).

История кладов, сулящих счастье, оказывается связанной с караваном золота, которое «везли из Петербурга Петру-императору, который тогда в Воронеже флот строил» (6, *216*). Называется «двенадцатый год», когда донские казаки «у француза всякого добра, серебра и золота награбили видимо-невидимо» (6, *216*). Легенды о кладах вводят реально-бытовое время в органическом единстве с легендарно-мифологическим. Таким образом, тема счастья приобретает важность и смысл в свете событий национальной истории и в перспективе человеческой жизни вообще. Философичность и симфонизм звучания, о котором писал Чехов брату, достигается особой орнаментовкой: Чехов максимально сближает и делает неразличимой границу при описании состояния человека и природы:

<…> **дремали** звезды <…> Овцы **спали** <…> (другие. – *Э. Ж.*), **стояли, опустив головы, о чем-то думали**. Их **мысли, длительные, тягучие** <…> В **сонном, застывшем** воздухе <…> (6, *210*).

Объездчик <…> **молча** закурил и выкурил всю трубку; потом, **ни слова не сказав**, облокотился о седло и **задумался** (6, *211*). Объездчик очнулся от мыслей и встряхнул головой. Обеими руками он потряс седло, потрогал подпругу и как бы не решаясь сесть на лошадь, опять остановился **в раздумье** (6, *215*). Старик и Санька разошлись и стали по краям отары. Оба **стояли, как столбы, не шевелясь, глядя в землю и думая** (6, *218*).

Последний абзац рассказа замыкает мотивы сна и раздумья, придавая всему произведению эпическую завершенность:

А когда солнце, обещая долгий непобедимый зной, стало припекать землю, **все живое**, что ночью двигалось и издавало звуки, **погрузилось в полусон**. Старик и Санька со своими гербыгами стояли у противоположных краев отары, **стояли не шевелясь, как факиры на молитве**, и сосредоточенно думали. Они уже не замечали друг друга, и каждый из них жил своей собственной жизнью. Овцы тоже **думали**…» (6, *218*)

Повторами в описании, композиционным обрамлением всего рассказа Чехов достигает эпической полноты во внешнем изображении целостного мира – «всего живого»[16].

IV

Другая особенность чеховской концепции состоит в том, что эта эпическая целостность характеризуется постоянным внутренним движением, и это движение особого свойства, которое можно определить как вечную незавершенность действия, как относительность этого состояния, как колебание между крайними полюсами. Это касается картин природы, человека, портрета, диалога, детали и т.д. – во всем заключена невозможность остановки, акцентируется само мгновение движения, вбирающего в себя и то, и это и одновременно уже и не то, и не это. Колебание и одновременность антиномий как сущность движения фиксируется сразу же, на первой странице, и, постоянно вибрируя, задает масштаб непреодолеваемой рефлексии, глубоких раздумий по, казалось бы, случайному и невероятному поводу (о чем думают овцы?):

> Их мысли, длительные, тягучие, вызываемые представлениями только о **широкой степи и небе, о днях и ночах**, вероятно **поражали и угнетали** их самих до бесчувствия <...> (6, *210*).

Эти раздумья становятся началом большого разговора о смысле человеческой жизни. Двойной знак будет напечатан и на раздумьях о кладах и о счастье пастухов и объездчика: «Что и говорить, – вздохнул старик. – По всему видать, что есть, только, брат, копать их некому» (6, *213*). «Есть счастье, а что с него толку, если оно в земле зарыто?» (6, *214*). В поведении героев фиксируется та же незавершенность, неопределенность:

> Объездчик слушал со вниманием и соглашался, но по выражению его фигуры и по молчанию видно было, что все, что рассказывал ему старик было не ново для него, что это он давно уже передумал и знал гораздо больше того, что было известно старику (6, *214*).

Все картины природы построены по принципу движущейся антиномии, легко смешивающей и переключающей впечатления из одной сферы в другую:

> В **тихом** воздухе, рассыпаясь по степи, пронесся **звук.** Что-то вдали грозно ахнуло, ударилось о камень и побежало по степи, издавая: «тах! тах! тах! тах!» (6, *215*).

«Уже **светало.** Млечный путь **бледнел** и **мало-помалу таял**, как снег, теряя свои очертания. Небо становилось **хмурым и мутным**, когда **не разберешь**, чисто оно или покрыто сплошь облаками, и только по ясной, глянцевитой полосе на востоке и по кое-где уцелевшим звездам поймешь, в чем дело (6, *215*).

Обилие глагольных форм несовершенного вида и неопределенной формы («светало», «становилось», «бледнел», «таял», «не разберешь» и т.д.) направлено на закрепление эффекта процессуальности.

Таким образом, в рассказе создается сложная система отношений, взглядов, представлений о мире: взятые из разных сфер жизни и запечатленные по одному принципу – диалектики колебания между абсолютными полюсами ценностей, состояний и т.д., они дают объемный образ мира и открывают перспективу поисков истины, представление о которой возникает не как готовый результат, а в процессе различных соотношений. Словами, сказанными Полонским о своей поэзии в сравнении с Фетом (линия и круг)[17], можно охарактеризовать чеховскую поэтику: принципиальная открытость, незавершенность внутреннего смысла, линия, которая «может и тянуться в бесконечность, и изменять свое направление» (662).

V

Тема счастья получает развитие не только в разговорах о кладах, но и в большом контексте всего рассказа, поднимающего вопросы жизни и смерти («<...> на самый **Вознесеньев день**, Ефим Жменя **помер**» – 6, *211*), смысла человеческого существования.

Система соотношений в рассказе выстраивает перспективу в осознании этой проблемы. Так, понимание счастья как клада, как богатства, овеянное поэтическими вековыми легендами и во многом обусловленное такой же вековой бедностью простого народа, получает новое освещение, которое обнаруживает относительную ценность «зарытого счастья» и намекает на возможности другого понимания счастья, связанного в первую очередь с духовностью человеческой личности:

Только отсюда и видно, что на этом свете, кроме молчаливой степи и вековых курганов, есть другая жизнь, которой нет дела до зарытого счастья и овечьих мыслей (6, *217*).

Мысли о возможности и необходимости счастья как внутреннего развития, мелькавшие на протяжении всего рассказа, в финале получают определенность цели человеческого совершенствования:

> Старик и Санька разошлись и стали по краям отары. Оба стояли, как столбы, не шевелясь, глядя в землю и думая. Первого не отпускали мысли о счастье, второй же думал о том, что говорилось ночью; интересовало его не самое счастье, которое было ему не нужно и непонятно, а фантастичность и сказочность человеческого счастья (6, *218*).

Таким образом, подвижная система текста создает то, что Фет определял как качество истинного поэтического произведения, – «призрачное увеличение объема, которое существует в дрожащей струне (так как без этого движения нет самой музыки» (864).

По этому же музыкальному принципу выстроена и композиция рассказа, имеющая трехчастную (сонатную) форму. Начало и финал (I и III части) характеризуются, пользуясь музыкальной терминологией, устойчивым звучанием двух тонов (партий) – минорной и мажорной, заключающих в себе целый комплекс нравственно-этических, психологических, эстетических и других смыслов, определяющих авторскую позицию. Не разрушая двуголосия, повествование сначала движется с усилением минорного тона. Все истории о кладах по нарастающей заканчиваются рефреном, в котором звучит один и тот же мотив: «Никто настоящих местов не знает, да по нынешнему времю, почитай, все клады заговоренные» (6, *213*); «Да, – сказал он, – близок локоть, да не укусишь... Есть счастье, да нет ума искать его» (6, *212*), и т.д.

Средняя (II) часть характеризуется кульминацией в развитии этих двух тонов. Апогея минорный тон достигает в описании природы, выводящем к общим раздумьям о жизни:

> Поглаживая свои длинные, покрытые росой усы, он грузно уселся на лошадь и с таким видом, как будто **забыл** что-то или **недосказал**, прищурил глаза на даль. В синеватой дали, где **последний** видимый холм сливался с туманом, **ничто не шевелилось; сторожевые и могильные** курганы, которые там и сям высились над горизонтом и безграничною степью, глядели **сурово и мертво**; в их **неподвижности и беззвучии** чувствовались века **и полное равнодушие к человеку**; пройдет еще тысяча лет, **умрут** миллиарды людей, а они все еще будут стоять, как стояли, **нимало не сожалея об умерших, не интересуясь живыми, и ни одна душа не будет знать**, зачем они стоят и какую степную тайну прячут под собой.

Проснувшиеся грачи, молча и в одиночку, летали над землей. Ни в ленивом полете этих долговечных птиц, ни в утре, которое повторяется аккуратно каждые сутки, ни **в безграничности степи – ни в чем не видно было смысла.** Объездчик усмехнулся и сказал:

– Экая ширь, Господи помилуй! Пойди-ка, найди счастье! (6, *216*).

Сохраняя трезвую и трагически безысходную точку зрения о равнодушии природы, о краткости человеческой жизни и бесцельности существования своих героев, Чехов переводит повествование в мажорный тон, предлагая новый поворот в теме – уход от пессимизма к надежде на «другую жизнь». И те же курганы и холмы, ранее «синеватые в дали» и «сливавшиеся с туманом», теперь были освещены восходящим солнцем и похожи на облако, и с них была «видна равнина, такая же ровная и безграничная, **как небо**» (6, *217*).

Финальная часть рассказа открывается зарисовкой новой фазы наступающего утра: «<...> показалось громадное багровое солнце» (6, *212*). Сохраняя еще мажорную тональность, повествователь постепенно обнаруживает обманчивость ее казавшегося господства:

Широкие полосы света, еще холодные, купаясь в росистой траве, потягиваясь и с веселым видом, как будто стараясь показать, что это не надоело им, стали ложиться по земле. Серебристая полынь, голубые цветы свинячей цибульки, желтая сурепа, васильки – все это радостно запестрело, принимая свет солнца за свою собственную улыбку (6, *218*).

Пейзажная картина предварила те рождавшиеся новые, необычные, не вписывающиеся в привычные масштабы ощущения в восприятии героев, повествователя, автора и читателя, которые затем были выражены раздумьями молодого пастуха: «<...> интересовало его не самое счастье, которое было ему не нужно и непонятно, а фантастичность и сказочность человеческого счастья» (6, *218*).

Таким образом, философская концепция Чехова, заключавшая в себе открытость и энергию в поисках истины, понимание сложности жизненных коллизий, отказ от регламентации и односторонности, требовала особой поэтической формы, способной, подобно лирическому произведению, емко и лаконично выразить сущность авторской идеи. Эту поэтическую природу своей прозы Чехов прекрасно сознавал, посвящая рассказ «Счастье» поэту Я. П. Полонскому со словами: «Долг платежом красен» (П. 2, *218*).

Примечания

[1] См.: *Лосев А. Ф.* Вл. Соловьев. М., 1983. С. 53-196.

[2] См.: *Асафьев Б. В.* Русская живопись: Мысли и думы. М.; Л., 1966. С. 202-204.

[3] *А. А. Фет* и его литературное окружение. Кн. 1 // Литературное наследство. М., 2008. Т. 103. С. 637-638. Далее в тексте статьи цитаты из переписки А. А. Фета и Я. П. Полонского приводятся по этому изданию с указанием в круглых скобках страницы.

[4] В. С. Соловьев называл Полонского «главным после Пушкина поэтом простого задушевного чувства» и, сравнивая его с Ф. И. Тютчевым и Фетом, указывал в качестве «черты оригинальной и в высшей степени пленительной» связь его поэзии с «объективной красотой»: «<...> самый процесс вдохновения, самый *переход* из обычной материальной и житейской среды в область поэтической истины *остается ощутительным*: чувствуется как бы удар или толчок, тот взмах крыльев, который поднимает душу над землею <...> Полонский <...> не отворачивается безнадежно от темной жизни, не уходя всецело в мир чисто поэтических созерцаний и ощущений, он ищет между этими двумя областями примирения и находит его в той идее, которая уже давно носилась в воздухе, но вдохновляла более мыслителей и общественных деятелей, нежели поэтов. У Полонского она сливается с поэзией <...> Это идея совершенствования, или прогресса <...>» (*Соловьев В. С.* Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 608, 521, 525).

[5] Цит. по изд.: *Полонский Я. П.* Стихотворения. Л., 1957. С. 354.

[6] Фет полностью разделяет позицию Полонского, не принимающего деления поэтов на «пластиков» и «мистиков». В письме к Полонскому от 30 декабря 1890 г., указывая на важность для его поэтического вдохновения жизненных впечатлений, поэт развивает идею необходимого синтеза реального и идеального: «<...> ты напрасно думаешь, что мои песенки приходят ниоткуда: они такие же дары жизни, как и твои, с тою разницей, что впечатления ссыпаются в грудь мою наподобие того, как кулак-целовальник ссыпает в свой амбар и просо, и овес, и пшеницу, и рожь, и что хочешь <...> Сорок лет тому назад я качался на качелях с девушкой, стоял на доске, и платье ее трещало от ветра, а через сорок лет она попала в стихотворение, и шуты гороховые упрекают меня, зачем я с Марьей Петровной качаюсь» (873).

[7] В статье «О лирической поэзии» (1890) В. С. Соловьев пишет: «В поэтическом откровении нуждаются не только болезненные наросты и не пыль и грязь житейская, а лишь внутренняя красота души человеческой, состоящая в ее созвучии с объективным смыслом вселенной, в ее способности индивидуально воспринимать и воплощать этот всеобщий существенный смысл мира и жизни. В этом отношении лирическая поэзия нисколько не отличается от других искусств, и ее предмет есть существенная красота мировых явлений, для восприятия и воплощения которой нужен особый подъем души над обыкновенным состоянием» (*Соловьев В. С.* Указ. соч. С. 401).

[8] В переводе А. А. Фета LXVII элегия Катулла носит заглавие «У двери», а XVI элегия первой книги Проперция – «Жалобы двери».

[9] *Полонский Я. П.* Указ. соч. С. 311.

[10] Интересно замечание Чехова в письме к Полонскому от 22 февраля 1888 г. по поводу посвященного ему стихотворения: «Мне и всем моим домочадцам стихотворение очень понравилось; впрочем, дамы протестовали против стиха «И смрад стоял на лестнице» (П. 2, *206*).

[11] И. И. Левитан писал А. П. Чехову: «Ты поразил меня как пейзажист <...>, в рассказе «Счастье» картины степи, курганов, овец поразительны» (*Левитан И.* Письма, документы, воспоминания. М., 1956. С. 37).

[12] См.: Вестник Европы. 1904. № 1. С. 157.

[13] См.: Русская мысль. 1894. № 5. С. 47.

[14] *Джонсон И. В.* (Иванов И. В.). В поисках за правдой и смыслом жизни // Образование. 1903. № 12. С. 22.

[15] *Письма* А. П. Чехову его брата Александра. М., 1939. С. 165-166.

[16] Принцип Абсолютного Всеединства получил воплощение в процессе анализа В. С. Соловьевым поэзии Тютчева, Фета и Полонского. По поводу «способа лирического творчества» Фета, выраженного в трех стихах («Лишь у тебя, поэт, *крылатый слова звук / Хватает на лету и закрепляет вдруг* / И темный бред души, и трав неясный запах»), Соловьев писал: «А для того, чтобы таким образом уловить и навеки идеально закрепить единичное явление, необходимо сосредоточить на нем все силы души и тем самым почувствовать сосредоточенность в нем силы бытия; нужно признать его безусловную ценность, увидеть в нем не что-нибудь, а фокус всего, единственный образчик абсолютного. В этом, собственно, и состоит созвучие поэтической души с истиною предметною, ибо поистине не только каждое нераздельно пребывает во всем, но и все нераздельно присутствует в каждом» (*Соловьев В. С.* Указ. соч. С. 407).

[17] В письме от 16 июня 1888 г. Полонский писал Фету: «<...> твой талант – это круг, мой талант – линия... Правильный круг – это совершеннейшая, т.е. наиболее приятная для глаз форма <...> но линия имеет то преимущество, что может и тянуться в бесконечность, и изменять свое направление» (661-662).

Е. Н. Пенская

О пародиях в науке. К проблеме интеллектуального диалога А. П. Чехова и А. В. Сухово-Кобылина

Литературные пародии, или пародии в литературе, отличаются от пародий в науке, прежде всего, своей распространенностью, функциями и смыслом. Литературные пародии привычны. Их стилистические механизмы, отношения с пародируемым объектом, воздействие на литературный процесс – эти темы имеют давнюю традицию изучения. Традиции и приемы пародии в науке обсуждаются в меньшей степени, хотя памфлетное, фельетонное, публицистическое начало часто гораздо более отчетливо проявляется в «научной» пародии, нежели в литературной. В сущности, научные пародии не менее литературны, поскольку едва ли не в большей степени обязаны оперировать теми же самыми инструментами, что и литературные собратья. В их активе – точность формата и стилистики, расчет на смеховую реакцию адресата, разоблачение объекта. Спектр действия и резонансный эффект у них разный. Кроме того, научные и литературные объекты пародирования отличаются по своей природе, подчиняясь разным правилам и законам взаимодействия с реальным литературным и научным процессом.

Полемические, пародийные формы в творчестве А. П. Чехова, особенно раннего периода[1], можно считать изученными достаточно подробно в работах А. П. Чудакова, Э. А. Полоцкой, И. Н. Сухих и др. Пародийному, гротескному началу в драматургии А. В. Сухово-Кобылина также уделялось внимание[2]. Но пародии, относящиеся к научной сфере, в контексте творчества Чехова и Сухово-Кобылина до сих пор не рассматривались. Данная тема является достаточно неожиданным аспектом интерпретации ряда литературных коллизий 1880–1890-х гг., еще одним поводом для обсуждения характера пересечений и встреч двух писателей, а также уточнением взаимодействия двух абсолютно непохожих творческих систем.

Случаи научных пародий известны с конца XVI в. Один из самых известных примеров – «Путешествия Гулливера» Дж. Свифта; адресатом описанной там Лапутянской академии наук было Лондонское королевское общество. Книга вышла в свет, когда этим

Обществом руководил сэр Исаак Ньютон. Антиутопии и «детские» истории и далее насыпцали научно-пародийную традицию. Так, в эту линию встраивается и трилогия Н. Н. Носова, включающая романы-сказки «Приключения Незнайки и его друзей» (1953–1954), «Незнайка в Солнечном городе» (1958) и «Незнайка на Луне» (1964–1965)[3].

Принято считать, что научные пародии активизировались во второй половине XX в. Одним из ключевых моментов в этом смысле стало появление статьи Ч. П. Сноу «The Two Cultures» в журнале «New Statesman» 6 октября 1956 г. В этой статье речь шла о глубоком водоразделе, существующем между представителями точных, естественных наук и «художественной интеллигенцией». Отсутствие понимания, потеря общего языка, разрыв между двумя культурами, обозначенные Сноу, в 1960-х гг. нашли подтверждение в советском варианте спора «физиков и лириков». Отметим, что труды Сноу были переведены и изданы в СССР спустя почти 30 лет после того, как они в англоязычной культуре стали классикой[4], что определило новый виток полемики, правда, не столь интенсивной. Наступила другая эпоха, все более насыщенная сюжетами, провоцирующими дискуссии.

Одна из таких громких провокаций 1990-х известна и в России. Речь идет о пародийной мистификации Алана Сокала, профессора физики Университета Нью-Йорка. Статья А. Сокала «Переходя границу: к трансформативной герменевтике квантовой гравитации» появилась в журнале «Social Texts» в 1996 г. Ни редакторы, ни читатели не распознали ее подлинного смысла и принялись всерьез обсуждать тезисы, предложенные физиком. Но на самом деле все написанное не имело ни малейшего отношения к теории гравитации, а в статье имитировались и были доведены до абсурда принятые в научном мире «каноны»: атрибутика, ритуалы, система ссылок, процедуры междисциплинарных исследований и пр. Читательская аудитория, ничего не подозревая, попала в ловушку А. Сокала. Продолжение истории – книга уже двух соавторов, Алана Сокала и Жана Брикмона, бельгийского физика, «Интеллектуальные уловки»[5]. В научном мире она вызвала множество откликов, и самый заметный – это отзыв Ричарда Доукинса, крупного биолога и эволюциониста, под названием «Разоблачение постмодернизма»[6], что стало неоспоримым свидетельством остроты поднятой темы.

Казалось бы, совсем другие обстоятельства побудили Гарри Г. Франкфурта написать небольшую брошюру с труднопереводимым (почти бранным) названием «On bullshit» [«О брехне»][7]. Автор неброской брошюры – Гарри Г. Франкфурт, профессор философии Йельского университета, принадлежит к числу наиболее авторитетных ученых второй половины XX в. В 2005 г. в респектабельном издательстве Принстонского университета он выпустил исследование «О брехне» – вещь, по сути, глубоко скандальную.

Буквально за несколько дней книга стала бестселлером в самых разных аудиториях, вызвав жесточайшую дискуссию в прессе, несопоставимую по своему резонансу ни с одним из предшествующих обсуждений работ этого автора. Франкфурт породил целый круг тем и оппонентов/продолжателей/пайщиков «брехнианства» – универсального понятия, с его легкой руки запущенного в академический обиход. «Случай Франкфурта» уникален и не вписывается в какие-либо привычные рамки; не применимы к нему и образовательные стандарты, которые сложились сегодня в российской интеллектуальной среде.

Что такое «брехня», по Франкфурту? Брехня – это чуть ли не ключевая проблема современности, ее основа, ее базовая субстанция, ее вязкая середина, ничейная территория. Наука, литература, образование – не исключение, а, скорее, та часть культурного ландшафта, где острее всего заметны проявления этих имитаций, подделок, заполняющих пустоту псевдосодержанием. Кругом слишком много брехни, все об этом знают, все ее порождают и принимают как данность: не умышленное злодейство, не специальный обман, скорее, цепная реакция, опасный вирус, действие которого мы испытываем на себе постоянно. В понимании Франкфурта, «брехню» и «брехуна» отличают вдохновенность свободного художника, непреднамеренное вредительство, отсутствие специальной задачи, спонтанность. Эффективность философских пародийных инструментов Франкфурта как раз в том, что он показывает, где и как происходит зарождение этой субстанции, для перевода которой так трудно было подобрать русский эквивалент, принадлежащий сфере нормативной лексики. «Брехня» – изощренная провокация и пародия, предупреждение, описание многообразных способов производства брехни. Причем этот интеллектуальный путеводитель по «брехне» написан в жанре, имитирующем академический циркуляр[8].

Выше мы привели некоторые случаи научной пародии, подтверждающие ее живучесть и востребованность в XX–XXI вв. В основ-

ном они относятся к западноевропейской и американской интеллектуальной традиции. В России же эти образцы, с некоторым опозданием, охотно усваивались. Русская традиция научного пародирования, как нетрудно было предположить, в XX в. была крайне слабой. Она возродилась, после многолетнего перерыва, только в 1960–1970-х гг. как «спутник», необходимый элемент, сопровождавший бум научной мысли, культ науки и научно-технического прогресса, взрыв научной революции. Пародии и интеллектуальные провокации, вообще, свойственны переходным эпохам.

Но какое место в этой «пародийной истории» занимают Сухово-Кобылин и Чехов? Насколько пародия «такого сорта» периферийна или, наоборот, центральна для них обоих?

В данной теме намечается два среза. Первый – достаточно традиционный: обсуждение фактов и последствий реальных встреч двух писателей, реакция их художественных систем друг на друга – при условии обнаружения взаимных отсылок. Если первый срез находится в плоскости творческо-биографической, то второй – в области практической и должен ответить на вопрос: зачем, с какой целью писатели обращаются к одной и той же форме, при каких обстоятельствах обнаруживаются аналогии между ними?

О «чеховском» у Сухово-Кобылина и о «сухово-кобылинском» у Чехова чеховеды и исследователи творчества Сухово-Кобылина (коих несравненно меньше) практически не писали. Исключение составляет работа М. Я. Бессараб, в которой вскользь упоминается возможность их прямых контактов[9]. Только в одной статье В. Селезнева на основе анализа текстов и архивных материалов убедительно обоснованы и прояснены обстоятельства встреч, «предъявлены улики» прямого общения Чехова и Сухово-Кобылина[10]. Но в целом, как и следовало ожидать, их имена стоят рядом только в общих обзорах явлений русской культуры касающихся преимущественно истории русского театра. И такое молчание не удивительно. В самом деле, общего между ними мало. Чехов и Сухово-Кобылин принадлежали к разным поколениям, разным культурным и социальным средам, у них были разные творческие темпераменты, разные вкусовые и эстетические ориентации.

И все-таки кем и чем были на самом деле интересующие нас писатели друг для друга? Правомерно ли это сопоставление вообще? На какие данные могут здесь опираться исследователи?

Ко времени вступления Чехова в литературу в 1880-х гг. Сухово-Кобылин давно уже с литературой расстался, выпустив в 1869 г. трилогию «Картины прошедшего». Самая репертуарная его пьеса «Свадьба Кречинского» (1855) сохранялась на русской сцене во многом без участия автора и давно обрела самостоятельную жизнь. Только во второй половине 1881 г. пьеса «Дело» с большими цензурными купюрами была разрешена к постановке под названием «Отжитое время». Год спустя состоялось несколько премьерных ее представлений в Александринском театре, в Русском (в Москве) и Малом. К 1880–1990-м гг. имя Сухово-Кобылина оказалось прочно забытым, и мемуаристы рассказывают об удивлении, которое вызвало его упоминание: в обществе давно сложилось убеждение в том, что такого писателя давно нет на свете[11]. К последней трети XIX в. Сухово-Кобылин стал персонажем, реально отсутствующим в русской культуре, отчасти – даже мифологическим, благодаря уединенному образу жизни и стараниям немногочисленных журналистов и знакомых, которые публиковали сначала собственные впечатления, а позднее – и воспоминания о нем.

Поэтому вполне объяснимо, что реминисцентный пласт сухово-кобылинских текстов у Чехова крайне скуден и в основном относится к 1880-м гг. В чеховской прозе и эпистолярии такие отсылки возникают не часто, избирательно, однако очень естественно и органично. Показательно, что в чеховском сознании, как и в сознании широкой публики, существуют лишь два персонажа Сухово-Кобылина и их сценические «контексты», свободно и вольно приспособленные к ситуациям чеховских сюжетов, как житейских, бытовых, так и литературных. Сухово-кобылинский театральный мир представлен только Кречинским и Расплюевым, причем последний явно «переиграл» и своего патрона, и всех остальных персонажей. Он шагнул за пределы комедийных границ, очерченных автором, и вошел в мифологический пантеон, порожденный русской классикой в целом. На примере Кречинского – Расплюева можно наблюдать, как текст и его персонажи проживают свою «вторую жизнь», участвуя не только в повседневной практике, но и став «мифологией самой литературы, поставляя следующим поколениям писателей новый национальный материал художественной символизации и эмблематики»[12].

Чехов также включается в исполнение этого «мифологического задания». Кречинский, к примеру, упоминается в «Календаре «Бу-

дильника» на 1882 г.» (1, *155*, *581*), а также в письме А. С. Суворину от 18 декабря 1888 г., где он «играет роль» мужа актрисы Никулиной – комический «тип рантье ремонтера с бакенами и сединой» (П. 3, *89*) и, наконец, в письме А. С. Киселеву 26 сентября 1895 г. припоминает одну из «коронных фраз» Кречинского: «В каждом доме есть деньги» (П. 6, *79*). Это реплика из кульминационной сцены пьесы, это переломный момент, когда Кречинского внезапно озаряет вдохновение и промотавшийся герой, находившийся на краю гибели, вдруг преображается: он велик, он гений, творец, художник, изобретатель, полководец:

> В каждом доме есть деньги... непременно есть... надо только знать, где оне... где лежат... (Задумывается и шевелит пальцами.) Гм! Где лежат... Где лежат...»[13].

Структура реплики на редкость фактурна, медленный разрыв слов, словно бы густо провисших в воздухе, очень точно передает исключительность момента, особое состояние. «Кречинский останавливается с изменившимся лицом»[14]. Неудивительно, что эти слова впечатались в культурную память – и Чехов непринужденным цитированием, без какого-либо специального намерения, лишь подтверждает давнюю укорененность сухово-кобылинского текста в отечественном обиходе, точно передавая механизм его «въедливости».

Расплюевский «слой» у Чехова чуть плотнее. Последняя реплика Нилова, героя рассказа «Водобоязнь (Быль)», написанного в 1886 г., а в 1890-х гг. вышедшего с новым заголовком «Волк», снова отсылает к «Свадьбе Кречинского»:

> Нилов опять стал <...> рассказывать о том, как он на плотине боролся с волком.
>
> – Была игра! – кончил он, весело смеясь, – будет о чем вспоминать в старости (5, *45*).

Эта фраза Нилова, председателя мирового съезда, укушенного волком и почти сошедшего с ума от боязни заболеть бешенством, отсылает к известному эпизоду сухово-кобылинской комедии, когда камердинер Кречинского Федор спрашивает шулера Расплюева: «Что ж, Иван Антоныч, была игра, что ли?» Расплюев долго смотрит на него и, наконец, отвечает: «Была игра, ну, уж могу сказать, была игра!» Далее следует признание Расплюева в том, что его поймали и избили «до бесчувствия» приятели за подмену карточной колоды[15].

В рассказе «Стена» (1885) помещик Букин ищет нового управляющего вместо старого, с которым расстался по причине его беззастенчивого воровства. Он экзаменует нового кандидата Маслова, молодого выпускника Петровской земледельческой академии, который агрономию изучал и надеется, что науки заменят ему практику и опыт.

> Какие же там, батенька, науки? Глядеть за рабочими, за лесниками... хлеб продавать, отчетность раз в год представлять... никаких тут наук не нужно! Тут нужны глаз острый, рот зубастый, голосина... Впрочем, знания не мешают... – вздохнул Букин. – Ну-с, именье мое находится в Орловской губернии. Как, что и почему, узнаете вы вот из этих планов и отчетов, сам же я в имении никогда не бываю, в дела не вмешиваюсь, и от меня, как от Расплюева, ничего не добьетесь, кроме того, что земля черная, лес зеленый. Условия, я думаю, останутся прежние, то есть тысяча жалованья, квартира, провизия, экипаж и полнейшая свобода действий! (4, *141*).

В этом фрагменте нет прямого цитирования, лишь упоминаются диалоги Муромского и Расплюева, пародийно отсылающие к сцене, в которой Расплюев по сценарию Кречинского одурачивает гостей[16]. Характерно, что Букин отказывает честному искателю места, решив все-таки вернуть мошенника, и попутно откровенничает, разворачивая свое житейское философское обоснование воровских преимуществ против честности:

> Нет, спаси Господи и помилуй от честных людей... Если честен, то наверное или дела своего не знает, или же авантюрист, пустомеля... дурак. Избави Бог... Честный не крадет, не крадет, да уж зато как цапнет залпом за один раз, так только рот разинешь... Нет, душечка, спаси Бог от этих честных... (4, *142*).

Отметим, что интерпретацию Расплюева Чехов соотносит и с самим собой, поясняя респонденту свою собственную беспомощность по части сельского хозяйства. Спустя 7 лет после появления рассказа «Стена», купив Мелихово, 7 марта 1892 г. Чехов признается А. А. Киселеву: «Я, как Расплюев, в сельском хозяйстве знаю только, что земля черная – и больше ничего» (П. 6, *79*).

Наконец, Шамраев в «Чайке» вспоминает о комике Чадине, который был неподражем в роли Расплюева.

Таким образом, мы видим, что для Чехова-писателя существует лишь «Свадьба Кречинского» как отчасти «ничейный» текст, подоб-

но грибоедовскому «Горю от ума», разошедшийся на отдельные фразы. «Использование» Чеховым сухово-кобылинского ресурса в целом обыкновенно, заурядно, ничем не отличается от аналогичных обращений к ним коллег по литературному цеху и просто зрителей, читателей.

Если же говорить о второй стороне вопроса – о прямых контактах, то они могли быть двух типов: зрительские, сценические и прямые, через общих знакомых.

Существует свидетельство мемуариста М. М. Ковалевского, известного историка, юриста, социолога, академика Императорской Академии. Упоминая один эпизод, Ковалевский делает вывод о том, что Сухово-Кобылин очень «ревновал» к успеху и чеховской славе:

> <...> попал однажды в Москве в Малый театр на представление собственной пьесы, сопровождаемой «Медведем» Чехова. Этот водевиль очень понравился публике. С этого времени Сухово-Кобылин не мог слышать об ее авторе. Его дочь графиня предупредила меня, что надо избегать в его присутствии всякого упоминания о Чехове, чтобы не вызвать в нем раздражения[17].

Трудно прокомментировать этот факт. Дело в том, что репертуарные сводки Малого театра 1880–1900-х гг. не подтверждают одновременные постановки каких-либо пьес Сухово-Кобылина и Чехова. Так, водевиль «Медведь», по одним сведениям, ставился в эти годы в Малом театре только в воскресенье 1 ноября 1898 г.[18] Согласно другим сведениям, водевиль шел чаще: в сезон 1898 г. – чуть ли не каждую неделю, иногда дважды в неделю (1, 9, 15, 19, 25, 26, 30 ноября); в сезон 1899 г. – 23, 29 ноября. В Москве в те годы, когда ставились какие-либо пьесы Сухово-Кобылина, в других театрах (в театре Корша, например) «Медведь» шел в 1899 г. 30 декабря и 3 января; в 1900 г. – 10 сентября, 6 и 30 октября; в 1901 г. – 31 января[19].

В Малом театре после триумфальной премьеры «Свадьбы Кречинского» в 1855 г. пьесы Сухово-Кобылина ставились еще трижды: 25 ноября 1899 г. в бенефис В. А. Макшеева, 4 апреля 1882 г. в бенефис помощника режиссера А. М. Кондратьева и 9 ноября 1900 г. в бенефис О. А. Правдина.

Источники не подтверждают возможность «встречи» Чехова и Сухово-Кобылина на одной сцене. Если допустить ошибку мемуариста и предположить одновременную постановку «Медведя» и одной

из сухово-кобылинских пьес (либо «Свадьбы Кречинского», либо «Отжитого времени» / «Дела») в другом московском театре, – в данном случае альтернативной площадкой мог быть театр Корша, то и в этом случае трудно обнаружить пересечение. «Свадьба Кречинского» в интересующий нас период шла лишь 3 декабря 1899 г. и в театре Корша ставилась специально для Коклена, известного французского актера. По признанию Сухово-Кобылина, он «опасался фиаско и своей глупой фигуры при этом событии, не поехал...»[20]. Но известно, что водевиль «Медведь» в этот вечер не ставился.

Единственным обоснованием гипотетического соединения Сухово-Кобылина и Чехова все же на сцене Малого театра может быть случай. Судя по сведениям, зафиксированным в источниках, на московских сценах в эти годы пьеса Сухово-Кобылина шла в «содружестве» с другими произведениями только однажды. А именно: 25 ноября 1899 г. «Свадьбе Кречинского» «аккомпанировал» И. С. Тургенев, «Провинциалка» и «Вечер в Сорренто». Причем однажды «Вечер в Сорренто» был заменен чеховским «Медведем». Об этой перестановке узнаем лишь из переписки Чехова и И. М. Кондратьева в марте 1889 г.:

> Многоуважаемый Иван Максимович! В счет, который я вчера получил, вкралась маленькая ошибка. Мой «Медведь» шел у Корша 18 раз, а между тем в счете обозначен он 17 раз. Эта ошибка произошла, вероятно, оттого, что «Медведь» шел однажды у Корша вместо тургеневского «Вечера в Сорренто» и не был показан на афише (П. 3, *367*, *418*).

«Медведь» шел в театре Корша вместо тургеневской пьесы 30 ноября 1888 г. И. М. Кондратьев ответил на письмо Чехова:

> По тщательной проверке авторской, театральной и агентской книг оказалось, что в театре Корша Ваша пьеса «Медведь» шла в течение сезона 1888/89 г. только 17 раз, считая в этом числе означенную пьесу, шедшую 30 ноября взамен пьесы «Вечера в Сорренто». Не значится ли по Вашим сведениям объявленная к постановке пьеса «Медведь» в спектакле 3 февраля 1889 г., но замененная пьесою «Беда с пылкими сердцами»? (П. 3, *367*, *418*).

Таким образом, как видим, перестановка и замена пьес, не зафиксированная афишами и сводками, – достаточно распространенная практика в те годы. Не исключено, что для Сухово-Кобылина

«гарнирное» добавление «Медведя» к собственной комедии могло оказаться неожиданным и неприятным сюрпризом.

Сухово-кобылинское отношение к текущей литературе и драматургии было весьма специфическим. Его «ревность» к А. Н. Островскому, Тургеневу – известный факт[21]. Нам приходилось писать о его острой неприязни к Л. Н.Толстому[22]. Не исключено, что литературного имени Чехова в сознании Сухово-Кобылина не существовало, а соседство его водевиля рядом с собственной пьесой, да к тому же его успех могли вызвать сильное раздражение. И, возможно, не только само по себе, но еще и потому, что «Медведь» рядом со «Свадьбой Кречинского» мог сыграть роль пародийного комментария по отношению к «главному блюду» театрального меню в целом и, в частности, к центральному персонажу «Свадьбы...», к самому Кречинскому.

Кречинский, упоминаемый в чеховских текстах, отчетливо фиксирует тенденцию комического пародийного снижения, он претерпевает естественную трансформацию в сознании публики 1880–1890-х гг., сменяя «зловещий» костюм авантюриста и соблазнителя на бурлескную роль фата. В чеховском «Медведе» Смирнов – это смешной, мелкий, карикатурно-страстный Кречинский, в решительную минуту доведенный до края, до отчаяния безденежьем, Кречинский-добытчик, «впустивший» в свою роль и кредиторов, и Расплюева:

> Нужны мне до зарезу деньги... Выехал я еще вчера утром чуть свет, объездил всех своих должников, и хоть бы один из них заплатил свой долг! Измучился, как собака, ночевал черт знает где – в жидовской корчме около водочного бочонка... а мне что прикажете делать? Улететь от своих кредиторов на воздушном шаре, что ли? Или разбежаться и трахнуться башкой о стену? Приезжаю к Груздеву – дома нет, Ярошевич спрятался, с Курицыным поругался насмерть и чуть было его в окно не вышвырнул, у Мазутова – холерина, у этой – настроение. Ни одна каналья не платит! А все оттого, что я слишком их избаловал, что я нюня, тряпка, баба! Слишком я с ними деликатен! Ну, погодите же! Узнаете вы меня! Я не позволю шутить с собою, черт возьми! на своем веку я видел женщин гораздо больше, чем вы воробьев! Три раза я стрелялся на дуэли из-за женщин, двенадцать женщин я бросил, девять бросили меня! Да-с! Было время, когда я ломал дурака, миндальничал, медоточил, рассыпался бисером, шаркал ногами <...> Любил, страдал, вздыхал на луну, раскисал, таял, холодел <...> Любил страстно, бешено, на всякие манеры, черт меня возьми, трещал, как сорока, об эмансипации, прожил на нежном чувстве половину состояния... (11, *297*, *301*, *303*).

Кречинский и Смирнов-«Медведь» – оба ловцы, правда, один – высоко пошиба, другой – низкого, ноздревского. Разница между ними в конечном итоге и в том, что у Кречинского «сорвалось», а у Смирнова, наоборот, «клюнуло». И пусть чеховская шутка изначально возникла как пародия на французский водевиль Пьера Бертона «Les jurons de Cadillac» [«Победителей не судят»], популярный в 1860-х гг., к концу 1880-х гг. «Медведь» выглядел уже гораздо более обобщенно и пародийно встраивался в русскую комическую традицию.

Если вернуться к обсуждению отношений Сухово-Кобылина и Чехова, то следует напомнить, что их характер остается непроясненным, хотя исследователи настаивают, что версия о неприязни неправдоподобна[23]. Рассмотрим аргументы. В этой истории несколько аспектов. Действительно, Ковалевский – один из основных посредников знакомства Сухово-Кобылина и его лечащего врача В. Г. Вальтера, через которого уже сам Сухово-Кобылин познакомился с Чеховым. Как это произошло? Ковалевский и Сухово-Кобылин встречались в Болье в ноябре 1899 г., где занимали соседние виллы, именно там В. Г. Вальтер, врач-бактериолог, и был представлен Сухово-Кобылину. В 1890-х гг. В. Г. Вальтер жил в Ницце, где у него была химико-бактериологическая лаборатория. Три года спустя, с 1899 по 1902 г., он лечил Сухово-Кобылина, практически, до самой его кончины, что и отмечается в дневниках драматурга.

В свою очередь, Вальтер регулярно сообщает о своих медицинских визитах в письмах Чехову, с которым они приятельствовали еще со времен таганрогской гимназии[24]. Известно 68 писем Вальтера Чехову.

Известно также, что встреча Чехова и Сухово-Кобылина точно состоялась 14 декабря 1900 г. Сохранилась специальная записка Сухово-Кобылина, адресованная Чехову: «Мои старые Кости с удовольствием принимают Приглашение. – Вам всегда преданный А. С.-К.»[25]. Исследователи полагают, что Чехов к этому времени стал для Сухово-Кобылина уже вполне своим, «домашним» человеком, и в доказательство приводят вполне обыденное упоминание им имени Чехова в дневнике с декабря 1898 г. по январь 1903 г. Запись от 22 января (9 января ст. с.) 1901 г.: «Обедали в 6 часов у Ковалевского, где виделись с Чеховым» (карандашная запись подчеркнута чернилами)[26] . Упоминание будничное, заурядное, оно стоит в том же ряду, в котором отмечаются погода и ежедневные дела. Однако

на основании этих материалов трудно делать какие-то определенные выводы о модусе взаимодействия. Хотя разгадать его представляется интересным.

Каков Сухово-Кобылин конца 1890-х – начала 1900-х гг.? Мы можем судить об этом по немногочисленным интервью, воспоминаниям, по его переписке с В. С. Кривенко, журналистом, театральным критиком, крупным чиновником, председателем Русского театрального общества в 1898–1900 гг., а также с Н. В. Мининым, другом, почитателем, внимательным собеседником, сухово-кобылинским «Эккерманом», оставившим о нем достаточно точные документальные свидетельства. Если суммировать содержание этих документов, то можно сделать условный и обобщенный вывод о том, что собеседники воспринимали Сухово-Кобылина как фигуру антикварную, представляющую собой давно «отжитое время», исчезающий биологический вид, редкий экземпляр, помещенный в кунсткамеру. Многим он интересен как экспонат – представитель уходящей биологической и культурной породы. В его окружении нередки врачи, которым он и раньше отдавал предпочтение: так, друг молодости и советчик Владимир Егорович Самсон фон Гиммельштерн, ординатор Московского военного госпиталя. Вальтер сообщает о своем впечатлении Чехову:

> Лечу я Сухово-Кобылина. – Ему 82 года, и 40 лет он питается яйцами, молоком и Гегелем. Написал о нем большое сочинение; введение дал мне, и мы у Ковалевского читали; сначала смеялись, а потом подчинились его талантливости и искренности. Бодрый еще старик. На его силы и бодрость превосходное влияние оказывают солнечные ванны[27].

В преклонном возрасте Сухово-Кобылин был подвержен примерно тем же настроениям и испытывал те же интеллектуальные и психологические переживания, что и в более молодые годы. Он попрежнему маниакально сосредоточен на самом себе, оставаясь тем же «эгоистом идеи» (как называли его знакомые), что и прежде, сосредоточен на своей физической форме[28]. Среди постоянных тем, всплывающих в переписке, Сухово-Кобылин постоянно возвращается к своей пессимистической концепции русской истории и современного устройства русской жизни, результатом которой становится разорение личное и разорение, уничтожение целых сословий, сопровождающееся пагубным и безмерным разрастанием бюрократии и чиновничества. Свидетельство тому – почти маниакальное возвра-

щение к подсчетам собственных финансовых потерь и ущербу, что ему нанесли цензурные вмешательства и нарушения в начислении гонорара за постановку пьес на русской сцене. Правовые беззакония чиновников, произвол, запреты, которые стали причиной его жизненного поражения и творческого банкротства.

Неистовство Сухово-Кобылина, его страстная ненависть, закрепленная эпистолярно, создают образ воинственной жертвы судьбы, житейских обстоятельств и закономерностей российской жизни. В этой автобиографической легенде особое внимание уделяется намеренному и последовательному вытеснению всего, что так или иначе напоминает о литературе (а если литературные сюжеты присутствуют, то имеют крайне негативные коннотации), и внимание к тому, что связано с философской работой, переводами, а главное, с медициной и научным знанием. Медицинские сюжеты в том или ином виде наметились еще в драматической трилогии. Вкус к аномалиям и криминальным поворотам исследователи в этой связи отмечали не раз[29]. Но чем старше становился Сухово-Кобылин, чем сильнее были его разочарование и досада на писателей и критиков, чем дальше он отходил и резче сводил счеты с литературой и театром, тем очевиднее преобладал интерес к науке.

Это вытеснение литературы наукой подтверждается и архивными источниками. Он пишет заметки «Смертность от рака» и «К медицине и докторам» (около 1891 г.)[30] , отрывки, черновики и наброски к статье о «Лиге против сна в Чикаго» (1896–1902 гг.)[31], запрашивает у своих корреспондентов медицинские книги[32], в его альбомах газетных вырезок, собранных в алфавитном порядке, особое место занимают естественно-научные и медицинские материалы, а статьи «Бактерии», «К открытию рентгена», «К учению о наследственности», «К характеристике докторского ремесла», «Лекции пастора Клейна», «Лекции Гориневского о трупном яде», «Леухин рекомендует проркографию девушкам и детям», «Массаж», «Медики», «Медицина», «Микробы», «Натуралист в Лаплате», «Научно-практическое», «Человечество изомрет», «Эдиссон, его личность», «Эльпе», «Электричество в сельском хозяйстве»[33] снабжены авторскими пометами, маргиналиями, иногда язвительными комментариями, превращающими данную коллекцию в своеобразный пре- или постекст к неопубликованным статьям, да и пьесам Сухово-Кобылина.

В одном из черновиков мы находим обрывки сочинения, явно направленного против В. М. Бехтерева, известного психиатра, нев-

ролога и физиолога. Сухово-Кобылин был возмущен бехтеревской теорией, в основе которой лежал постулат о наличии элементов сознания даже у простейших животных. В дневнике 26 декабря 1896 г. Сухово-Кобылин делает наброски фельетона по поводу речи Бехтерева о сознательной деятельности у животных и человека[34].

В этом тексте пародируются основные бехтеревские идеи и система доказательств, обосновывающая «удивительные свойства сознания, присущие, оказывается всем живым существам и даже одноклеточным организмам, которые лишены вообще какой-либо организации»[35]. «Одноклеточность» и «одноизвилинность» ученого Сухово-Кобылин описывает, не жалея язвительных красок, одновременно составляя карикатурный портрет современной науки, в которой господствуют нередко «фокусничество» и «шарлатанство»:

> Одноклеточного профессора следовало бы посадить на школьную скамью для безграмотных или отправить в Московский зоологический сад, где он встретил бы себе подобных особей, занятых сходной деятельностью[36].

Видимо, Бехтерев очень задел своими рассуждениями Сухово-Кобылина, поскольку он не раз возвращался к бехтеревским идеям. Об этом свидетельствует и едкий комментарий на одном из бумажных обрывков: «Разум и самосознание у Лягушек и Кроликов!!!»[37]. Здесь камень в огород и И. С. Тургенева, роман которого «Отцы и дети» Сухово-Кобылин не любил. Кроме того, крайне язвительно Сухово-Кобылин упоминает Бехтерева и в письмах Н. В. Минину, приславшему брошюру:

> Речь Профессора <...> скажу вам, что Сам он Профессор бессознательное животное <...> Вы сами знаете, что Сознание есть Плод Новейшего Мозга. (Далее следует рассуждение об античности, о Фихте, Гегеле, а также Картезии. – *Е. П.*) <...> Всякому самому малому человеку известно, что Человек в его высшем Значении (поэтому не Папуас и не Бушмен) отличается от Животного Мышлением <...> Каким же образом этот вульгарный Факт, который даже хорошему извзчику известен, не известен этому грубому Псевдопрофессору. Если этот болван и прочел в геккелевой брошюре о Душе Животных и даже клеточной Душе, то он должен был знать, что Seele – Душа существует отлично от Сознания как первая Ступень Духа и именно как Почка Духа <...> Еще горший Варваризм имеем мы на странице 10 этой странной Речи, где этот Псевдо-Профессор трактует о Пассивном Сознании – такого уродства я и не слыхал[38].

В этом пассаже упоминается «геккелева брошюра». Речь идет о работе немецкого естествоиспытателя и философа Эрнста Геккеля «Клеточные души и душевные клетки» (1878)[39]. В своих выписках Сухово-Кобылин составляет ее конспект, комбинируя мысли Геккеля:

> Тело любого организма – «цивилизованное клеточное государство», ткани – сословия, органы – ведомства, мозг – центральное правительство. Душевный аппарат всех организмов подобен... ТЕЛЕГРАФУ и состоит из органов чувств, нервной системы и мускулов. Тронем червя, и звездообразные осязательные клетки телеграфируют сигнал мускулам. Это и есть работа души. Распределенная по клеткам душа в виде «психоплазмы» объединяет клетки в организм, а организм в колонии. Разве мы одинаковы со всеми бактериями? Одинаковы. «Разум и душа не есть особенное преимущество человека». Думать же иначе «в век железных дорог и телеграфов, спектрального анализа и дарвинизма – это возврат в темное суеверие прошлых веков»[40].

Запись не завершена, но в ней видны повторы, отсылающие нас к дневниковым записям 1896 г. Здесь вновь присутствует имя Бехтерева, который обвиняется в воровстве, безграмотности и плагиате; признаки пародии, следы памфлетной формы просматриваются здесь достаточно отчетливо.

Кроме того, на собственно сухово-кобылинский текст накладываются выписки из чужой статьи, не сразу атрибутируемые. Эти выписки подчеркнуты, выделены и аннотированы: «О варварстве и псевдолюбви к науке», «О профессорах, садах, ботанических садах и московском шарлатанстве». Далее вклеен газетный фрагмент следующего содержания:

> При Московском Зоологическом саде открыта ботаническая станция. Г. Тимирязев, как известно, ботаник и читает в университете «Физиологию растений». Вновь открытая станция близко касается его специальности, и он, как главарь московских ботаников, считает себя обязанным высказать о ней свое мнение. И он не стесняется. Рассказав, что такое представляет из себя вновь открытая «ботаническая опытная станция», он резюмирует свою оценку так: «Можно сказать, что, начиная с оскорбляющей обоняние своими аммиачными испарениями, всем знакомой атмосферы Зоологического сада, выбора места под навесом деревьев, убогого, случайного, во всех отношениях непригодного помещения, жалкого числа опытов и кончая мельчайшими подробностями их неряшливого исполнения, – все здесь служит образцом того, как не поступают и как нельзя поступать при такого рода исследованиях.

Далее:

> Если дирекция Зоологического сада имеет смелость публично называть свою жалкую затею «ботанической опытной станцией», то знающие свое дело ботаники нравственно обязаны сказать той же публике: не верьте, это недостойная пародия, свидетельствующая о прискорбном неуважении к науке и публике.

Далее:

> Итак, значит, станция, открытая учеными мужами «для строго научного исследования по строго научным методам», является жалкой затеей, недостойной пародией и неуважением к науке и публике. Это нехорошо пахнет. Но, быть может, спросит читатель, учредители станции не имели в виду производства ученых исследований, а скромно задавались только популяризацией физиологии растений? Г. Тимирязев, очевидно, предвидел этот вопрос и отвечает на него так: «Популяризатор имеет право выступать перед публикой во всеоружии настоящей науки, показывая этой публике завоевания науки, добытые талантом и трудом в тиши настоящих лабораторий и кабинетов. А выходить на улицу, публично производить пародии научных исследований, в каких-то пародиях лабораторий, в невозможной обстановке, не имеющей ничего общего с действительной обстановкой научного труда, да еще в неряшливой форме, значит сознательно подрывать значение науки.

Вклейка заканчивается новой отсылкой к Бехтереву, обвиненному в «антисанитарных действиях», и обращением к К. А. Тимирязеву, сумевшему приостановить разгул шарлатанства[41]. Очевидно, что мысль Сухово-Кобылина вновь возвращается к бехтерево-геккелевскому сюжету, причем себе в помощники Сухово-Кобылин «приглашает» другого автора, которого называет просто «фельетонистом».

Здесь требуется короткое пояснение. Как удалось заметить, к фельетонистам, в отличие от критиков, Сухово-Кобылин был более благосклонен, иногда питая к ним симпатии. Ему нравится смешной и острый газетный текст. На вопрос интервьюера об интересе к современной литературе Сухово-Кобылин отвечает уклончиво, вопросом на вопрос:

> Я выписываю газеты, журналы, книги. Скажите, Вы знакомы с***? (А. В. назвал фамилию известного критика-юмориста). Я всегда с большим удовольствием читаю его фельетоны. Вот остряк! Я ужасно люблю

веселых людей. Для писателя необходимо быть не только остроумным, но и занимательным[42].

Исследователи, считают, что Сухово-Кобылин имеет в виду Власа Дорошевича[43]. Фельетоны и фельетонистов драматург коллекционирует, он с ними «разговаривает». В его архиве сохранилось «Письмо автору фельетона «По выставкам» («Новое время». 1892. № 5114)»[44], а в «Альбоме-каталоге прессы» находятся собранные отдельно «Замечательные фельетоны жителя» (А. А. Дьяков, 1845–1895), публиковавшегося в «Новом времени» под псевдонимом «Житель»[45].

Газетный фрагмент, смонтированный с сухово-кобылинским наброском сатирического портрета Бехтерева, прикреплен к пересказу геккелевой брошюры и, на самом деле, воспроизводит фрагмент фельетона «Фокусники», опубликованного Чеховым в «Новом времени» в 1891 г. (9 октября. № 5608). Подлинное имя автора было скрыто подписью «Ц.» (16, *246–256*).

Поводом для появления фельетона послужила брошюра Тимирязева «Пародия науки»[46]. В этой брошюре и фельетоне Чехова переплетаются разные контексты, отсылающие к нечистоплотным способам существования в науке, к тогдашним формам мракобесия, к подоплекам полемики вокруг ключевых биологических теорий, в те годы формировавших картину мира. В чеховском фельетоне два основных закадровых персонажа: К. А. Тимирязев и его антагонист П. А. Богданов, которого Тимирязев обвиняет в краже его идей. Деятельность Богданова, по мысли Тимирязева, лишь пародирует науку. Тимирязев упоминает также о попытках Богданова «поднять травлю на дарвинизм в России» и в связи с этим пишет о Геккеле[47].

Вся эта контекстная подоплека присутствует и в фельетоне Чехова. Тимирязев в «Пародии науки» и Чехов в «Фокусниках» выступили не просто по поводу одной частной научной ошибки, а против представителей антидарвинистского направления в русской биологии в целом.

Сухово-Кобылин в своем геккелево-бекетовском пародийном наброске («Геккель против Бекетова», «Геккелевый яд русскому шарлатанству»), сам того не подозревая, использует и чеховских «Фокусников», похоже, предполагая и известное ему контекстное

сопровождение – тимирязевскую «Пародию науки». Начало фельетона вырезано, подчеркнуто и вложено в дневник отдельно:

> Брошюрка г. Тимирязева особенно интересна тем, во-первых, что он московский профессор и известный ученый, и, во-вторых, тем, что в этой брошюрке он старается доказать, что дирекция Московского Зоологического сада, во главе которой стоит тоже московский профессор и тоже известный ученый, занимается *шарлатанством*! Шутка сказать![48]

Слова «московский профессор» подчеркнуты дважды.

Вероятно, здесь, в пространстве личных записей и заготовок, и произошла еще одна неучтенная и непреднамеренная встреча Сухово-Кобылина и Чехова. В то время, когда к Чехову-драматургу и писателю Сухово-Кобылин испытывал неприязнь, с неопознанным Чеховым-фельетонистом он был вполне солидарен, привлекая авторскую маску, скрытую под инициалом «Ц.», в союзники с общим врагом – шарлатаном.

В реальности знакомство и общение двух писателей происходило за пределами литературы. Чехову Сухово-Кобылин был интересен во многом с медицинской точки зрения как клинический случай, казус отечественной истории и культуры. И Сухово-Кобылин благоволил молодому литератору, скорее, как к способному врачу и занимательному собеседнику и не видел в нем конкурента.

И не сухово-кобылинский ли тип имеет в виду Чехов, выводя свои по обыкновению скуповатые, сухие и колючие формулы?

> Смотрите в глаза черту прямо, и если он черт, то и говорите, что это черт, а не лезьте к Канту или к Гегелю за объяснениями («Дуэль», 1891) (7, *432*).
>
> Их пессимизм является к ним не извне, не случайно, а из глубины собственного мозга и уж после того, как они проштудируют всяких Гегелей и Кантов, настрадаются, наделают тьму ошибок, одним словом, когда пройдут всю лестницу от низу до верху («Огни», 1888) (7, *137*)

Не завершением ли темы повсеместного шарлатанства, фокусничества, спекуляции и обморачивания представляется геккелево-бекетовский пассаж в записной книжке и дневнике Сухово-Кобылина, использующий чеховских «Фокусников» еще задолго до всей этой фельетонно-эпистолярной кухни, намеченной в его трилогии?

Вот вам скажу, был здесь в Москве (вздыхает) профессор натуральной магии и египетских таинств господин Боско: из шляпы вино лил красное и белое (всхлипывает), канареек в пистолеты заряжал; из кулака букеты жертвовал, и всей публике; — ну, этакой теперь штуки, закладываю вам мою многогрешную душу, исполнить он не мог; и выходит он, Боско, против Михаила Васильича мальчишка и щенок («Свадьба Кречинского», 1855)[49].

Вот как фокус какой: из ничего составилось дело, намоталось само на себя, да нас как... мух каких в эту паутину и запутало... благоволите выслушать далее («Дело», 1861)[50].

Примечания

[1] *Катаев В. Б.* «Литературные игры» молодого Чехова // Чеховиана : Чехов и его окружение. М., 1996. С. 109-114. В статье анализируется роль пародии в художественном мире Чехова на примере сопоставительного анализа пародий на романы В. Гюго в творчестве Ф.Б. Гарта и в чеховском рассказе «Тысяча и одна страсть».

[2] *Koschmal W.* Zur Poetik der Dramentrilogie A. V. Suchovo-Kobylins «Bilder der Vergagenheit». Frankfurt a/M et al., 1993; *Соколинский Е. К.* «Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина и русская народная комедия, русская демонология // Русский фольклор. Л., 1978. Т. 18. С. 42-60.

[3] Этой подсказке мы благодарны Андрею Ваганову, журналисту, ответственному редактору приложения «НГ-Наука» «Независимой газеты». В статье А. Ваганова «Шутки шутками как способ научной рефлексии» есть подробная библиография (Международная Интернет-конференция (05.11.2003–23.12.2003) // http://www.adenauer.ru/report.php?id=167&lang=2).

[4] *Сноу Ч. П.* Две культуры и научная революция // Сноу Ч. П. Портреты и размышления. М., 1985. С. 195-226.

[5] *Bricmont J., Sokal A.* Impostures intellectuelles. Odile Jacob, 1999; *Брикмон Ж., Сокал А.* Интеллектуальные уловки. Критика философии постмодерна. М., 2002.

[6] Опубликован в журнале «Nature» в июле 1998 г.

[7] *Франкфурт Гарри Г.* К вопросу о брехне: Логико-философское исследование. М., 2008.

[8] *Пенская Е.* Послесловие // Франкфурт Гарри Г. К вопросу о брехне: Логико-философское исследование. С. 147-150.

[9] *Бессараб М. Я.* Сухово-Кобылин. М., 1981. С. 287.

[10] *Селезнев В.* Непрочитанная страница из жизни Чехова и Сухово-Кобылина // Вопросы литературы. 1989. № 12. С. 268-272.

[11] См.: *Беляев Ю. Д.* А. В. Сухово-Кобылин // Дело Сухово-Кобылина. М., 2002. С. 429.

[12] *Журавлева А. И.* Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М., 2002. С. 253.

[13] *Сухово-Кобылин А. В.* Картины прошедшего. М.; Л., 1989. С. 36.

[14] Там же.

[15] Там же. С. 30.

[16] Там же. С. 51-53.

[17] *Ковалевский М. М.* Моя жизнь: Воспоминания (Фрагмент) // Сухово-Кобылин А. В. Pro et contra: Антология. СПб., 2010. С. 213.

[18] *Зограф Н. Г.* Малый театр второй половины XIX века. М., 1960; *Зограф Н. Г.* Малый театр в конце XIX – начале XX века. М., 1966.

[19] *Ельницкая Т. М.* Репертуар драматических трупп Петербурга и Москвы 1880-1800 // История русского драматического театра. М., 1977. Т. 6. С. 435-473.

[20] *Дело* А. В. Сухово-Кобылина. С. 501.

[21] См.: Там же. С. 419-420.

[22] *Пенская Е. Н.* Проблемы альтернативных путей в русской литературе. М., 2000. С. 117-119.

[23] *Селезнев В.* Указ. соч.

[24] *Дело* А. В. Сухово-Кобылина. С. 512.

[25] *Сухово-Кобылин А. В.* Картины прошедшего. С. 346.

[26] Цит. по: *Селезнев В.* Указ. соч. С.272.

[27] Письма В. Г. Вальтера А. П. Чехову (фрагменты) // Дело А. В. Сухово-Кобылина. С. 436-437.

[28] См.: «Мои веса»: Записи о состоянии здоровья Сухово-Кобылина А. В. [Тетради сшиты]. Крайние даты: 1890-1902 // РГАЛИ. Ф. 438, оп. 1, ед. хр. 309.

[29] *Богданов К. А.* Врачи, пациенты, читатели. Патографические тексты русской культуры XVIII-XX веков. М., 2005. С. 166, 269, 270, 273, 275, 285, 287.

[30] РГАЛИ. Ф. 438, оп. 1, ед. хр. 204.

[31] Там же. Ед. хр. 211.

[32] Там же. Ед. хр. 299.

[33] Там же. Ед. хр. 324-344.

[34] *Бехтерев В. М.* О локализации сознательной деятельности у животных и человека. СПб., 1996.

[35] *Сухово-Кобылин А. В.* Pro et contra. С. 582.

[36] Там же. С. 96-97.

[37] Там же. С. 582.

[38] Там же. С. 96-97.

[39] *Геккель Э.* Клеточные души и душевные клетки. Киев, 1880.

[40] *Геккель Эрнст.* Клеточные души и душевные клетки. *Карнадо Луи.* Простой способ восстановить здоровье. Брошюры с замечаниями на полях Сухово-Кобылина (1880-1896 гг.) // РГАЛИ. Ф. 438, ед. хр. 348.

[41] Там же. Ед. хр. 348.

[42] *Сухово-Кобылин А. В.* Pro et contra. С. 200.

[43] Там же. С. 631.

[44] РГАЛИ. Ф. 438, ед. хр. 275.

[45] Там же. Ед. хр. 330.

[46] *Тимирязев К. А.* Пародия науки. М., 1891.

[47] *Тимирязев К. А.* Эрнст Геккель // Тимирязев К. А. Соч.: в 10 т. М., 1939. Т. 8. С. 360.

[48] РГАЛИ. Ф. 438, ед. хр. 348.

[49] *Сухово-Кобылин А. В.* Картины прошедшего. С. 148.

[50] Там же. С. 234.

Н. Г. Михновец

А. П. Чехов в контексте полемики о Чарльзе Дарвине 1860–1890-х гг.

24 ноября 1859 г. – дата выхода в свет труда Чарльза Дарвина «О происхождении видов путем естественного подбора и сохранения благоприятствуемых пород в борьбе за жизнь». «Имя Дарвина приобрело такую популярность, какой не доставалось ни одному ученому; вообще его теория произвела беспримерное в истории науки впечатление», – подытожил М. Энгельгардт, автор статьи о Дарвине в Энциклопедическом словаре Ф. А. Брокгауза и И. А. Эфрона, в 1890 г.[1]

Дарвиновская идея, как полагал естествоиспытатель, социолог и последовательный антидарвинист Н. Я. Данилевский, была успешной, потому что оказалась своевременной, ее как будто ожидали, и она подоспела. Однако был и другой, не менее важный фактор столь невиданного успеха: труд английского естествоиспытателя внес в культуру крупную идею – идею развития и эволюции[2]. Дарвин полагал, что виды изменяются и совершенствуются в процессе развития, а «все явления развития» происходят с ориентацией на такие факторы, как «борьба за существование, изменчивость и наследственность»[3]. Учение Дарвина стремительно завоевывало не столько научный мир (теорию как пропагандировали, так и оспаривали ученые), сколько умы современников, зачастую весьма далекие от дебатов в сфере естествознания. Открытие Дарвина без промедления было распространено современниками на человека и его жизнь[4].

В России с начала 1860-х гг. в центре интенсивных обсуждений оказалась не столько сама теория, сколько те следствия, которые она влекла за собой. В 1862 г. публицист и философ Н. Н. Страхов точно и без особого восторга определил статус труда Дарвина: «<...> нынешние успехи естественных наук необходимо предполагают некоторый великий переворот в умственном настроении человечества»[5]. В том же году его оппонент и один из первых российских горячих приверженцев Дарвина П. А. Бибиков настаивал:

> Закон естественного избрания, в приложении к современному человечеству, подрывает наши законы политические, гражданские, нравственные <...> Теория Дарвина требует <...> чтобы множество вопросов,

слишком поспешно решенных, было снова подвергнуто серьезному исследованию[6].

Позднее, в 1946 г., французский ученый, философ и теолог П. Тейяр де Шарден, восторженный почитатель учения Дарвина, восклицал: «Одна за другой всколыхнулись все области человеческого знания, подхваченные одним и тем же глубоким стремлением к изучению какого-либо вида *развития*». С его точки зрения, эволюция, является чем-то большим, чем «теория, система, гипотеза»: она – «основное условие, которому должны были отныне подчиняться и удовлетворять все теории, гипотезы, системы, если они хотят быть разумными и истинными»[7].

Единодушное признание и восторженными последователями, и непримиримыми противниками совершенно особой роли дарвиновского учения в науке и в культуре лишний раз подтверждает, что дарвинизм, понимаемый нами в данном случае широко: как сама естественно-научная теория, как основа, позволяющая по-новому рассмотреть развитие индивида, исторический прогресс, мировое развитие, а также как культурный феномен второй половины XIX–XX вв., – явление многосоставное и сложное, до сих пор не допускающее тех или иных однозначных оценок. В предлагаемой статье внимание будет уделено отдельным страницам диалога о нем в русской культуре и литературе второй половины XIX в.

Дарвин, как известно, не ставил под сомнение представление о Божественном происхождении мира, однако во второй половине XIX в. именно его учение способствовало этому. Теория Дарвина в корне – и помимо воли автора «Происхождения видов...» – изменяла взгляд его современников на происхождение мира и человека, на смысл человеческой жизни. Страхов, обдумывая последствия, обусловленные процессом утверждения естественно-научного типа познания, писал: «Вера в прогресс, в развитие, в усовершенствование заступила место веры в неизменные сущности и вечные истины»[8]. По образному выражению Н. К. Михайловского, в современном мире дарвинизм «производит» «ампутацию»[9] человека от Бога. Показательно, что и в Западной Европе, и в России труд Дарвина с самого начала обусловил возникновение идей социал-дарвинизма.

Предметом горячей дискуссии, разгоревшейся в конце 1862 г. между Страховым и Бибиковым, стал феномен понимания теории Дарвина современниками, в частности ее социал-дарвинистское ис-

толкование. Последнее (на момент развернувшегося спора) было предложено переводчицей этого труда на французский язык – К.-А. Ройе[10] (обширные и чаще всего одни и те же цитаты из ее сопроводительной статьи к переводу приведены и тем и другим).

К спору между Страховым и Бибиковым, по-разному осмыслившими следствия, внесенные в культуру теорией Дарвина, немедленно подключился Ф. М. Достоевский «Зимними заметками о летних впечатлениях» (1863)[11] и «Записками из подполья» (1864). Увлечение современников[12] дарвиновской теорией воспринималось Достоевским как тревожная тенденция времени, в дальнейшем, своими произведениями 1860–1870-х гг.[13], он побуждал читателей к началу широкого культурного диалога об этом.

Спор между Страховым, Бибиковым, Достоевским развернулся в двух направлениях: экзистенциальном и социальном (социал-дарвинистском, в частности). Назову узловые моменты каждого из этих направлений.

По мнению Страхова, энтузиазм, с каким приняли в европейском обществе теорию Дарвина, подтвердил: человек перестал осмысляться современниками как творение Божие. Для Страхова угроза, спровоцированная дарвиновской теорией, заключалась в том, что отныне человек освобождался от стремления к сверхчеловеческому. Страхов же был убежден, что движение человеческой жизни «руководится и направляется другими, более глубокими основаниями»[14]. Жизнь человека, считал он, есть «тайна для ума»[15].

Бибиков не соглашался увидеть «цель человека в сверхчеловеческом и сверхъестественном», с его точки зрения, «сентиментальная философия», к представителям которой он причислял и Страхова и Достоевского, напрасно исключает человека «из ряда животных организмов» и ошибочно полагает, что «человек существует по особым законам, придуманным для него исключительно любящею его природою»[16]. Достоевский был солидарен со Страховым, позднее он писал:

> Кстати: вспомните о нынешних теориях Дарвина и других о происхождении человека от обезьяны. Не вдаваясь ни в какие теории, Христос прямо объявляет о том, что в человеке, кроме мира животного, есть и духовный. Ну и что же – пусть откуда угодно произошел человек (в Библии вовсе не объяснено, как бог лепил его из глины, взял от земли), но зато бог вдунул в него дыхание жизни (но скверно, что грехами человек может обратиться опять в скота)[17].

Бибиков недоумевал, почему так всполошился Страхов в связи с дарвиновской теорией: естествознанием открыта истина, однако она отнюдь не умерщвляет ни истину, ни Писание[18]. По заявлению Бибикова, «сентиментальная философия», избегая новейших «естественных, очевидных, непреложных» научных данных, оперирует данными «темными (т.е. находящимися вне света науки. – *Н. М.*), таинственными, сентиментальными» и не в состоянии объяснить на «разумном, сознательном языке», что же подразумевается под этими «глубинными» основаниями.

«Сентиментальные» представления своих оппонентов Бибиков излагал с глубокой иронией:

> Спор тут невозможен; два и два четыре проводится через горнило чувства, и если оно скажет *пять*, спорить нельзя. Как будто сердце, а не разум судья истины, как будто разум может признать какой контроль кроме самого себя над своим отправлением <...> чувство, темное, инстинктивное, необъяснимое, не хочет признать истины[19].

В «Записках из подполья» Достоевского есть ответная реплика на этот бибиковский пассаж. Подпольный человек возмущен:

> «Помилуйте, – закричат вам, – восставать нельзя: это дважды два четыре! Природа вас не спрашивается; ей дела нет до ваших желаний и до того, нравятся ль вам ее законы или не нравятся. Вы обязаны принимать ее так, как она есть, а следственно, и все ее результаты. Стена, значит, и есть стена... и т.д., и т.д.» <...> Как будто такая каменная стена и вправду есть успокоение и вправду заключает в себе хоть какое-нибудь слово на мир, единственно только потому, что она дважды два четыре. О нелепость нелепостей! (5, *105–106*).

В «Дневнике писателя» за 1873 г. Достоевский напишет: «<...> сущность вещей человеку недоступна, а воспринимает он природу так, как отражается она в его идее, пройдя через его чувства» (21, *75*).

В свете дарвиновского учения под сомнением для современников оказалось прежде устойчивое представление о человеке, сотворенном Богом, как Царе природы, теперь же предлагалось усвоить диаметрально противоположное: человек – раб Природы. В «Зимних заметках» повествователь возмущен:

> И неужели, неужели человек, сей царь природы, до такой степени весь зависит от собственной своей печенки, – подумал я, – что за низость! (5, *48*).

Герой «Записок из подполья» иронизирует: вы со своей зубной болью оказываетесь «вполне в рабстве у ваших зубов» (5, *106*).

По мнению героя-парадоксалиста, научная истина (в ее дарвиновском варианте, в частности) существенно ограничивает личность, подчиняя ее исключительно законам природы. В результате человек лишается веры в возможность духовного изменения («что уж нет тебе выхода, что уж никогда не сделаешься другим человеком» – 5, *102*) и в существование идеала («на самом-то деле и переделываться-то, может быть, не во что» – 5, *102*). В таком случае ему остается признать, «что он подлец» (5, *103*), и тогда для него открывается перспектива испытать «наслаждение отчаяния»: «когда уж очень сильно сознаешь безвыходность своего положения» (5, *103*).

Бибиков настаивает на научных основаниях для социума: «Наука входит в гражданственность с одною целью – раскрыть во всех головах один ум, во всех грудях – одно сердце. На единении умов и чувствований зиждется все здание человечества»[20]. К этой мысли Достоевский обращался и во время работы над «Записками из подполья», и позднее:

> Предположится наукой найденный муравейник. Потребуются лишения, условия, ограничения личности. Для чего я стану ее ограничивать. Для хлеба. Не хочу хлеба, и взбунтуется. И еще долго пройдет, когда встанет человек. <...> Я хочу не такого общества научного <...> где бы я не мог делать зла, а такого именно, чтоб я мог делать всякое зло, но не хотел его делать сам (24, *162*).

Обществу, рационально организованному во имя хлеба земного, Достоевский противопоставил свободу личности, способную на выбор между добром и злом в пользу добра.

Человек 1860-х гг. в свете дарвиновского учения впервые увидел себя включенным в многовековой природный процесс развития и изменений, и перед ним встал вопрос о движущей силе происходящего. В ответ на него и Ройе, и Бибиков назвали борьбу за существование[21]. По Бибикову, организм, не испытывающий «гнета, стеснения, давления», лишен необходимости сопротивления, и в этом случае ему грозит исчезновение. Естественная основа для борьбы за существование – это исходное неравенство между людьми[22].

Благодаря открытию Дарвина, по мнению Ройе, наконец-то стало очевидным, что христианская мораль устарела и вредна для современного общества: она ошибочно связывает идеал социальной

добродетели с идеей братства, необоснованно преувеличивает роль сострадания и милосердия в обществе, неоправданно отстаивает необходимость самопожертвования со стороны сильных слабым. В результате социальное зло только «увеличивается и разрастается за счет добра»: чахлым существам незаконно принадлежит место, которое могли бы занять «три индивидуума хорошей комплекции». По существу, Ройе представила закон самосохранения в качестве основополагающего для современного общества. С подобной новейшей моралью не может примириться подпольный герой:

> Уж как докажут тебе, что, в сущности, одна капелька твоего собственного жиру тебе должна быть дороже ста тысяч тебе подобных и что в этом результате разрешатся под конец все так называемые добродетели и обязанности и прочие бредни и предрассудки, так уж так и принимай, нечего делать-то, потому дважды два – математика. Попробуйте возразить (5, *105*).

Оспаривая в «Зимних заметках о летних впечатлениях» социал-дарвинистскую позицию француженки Ройе и Бибикова, Достоевский в центр диалога поместил такие понятия, как самопожертвование, христианский идеал, свобода личности, равенство, братство. Предлагаемому самосохранению писатель противопоставил самопожертвование (в этом он солидаризовался со Страховым), отрицанию христианской морали – «нравственное признание <...> высшей красоты»[23]. Возможность братства он связал с пожертвованием для всех (без ущерба для них) со стороны отдельной личности «всем», совершенное «безо всякого принуждения, безо всякой выгоды» (5, *80*).

В «Зимних заметках о летних впечатлениях» Достоевский характеризует человека, последовательно выводя его за пределы границ «дарвиновского» понимания: личность человека способна на «самовольное, совершенно сознательное и никем не принужденное самопожертвование всего себя в пользу всех» (5, *79*), это является признаком ее могущества, самообладания, свободы собственной воли в «высочайшей» степени. Автор, различая степени развития личности, говорит о ее «самом сильном развитии». Такая личность не ведает страха: она не стоит перед «стеной» научной необходимости. Личность и свобода человека проявляются в великодушии. По Достоевскому, «если сказать человеку: нет великодушия, а есть стихийная борьба за существование (эгоизм), – то это значит отнимать у чело-

века личность и свободу. А это человек отдаст всегда с трудом и отчаянием» (29/2, *87*).

Герой «Записок из подполья» дает другой ответ на вопрос о движущей силе происходящего. В первой части повести он не спешит вписывать себя и других людей в «дарвиновскую» картину мира, и сначала он говорит о Природе и ее законах в прежнем, «додарвиновском» понимании. С его точки зрения, в современной ему жизни есть два типа людей. Одни – «так называемые непосредственные люди и деятели», они же «порядочные люди». Это люди «обыкновенного человеческого сознания», которого вполне достаточно «для человеческого обихода», к ним относится человек «настоящий, нормальный» и «глупый». Таким, по мнению героя подполья, и хотела «его видеть сама нежная мать-природа, любезно зарождая его на земле» (5, *104*).

Однако затем он фиксирует наличие людей, своими качествами превышающими природную норму. Вторая категория, продолжает он свой рассказ, – антитеза первой, к ней относятся «слишком сознающие» люди. К этой категории он относит себя, уточняя при этом, что он не только «слишком сознающий», но и современный человек, живущий «в Петербурге, самом отвлеченном и умышленном городе на всем земном шаре» (5, *101*), и потому его существование заведомо лишено глубинных оснований[24]. Подпольный полагает, что он как усиленно сознающий человек выходит уже «не из лона природы, а из реторты», и, следовательно, он существо экспериментальное. У него нет ответа на вопросы, во имя чего поставлен этот эксперимент и кто экспериментатор. Натолкнувшись же на «законы природы (в их «дарвиновском» понимании. – *Н. М.*) и арифметики», как на «каменную стену», такой человек осознает, что «<...> даже и злиться, выходит, тебе не на кого; что предмета не находится, а может быть, и никогда не найдется, что тут подмен, подтасовка, шулерство, что тут просто бурда, – неизвестно что и неизвестно кто» (5, *106*). С лабораторным происхождением связана для подпольного человека проблема его существования и постановка онтологического вопроса.

По Бибикову, представители «сентиментальной философии», признавая законы природы как «сверхъестественные», неизбежно приводят человека к неразрешимому противоречию между идеалом и действительностью. По Достоевскому, такое противоречие существует, однако оно не универсальное. В «Записках из подполья» оно

складывается для человека, в отличие от окружающих «сознающего лучшее», но не сумевшего преодолеть границы своего исключительно «сознательного» постижения бытия и, судя по второй части повести, во многом принявшего «дарвиновские» правила жизни. Автор повести пишет:

> Только я один вывел трагизм подполья, состоящий в страдании, в самоказни, в сознании лучшего и в невозможности достичь его и, главное, в ярком убеждении этих несчастных, что и все таковы, а стало быть, не стоит и исправляться. «Причина подполья» кроется, полагал он, в «уничтожении веры в общие правила. "*Нет ничего святого*"» (5, *378*).

К размышлениям об особенностях восприятия дарвиновской теории в российском обществе Достоевский не раз возвращался и в 1870-е гг.

> То-то и есть, что у нас ни в чем нет мерки. На Западе Дарвинова теория – гениальная гипотеза, а у нас давно уже аксиома (23, *8*). «Коли ничего нет, значит, можно все делать, – вот идея!» <...> У нас Дарвин, например, немедленно обращается в карманного воришку... <...> в злобе дня, в текущем ходе истории люди остаются как бы все те же навсегда, то есть в огромном большинстве своем не имеют никакого чуть-чуть даже прочного понятия ни о чувстве долга, ни о чувстве чести, и явись чуть-чуть лишь новая мода, и тотчас же добежали бы все нагишом, да еще с удовольствием (25, *46–47*).

Л. Н. Толстой далеко не сразу включился в диалог о Дарвине, это произошло позднее: во время «второй волны» интереса российского общества к труду английского естествоиспытателя в 1880–1890-е гг. Толстовские сочинения «Так что же нам делать?», «О жизни» внесли свой вклад в эту полемику. В работах 1880–1890-х гг. Толстой неоднократно отсылал как к самому учению, так и к культурному феномену, связанному с ним[25]. В 1880-е гг. Страхов опубликовал несколько специальных трудов[26]. В 1883 г. вышла работа К. А. Тимирязева «Чарльз Дарвин и его учение», которая к 1898 г. выдержала уже три переиздания. В 1887–1889 гг. развернулась острая полемика вокруг дарвинизма, вызванная работой Н. Я. Данилевского «Дарвинизм» (1885). Ее участниками были тот же Страхов, К. А. Тимирязев, академик А. С. Фаминцын и др. Подобные дискуссии были полезны для каждой из сторон: в Западной Европе и в России постепенно подготавливалась смена этапа противостояния науки и рели-

гии, науки и философии – этапом их конструктивного диалога с выходом к новым идеям и учениям[27].

Как известно, А. П. Чехов с восхищением относился к теории Дарвина. Ему, выпускнику медицинского факультета Московского университета, естественнику по образованию и роду профессиональных занятий, «по необходимости» был близок естественно-научный материализм. В письме А. С. Суворину от 7 мая 1889 г. он говорил о материалистах, безоговорочно, впрочем, не причисляя себя к ним. Как практикующий врач Чехов не мог не признать их правоту:

> Все, что живет на земле, материалистично по необходимости <...> Существа высшего порядка, мыслящие люди – материалисты тоже по необходимости. Они ищут истину в материи, ибо искать ее больше им негде, так как видят, слышат и ощущают они одну только материю. По необходимости они могут искать истину только там, где пригодны им микроскопы, зонды, ножи... <...> Я думаю, что, когда вскрываешь труп, даже у самого заядлого спиритуалиста необходимо явится вопрос: где тут душа? А если знаешь, как велико сходство между телесными и душевными болезнями, и когда знаешь, что и те и другие болезни лечатся одними и теми же лекарствами, поневоле захочешь не отделять душу от тела (П. 2, *308*).

Специфика присутствия дарвиновского учения в современной культуре осмыслялась Чеховым уже в ранних произведениях.

Начало сценки «Дочь Альбиона» (1883), учитывающее стереотипные представления читателя, настраивало его на тривиальную историю о любовных похождениях помещика. Однако тут же выясняется, что между помещиком и гувернанткой, вдвоем отправившимися на рыбную ловлю после отъезда барыни с детьми, любовных отношений нет. И более того, читатель узнавал, что русский барин и англичанка относятся друг другу с нескрываемой неприязнью. Сценка рыбной ловли была вписана автором в естественно-научный и идеологический контекст времени.

Поведение англичанки Уильки Чарльзовны, твердо уверенной в своем превосходстве, и ее надменное, презрительное и пренебрежительное отношение к русским господам вполне отвечало представлениям современного социал-дарвинизма о превосходстве одной расы над другой. Помещик же воспринимал англичанку отчасти в русле той же самой дарвиновской теории, видя родство этой женщины и с птицами, и с раком, и с рыбой, а отчасти в русле архетипичных представлений о «своих» и «чужих»: он называл ее то «чертов-

кой» и «кикиморой», то «чертовой куклой», от которой пахнет «какой-то гнилью» (2, *196*, *197*). Для русского барина англичанка – всего лишь гувернантка, почти прислуга, и его раздражало высокомерное поведение иностранки, неподобающее ее настоящему положению в его доме. Диалог между двумя этими чеховскими персонажами невозможен: каждый из них относится к другому человеку с сознанием собственного превосходства.

Как известно, Чехов воспринимал творчество Достоевского достаточно сдержанно, но «Записки из подполья» произвели на него огромнейшее впечатление. Они, безусловно, входят в контекст его художественного творчества («Смерть чиновника», «Скучная история», «Человек в футляре» и др.).

В центре рассказа «Смерть чиновника» (1883) оказывается разительная несоразмерность повода и следствия. В театре незадачливый, казалось бы, чиновник Иван Дмитриевич Червяков нечаянно чихнул на статского генерала. Впрочем, у читателя рассказа нет никаких оснований для отнесения Червякова к уже известным по произведениям русской литературы «маленьким» людям: чеховский чиновник занимал не дешевое место на галерке, а дорогое во втором ряду кресел, и, следовательно, «социальная дистанция» между ним и генералом, сидящим в первом ряду кресел, была невелика. Немаловажно и то, что этот генерал не был его непосредственным начальником. Однако, как уже давно отмечено в чеховедении, Червяков непонятно почему повел себя как «маленький человек». Своими настойчивыми извинениями он спровоцировал генеральский разнос и по собственной инициативе оказался в положении «униженного и оскорбленного».

Чеховским персонажем, кроме рабского желания извиниться перед генералом, движет, как ни странно, и нечто другое: чиновник Червяков с завидным упорством хочет «объяснить» генералу недоразумение, указывая не на что-нибудь, а на сами «законы природы». В результате в рассказе начинает складываться экзистенциальный смысл: в социуме человек рабски, как червяк, подчиняется любому начальнику, а в бытии, согласно распространенному в обществе пониманию теории Дарвина, также как червяк, – «законам природы». Получается, что «по законам природы» он «вдруг» чихнул, и вследствие их неуместного вмешательства и вторящего им генеральского крика внезапно «помер».

Человек, полагающий, что «законы природы» к нему относятся насмешливо, либо бунтует, либо смиряется. Чехов на примере чи-

новника Червякова предлагает посмотреть на человека, обостренно и даже болезненно воспринимающего свое положение в бытии (вспомним героя первой части повести «Записки из подполья» Достоевского), с новой стороны. Автор рассказа сделал акцент на безоговорочной готовности российского чиновника быть рабом и в социуме, и в бытии. В контексте творчества Чехова ранний рассказ «Смерть чиновника» будет связан с рассказом «Человек в футляре» (1898). Герой «Записок из подполья» – предтеча «футлярных» героев в творчестве Чехова[28], и всех этих героев он объединил темой страха жизни.

Николай Степанович, герой повести «Скучная история» (1889), всегда принимал жизнь такою, какая она есть, и прожил ее весьма достойно: свой талант, трудолюбие, обширнейшие знания и опыт отдал медицине, своим ученикам, как ученый-естественник он по праву заслужил всеобщее признание; при этом в его частной жизни были радости любви, семьи и отцовства. Вместе с тем оказалось: достаточно вторжения в его жизнь, как и в существование любого другого человека, «серьезного недуга, страха смерти», чтобы и его прошлое, и его настоящее – все «перевернулось вверх дном и разлетелось в клочья» (7, *307*). Растерянность перед смертью разбила существование человека на «прежде» и «теперь».

Николай Степанович остается верен науке и накануне смерти. Однако в сложившейся ситуации ему не на что опереться: он – ученый, а «не философ и не богослов» (2, *263*). Чеховскому герою ясно, что в его пристрастии к науке, в «желании жить <...> в стремлении познать самого себя <...> нет чего-то общего, что связало бы это в одно целое», нет того, что «называется общей идеей или Богом живого человека». Ученый-естественник делает неутешительный вывод: «А коли нет этого («общей идеи», «Бога живого человека». – *Н. М.*), то, значит, нет и ничего» (7, *307*).

Это итоговое обобщение героя, напоминающее заявление подпольного человека: «<...> даже и злиться, выходит, тебе не на кого; что предмета не находится, а может быть, и никогда не найдется <...>» (5, *106*) – в понимании Чехова, не может быть признано читателем как общезначимое, ибо оно субъективно. Вывод Николая Степановича – лишь одна из множества правд, которая может сложиться у человека при определенном ходе рассуждений в определенных жизненных обстоятельствах.

Обращение героя к проблемам экзистенции, по Чехову, разрушительно: по признанию Николая Степановича, последние месяцы жизни он в общении с окружающими «омрачил мыслями и чувствами, достойными раба и варвара», стал равнодушен к природе («я равнодушен и не замечаю рассвета» – 7, *307*). В сосредоточенности человека на подобных проблемах автору «Скучной истории» видится нечто нездоровое и излишнее. Для Чехова в этой «истории болезни» современного интеллигентного человека нет ничего нового, поэтому она – «скучная».

В повести «Дуэль» (1891) Чехов впервые в своем творчестве ставит проблему «любви к ближнему». По Чехову, в мире современных отношений сложнее всего любить ближнего. Еще в 1888 г. в письме к А. С. Суворину он заметил: «Беда ведь не в том, что мы ненавидим врагов, которых у нас мало, а в том, что недостаточно любим ближних, которых у нас много, хоть пруд пруди» (П. 3, *36*).

Идеологическая схватка между двумя главными героями повести «Дуэль» невозможна: они всего лишь носители культурных штампов рубежа 1880–1890-х гг. Мнения филолога Лаевского о себе и о своей жизни вторичны: он черпает их из классической литературы. Представления фон Корена как ученого-зоолога, дарвиниста, обличающего и презирающего Лаевского, тоже не новы. К дуэли гуманитария и естественника приводит не их приверженность разным убеждениям, а, как уже отмечено в чеховедении, роднящая – при непременной для каждого опоре на эпохальные имена и теории – претензия на исключительность и на особое положение в городе. В идеологической структуре повести ситуация дуэли Лаевского и фон Корена выполняет очень важную роль. Она выявляет идеологический центр повести: вопрос о «ближнем» и о любви к нему. Именно этот вопрос стягивает в один круг четырех героев: «слабого» Лаевского, «сильного» фон Корена, доктора и дьякона.

Для социал-дарвиниста фон Корена «ближний» – понятие относительное: каждый, по его мнению, сам в праве «считать», кто является его «ближним», а кто нет. Христианская любовь, с его точки зрения, есть любовь «разумная, осмысленная и полезная». Ученый-зоолог, озабоченный «улучшением человеческой породы», при первой возможности готов во имя абстрактных будущих поколений и «идеальной породы людей» уничтожить «хилого и негодного» (7, *376*) человека, угрожающего человечеству вырождением. Молодой дьякон, отнюдь не чурающийся биологического взгляда зоолога на

человека, идет украдкой посмотреть и спонтанно вторгается в происходящее, невольно протестуя против деления людей на сильных и слабых. Отчаянный крик дьякона с говорящей фамилией Победов предотвращает убийство «ближнего». В последней сцене повести особенно важны два других героя: доктор и дьякон. Они никогда не претендовали в жизни на какое-либо «сверхличное содержание» (В. Я. Линков) и теперь способствуют прощальной встрече двух былых противников.

Чехов как автор повести занял сложную позицию. В мире его представлений, как пишет В. Б. Катаев[29], у Дарвина и Христа было совершенно особое – центральное – положение. Чеховское отношение к Богу не было однозначным: он не верил в Бога и не раз говорил об этом, – но Бог существовал в его представлениях[30]. Писатель считал, что в настоящем времени «Бога нет» (П. 5, *133*). При этом он допускал, что в отдаленном будущем человечество, возможно, познает «истину настоящего Бога» (П. 11, *106*). Завет же Христа «Возлюби ближнего своего, как самого себя» был для Чехова авторитетен, самоценен и не ограничен рамками прошлого, настоящего или будущего. Этот христианский завет он под сомнение не ставил никогда. В повседневной жизни людей любовь к ближнему, по Чехову, предполагала прежде всего требовательность к себе, порядочность и ответственность за другого человека.

Закон самосохранения, казалось бы, набирал силу в современном обществе. В чеховской повести «В овраге» (1900) мужики побогаче обманом наживаются на бедных, сильные вытесняют и сживают со свету слабых. Аксинья обварила кипятком младенца Липы, которому по завещанию могла отойти нужная ей под строительство завода земля, вытеснила из дома Липу и хищнически прибрала к рукам богатое хозяйство свекра. Однако Чехов стремится передать полноту народной жизни. С одной стороны, он хорошо знает жизнь современных русских сел и деревень, с другой стороны, он неизменно обращает внимание читателя к народной культуре и к народной мудрости. Липа и ее мать Прасковья исполнены глубоким светом православной веры, они готовы все отдать другим людям. Незлобивая Липа подает милостыню своему свекру, когда-то богатому, а ныне обездоленному.

В письме к С. П. Дягилеву от 30 декабря 1902 г. Чехов для самого себя подводит итоги спора начала 1860-х гг., участником которого он, по существу, стал. Он отказывается поддержать Дягилева в

разговоре о «серьезном религиозном движении в России», а движение в кругах интеллигенции видится ему скорее как «игра в религию», образованная же часть общества (в том числе нынешние философско-религиозные общества), по его мнению, «ушла от религии». Однако он возлагает надежды на современную ему культуру как на

> начало работы во имя великого будущего, работы, которая будет продолжаться, может быть, еще десятки тысяч лет для того, чтобы хотя в далеком будущем человечество познало истину настоящего бога, т.е. не угадывало бы, не искало бы в Достоевском, а познало ясно, как познало, что дважды два есть четыре (П. 11, *106*).

По мнению протоиерея В. В. Зеньковского, в русской философии «есть некоторые своеобразные особенности, которые вообще отодвигают теорию познания на второстепенное место. <...> русские философы очень склонны к так называемому онтологизму <...> т.е. к признанию, что познание не является первичным и определяющим в человеке»[31]. Чехов же был «редчайшим» для России «гносеологическим художником»[32]. Приход зрелого Чехова к философскому футуризму[33] был неизбежен. В мечтательном по своему характеру обращении современного человека к отдаленнейшему будущему виделась ему как автору драмы «Три сестры» возможность избежать отчаяния перед лицом неразрешимых вопросов и истин. Возможное же понимание жизни в ее настоящем выражено в финале драмы словами Маши: «Надо жить... Надо жить...».

Примечания

[1] *Энциклопедический* словарь. Репринтное воспроизведение издания Ф. А. Брокгауза, И. А. Ефрона. 1890. М.: Терра, 1991. Т. 19. С. 134.

[2] К середине XIX в., как позднее писал академик К. А. Тимирязев, для сравнительной анатомии, эмбриологии, палеонтологии, географии стало очевидно «сходство всех существующих и существовавших организмов» (*Тимирязев К. А.* Значение переворота, произведенного в современном естествознании Дарвином // Дарвин Ч. Происхождение видов путем естественного отбора. М., 1952. С. 22). В науке возникла настоятельная необходимость «допустить единство всего живого в пространстве и во времени» (Там же. С. 24). Этому мешало прежде существовавшее представление о «неподвижности видовых форм», в силу которого «виды не изменяются, не превращаются одни в другие, не дают начала другим видам» (Там же). Сложившееся про-

тиворечие разрешил Дарвин: его учение опровергло догмат «неподвижности и самостоятельности сотворения (Богом. – *Н. М.*) видовых форм» (Там же).

[3] *Энциклопедический* словарь. Репринтное воспроизведение издания Ф. А. Брокгауза, И. А. Ефрона... Т. 19. С. 135.

[4] Лондонский профессор Т. Г. Гексли так и утверждал: «<...> если воззрения г. Дарвина правильны, в таком случае они одинаково применимы как к низшим млекопитающимся, так точно и к человеку <...>» (Наши сведения о причинах явлений в *органической природе*. Шесть популярных лекций, прочитанных в музее для практической геологии профессором Т. Г. Гэкели. СПб., 1866. С. 219).

[5] *Страхов Н. Н.* Дурные признаки // Время. 1962. № 11. С. 161.

[6] *Бибиков П. А.* Критические этюды. СПб., 1865. С. 112, 114. Петр Алексеевич Бибиков (1831-1875) – с 1861 г. постоянный автор журнала «Время». Непосредственным откликом на статью Страхова были два письма Бибикова под общим названием «Сентиментальная философия (по поводу чтения г-жи Ройе и теории Дарвина и тревог, возбужденных ими)», написанные им в декабре 1862 г. По-видимому, в декабре 1862 – январе 1863 г. статья была обсуждена на одном из воскресных заседаний литературного кружка, членами которого были Страхов, Бибиков, Достоевский и др. Ее текст под тем же названием был напечатан позднее – в 1865 г.

[7] *Тейяр де Шарден П.* Феномен человека. М., 2002. С. 225.

[8] *Страхов Н. Н.* Указ. соч. С. 165.

[9] *Михайловский Н. К.* Сочинения. СПб., 1896. Т. 1. С. 412.

[10] *Ch. Darwin Ch.* De l'origine des espèces, ou des lois du progrèchez les êtres organisés. Traduit par Clémens-Aug. Royer, avec préface et notes du traducteur. Paris, 1862.

[11] Главы: V. «Ваал»; VI. «Опыт о буржуа» – представляют собой непосредственный отклик на идеи Ройе и высказывания Бибикова.

[12] Истовый поклонник и последовательный пропагандист учения Дарвина К. А. Тимирязев вспоминал: «Поколение, для которого начало его сознательного существования совпало с тем, что принято называть шестидесятыми годами, было, без сомнения, счастливейшим из когда-либо нарождавшихся на Руси. Весна его личной жизни совпала с тем дуновением общей весны, которое пронеслось из края в край страны, пробуждая от умственного окоченения и спячки, сковывавших ее более четверти столетия. И вот почему те, кто сознают себя созданием этой эпохи, неизменно хранят благодарную память о тех, кто были ее творцами» (*Тимирязев К. А.* Сочинения: в 10 т. М., 1937-1940. М., 1939. Т. 8. С. 139).

[13] «Дарвиновский» дискурс в художественном и публицистическом творчестве Достоевского еще не изучен, отметим только исследование И. Зохраб: Darvin in the pages of The Citizen during Dostoevsky's editorship and echoes of Darvinian fortuitousness in The Brothers Karamazov // The Dostoevsky Journal: An Independent Review. 2010. Vol. 10-11. P. 79-96.

[14] *Страхов Н. Н.* Указ. соч. С. 163.

[15] Там же. С. 158. Здесь Страхов повторил мысль Г. Спенсера, высказанную в эссе «Прогресс: его закон и причина» (1857).

[16] *Бибиков П. А.* Указ. соч. С. 117.

[17] *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: в 30 т. Л.: Наука, 1972-1990. Т. 29/ 2. С. 85. В дальнейшем произведения Ф. М. Достоевского цитируются в тесте статьи по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.

[18] *Бибиков П. А.* Указ. соч. С. 108.

[19] Там же. С. 104-106.

[20] Там же. С. 135.

[21] К. А. Тимирязев, еще один пропагандист дарвиновского учения в те же годы, называл движущей силой смерть. Показательна, к примеру, позиция двух первых переводчиков в отношении названия труда Дарвина. Первый переводчик С. А. Рачинский предложил название «О происхождении видов в царствах животном и растительном путем естественного подбора родичей, или О сохранении усовершенствованных пород в борьбе за существование» (СПб., 1864, январь). Молодой К. А. Тимирязев, тоже занимавшийся переводом текста Дарвина, сразу же обеспокоился: «Нам кажется, что слово отбор (или, пожалуй, выбор), вернее передает смысл анг. слова. Выражения подбор, подбирать предполагают какую-то предзаданную цель, которою стремятся осуществить какой-то идеал, или образец, к которому стараются приблизиться, между тем как процесс selection состоит лишь в отделении, в уединении существ, чем-либо отличающихся друг от друга» (Отечественные записки. 1864. Т. 156. Сентябрь – октябрь. Статья вторая. С. 656). Тимирязеву явно не по душе пришлась мысль о существовании чего-то, что выходит за пределы селекции. Творец всего есть, по Тимирязеву, сама природа, она изначально не создала совершенных форм, однако затем «тщательно стирала следы своих ошибок» (Там же. С. 684). Далее молодой человек формулирует парадокс за парадоксом: «...причина совершенства органического мира заключается в его скрытом несовершенстве»; смерть является источником совершенства («Смерть, пресекающая при первом появлении все уродливое, все бесполезное, все несогласное с окружающими условиями, и есть источник и причина красоты и гармонии органического мира <...>». – Там же. С. 685). Перевод Тимирязева появится позднее, в 1896 г., и он будет сделан с учетом шестого английского издания труда Дарвина.

[22] При этом для Бибикова возникает вопрос об атрибуте для «избранных»: «Как угадать избранных, какою печатью они отмечены?» Эта мысль заинтересовала Достоевского, к ней он обращается в повестях «Записки из подполья» и «Кроткая», в романе «Преступление и наказание». В «Кроткой» закладчик находит атрибут своей исключительности – это великодушие. Другое дело, что Достоевский сразу отмечает подмену: великодушие, на которое претендует герой, обращается в свою противоположность.

[23] Достоевский пишет: «В наше время поднялись вопросы: хорошо ли хорошее-то? Хорошо ли, например, терпение и смирение Христово? Как должно устроиться равенство людей, – через любовь ли всеобщую, утопию, или через закон необходимости, самосохранения и опытов науки. Но в Евангелии же предречено: что законы самосохранения и опыты науки ничего не отыщут и не успокоят людей. Что люди успокаиваются не прогрессом ума и необходимости, а нравственным признанием <...> высшей красоты, служащей идеалом для всех, перед которой все бы распростерлись и успокоились: вот, дескать, что есть истина, <...> во имя которой все бы обнялись и пустились действовать, достигая ее (красоту)» (24, *159*).

[24] Подпольный герой вопрошает: «Где у меня первоначальные причины, на которые я упрусь, где основания? Откуда я их возьму? Я упражняюсь в мышлении, а следственно, у меня всякая первоначальная причина тотчас же тащит за собою другую, еще первоначальнее, и так далее в бесконечность. Такова именно сущность всякого сознания и мышления. Это уже опять, стало быть, законы природы. Что же наконец в результате?» (5, *108*).

[25] Позиция Л. Н. Толстого, во многом перекликающаяся с позициями Страхова и Достоевского, рассмотрена мною в статье «Учение Дарвина и его культурный фено-

мен в осмыслении Толстого» (Яснополянский сборник 2010. Тула: Изд. дом «Ясная Поляна», 2010. С. 235-248).

[26] Перечислим их: «Дарвинизм. Критическое исследование Н. Я. Данилевского» (1886); «Всегдашняя ошибка дарвинистов» (1887); глава «Дарвин» во второй книге «Борьба с Западом в нашей литературе» (1882-1896).

[27] На рубеже XIX-XX вв. и в первой половине XX в., например, к учению о биосфере и о ноосфере, к теории синтеза космической эволюции и христианского учения.

[28] На связь между подпольным героем и Беликовым, героем рассказа «Человек в футляре», указала Н. В. Францева (*Францева Н. В.* «Футлярный» герой А. П. Чехова: истоки и развитие: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1995).

[29] *Катаев В. Б.* Христос и Дарвин в мире Чехова // Катаев В. Б. Чехов плюс: Предшественники, современники, преемники. М., 2004. С. 157-166.

[30] См.: *Чудаков А. П.* «Между "есть Бог" и "нет Бога" лежит целое громадное поле...»: Чехов и вера // Новый мир. 1996. № 9. С. 186-192.

[31] *Зеньковский В. В.* История русской философии: в 2 т. Л., 1991. Т. 1, ч. 1. С. 15.

[32] *Катаев В. Б.* Спор о Чехове: конец или начало? // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. М., 1995. С. 6.

[33] О нем пишет С. Г. Бочаров в статье «Чехов и философия» (*Бочаров С. Г.* Филологические сюжеты. М., 2007. С. 328-343).

Даниэль Шюманн

Реминисценции эволюционного учения в пьесах А. П. Чехова «Чайка» и «Дядя Ваня»[1]

За минувшие 125 лет критической рецепции А. П. Чехов удостоился целого ряда различных определений. Из необозримого фонда высказываний о Чехове приведем лишь несколько примеров: для одних читателей он был писателем-натуралистом[2], для других гуманистом[3], автором-врачом[4], предтечей экзистенциализма[5], импрессионистом[6] и т. д. Нетрудно добавить к этому списку званий, более или менее почетных, еще один эпитет: Чехов – эволюционист. Однако русский писатель не поддается однозначным классификациям, и этим самым он как бы предвещает мировоззренческую разнородность эпохи Серебряного века[7] – эпохи, к которой он сам, по биографическим и мировоззренческим причинам, уже не мог принадлежать, но за рождением которой он внимательно следил. Сдержанное отношение Чехова к новым литературно-художественным и философским течениям начала XX в. объясняется не в последнюю очередь и его специфическими взглядами на эволюционный процесс.

Рожденный всего лишь несколько месяцев спустя после публикации знаменитой книги Чарльза Дарвина «Происхождение видов путем естественного отбора»[8], будущий русский прозаик и драматург вырос в атмосфере ожесточенных споров вокруг нового учения. Еще в гимназические годы в Таганроге Чехов интересовался имеющимися в городской библиотеке переводами работ таких английских пионеров позитивизма, как Генри Т. Бокль (Henry Thomas Buckle), имя которого связано с эволюционным учением[9]. Учеба же на медицинском факультете Московского университета и первые публикации его литературных произведений совпали с последними годами жизни Дарвина и все больше усиливающимся расхождением точек зрения относительно истинного истолкования теории великого англичанина.

В драмах, повестях и рассказах Чехова содержится множество ссылок и аллюзий на теорию Дарвина и труды некоторых других представителей эволюционного учения. Их количество позволяет

сделать вывод о том, что эта тема очень интересовала русского писателя на всем протяжении его творчества. Тем не менее отношение Чехова к эволюционной теории пока не так подробно изучено в науке о писателе, как, например, связь Чехова с абсурдизмом[10].

В рамках данной работы, разумеется, нельзя представить исчерпывающий обзор этой темы. Пожалуй, это и не нужно, т.к. уже опубликованы некоторые исследования о реминисценциях эволюционизма в чеховских рассказах. В этой связи можно, например, назвать статьи В. Б. Катаева и Жаклин де Прояр о повести «Дуэль» (1891)[11].

При изучении влияния идей эволюционизма на творчество Чехова следует особо обратить внимание на формы их отражения в **зрелых** драмах писателя. В данной статье речь будет идти, прежде всего, о «Чайке» и о «Дяде Ване», т.е. о пьесах, представляющих, по определению английского переводчика и литературоведа Дэвида Магаршака, «настоящего Чехова»[12]. Высказывания же самого Чехова об эволюционизме в его письмах, ставшие уже объектом литературоведческого исследования[13], в данной статье не являются специальным предметом изучения.

Ко времени создания пьесы «Чайка», работу над которой Чехов начал в 1895 г., теория Дарвина, совершенно новая в год рождения Чехова и тогда многими оспариваемая, уже превратилась в **учение.** Оно преподавалось на медицинских факультетах во всем мире, в том числе и в России. Однако в середине 1890-х гг. уже наступило определенное перенасыщение идеей о биологической равнозначности человека и животного мира, вначале так захватившей и потрясшей представителей натурализма и реализма[14]. В то же время другие идеи дарвиновской теории, прежде всего идея о борьбе за существование, продолжали развиваться в интерпретациях таких разных авторов, как английский философ и социолог Герберт Спенсер[15] и немецкоязычный писатель и критик Макс Нордау.

В «Чайке» (1886) Чехов не развивает идею эволюционизма в том однозначно положительном тоне, который был свойствен многим писателям 1870–1880-х гг. Их произведения часто проникнуты надеждой, что дарвиновская теория в конечном счете приведет к повышению уровня общественного развития России. Впрочем, такая точка зрения в то время была довольно популярна не только среди русскоязычных писателей. Подобные взгляды были и у многих пи-

сателей в Польше – именно в той ее части, которая тогда входила в состав Российской империи[16]. Однако «Чайка» относится уже к другому, более позднему, этапу восприятия теории Дарвина, на котором теория об эволюционном развитии соединяется уже с различными мистическими представлениями. Теперь используются только отдельные фрагменты эволюционной теории – в собственных интересах. Не следует забывать и о том, что наряду с оригинальными идеями английского ученого распространялись и их интерпретации, принадлежащие Томасу Генриху Хаксли (T. H. Huxley; в русских публикациях также Гексли), Людвигу Бюхнеру (L. Buchner) и Эрнсту Геккелю (E. Haeckel). На Дарвина ссылались такие диаметрально противоположные мыслители, как сторонник коммунистического анархизма П. А. Кропоткин и приверженец расовой теории В. А. Зайцев. К 1890-м гг. в России уже мало кого волновало, где кончается теория Дарвина и начинаются мифы о ней.

Главной темой «Чайки» является литература и литературная жизнь – наряду с темой любви, которая в этой пьесе представлена в различных вариациях. В центре действия – два писателя и две актрисы. Писателю старшего поколения, Борису Алексеевичу Тригорину, известному и придерживающемуся принятой литературной традиции, противопоставляется молодой писатель-модернист[17] Константин Гаврилович Треплев. Это противопоставление молодого и старшего поколений продолжено и в двух актрисах: Ирине Николаевне Аркадиной, матери Константина, и Нине Михайловне Заречной. Напряженные отношения между старшими и младшими обостряются тем, что Аркадина находится в любовной связи с Тригориным, которую Константин не одобряет, а Тригорин будет близок с Ниной, любимой Константином без взаимности.

В «Чайке» молодой писатель Константин Треплев характеризует свое положение, используя некоторые термины эволюционной теории, точнее, того попурри эволюционистских понятий, которое было в моде на рубеже XIX–XX столетий. Нельзя сказать, что Константин – эволюционист в том смысле, каким был, например, сам Чарльз Дарвин. Свою позицию он пытается разъяснить своей пьесой, монолог из которой Нина читает в первом действии «Чайки». В основе «новых форм» (13, *8*) литературы для Константина Треплева лежит символическая смесь эволюционной теории с мистицизмом, в которой весь эволюционный процесс вылился в рождение одного ницшеан-

ско-соловьевского[18] сверхсущества. Атмосфера пародии в знаменитом монологе Нины возникает не в последнюю очередь из-за несовместимости материалистических и мистических представлений о жизни и космосе, из-за употребления взаимоисключающих терминов естественных наук, с одной стороны, и философского, теологического и литературного дискурса – с другой. Примером такого уравнивания разных языковых сфер и стилевых плоскостей может служить фрагмент из первого абзаца монолога:

> Уже тысячи веков, как земля не носит на себе ни одного живого существа, и эта бедная луна напрасно зажигает свой фонарь. На лугу уже не просыпаются с криком журавли и майских жуков не бывает слышно в липовых рощах. Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто. Страшно, страшно, страшно (13, *13*).

Словосочетание **тысячи веков** может ассоциироваться с ожесточенным спором о возрасте Земли, который стал исходной точкой развития эволюционной теории в конце XVIII – начале XIX в., еще задолго до публикации первых трудов Дарвина[19]. В то время как предположение о том, что Земле, по меньшей мере, несколько сотен тысяч лет, трудно соединить с библейскими представлениями о начале нашей планеты: повторяемое трижды наречие «пусто» напоминает именно слова из книги Бытия, что «Земля же была безвидна и пуста» (Бытие I; 2). Образ «бедной» луны, зажигающей «свой фонарь», как и слово «страшно», вводят в пьесу Константина элемент сказочности, а биологическое понятие «живое существо» явно выпадает из этого контекста.

Смешивание лексических полей мифологии и естественных наук продолжается и в следующем абзаце монолога, в котором описывается формирование некой гениальной личности из обломков старого мира:

> Тела живых существ исчезли в прахе и вечная материя обратила их в камни, в воду, в облака, а души их всех слились в одну. Общая мировая душа – это *я*... *я*... Во мне душа и Александра Великого, и Цезаря, и Шекспира, и Наполеона, и последней пиявки. Во мне сознания людей слились с инстинктами животных, и я помню все, все, все, и каждую жизнь в себе самой я переживаю вновь (13, *13*).

Здесь бросается в глаза не только намек на восточную концепцию палингенеза, т.е. переселения душ, но и аллюзия на язык па-

леонтологии и геологии, послужившие толчком для рождения дарвинской теории[20]. Культ гениальной личности, поддерживаемый многими писателями символизма, осмеивается Чеховым сопоставлением «великих» деятелей мировой истории и культуры с «последней пиявкой».

В следующем же абзаце такие важнейшие открытия материалистической науки, как «обмен атомов» и непрерывные изменения как в одушевленной, так и в неодушевленной природе, пересекаются с религиозной идеей дьявола. Так в пьеске Константина Треплева утверждается первенство духовной сферы, которая якобы остается постоянной и неизменной [см.: (13, *14*)]. Терминологическая и идейная неясность монолога вызывает такое впечатление, что восхваляемые «новые формы» Константина Треплева – это не что иное, как речевые штампы. В связи с этим насмешки Аркадиной не кажутся совсем необоснованными – даже в том случае, если мы принимаем во внимание, как эгоистически она себя ведет по отношению к своему сыну. Прежде чем монолог Нины-актрисы обрывается из-за постоянных реплик Аркадиной-зрительницы и обидчивой реакции Константина-автора, звучит довольно интересная мысль: говорится о том, что когда-нибудь в будущем «наступит царство мировой воли» (13, *14*) и что это будет только в конце длинного, многотысячелетнего процесса, напоминающего процесс эволюции. Разница, однако, состоит в том, что описываемая «эволюция» «мировой воли», в отличие от дарвинских идей, имеет четко определенную телеологию.

Весьма показательно, что Константин не может дождаться конца своего спектакля; рассердившись из-за постоянных реплик Аркадиной-зрительницы, он внезапно прерывает представление. В «Происхождении видов» Дарвин выдвигает знаменитый принцип Аристотеля natura non facit saltum [природа не делает скачков], вызвавший, помимо положительных откликов, и много критики[21]. Эта идея является непостижимой для Константина Треплева. Он – человек, не способный к компромиссу, выразивший свое художественное кредо фразой: «Нужны новые формы. Новые формы нужны, а если их нет, то лучше ничего не нужно» (13, *8*). Дарвиновскую теорию о «борьбе за существование» Константин понимает как смертный бой традиционных писателей и модернистов. Поэтому он хочет вызвать Тригорина на дуэль. Тригорин же, хотя он и не отличается оригинальностью литературных приемов, тем не менее понимает дарвинистскую

правду, что миграция – один из возможных путей к преодолению все возрастающей конкуренции. В конечном итоге бескомпромиссная позиция Константина может привести только к катастрофе, т.е. к самоубийству, известием о котором и заканчивается «Чайка». Не случайно в чеховской пьесе проводится параллель между Константином Треплевым и Гамлетом, которая уже не раз осмыслялась в науке о писателе[22]. Хотя кончина наиболее известного в мировой литературе типа нерешительного человека и отличается от смерти от собственной руки чеховского героя, тем не менее их обоих связывает установка на бесплодную, непродуктивную борьбу не на жизнь, а на смерть. Они не признают продуктивной «борьбы за существование», которая, по мысли Дарвина, ведет к развитию «высших животных»[23].

В литературе, как и в личной жизни, Константин выбирает революцию вместо эволюции. Он не может постичь эволюционистскую суть позиции Маши. Маша, дочь управляющего усадьбой (в ранней редакции пьесы она внебрачный ребенок доктора Дорна и Полины Андреевны, жены управляющего[24]), выходит замуж за учителя Медведенко. Медведенко беден и малопривлекателен внешне. Тем не менее Маша вступает с ним в брак, когда понимает, что на ее любовь Константин Треплев не отвечает взаимностью. По всей видимости, супружество Маши и Медведенко нельзя назвать счастливым, и кажется, что повинен в этом не только учитель[25]. Однако, невзирая на это, к четвертому действию у них даже появляется ребенок. Следовательно, в конце пьесы есть надежда, что род человеческий все-таки будет продолжаться.

Эта надежда связывает Машу с другим второстепенным персонажем «Чайки», доктором Дорном. Правда, в тексте пьесы, впервые опубликованном в «Русской мысли» в декабре 1896 г., уже не встречается однозначной аллюзии на родственную связь между Машей и Дорном. Однако из слов девушки читатель, по крайней мере, узнает об особом характере ее отношений с доктором [см.: (13, *20*)], а в ходе разговора Полины Андреевны с врачом создается впечатление, что оба они ближе друг к другу, чем подобало бы в это время замужней женщине и холостому мужчине [см.: (13, *11*)]. Как бы то ни было, Дорн, по всей видимости, умеет соединить свою привлекательность для женщин профессиональным успехом, восприимчивость к возвышенному и прекрасному – с трезвым прагматизмом[26]. Весьма показательно, что именно он, человек с естественно-науч-

ным образованием, напоминает Сорину и остальным персонажам о необходимости признания законов природы: «По законам природы всякая жизнь должна иметь конец» (13, *49*).

Как далек от такой позиции Константин! Не дождавшись естественного, «эволюционного» развития событий, уходит из жизни молодой 27-летний человек в полном расцвете лет, категорично не допуская возможности индивидуального приспособления к меняющимся условиям жизни. Константин не оставляет за собой ни творческого наследия, ни биологического – в конце пьесы он рвет свои рукописи и, не добившись любви Нины, не проявляет никакого интереса к другим женщинам. Он не может понять также и позицию Нины, для которой жизнь – это прежде всего тяжелая работа, страдание и терпение. Добрые советы доктора Дорна в первом действии никак не влияют на Константина Треплева и в четвертом. Он не в состоянии осознать и то, что доктор сумел переосмыслить главную идею его пьески, сыгранной на берегу озера: в то время как представление о Мировой душе у Константина ассоциируется с образами одиночества, смерти и разрушения, Дорн связывает это понятие с жизнерадостной толпой в Генуе [см.: (13, *49*)]. Константину Треплеву стоило лишь внимательно слушать доктора, чтобы открыть для себя выход из «башни из слоновой кости» замкнутого в себе искусства...

Во второй по времени создания пьесе «Дядя Ваня» (1897) повторяются некоторые идеи «Чайки»: прежде всего, это мотив любви без взаимности, а также неопределенность представлений героев о будущем. Однако главная тема пьесы совершенно иная: смысл жизни в работе для себя и для других. Эта тема напрямую связана с эволюционной теорией, и в «Дяде Ване» неоднократно обсуждается вопрос о том, что наиболее эффективно влияет на развитие жизни на земле – альтруизм или эгоизм.

Общность обеих пьес также определяется образом доктора. Одним из главных героев «Дяди Вани» является врач Михаил Львович Астров. Его Чехов наделяет естественно-научными взглядами. Но, несмотря на сходство, обусловленное профессией, персонажи «Чайки» и «Дяди Вани» существенно отличаются друг от друга. Доктор Дорн представляет собой эволюциониста в подлинном значении этого слова. Он понимает, что принцип эволюции в конечном итоге более эффективен, чем бесплодная вера в какие-либо революции, он полагает, что в искусстве важны не столько «новые формы», сколько

умение наполнить их качественным содержанием. Доктор же Астров, может быть, и образован, но его нельзя назвать мудрым[27]. В отличие от доктора Дорна, Астров не является сторонником эволюционной **теории,** а проповедует именно эволюционную **догму,** т.е. учение, правдивость которого он уже не проверяет. Более того, он и не всегда верит в то, что сам проповедует.

В уста Астрова вложена единственная в «Дяде Ване» прямая аллюзия на терминологию эволюционного учения. Она вошла в разговор Астрова с Еленой Андреевной. Астров описывает последствия быстрого вырубания лесов в российской провинции: в деревнях прибавляется население, а следовательно, крестьяне рубят лес, распахивают землю под поля. И Астров, один из первых борцов за охрану окружающей среды в русской литературе, выступает против необдуманного обращения с природными богатствами России. Казалось бы, тема насквозь современная. Однако стоит обратить внимание на следующие слова Астрова:

> Тут мы имеем дело с вырождением вследствие непосильной борьбы за существование; это вырождение от косности, от невежества, от полнейшего отсутствия самосознания, когда озябший, голодный, больной человек, чтобы спасти остатки жизни, чтобы сберечь своих детей, инстинктивно, бессознательно хватается за все, чем только можно утолить голод, согреться, разрушает все, не думая о завтрашнем дне... (13, *94*).

Здесь бросается в глаза не только выражение «борьба за существование», которое в половине 1890-х гг. использовалось уже не только знатоками теории Дарвина. Его идея сочетается у Астрова с существительным «вырождение», сам факт использования которого, как правило, не привлекает внимания читателей и ученых. Даже знаменитый немецкий переводчик Петер Урбан, один из самых известных переводчиков русской литературы в Германии, передал значение слова «вырождение» не совсем точно как «Verfall»[28] [разрушение, упадок]. Несомненно, такой перевод затемняет некоторые важные аспекты мировоззрения Астрова.

Термин «вырождение» гораздо более агрессивен, чем существительные «разрушение» или «упадок», он подчеркивает болезненность и анормальность того, по отношению к чему он применяется. Традиционным его немецким эквивалентом является слово «Entartung». Этот термин ввел в оборот названный выше немецкий писатель Макс Нордау в своей книге под тем же названием «Entartung».

Книга Макса Нордау вышла в русском переводе в 1894 г.[29] Впоследствии термин «Entartung» [вырождение] приобрел дурную славу, т.к. немецкие фашисты использовали его для обозначения нежеланных художественных и литературных течений, а также целых этнических групп, как, например, евреев. Тот факт, что немецкие фашисты основывали свою антисемитскую и античеловечную пропаганду именно на этом термине, актуализированном в немецком языке евреем Австро-Венгерской империи и являющимся одним из основоположников сионизма, представляет собой одно из многих внутренних противоречий гитлеровского режима. Может быть, поэтому немецкий переводчик и решил передать чеховские слова при помощи более безобидного слова «Verfall». Однако термин «Entartung» еще до Макса Нордау употреблялся в специальных трудах по медицине и психиатрии, например в трудах итальянского врача и антрополога Чезаре Ломброзо, на которые немецкоязычный автор ссылается в посвящении и в предисловии к своей книге[30]. Возможно, отсюда он был знаком и Чехову. Впрочем, Чехов неоднократно критически отзывался и о книге Макса Нордау, которого в письме А. С. Суворину называет «свистуном»[31]. Слова о вырождении населения российской провинции в «Дяде Ване» свидетельствуют о том, что Астров не эволюционист, а последователь теории дегенерации.

Теория дегенерации в некоторой степени даже противоречит эволюционизму Дарвина и его последователей. Для эволюциониста не может быть жизни без постоянных изменений – по терминологии современной генетики их можно назвать **мутациями**. Для сторонника же теории дегенерации эти изменения несут с собой, прежде всего, угрозу, т.к. они опасны для сложившейся экосистемы или для данного социального строя[32]. Согласно этой теории, не человек подчиняется законам эволюции, а сам должен использовать достижения научно-технического прогресса для устранения нежелательных изменений[33]. Даже если последователь этой теории руководствуется заботой об общечеловеческом благе, о светлом будущем, теория эта является, по сути дела, одним из проявлений позиции консерватизма. И у Астрова можно найти это сопротивление прогрессу. Его мировоззрение, по меньшей мере, непоследовательно: по отношению к природе он консерватор, выступающий за восстановление того, что было раньше; по отношению к социальной сфере он, наоборот, про-

поведует планомерное развитие на основе использования научно-технических знаний.

Есть и другое довольно интересное противоречие в мировоззрении Астрова: с одной стороны, в разговоре с Еленой Алексеевной он излагает свои соображения о дегенерации русского народа, а с другой – в нем самом можно наблюдать последствия пристрастия к алкоголю. Его коллега, доктор Дорн, серьезно предупреждал помещика Сорина о вреде алкоголя и табака:

> Вино и табак обезличивают. После сигары или рюмки водки вы уже не Петр Николаевич, а Петр Николаевич плюс еще кто-то; у вас расплывается ваше я, и вы уже относитесь к самому себе, как к третьему лицу – он (13, *23*).

Весьма показательно, что Марина, старая няня в семье Войницких, в начале пьесы едва узнает Астрова после его десятилетнего отсутствия. Пристрастие к алкогольным напиткам у Астрова сохраняется до конца пьесы. Когда та же Марина предлагает ему перед отъездом рюмку водки с кусочком хлеба, Астров берет только водку, говоря: «Нет, я и так...» (13, *115*). Эта реплика обычно вызывает веселье у театральной публики. Но у зрителя и читателя она и вызывает сомнения в том, что в жизни Астрова что-то в скором времени изменится, – несмотря на все то, что он, может быть, сделает во избежание экологического кризиса.

Итак, в «Дяде Ване» Чехова можно увидеть переход от позитивистского эволюционизма к ранней форме экзистенциалистского миропонимания[34] не потому, что законы эволюции опровергаются; они сохраняют свою силу еще и в «Вишневом саде», который был поставлен в год смерти драматурга, в 1904 г.[35] Но это уже тема для другого исследования. Специфическим элементом экзистенциализма в «Дяде Ване» является отсутствие у Астрова идеологической или теологической уверенности в том, что собственная индивидуальная жизнь имеет какое-либо значение. Слишком медленно идет эволюционный процесс. Однако выход из этого безнадежного положения, который выбирают Константин Треплев в «Чайке» или Войницкий в «Лешем», самоубийство, – уже невозможен для Астрова. Если пользоваться терминологией экзистенциалиста Жана-Поля Сартра, то Астров вынужден и в будущем искать **эссенцию**, которой он может наполнить свою **экзистенцию**[36]. Эволюционный закон постоянного

изменения жизненных форм уже не может для него быть идеей, непосредственно наполняющей его жизнь смыслом, как это было для позитивистов, к которым будет относиться и Петя Трофимов в «Вишневом саде».

Астров не может **верить,** как Соня, которая его любит без взаимности. Иногда он может надеяться на лучшую жизнь, и работать он также может. Более того: он у Чехова обязан это делать, т.к. идея «борьбы за существование» в «Дяде Ване», как, впрочем, и в «Чайке», представлена лишь как шифр общечеловеческой обязанности искать смысл индивидуальной жизни в деятельности[37]. В конце концов в этой мысли все-таки заключается если и не сама надежда, то, по крайней мере, один из возможных путей из той безнадежности, которую Лев Шестов считал связующим элементом чеховского творчества[38]. Напрашивается вывод, проверка которого по отношению к остальным поздним пьесам Чехова выходит уже за рамки данной статьи, что «Чайка» и «Дядя Ваня» – это драмы о необходимости поиска **эссенции** в эволюционной **экзистенции.**

Примечания

[1] Предлагаемая статья была впервые опубликована в следующем изд.: L'âge d'argent dans la culture russe. (Lanne Jean-Claude, Garziano Svetlana – ed.). Lyon, 2007 (Modernités russes 7). P. 263-278. Автор выражает благодарность редакторам сборника за согласие на перепечатку статьи. Статья представляет собой несколько расширенную версию доклада, прозвучавшего на Международной конференции «L' Age d'argent dans la culture russe» в Лионе. Автор статьи желает выразить свою признательность участникам дискуссии, которые своими ценными замечаниями открыли путь к дальнейшей разработке рассматриваемой темы. Автор также благодарит Ангелину Майер-Гейгер и Татьяну Якоб за большую помощь, оказанную при подготовке данной статьи.

[2] См.: *Гроссман Леонид.* Натурализм Чехова // Вестник Европы. 1914. № 7. С. 218-247. *Thompson Alan Reynold.* Chekhov and Naturalism // The Anatomy of Drama. 2. ed. Berkeley, 1946. P. I-XXXIV. *Moravčevich Nicholas.* Chekhov and Naturalism. From Affinity to Divergence // Anton Chekhov's Plays. The Sea Gull. Uncle Vanya. The Three Sisters. The Cherry Orchard. Backgrounds. Criticism. Translated and Edited by Eugene K. Bristow. Indiana University. New York: Norton Critical Editions, 1977. P. 286-309.

[3] См.: *De Sherbinin Julie W.* Chekhov and Christianity. The Critical Evolution // Chekhov Then and Now. The Reception of Chekhov in World Culture. Clayton Douglas J. (ed.). New York, 1997 (Middlebury Studies in Russian Language and Literature 7). P. 285-299: «Несмотря на мнимое отсутствие веры, Чехов проявлял живое человеколюбие [humanitarianism], щедрость духа и любовь к ближнему, ассоциирующиеся с фундаментальными принципами христианской филантропии». (Перевод мой. В дальней-

шем принадлежность перевода оговаривается только в том случае, если он выполнен другим автором. Дореволюционные источники цитируются и описываются по современным нормам русской орфографии. – *Д. Ш.*).

[4] Уже современники писателя, например Л. П. Гроссман, утверждали, что «медицинская школа сказалась прежде всего на методе его работы» (*Гроссман Леонид.* Натурализм Чехова. С. 220). Более современный взгляд на проблематику взаимосвязи медицины, литературы и психологии в творчестве Чехова предлагает в своей статье Петер Тирген. См.: *Thiergen Peter.* Zu Čechovs Personalunion von Dichter, Arzt und Psychologe (am Beispiel von «Княгиня», 1889) // Anton P. Čechov. Werk und Wirkung. Vorträge und Diskussionen eines internationalen Symposiums in Badenweiler im Oktober 1985. Teil I. (Hg.: Kluge Rolf-Dieter, Nohejl Regine.) Wiesbaden, 1990 (Opera Slavica. Neue Folge 18). S. 324-341.

[5] См.: *Регеци Ильдико.* Чехов и ранний экзистенциализм: Несколько замечаний к проблеме // Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae. 1995. 40. P. 95-104.

[6] См.: *Moravčevich Nicholas.* Chekhov and Naturalism. P. 303-309 (прежде всего, о «Чайке»).

[7] На терминологическую проблемность этого понятия указал, наряду с иными, Омри Ронен: *Ronen O.* The Fallacy of the Silver Age in Twentieth-Century Russian Literature (Sign Text Culture: Studies in Slavic and Comparative Semiotics). Amsterdam, 1997. P. 1-5.

[8] Первый в России перевод труда Чарльза Дарвина: *Дарвин Ч.* О происхождении видов в царствах животном и растительном путем естественного подбора родичей, или О сохранении усовершенствованных пород в борьбе за существование: пер. с англ. С. А. Рачинского. СПб., 1864. В разных переводах книга получала разные названия. В настоящее время как классический закрепился следующий перевод названия, принадлежащий К. А.Тимирязеву: *Дарвин Ч.* Происхождение видов путем естественного отбора, или Сохранение благоприятных рас в борьбе за жизнь. СПб., 1991. *Примеч. редактора.*

[9] О том, что в круг чтения Чехова в Таганроге входил и Генри Т. Бокль, автор малоизвестной на сегодняшний день трехтомной «Истории цивилизации в Англии» (1857-1861), пишет Жаклин де Прояр. См.: *De Proyart Jacqueline.* Tchékhov et Darwin. Limites et portée d'une influence // Silex. 1980. 16. P. 103. Подобную информацию об этом содержит и книга Лоренса Сенелика. См.: *Senelick Laurence.* Anton Chekhov. Houndmills. London. 1985. P. 4. О роли Бокля в процессе распространения дарвинизма в России см.: *Vucinich Alexander.* Darwin in Russian Thought. Berkeley; Los Angeles; London, 1988. P. 9-10. Идеи о близости учений Бокля и Дарвина встречаются также и в нерусскоязычной прессе тогдашней Российской империи. См.: [*Świeżawski Ernest*]: Buckle i Darwin // Przegąd Tygodniowy.1868. S. 338-339, 358-360.

[10] Ингрид Длугош, например, считает Чехова пионером этого направления. См.: *Dlugosch Ingrid.* Anton Pavlovič Čechov und das Theater des Absurden. München, 1977 (Forum Slavicum 42). S. 264.

[11] См.: *Катаев В. Б.* Эволюция и чудо в мире Чехова. Повесть «Дуэль» // Русская литература XIX века и христианство / под ред. В. И. Кулешова. М., 1997. С. 48-55. См. также: *De Proyart Jacqueline.* Tchékhov et Darwin. Limites et portée d'une influence. P. 105.

См. также: *Катаев В. Б.* Христос и Дарвин в мире Чехова // Катаев В. Б. Чехов плюс... Предшественники, современники, преемники. М., 2004. С. 157-166; статьи *Е. Н. Пинской* и *Н. Г. Михновец* в данном сб. *Примеч. редактора.*

[12] См.: *Magarshack David.* The Real Chekhov. An Introduction to Chekhov's Last Plays. London, 1972. P. 9-23. С полемичностью некоторых высказываний Дэвида Магаршака в адрес современных ему режиссеров и истолкователей Чехова, а также с ортодоксальностью его отстаивания определенной интенции Чехова можно и нужно спорить. Тем не менее есть основание предположить, что последние пьесы Чехова – к ним Дэвид Магаршак относит «Трех сестер» и «Вишневый сад» – действительно содержат некую квинтэссенцию творческих исканий писателя. По крайней мере, думается, что вышеуказанные поздние пьесы Чехова можно назвать **итоговыми** по степени трактовки в них эволюционного учения.

[13] Николас Моравчевич, например, указывает на два письма Чехова, в которых русский писатель выступает в защиту теории Дарвина. См.: *Moravčevich Nicholas.* Chekhov and Naturalism. P. 289.

[14] В своей объемной книге Александр Вюсинич объясняет, что рост антидарвинистских тенденций в России 1890-х гг. явился результатом совместных усилий теологов, философов и ученых-естественников, направленных на опровержение теории покойного англичанина. См.: *Vucinich Alexander.* Darwin in Russian Thought. P. 240-271. По сравнению с русскими мыслителями, писателям в труде Вюсинича уделяется довольно незначительное внимание. При этом антидарвинизм 1890-х гг. можно соотнести с ростом популярности в России и за ее пределами творчества Ф.М. Достоевского, критическое отношение которого к дарвинизму и позитивизму уже стало предметом литературоведческих исследований. См.: *Lewis B. E.* Darwin and Dostoevsky // Melbourne Slavonic Studies. 1976. 11. P. 23-32. *Бельтраме Ф.* Достоевский и Бокль: По поводу одной реминисценции в «Записках из подполья» // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 1997. № 3. С. 111-117. (О соотношении идей Чарльза Дарвина и Достоевского см. также статью *Н. Г. Михновец* в данном сб. *Примеч. редактора.*)

[15] Идея борьбы за существование сегодня настолько тесно связана с именем Чарльза Дарвина, что часто упускается из виду то, что «отцом» самого этого выражения является Герберт Спенсер, бывший на 11 лет моложе Дарвина и впоследствии продолживший развитие этих дарвиновских идей. См.: *Vogt Markus.* Sozialdarwinismus. Wissenschaftstheorie, politische und theologisch-ethische Aspekte der Evolutionstheorie. Freiburg; Basel; Wien, 1997. S. 74.

[16] Примером подобной эйфории, вызванной теорией Дарвина, может служить высказывание польской писательницы Элизы Ожешковой, предсказавшей в 1872 г., еще до публикации первого польского перевода работы естествоиспытателя, что новая гипотеза «обещает для науки обильные плоды открытий и бесспорных фактов». См.: *Orzeszkowa Eliza.* Pisma krytycznoliterackie. Zebrał i opracował Edmund Jankowski. Wroclaw; Kraków, 1959. S. 65.

[17] В связи с образом Константина Треплева чехововеды давно говорят о пародировании Чеховым идей современного ему символизма. Установлены конкретные произведения (прежде всего, творчество К.Д. Бальмонта), выявлен и общий культурологический контекст (прежде всего – журнал «Северный вестник»), которые, возможно, Чехов пародирует в «Чайке». См.: *Толстая Елена.* Поэтика раздражения: Чехов в конце 1880 – начале 1890-х годов. М., 2002. С. 249-277.

[18] Дэвид Магаршак указал на близость взглядов Константина Треплева к концепции Мировой Души В. С. Соловьева. См.: *Magarshack David.* The Real Chekhov. An Introduction to Chekhov's Last Plays. P. 22.

[19] См.: *White Michael, Gribbin John.* Darwin. Żywot uczonego. [В английском оригинале: *Darwin. A Life in Science*]. Przełożyła Hanna Pawlikowska-Gannon. Warszawa, 1998. S. 101-112.

[20] К числу книг, прочитанных Чарльзом Дарвиным во время кругосветного плавания на борту корабля «Бигл», относятся и «Основы геологии» («Principles of Geology»), основной научный труд английского естествоиспытателя Чарлза Лайеля (Chares Lyell), впоследствии поспособствовавшего популяризации идей самого Дарвина. См.: *Rieß Jürgen.* Charles Darwin und die Evolutionslehre // Darwin und Darwinismus. Eine Ausstellung zur Kultur- und Naturgeschichte. (Hg.: Baumunk Bodo-Michael, Rieß Jürgen). Berlin, 1994. S. 67.

[21] О важнейшем значении этого принципа для эволюционной концепции Чарльза Дарвина свидетельствует тот факт, что ученый в своей основополагающей работе «Происхождение видов» повторяет его несколько раз. См.: *Darwin Chares.* On the Origin of Species 1959 // The Works of *Charles Darwin.* Edited by Paul H. Barrett & R. B. Freeman. Advisor: Peter Gautrey. Vol. 15. London, 1988. P. 326. (В издании 1876 г. этот текст отсутствует.) См. также: *Darwin Chares.* On the Origin of Species 1876 // Ibid. Vol. 16. P. 421. Пожалуй, первым критиком этого принципа эволюционного развития природы в теории Дарвина был сторонник или, по его собственному определению, «бульдог» Дарвина, его соотечественник Т. Г. Хаксли. См.: *Huxley Leonard.* Life and Letters of Thomas Henry Huxley: in 3 v. Vol. 1. London, 1903. P. 254. См. также: *Huxley Thomas H.* Darwiniana. Essays / Collected Essays. New York, 1968. Vol. 2. P. 39.

(Полное название первого издания труда Ч. Дарвина: On the origin of species by means of natural selection, or the preservation of favored races in the struggle for life. By *Charles Darvin.* L.: John Murray, Albemarle streets, 1859. *Примеч. редактора.*)

[22] См.: *Stroud T. A.* Hamlet and The Seagull // Shakespeare Quarterly. 1958. 9. P. 367-372. См. также: *Adler J. H.* Two «Hamlet» Plays. «The Wild Duck» and «The Seagull» // Journal of Modern Literature. 1970/71. № 1. P. 226-248.

[23] *Darwin Chares.* On the Origin of Species. P. 347.

[24] См.: *Henry Peter.* Introduction // Чехов А. П. Chekhov A. P. Чайка. The Seagull. Letchworth, 1965. P. 21. (The Library of Russian Classics).

[25] Чехов наделил Машу чертами мужского поведения (например, она нюхает табак, не скрываясь, пьет водку, использует в своем языке вульгаризмы), поэтому ее можно считать одним из интереснейших второстепенных персонажей «Чайки» (см.: *Henry Peter.* Introduction). Мнение Магаршака, что «Маша относится к блестящей галерее женщин-хищников в пьесах Чехова» (*Magazshack David.* The Real Chekhov. P. 24), основано, скорее, на несоответствии чеховской героини традиционным патриархальным стереотипами, чем на всесторонней оценке самого литературного образа.

[26] Для Питера Генри он – «величайший реалист из всех» (*Henry Peter.* Introduction. P. 21). Однако реализм составляет только одну грань многостороннего характера Дорна. Трезвый ум медика не мешает ему видеть и талант Константина Треплева. Он единственный среди персонажей пьесы, кто серьезно относится к творчеству молодого писателя, указывая ему на пути выхода из кризиса «нового искусства»: это самоограничение в средствах и в содержании и идейная ясность (13, *18-19*). Поэтому образ доктора в «Чайке» не так незначителен, как это может показаться на первый взгляд, и не только потому, что именно он в финале пьесы сообщает о самоубийстве Константина Треплева. Когда режиссер Вольфганг Мария Бауер в своей постановке «Чайки» на летней сцене в немецком городке Вунзиделе в июле-августе 2006 г. вообще устранил образ Дорна из пьесы, он разрушил эволюционистский под-

текст чеховской пьесы, в которой революционизму новатора Константина Треплева противопоставляется реализм доктора.

[27] Поэтому отождествление точки зрения Астрова со взглядами самого Чехова, встречающееся в литературе (например, у английского чехововеда Джона Таллока), кажется проблематичным. См.: *Tulloch John.* Chekhov: A Structuralist Study. London; Basingstoke, 1980. P. 139-140.

[28] Čechov Anton. Onkel Vanja. Szenen aus dem Landleben in vier Akten. Übersetzt und herausgegeben von Peter Urban. Zürich, 1995 (detebe-Klassiker 20093). S. 45.

[29] См.: *Нордау Макс.* Вырождение: пер. с нем. под ред. и с предисл. Р. И. Сементковского. СПб., 1894.

[30] См.: *Nordau Max. Entartung.* Berlin, 1892. Bd. 1. S. VII.

[31] См.: П. 5, *284.* См. также: *Tulloch John.* Chekhov: A Structuralist Study. S. 118-121 (в основном о «Дуэли» Чехова). На фоне критического отношения Чехова к идеям Макса Нордау своего рода иронией судьбы можно считать тот факт, что немецкий славист Ганс Роте употребил именно термин «Entartung» [«вырождение»] для определения неоднозначной позиции Чехова перехода от реализма к модернизму, тем более что последний, как мы видим в «Чайке», во многом был писателю чужд. См.: *Rothe Hans.* Anton Tschechov oder Die Entartung der Kunst. Opladen, 1990 = Rheinisch-Westfällische Akademie der Wissenschaften. Geisteswissenschaften. Vorträge G. 306). «Вырождение» творчества Чехова, в том числе и его пьес «Чайка» и «Три сестры», состоит, по мнению Ганса Роте, в «эстетической [позе] при испорченном по сути дела вкусе», в позе «якобы естественной жизни при развращенной природе», в «нигилизме, яснейшим признаком которого является упадок искусства и вкуса» (Ibid. S. 17, 28).

[32] Небезынтересен факт, что Макс Нордау излагает эту точку зрения именно в связи с размышлениями о толстовской философии: «Индивидуумы с враждебными по отношению к обществу инстинктами составляли бы в скором времени большинство, если бы здоровые люди не боролись с ними, усложняя им продвижение вперед, а как только они оказались бы сильнейшими, то общество, а в недалеком будущем также и само человечество, неминуемо было бы обречено на гибель» (*Nordau Max. Entartung.* Bd. 1. S. 241-242).

[33] См.: «На нашей Земле природа является нашим врагом, перед которым нам нельзя опустить оружие <...> Не в невозможном «возвращении к природе» можно найти исцеление беды человечества, а в разумной организации нашей борьбы против природы, хотелось бы сказать: в всеобщей воинской повинности против нее, от которой могут быть освобождены лишь калеки» (Ibid. S. 254-255).

[34] Не случайно философ и писатель Лев Шестов (Лев Исаакович Шварцман), один из «духовных отцов» экзистенциализма, проявил особый интерес к творчеству Чехова, которого он назвал «певцом безнадежности» (*Шестов Лев.* Творчество из ничего (А. П Чехов). М., 2000 [впервые СПб., 1908]. С. 18.). Лев Шестов также указал на критическое отношение Чехова к позитивизму: «Единственная философия, с которой серьезно считался и потому серьезно боролся Чехов, был позитивистический материализм» (Там же. С. 39).

[35] Правда, эта пьеса заканчивается апофеозом упадка и смерти, но и звуки рубящих вишневый сад топоров уже таят в себе начало новой жизни, о которой мечтает не только «вечный студент» Трофимов, но и Аня.

[36] Жан-Поль Сартр, со своей стороны, опирается на слова Мартина Хайдеггера (Martin Heidegger), когда пишет, что «экзистенция предшествует эссенции и управ-

ляет ею» (*Sartre Jean-Paul.* L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique. Paris, 1976. 492).

[37] Эволюционистская формула «борьба за существование» благоразумными героями в «Чайке» и в «Дяде Ване» воспринимается не как воззвание к вооруженным конфликтам, а как побуждение к работе и к деятельному подчинению законам природы. На этом фоне распространенное обвинение Чехова в том, что он показывает в своих произведениях «отказ от конфликтов» (*Rothe Hans.* Anton Tschechov oder Die Entartung der Kunst. S. 18) кажется несправедливым.

[38] См.: *Шестов Лев.* Творчество из ничего. С. 18. Ильдико Регеци также считает, что «Чехов не созерцает мир так безжалостно, как это думает Шестов» (Чехов и ранний экзистенциализм. С. 96).

Т. Л. Рыбальченко

«Палата № 6» А. П. Чехова как предтеча «палат номер...» в русской прозе второй половины XX в.

Одной из причин широкого распространения аллюзий на повесть А. П. Чехова «Палата № 6» (1892) в русской литературе второй половины XX в. стал образ психиатрической лечебницы, или так называемой «психушки», как метафоры социума, утратившего разумное понимание и устройство действительности. Если тема безумия в прозе 1960–1990-х гг. не обходится без ассоциативных связей с повестью Чехова «Черный монах» (1894), то тема психиатрической больницы порождает прямые и опосредованные отсылки именно к «Палате № 6»: это «Искупление» Ю. Даниэля (1962), «Семь дней творения» В. Максимова (1976), «Вальпургиева ночь, или Шаги Командора» Вен. Ерофеева (1982), «Линии судьбы, или Сундучок Милашевича» М. Харитонова (1985), «Палата № 7» В. Пьецуха (1992), «Лорд и Егерь» З. Зиника (1991), «Чапаев и Пустота» В. Пелевина (1996), «Долог наш путь» (1991) и «Андеграунд, или Герой нашего времени» В. Маканина (1999) – и продолжение следует.

Образ психиатрической лечебницы в прозе второй половины XX в. возникает как отражение реальности карательной психиатрии, использованной властью для излечения от инакомыслия, для предотвращения девиантного поведения диссидентской интеллигенции. Насильственная изоляция и насильственное лечение были заменой тюремного и лагерного исправления, господствовавших в тоталитарный период Советского государства, и поэтому палата психиатрической больницы ассоциировалась с тюремной камерой. Но при этом в прозе этого периода остается и традиционный образ психической лечебницы как знака спасения, приюта, убежища, как островка, контрастного безумной действительности. В целом, можно говорить о том, что палата психиатрической лечебницы получила статус хронотопа с разной семантикой: аналог реального пространства; спасительное пространство, в котором человек изолируется от зла действительности («корабль дураков»); абсурдное пространство освобожденного («измененного») сознания.

В архаической и средневековой культуре психологические отклонения и маргинальное поведение рассматривались как проявле-

ние сверхличностных сил – Божественных или дьявольских; человек с психическими отклонениями не подлежал действию закона, он был свободен. Поэтому не было лечебниц, не было изоляции инакомыслящих – и не было особого топоса умалишенных в литературе. М. Фуко[1] относит возникновение психиатрических лечебниц к рационалистическому XVIII в. и показывает, что изначально в основе этого социального института лежала забота о больном: изоляция больного необходима ему самому. Но социум, взяв на себя право устанавливать норму, «ограждать», давать «убежище», наделил себя правом исправления, лечения, насильственного доведения до нормы: теперь не безумец вызывает страх или трепет, а безумец должен испытывать страх перед нормой и принять подавление свободы. В искусстве начала XX в., в модернистском искусстве, безумие стало доминирующим состоянием индивида и признаком подлинного, хаотического и фрагментарного, но неподвластного господствующим нормам массового или коллективного сознания.

Возвращаясь к хронотопу психиатрической лечебницы, выделим два полюса значения: это место спасения от абсурдной реальности и место тотального подавления личностного сознания, что создает экзистенциальную «пограничную» ситуацию.

В русской классической литературе доминирует негативная оценка такой лечебницы («Записки сумасшедшего» Н. В. Гоголя, «Красный цветок» В. М. Гаршина), но остается и семантика мнимого, временного спасения («Мастер и Маргарита» М. М. Булгакова). Чехов в «Палате № 6» обозначил оба эти полюса и проблематизировал как спасение в изоляции (судьба Громова), так и насильственную изоляцию отклонившегося от нормы (судьба доктора Рагина). В сюжете повести обозначилась и метафора психиатрической больницы как проекции социума, и философская метафора экзистенциального сознания в абсурде бытия. Чехов обозначил важную для современной литературы проблему выбора способа существования врачом, пациентом и исполнителем норм системы, в которой нет соответствия универсальным, безусловным ценностям. Чехов поставил и проблему выхода из лечебницы как экзистенциального выбора: невозможность возвращения в социальный абсурд, но и невозможность преодоления социального абсурда после открытия абсурда бытийного.

В русской литературе позднего советского времени психиатрическая лечебница («психушка», по определению последних десяти-

летий) символизировала, прежде всего, насильственное подавление свободы и личностного сознания; однако оставалась и семантика «убежища» от алогизма реальности.

Так, в повести Ю. Даниэля «Искупление» потрясенное сознание героя, Виктора Вольского, объявленного виновником репрессий над его другом в годы сталинского государства, ищет спасения от необоснованного бойкота друзей и недоверия близких в изоляции, в молчании, и больница позволяет ему спрятаться от несправедливости обновляющегося общества. Безумие героя почти инсценировано, но его потрясение и молчание – отклонение от нормы, и сочувствие к нему (например, любимой женщины) компенсирует несправедливость общества, не ищущего правды человека, но легко меняющего критерии нормы.

В романе В. Максимова «Семь дней творения» Вадим Лашков, внук главного героя, строившего государство справедливости, в 1960-е гг. оказывается в ситуации дезориентации, в обществе девальвированных ценностей. Он, вначале бросившись в поток бессмысленной жизни, к своему тридцатилетию испытывает отвращение и к окружающей среде, и к самому себе, и к тем ценностям, которые утверждают советская философия и советское искусство (Вадим – артист, и бегство в театр казалось ему спасением от прагматической и лживой реальности). Попытка суицида свидетельствует о подлинном сумасшествии, об утрате ценности жизни как таковой, и спасает Вадима психиатрическая лечебница, восстанавливающая физические и душевные силы.

В романе М. Харитонова «Линии судьбы, или Сундучок Милашевича»» филолог Лизавин оказывается в ситуации раздвоенности и утраты собственной идентичности. Пребывание в сумасшедшем доме – возможность, выйдя из необходимого ритма жизни, из внешних правил поведения, пережить пограничную ситуацию. Это ситуация личного выбора способа существования: глава, повествующая о пребывании Лизавина в психиатрической больнице, названа «Ормузд и Ариман» (в иранской мифологии – боги света и тьмы). После больницы начинается поиск собственных способов существования: в частном «убежище» в семье, в филологических разысканиях – по образцу открытого Лизавиным писателя Милашевича, который в страшных перипетиях XX в. сохранил право на жизнь по критериям не ограниченного социальными рамками бытия, находясь в малом частном пространстве.

Палата психиатрической лечебницы в романе В. Пелевина «Чапаев и Пустота» может быть интерпретирована как центральный хронотоп романа: место изоляции современного дезориентированного человека (молодого интеллигента, человека массового сознания и «нового русского»). Обитатели палаты современной «психушки», убежав от хаоса постсоветской реальности, где обнаружились не деспотия «порядка», а насилие хаоса, получают возможность жить в границах своего сознания, реализовывать свои мечты, что и дает психотерапевтический эффект. Так возникает модернистская интерпретация психиатрической лечебницы как топоса измененного сознания, не истинного, но и не связанного с принятыми за истину нормами. Но даже подсознание современных людей обнаруживает несамостоятельность, зависимость от текстов культуры (книг и исторических мифов – путешествие в царство свободы-пустоты вслед за гуру Чапаевым; современного массового искусства – полеты «просто Марии» с Шварценеггером; культурных мифов – имитация поведения самурая и пр.). Аналогия «мир – сумасшедший дом», «мир – продукт сознания сумасшедшего» доводится до постмодернистской метафоры: мир – это подчинение сознания правилам письма о мире, правилам текстов. То есть мир – только тексты не владеющих не только истиной, но и верой в наличие реальности людей, и людям уютно в мире текстов: «<...> оказаться в нигде при жизни <...> все равно, что взять и выписаться из дома умалишенных»[2] . У Пелевина психиатрическая лечебница – это не изоляция от социума, а изоляция от реальности в тексты, это не насильственное лечение, а добровольное лечение подчинением правилам письма, текстам; писание текстов – это самоизоляция за решетки правил письма, палаты, где врач исцеляет больных, давая им свободу писания текстов (заполнение анкет).

Мифологизация вынужденного уединения объясняется диссидентской позицией неучастия в социальном абсурде после отказа от диалога с властью в конце 1960-х гг.; позиция отстранения была альтернативой как конформизма, так и революционного экстремизма. Этически обнаженное сознание интеллигенции предпочитало интровертность, погружение в душевное страдание прямому столкновению с карательно-гармонизирующей социальной системой.

В романе А. Кима «Отец-лес» Серафиму Грачинскую, дезориентированную комсомолку 1930-х гг., помещение в психиатрическую лечебницу спасает и от соблазнов социальных мифов, и от социальных страхов (она опасается преследования, так как происходит из

рода священнослужителей), и от физиологических соблазнов, приведших к убийству похотливого дяди. У Кима отождествление лечебницы и убежища акцентируется и топосом (лечебница располагается в разоренном монастыре, вдали от городов и деревень), и фабулой.

Он показывает многолетний процесс возвращения человеческого духа в теле сумасшедшей убийцы, пробуждение чувства красоты мира не под воздействием медицины, а после напоминая человеку в ситуации изоляции его собственных возвышающих душевных состояний, потенциальной сущности человека. Забывшая прошлое и себя (помнила только свое имя) Сима пять лет была животным – голая, воющая и беснующаяся на полу, покрытом ее же собственными испражнениями, она услышала голос «патефонной женщины», слушаемый санитаром-охранником: «залилась» «какая-то уверенная, сильная, пылкая и неудержимая женщина» и ее голос «покрывал вопли безумных»[3] . Голос вызвал в Серафиме воспоминание о невозможном для нее сейчас душевном состоянии, пережитом в двенадцать лет, когда ей открывалась красота безграничного мира, и она услышала созвучную собственному состоянию мелодию, которую пела женщина. Повторившееся эмоциональное состояние прервало безумие, и Серафима стала ждать пение «патефонной женщины», что остановило хаос сознания. Она «увидела» себя среди других, стала прикрывать свое тело, затем возникла потребность выражать себя, ходить, желать, говорить.

Ким опирается на патриархальную модель социума, изолированного от исторического времени (мимо лечебницы прошли годы войны и голодные послевоенные годы) и тем восстанавливающего первородные связи людей. Потребность связей проявляется вначале как физиологическая потребность (Грачинская, восстановив ощущение себя как тела, оказывается во власти проснувшихся женских инстинктов), но постепенно в ней восстанавливается память душевных состояний: вспоминается мать, восстанавливаются нефизиологические отношения к другим (защищает в палате жертв от агрессии других больных), возвращается речь. Модель органического выздоровления человеческого сознания у Кима все же опровергает себя тем, что естественное восстановление личности толчком имеет не просто человеческий голос, не простое выражение чувств стихийно возникшей мелодией, а музыкой, созданной и передаваемой в культуре социума: Грачинская вспоминает услышанный когда-то романс

П. Булахова «Не пробуждай воспоминаний». Героиня Кима обретает себя, возвращая прерванное событиями социальной жизни влечение к жизни, ощущает интенцию, вызванную не инстинктами и не рационально понятыми этическими нормами, а особого рода любовью к противоречивому реальному миру и к конкретным неидеальным людям. Героиня Кима возвращается к сознанию, собирая себя в «убежище», не под влиянием «врача», а из фрагментов собственной памяти, собственных ощущений бытия: «Я не помню, что было со мной до болезни, но <...> помню все, что происходило со всеми людьми на свете»[4]. Приют сумасшедших в монастырском здании стал местом для сознательного выхода в трагическую природно-социальную реальность, дал возможность преодолеть страх перед действительностью.

Однако чаще всего обнаруживалась иллюзорность «убежища» в психиатрической лечебнице. Бунт бессмыслен, но и укрытие в ней, мнимое подчинение лечению для отдыха губительно.

Пьеса Вен. Ерофеева «Вальпургиева ночь, или Шаги Командора» не сводится к демонстрации карательной лечебной системы. В ней санитар представляет собой инициативный вариант сторожа из чеховской повести, а свободный авантюрист, современный Дон Жуан Гуревич, скорее, антипод боящегося реальности чеховского Громова.

Вен. Ерофеев обнаруживает ценностное, а не клиническое сумасшествие современных людей, в том числе – и носителя культуры, интеллигента, готового к мнимому празднику свободного сознания, к опьянению иллюзиями, игрой с реальностью, соперничеством с властью за превосходство, за обладание жизнью, Наташей. Гуревич не ради любви, а с целью отомстить и возвыситься над медбратом организует обитателям палаты опьянение, заканчивающееся смертью. Страшное избиение больных превышается их смертью, которая есть не их выбор, а результат ошибки, отказа от разума, от соотнесения явлений с истиной, слов – с реальностью. Вен. Ерофеев обнаружил последствия дискредитации ума, сумасшествия и нежелания излечиваться от него: человек становится не только жертвой абсурдного социума, он утрачивает возможность самой жизни. Выход из лечебницы – смерть, но смерть не становится экзистенциальным выбором человека: спирт, должный создать иллюзию блаженства и торжества над низкой реальностью, оказывается смертоносным.

Финал повести Чехова, думается, определил разрушение мифологемы спасения и в романном сюжете В. Максимова. В его романе «Семь дней творения» глава «Поздний свет», посвященная Вадиму Лашкову, манифестирует как семантику спасения в уединении, так и семантику невозможности выхода из «убежища» лечебницы. Подобно герою пьесы Вен. Ерофеева, отказавшись после вынужденного участия в венгерском расстреле 1956 г. от сотрудничества с государством и бросившись в артистическое бегство по стране, Вадим обнаружил хаос в обществе и в себе. В больнице Вадим встречается с людьми, якобы больными. Но – и с врачами, якобы насильниками, которые побуждают его к осознанию своего бездумного существования.

Отметим и следование мифологеме сумасшествия как духовного прозрения, и следование чеховской традиции непротивопоставления врачей и пациентов. Так, Максимов показывает и духовные искания «излечиваемого» диссидента, режиссера Марка Крепса, повлиявшего на формирование экзистенциальной вины в Вадиме, и этический жертвенный поступок врача Петра Петровича, готового освободить насильно инакомыслящих пациентов. Традиционный ход сюжета – прозрение персонажа под влиянием духовных учителей, соседей по палате психбольницы, рождение любви к женщине – реализует мифологему психиатрической лечебницы как убежища в перевернутом мире.

Но далее Максимов полемизирует с идеей частного спасения, близкого к смирению перед окружающим миром, принятию несвободы. Максимов развивает сюжет, казалось бы, полемично чеховскому сюжету: осознав экзистенциальное долженствование, Вадим выбирается из больницы, но разрешение судьбы приходит не от воли человека: он арестован на пароходе, перевозящем его в возможную подлинную жизнь. «Психушка» сменится вторым кругом насилия – тюрьмой.

Открытый диалог с Чеховым определил сюжет и текст рассказа В. Пьецуха «Палата № 7», где изложена история врача, близкая истории доктора Рагина, но лишенная глубины философских духовных открытий, доступных герою Чехова, однако недоступных современному человеку, остающемуся даже в диссидентстве в рамках правил, а не истин.

Доктор Крутов служит в современной лечебнице для умалишенных, где обитатели разделены на причастных к власти и удаленных

от нее, где есть палаты «восстановительного направления»[5], восстанавливающие не ум, а силы людей, ума лишенных. Все инакомыслие доктора Крутова ограничивается борьбой с «русским базар-вокзалом». Доктор же Рагин у Чехова неиллюзорно понимал не только социальные, но и бытийные проблемы действительной жизни, от которой не спасает больница.

У Пьецуха такое неиллюзорное понимание жизни излагает главврач, циник и конформист:

> «<...> человеческая порядочность и разного рода нечистоплотность существуют в совершенно несоотносимых измерениях, плоскостях, и вооружаться порядочностью против злоупотреблений – это то же самое, что лечить делириум тременс [белую горячку] <...> каплями датского короля»[6].

Принятие этой мудрости приводит главврача к злоупотреблениям, а доктора Крутова – поборника порядка – в палату № 7, ту самую привилегированную палату, где не лечат и не насильно исправляют, а позволяют временно отдохнуть от «зло-употреблений». Смирение перед силой зла рождает цинизм сотрудничества «овец с волками», пассивность как бессмысленность сопротивления злу: не стоит спасать утопленника, разложившегося в воде. Остается раскладывать пасьянс: «Нормальная психика всегда отправляется от закона самосохранения»[7], а диссиденты – это психопаты, самоубийцы. Главврач и комментирует классика: «"На свете счастья нет, а есть покой и воля", то есть мир в себе и свобода от дураков»[8] . Доктор Крутов соглашается «отдохнуть» несколько дней в палате, и его подвергают шоковой терапии:

> В отличие от чеховского Рагина он не умер, но зато сильно переменился: он давно ни на что не жалуется, в руки не берет книг, временами просто так шляется по палате <...> и при этом в его глазах появляется <...> выражение сосредоточенной тупости[9].

Несмотря на то, что Чехов и его произведения постоянно упоминаются в романе З. Зиника «Лорд и егерь», можно сказать, что Зиник дает интерпретацию тождества психиатрической больницы и социума за ее стенами, в чем-то близкую постмодернистской интерпретации Вен. Ерофеева в его пьесе. У Зиника современный мир утратил самоидентичность, потому что «социальная мифология подменяет

собой реальность» (И. Скоропанова), а человек вовлекается в социальный спектакль.

«Asylum» [приют, психиатрическая лечебница] – так называются главы, изображающие пребывание советских эмигрантов в спасительном западном, английском, социуме. Не только со сторонней точки зрения эмигрантов, но и в восприятии самих англичан реальность превратилась не то в сумасшедший дом, не то в театр, где правила отношений и поведения подменили подлинность и где обитателя реальной психиатрической лечебницы, егеря, выдающего себя за лорда, нельзя отличить ни от лорда, ни от психически здоровых людей.

В романе сталкиваются две национальные модели сумасшедшего дома, обнаруживая зеркальное подобие. Английский социальный театр – это игра по правилам традиции в изменившемся мире, игра в торжество аристократизма, которому будто бы подыгрывает демос, и егеря служат лордам (хотя в реальности лорды – заложники слуг, егерей).

В свою очередь, советская реальность – это театр построения новой системы отношений, где егеря, охотники, властвуют над аристократами, интеллигенцией, над свободным духом. Карается отклонение от утверждаемых идеологем, духовная болезнь смешивает больных и здоровых, врачи (в романе – служители КГБ) сами заражены мнимыми нормами, а больные (диссиденты) вынуждены играть мнимое следование законам.

В романе образ советской лечебницы для инакомыслящих возникает при изображении политического диссидента Карваланова, насильственно излечиваемого от инакомыслия, и в истории его наставника Авестина, также заключенного в тюремную «психушку». Мнимость социальной идеологии реализуется в его истории в образе-метафоре спектакля по пьесе Пиранделло «Генрих IV», в которой он выступил в роли постановщика и в которой играют убийцы-больные. В зрительном зале – другие пациенты и врачи, и действие пьесы Пиранделло продолжается не только на сцене, но и в зале, окончательно разрушая идентичность персонажей, исполнителей и авторов-постановщиков.

Но, повторим, у Зиника сумасшедший дом символизирует любые социальные «постановки» в разных национальных пространствах и в разные исторические эпохи. Советский и британский социальный театр (дом умалишенных) обнаруживает подобие социаль-

ному театру времен Пиранделло и Шекспира («Два веронца»), Вильсона и Пушкина, интерпретировавшего один акт из пьесы Вильсона в своем «Пире во время чумы». Литература постоянно обнаруживает расхождение реальности и представлений о ней, власть социальных мифов, превращающих государство в «Asylum», а обывателей – в сошедших с ума и добровольно принимающих власть мнимых представлений о реальности.

Обратимся к более подробному обоснованию диалога современных прозаиков с чеховским претекстом.

Сопоставление романа В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» и повести А. П. Чехова «Палата № 6» возможно не только на основании близости изображаемого материала (психиатрическая лечебница, больные и врачи), но и на основании прямой авторской отсылки Маканина к тексту классика, известному читателю и привлекаемому для полемического диалога со многими предшественниками:

> Когда читаешь о психушках (или смотришь фильм), не покидает ощущение, что даже из простенького познавательного любопытства автор там не бывал. Ни разу. Все с чужих слов <...> Из кинухи в кинуху кочует некая абстрактная «палата номер шесть», где психи – это дебилы, рассуждающие, как профессора философии в легком подпитии. Чехов и был последним из русских авторов, кто видел стационарную психушку самолично. Остальные только повторяли, обслюнявив его честное знание, превратив уже и самого Чехова в сладенький леденец, который передают изо рта в рот[10].

В романе изображению больницы отведено много места. Первая диспозиция, в центре которой больной (Веня), врач (Иван Емельянович) и здоровый (Петрович, брат Вени) – главы второй части «Случай на втором курсе», «Братья встречаются», «Кавказский след». Вторая диспозиция, в которой здоровый человек становится пациентом и сопротивляется лечению, – главы четвертой части «Зима и флейта», «Палата номер раз». Третья диспозиция – главы пятой части «Черный ворон» и «Один день Венедикта Петровича», где восстанавливается статус-кво персонажей в изменившихся социальных условиях: государство декларирует отказ от насильственного исправления социума, андеграунд выходит в горизонталь общественной жизни, но «психушка» и залеченные больные остаются, врачи, служившие старой системе, получают повышение, а главный герой

романа, отказывающийся получать за старые заслуги место в мнимо новом социуме, остается жить в прежней низовой, массовидной жизни социума, «общаги», социального андеграунда.

Психиатрическая больница вписывается здесь в ряд «андеграундных» топосов: общаги, бомжатника, мастерских андеграундных художников в пространстве столичного города, представленного в основном низовой жизнью (магазины, милицейские участки, квартиры) и гораздо менее – топосами, представляющими социально значимую жизнь (московские улицы времен перестройки, залы публичных заведений, где берет реванш диссидентская советская интеллигенция после государственного переворота 1991 г.).

Флигель для сумасшедших в повести Чехова вписан в пространство провинциальной жизни (частная жизнь обывателей), но отличается от пространства города и тем более от того, что манит обывателей за пределы города. Финалу повести Чехова – смерть главного героя в продолжающемся потоке жизни – близок принципиально отличный от него финал романа Маканина тем, что также обнаруживает равнодушие потока жизни к личности. У Маканина меняется только форма социальной жизни, не структура, а соотношение мейнстрима и андеграунда, что создает иллюзию излечения общества, но сущность остается, остаются неисправимость утрат и вынужденное согласие с жизнью.

Впервые образ психбольницы как условной модели социума – спасающего человека и одновременно изолирующего его от реальности, следовательно, освобождающего от «долгого пути» познания и существования в неразрешимо противоречивом бытии, появляется у Маканина в повести «Долог наш путь». Боковой сюжет о неискоренимом насилии (избиение буйных, мясные котлетки) теснится сюжетом о поисках избавления от зла и страданий путем отказа от разума, от честного сознания, путем ограничения зрения: отвернуться, выключить телевизор, подавить сознание – это способ избавления от трагизма существования, способ излечения от страданий, но не от больного мира. Так, герой повести Илья Иванович бежит от жестокого мира в психиатрическую лечебницу или принимает таблетку, позволяющую быть если не счастливым, то примиренным с реальной жизнью. Нет сомнения в том, что в этой повести Маканин уже учитывает чеховский художественный опыт в изображении психической болезни и ее лечения в социуме.

В повести «Палата № 6» мотив спасения от абсурда реальности важнее мотива социального насилия. В «Черном монахе» Чехов сделает главным сюжет сознания; в «Палате № 6» путь мелкого служащего Громова к страху перед жизнью, ведущий на обочину жизни, в закрытое пространство больничного флигеля (пространство **боли,** где мнимо избавляют от боли) лишь предваряет более важное для Чехова изображение сознания, утратившего иллюзии о цели и смысле жизни.

Недостатки медицины, плохо лечащей страдающих, не могут восприниматься как социальная критика Чехова, ибо у него избавление от страдания бытия – это иллюзия и путь к расчеловечиванию человека. Доказательство тому – история доктора Рагина, спасавшегося от мерзостей жизни в пространстве человеческой культуры, в сфере своего сознания, в создании того экзистенциального отношения к реальности, которое позволит ему быть независимой от условий существования личностью. Путь современного Диогена, путь стоика дискредитируется Чеховым, во-первых, как эстетически непривлекательный, во-вторых, как ведущий в тот же тупик закрытого пространства, в больничный флигель. Финал повести Чехова трагичен не столько потому, что герой его умирает, сколько потому, что умирает он от апоплексического удара при приближении к подлинной сущности жизни – к ее абсурду: «Вот она действительность!» – подумал Андрей Ефимыч, и ему стало страшно. <.. > Я пал духом... <...> Слабы мы, дрянные мы...» (8, *121–122*).

У Маканина в повести «Долог наш путь», напротив, перед смертью, в пограничной экзистенциальной ситуации, утратив подпорки иллюзий, герой обретает мужественное, истинно стоическое, трагическое сознание: он возвращается из больницы в прежнюю, неидеальную реальность, от которой он пытался спастись, и принимает ее неотменимость вплоть до принятия смерти, хотя и не отказывается от идеалов, не найденных в реальности.

При всем том Маканин в повести следует той же ценностной парадигме, что и Чехов, хотя и парадоксально переворачивает ее. У Чехова задумавшиеся о реальной жизни персонажи отталкиваются от низкой реальности в вертикаль либо будущего (прогресс медицины, образа жизни создаст возможность оздоровления социума), либо вечности (созданные в культуре философские идеи, идеалы). На ту же вертикаль идеала ориентируется и герой повести Маканина Илья Иванович (имя которого отсылает, скорее, не к Чехову, а к диалогу с

Л. Н. Толстым, с его «Смертью Ивана Ильича», к исследованию сознания, разорвавшего границы привычного).

Илья Иванович предъявляет этические критерии к реальности, не принимая не столько ложь существования, сколько факты прямого насилия: насилие на улицах, по отношению к животным, войны. В логике Маканина, он не столько идиот, не столько особенный, сколько типичный этически мыслящий человек современности, только его нормы имеют иную планку. Он не может переносить то, что обычные люди готовы принимать, скажем, насилие над животными, но он принимает его меньшую степень («А капусте не больно?» – спрашивает его жена, готовя ему вегетарианскую котлету[11]).

Этика может заставить человека сокращать степень насилия, зла, но прогресс сведется только к его сокрытию, к выведению его за границы знания, как это произошло с отменой публичных казней, с выведением боен за городские границы, с запретами на показ жестоких сцен по телевидению. Однако онтологическая природа зла не может быть исключена из существования человека, потому что материя рождается из распада и употребления наличной материи: колос рождается, только питаясь зерном и почвой, дитя рождается и питается телом матери, в ее страданиях. Экзистенциальная концепция Маканина предполагает знание, не отворачивающееся от «нулевого цикла», и писатель восстанавливает не только материалистическую концепцию жизни, но и архаическую мифологическую модель амбивалентности всякого явления, неразрывности жизни и смерти, возвращения зерна в землю. Совершенствование сведется к мистификации зла: такова модель истории в повести Маканина, где гипотетическое будущее вывело насилие за пределы цивилизации – в тайное поселение, где конвейер производит новую пищу, якобы синтетическую, а в конечном счете – синтезирующую расчлененные элементы живой жизни (в повести это выращивание коров и создание пищи, в которой уничтожаются свойства живой крови, убитого тела).

Психиатрическая больница настоящего отождествляется в повести с рафинированной цивилизацией будущего, где научились создавать искусственную онтологию, синтезировать энергию и материю. В больнице же создан мнимый островок гуманного социума, освобождающий от страдания, а по сути – от экзистенциальной ответственности личности за неисправимую онтологическую противоречивость. Повесть была создана еще в советское время, в ней про-

явился шестидесятнический опыт предельной правды, ответственности личности за собственное существование в единственно данной реальности «Тут-бытия» и даже за само «Тут-бытие», неподвластное личности.

Иной опыт существования принесли социальные изменения в России 1990-х гг., и этот новый опыт изменил интерпретацию шестидесятнической этики, прежде всего опыта диссидентства, неучастия и духовной независимости.

В романе «Андеграунд, или Герой нашего времени» в судьбах персонажей, отброшенных на обочину (в подполье), маргиналов, представлен путь сознания, изначально отделенного от неидеального социума («диссидентское» – не в значении участия в организованной социальной оппозиции, а в исходном его значении – «инакомыслие»). Такое презирающее низкую реальность сознание обозначено «андеграундным», «агешным», т.е. подземельным, ориентированным не ввысь, не в будущее, а вниз и даже – брезгливо – в сегодняшний день, в «здесь» и «сейчас». «Андеграундна» низовая, основная жизнь современных людей, потому что от неприятия (у интеллигенции) и от равнодушия (у обывателей-горожан) к господствующей идеологии формируется оппозиция к любой культуре – к этике, к слову, к Богу – и небрежение эмпирическими явлениями жизни.

Маканин диагностирует сознание постсоветского общества, хотя в центре разветвленной системы персонажей – «герой нашего времени», интеллигент, не служивший системе. Традиционное романное выделение главного героя нарушается, однако приемом зеркального удвоения, со/противопоставления судеб двух братьев (архетипический мотив близнецов): не печатавшийся писатель Петрович, отошедший от официальных эпистем и погрузившийся в толщу обывательской жизни и залеченный в психиатрической больнице Веня, одаренный человек и не реализовавшийся художник.

Дискурс сумасшествия, болезни сознания и ее лечения используется Маканиным и как обусловленный реальностью (карательная психиатрия в Советском Союзе – неотъемлемая часть жизни диссидентской интеллигенции 1960–1980-х гг.), и как метафора в изображении последствий давления неидеальной реальности на окультуренное сознание, на сознание творческое, осложненное знанием идеалов, которые не обнаруживаются в реальности. Прямая функция сцен в психбольнице и коллизий, связанных с болезнью и лечением

двух главных персонажей, – исследование карательной медицины в Советском государстве в борьбе за унификацию сознания общества. Одна из сюжетных линий иллюстрирует распространенный способ борьбы с инакомыслием (диссидентством, творческим андеграундом): умный и независимо мыслящий студент 1960-х гг. по доносу признан антисоветчиком и, поскольку нет основания для наказания за противоправные действия, отправлен в психиатрическую больницу, где современные и совершенные препараты ввергли его сознание в детское безличное состояние, и он навсегда становится обитателем психиатрической больницы. Другая сюжетная линия развивает противоположную ситуацию – в больницу (уже во время крушения советского тоталитарного государства) после психологического срыва, вызванного двумя убийствами, попадает андеграундный писатель, и, найдя здесь спасение от уголовного наказания, сопротивляется лечению и освобождается из больницы, сохранив в норме свое сознание.

Уже было сказано о том, что главные персонажи повести Чехова вышли за круг бытового восприятия жизни, за круг быта, но в бытийном круге не обнаруживают смысла. Пограничность их сознания Чехов обозначает, характеризуя Громова: в нем видны одновременно следы «человека и сумасшедшего» (8, *75*). Если у Громова есть симптом разрушения адекватного восприятия действительности – необоснованный страх перед всеми окружающими явлениями, то доктор Рагин, принятый за сумасшедшего его коллегами, не лишен адекватного понимания окружающей реальности, напротив, он трезво осознает обстоятельства и невозможность что-либо в них изменить. Например, невозможно, при всех открытиях медицинской науки, изменить что-либо в маленькой провинциальной больнице. Поэтому он создает свой мир сознания – мир книг и мыслей, интеллектуальную жизнь чтения и бесед с равными ему людьми. Бытовую, материальную форму жизни он отделяет от себя, не заботясь ни о своем теле и быте, ни об окружающих, ни о страданиях больных людей: «не следует мешать людям сходить с ума» (8, *80*).

Маканин в феномене сумасшествия обнаруживает не следствие прозрения бытийного абсурда, а результат разрушения личности, результат насильственного выправления сознания до принятой нормы, результат либо лечения (Веня), либо сопротивления лечению, воспитанию, социализации, тайного, «подпольного», сопротивления нормам при внешнем следовании им (Петрович). В романе, как и в повести Чехова, акцент ставится не на нецивилизованных формах

насилия над человеком, а на последствиях цивилизации, на тотальном подавлении инакомыслия, персонального сознания, делающего человека опасным для окружающих и приносящего страдания самому индивидуально мыслящему человеку.

Из этого следует важный аспект диалога Маканина с Чеховым об отношении к прогрессу, к его гуманистической цели: улучшает ли прогресс социум и человека? Скепсис Чехова обострен у Маканина демонстрацией того, как совершенствование методов лечения лишает человека собственной экзистенции, его «Я», его «я сам»[12]. То, о чем мечтал Громов и чем восхищался Рагин, – достижения медицины и цивилизации в целом, которые должны облагородить и, через двести лет, изменить человеческую жизнь, избавив людей от страданий, – у Маканина показывается как более изощренное насилие цивилизации над сознанием личности. Совершенство препаратов делает интеллектуала существом, лишенным желаний и возражений, «роняющим г...о»[13] животным, потому что гуманные открытия оказываются в руках несовершенных людей.

Более конкретный аспект диалога с Чеховым – это вопрос о возможности существования в оппозиции, о становлении личности в гордом (Веня) или мстительном (Петрович) возвышении над неидеальным социумом. Чехов более позитивно рисует тех персонажей, которые выходят за границы бессмысленного или стандартного существования, хотя и показывает безрезультатность, трагическую обреченность их прозрений. Маканин же демонстрирует следующий парадокс: живущий «выше» других не только будет залечен, уравнен социумом, но и сам деформируется, исказит собственные ценности в отстаивании своего «Я». Отвращение от реальности редуцирует критерии индивидуального сознания, создает этику «удара», ответного насилия над реальностью во имя сохранения «Я». Поэтому граница добра и зла легко преодолевается – в зависимости от ситуации или в зависимости от личных целей индивида. Так, врач Иван Емельянович меняется, переходя из отделения тихих в отделение буйных; Петрович убивает двух людей, составивших угрозу не его жизни, а его чувству достоинства: кавказец оскорбил его неуважением, Чубик мог испортить его репутацию непродажного «агешника».

Маканин здесь следует за Чеховым, заостряя его мысль, и считает причиной насильственной изоляции и лечения (наказания, исправления) не столько систему, сколько выбор, волю, действия конкретных людей. Как в судьбе Рагина сыграли решающую роль дей-

ствия его коллег (Хоботова) и друзей (почтмейстера), так и в судьбе Вени важнейшее значение имело уязвленное самолюбие окружающих (сокурсников, следователя) либо профессиональное удовлетворение от достигнутого превосходства врача.

Наконец, Маканин сходится с Чеховым и в констатации неуникальности палаты в больнице для мнимого лечения сумасшедших. Номер 6 ставит ее в ряд подобных палат, как слово «раз» вместо «один» указывает не столько на один момент, сколько на первое из повторяемых действий.

Два персонажа Маканина сложно соотнесены с двумя героями Чехова. Если писатель Петрович – современный вариант читателя Рагина (оба ищут критерий понимания жизни в литературе, в слове), тогда Веня – вариант Громова, только вместо страха в нем сформировали нейролептиками полное согласие. Напротив, если признать современным Рагиным тихого Веню, то Петрович – это вариант презирающего смирение Громова.

В некоторой степени философия принятия страдания, конформизм доктора Рагина, его бегство в книги можно соотнести с позицией отстранения, неучастия, непечатания писателя Петровича. Близко Маканину чеховское уличение доктора-интеллектуала в бытовой неряшливости и профессиональном цинизме, связанном с пониманием невозможности облегчить жизнь людей, что ставит под сомнение этику персонажа. Маканин усилил омассовление интеллектуала-диссидента, поселив его в «общаге» и сделав «сторожем» этого пространства, способным не только беседовать, но и следовать образу жизни его обитателей. Рагин не хочет ни участвовать, ни наблюдать окружающую жизнь городка, Петрович же не только наблюдатель, но и участник жизни «общаги», не чуждающийся ни любовных утех, ни убийства.

Разница персонажей обнаруживается в сюжетной коллизии: хотя Маканин и создает параллель фабуле повести Чехова (навещающий больного становится пациентом больницы), в конечном счете она обнаруживает несходство. Петрович – не врач, оказывающийся жертвой системы, которой служил, а жертва системы, вначале – добровольная и скрывающая свои претензии, а потом – ищущая спасение в больнице от более сурового наказания за убийства. Особо значимо различие финалов: в романе основной ряд событий связан с сопротивлением Петровича лечению, в повести же Рагин слабо и недолго просит позволить ему выйти на свободу. Скорая смерть Ра-

гина у Маканина заменена выходом героя из больницы и возвращением в прежнюю реальность (если не считать политических изменений, мнимость которых Петрович понимает и потому остается в «андеграунде» и в новые времена).

Самое важное различие содержится в интерпретации **пути** Петровича к сумасшествию. Этот путь связан не с расширением сознания, как у Рагина, а, напротив, с закреплением своего «Я», с проверкой своего сознания, утратившего бытийные критерии существования. Петрович совершает бытовое убийство, когда в бытовой сцене один из новых людей (не человек системы) не посчитался с человеческим достоинством Петровича. (Кавказец демонстрирует в лице Петровича презрение к «бомжу», к жителю «общаги», и Петрович отвечает ему ударом, предварительно убедившись при этом в отсутствии свидетелей.) Эксперимент Петровича связан с проверкой вертикали – Бога, текстов русской литературы – и обнаруживает, что, утратив вертикаль, современный человек снимает с себя ответственность за нарушение границы добра и зла.

Сам Петрович констатирует это, наблюдая ситуативность поведения врача, Ивана Емельяновича: в отделении тихих он вежлив, полон внимания и сочувствия, в отделении буйных он готов к насилию без рефлексии, «у него сделалось другое лицо», «лицо собралось в кулак», «человек перешел на другую работу, только и всего. <...> Перешел, переступил на полу коридора незримую черту <...> Он просто не замечал в себе перемену. Он этого *не знал*»[14]. Опыт понимания Ивана Емельяновича спровоцировал решительность самого Петровича перед убийством кавказца. Петрович понял ситуативность морали, позволяющей человеку менять мораль применительно к обстоятельствам. В автоматически меняющемся лице врача Петрович увидел «лицо человека, вобравшего в себя наш век», самоуверенно готового миловать и наказывать, «без чистилищных проблем определились буйные <...> отделились от тихих и блаженных (агнцы)»[15].

Христианский дискурс не мешает более широко интерпретировать современную веру – веру в свое «Я» после опыта подавления «Я» социумом; это и есть реакция несвободной личности, загнанной в «андеграунд», в подполье:

> В былые века (рассуждал я) человек черту тоже пересекал, но по необходимости и мучительно: совершался тем самым прыжок в неведо-

мое, от добра – к злу. От разделительной этой черты затанцевали все их мысли, законы и новшества. Танцы от «печки». От высокой мысли – к правильным правилам. А уж затем скошенные бытом (человеческие) правила были объяснены слабым умам как переход за знак устрашающего неравенства – за черту и обратно. Работа для великих, но и великие робели. Они объясняли плюсы и минусы. Меняли их знаковый вид, даже и совсем отрицали знаки, но при этом втайне и открыто – робели, не меняя саму разделительную черту ни на волос.

В том и разница. Дорожка стала торной. Нам, нынешним, их потуги, а то мучение, умозрительны. Мы понимаем эти мучения, но мы не мучимся. Наш человек с чертой на «ты». Ему не надо прыжков. Он ходит через черту и назад запросто – как в гости[16].

Подпольный человек переворачивает вертикаль, как песочные часы, перешагивает границу добра и зла и возвращается в пространство действия законов внешнего императива, скрывая от социума свое преступление, свое «Я», не манифестируя бунт против социума, диссидентство его не абсолютно, это только реакция на отторжение социума.

У Маканина нет чеховской трагической иронии парадокса, когда задумавшийся доктор сближается со своим пациентом, а не задумывающийся (Хоботов), исполняя свой долг, ставит диагноз болезни и приговаривает к лечению. У Маканина – переворачивание этого положения, реванш аутсайдеров, «агешников», но в современной цивилизации также торжествуют функционеры (Хоботовы или Холины-Волины) и потому это мнимый реванш, Рагины перевелись, и профессиональный взгляд на действительность снимает вопрос о смысле жизни. Поэтому Маканин показывает «подпольность» инакомыслящего писателя, обнаруживая в нем типические черты «героя нашего времени», утратившего Бога, Слово (т.е. истину или мышление об истине). Вертикаль повернута не в высоту метафизики, а в подземелье, в «андеграунд», в мир обесцененной реальности и обостренных претензий личности, которой пренебрегла реальность. «Андеграундный» человек презирает обычную жизнь, предъявляя ей претензии за собственную невостребованность, и забота о сохранении своего «Я» становится главной целью, исключая мысли человека о бытии.

Талантливый и не реализовавшийся по вине обстоятельств Веня в романе Маканина может быть соотнесен с Громовым, но не повторяет его, эту невольную жертву антигуманной реальности.

В Громове подчеркнуты тонкость и возвышенность: тонкие черты лица «разумны и интеллигентны», «в глазах теплый здоровый блеск» (8, *74*). Его предупредительность (всем желает доброго утра и спокойной ночи) доведена Маканиным до постоянного «кивания» согласного со всем Вени. Молодой студент-шестидесятник Маканина и персонаж Чехова близки осознанием своего превосходства над людьми: Громов деликатен, но раздражителен, «о горожанах отзывался с презрением», «их грубое невежество и сонная животная жизнь кажутся ему мерзкими и отвратительными» (8, *76*). По словам Петровича, его брат всегда был выше других, не со всеми, и все замечали его превосходство, его «гордыню».

В отличие от самоуверенного (до лечения) Вени, Громов одержим манией преследования: «Он всегда возбужден, взволнован и напряжен каким-то смутным неопределенным ожиданием <...> Не за ним ли идут? Не его ли ищут» (8, *74*). Его мания преследования не обоснована, городское общество терпимо относится к идеалисту: «В городе, несмотря на резкость его суждений и нервность, его любили и за глаза называли Ваней» (8, *76*).

Современное же общество сводит счеты с более талантливым и умным человеком. Веню **делают** сумасшедшим, в процессе лечения лишая рассудка. Его путь в больницу связан не с изменением его сознания, а с желанием окружающих – сначала сокурсников, потом следователя – проверить силу личностного сознания уверенного в своем превосходстве человека. Веню залечили врачи, послал его в больницу служитель системы. Следователь у Маканина предстает не как исполнитель социальной идеи или идеи порядка. Он не сторож Никита из чеховской повести, а человек, пестующий свое «Я» и столкнувшийся с нравственным превосходством другого: высокомерная улыбка Вени, его ум побудили следователя сдать Веню врачам, чтобы стал согласным, чтобы «кивал»[17]. Но прежде него Веню обрекли на лечение равные ему инакомыслящие, сокурсники, «настучавшие» на него и приписавшие ему едкие карикатуры. Позднее сокурсники поверили в пущенный, возможно, тем же следователем, а возможно и ими самими, слух, что Веня действительно «наследил», стал сотрудничать с властью. Но когда Веня действительно перестал быть самим собой, превратился в «кивающего» старика, не помнящего своих легко создаваемых (в «молниеносной манере»[18]) язвительных портретов, «агешники» создают миф о гениальном Венедикте Петровиче как о жертве системы и издают альбом его ри-

сунков, потому что в новой системе это стало можно. Этот миф им нужен для мифологизации своего поколения.

Судьба Вени обнаруживает полемику Маканина с романтическим мифом о возвышающем духовном сопротивлении. Плата за сохранение достоинства может быть разрушительной. Во-первых, на этом пути – сила подавления другими, во-вторых, опасность гордыни, чувства превосходства, и в обоих случаях дух оказывается раздавлен. Веня сломлен как личность, превращен инъекциями в биологическое существо, при этом его лечат от несогласия, от неудовлетворенности, от страданий. Критики ухватились за его «я сам»: дважды он выражает свое прежнее сознание – быть выше, не в стае, не в коллективе. Первый раз – после избиения, когда он находит в себе силы выйти из машины и самостоятельно дойти до больницы; второй раз – в финале, когда он вынужден возвратиться в больницу, и Петрович обманом заставляет его идти, а при входе в больницу его берут под руки санитары и тащат бормочущего «я сам», сделанного врачами идиотом человека, гуманно готовясь его обмыть.

Мания преследования и обостренное чувство опасности окружающей действительности, отличающие Громова, переданы Маканиным Петровичу, особенно после второго убийства, когда он оказывается на грани сумасшествия. Близка Громову потребность Петровича в слове, в говорении: Громов понимает, что никто его не слушает, однако

> желание говорить берет верх над всякими соображениями, и он дает себе волю и говорит горячо и страстно. Речь его беспорядочна, лихорадочна, как бред, порывиста и не всегда понятна, но зато в ней слышится, и в словах, и в голосе, что-то чрезвычайно хорошее. Когда он говорит, вы узнаете в нем сумасшедшего и человека <...> Говорит он о человеческой подлости, о насилии, попирающем правду, о прекрасной жизни, какая со временем будет на земле <...> (8, 75).

Петровичу же нужно выговориться, вернуть в слове собственный нравственный императив. Он убежден, что у него не было бы срыва сознания, расскажи он о своих преступлениях Нате, и в горячечном состоянии проговаривается перед санитарами.

Но в финале тождество с Громовым, как и с Рагиным, снято: Петрович преодолевает страх, выходит из больницы, но сознание его не обрело абсолюта и осталась возможность перехода через границу

и возвращения в свой круг, в низкую жизнь. Бесстрашие Петровича – это приоритеты «Я», не сдерживаемые заботой о бытии. В этом же ключе прочитывается развязка романа. В наступившие новые времена постсоветской действительности Петрович возвращается в больницу навестить брата. Там он встречается с одним из своих врачей и с пониманием относится к мыслям о карьерном росте залечившего Веню Ивана Емельяновича. Он берет брата на один день к себе в «общагу», но праздник быстро кончается, и Петрович сам отводит брата в больницу, несмотря на его просьбу еще хотя бы на день оставить его рядом с собой. Границы милосердия остались узкими: только на встречу, на краткое время сострадания.

В связи с этим следует сказать и о развитии темы страдания и стоического принятия страдания, важной в повести Чехова и не менее – в романе Маканина. У Чехова – проблема страдания и стоического принятия бытия, смирения и упования на прогресс, на совершенствование человеческой жизни становится содержанием философского спора персонажей. У Маканина философский диалог редуцирован, во-первых, потому, что диалог врача и посетителя ведется по правилам, в которых понимание сведено к снисходительному согласию и утаению истины, а диалог врача и пациента превращается в следственный допрос, в подавление сознания пациента; во-вторых, потому, что философствование опасно подозрением в высокомерии и люди «общаги» скорее готовы принять исповедь, покаяние в грехах, примиряющее собеседников, чем поиск истины. В-третьих, два центральных персонажа не могут вступить в равный диалог, потому что сознание Вени разрушено.

Тем не менее Маканин продолжает чеховскую тему принятия или сопротивления страданию и в рефлексии героя-повествователя, и в сюжете. Чехов также сюжетно подтверждает правоту Громова в неприятии очищающей силы страдания:

> А презираете вы страдания и ничему не удивляетесь по очень простой причине: суета сует, внешнее и внутреннее. Презрение к жизни, страданиям и смерти. Уразумение, истинное благо – все это философия, самая подходящая для российского лежебока <...> Удобная философия: и делать нечего, и совесть чиста, и мудрецом себя чувствуешь...(8, *103*).

Рагин проповедует презрение к мерзостям жизни и к страданиям – и собственным, и окружающих людей. Путь индивидуального рав-

новесия – стоицизм – приводит не только к попустительству злу, но и к сотрудничеству с насилием:

> Когда общество ограждает себя от преступников, психических больных и вообще неудобных людей, то оно непобедимо. Вам остается одно: успокоиться на мысли, что ваше пребывание здесь необходимо (8, *96*).

И, добавим, надеяться на лучшие времена. Стоицизм Рагина соединяет и позицию Диогена, отвергающего наслаждение несовершенным миром, и упование на человеческий разум, прогресс (открытия медицины, которые потеснят в будущем зло и страдания):

> Свободное и глубокое мышление, которое стремится к уразумению жизни, и полное презрение к глупой суете мира – вот два блага, выше которых никогда не знал человек (8, *97*).

Рагин ссылается на Марка Аврелия, что важнее для человека – само отношение к жизни, а не сила воздействия жизни на человека, что мудрый человек презирает страдания. С этим не может смириться Громов: «<...> страдаю, недоволен и удивляюсь человеческой подлости» (8, *100*). По его представлениям, природой дана человеку реакция на окружающий мир:

> Органическая ткань, если она жизнеспособна, должна реагировать на всякое раздражение. И я реагирую! На боль я отвечаю криком и слезами, на подлость – негодованием, на мерзость – отвращением (8, *101*).

У Маканина идея отказа от страдания и презрения к страданиям другого человека проявляется как идея удара, активной защиты от насилия, внушаемая Петровичем брату, а на самом деле – самому себе. С другой стороны, Маканин говорит о значении погружения в материальную жизнь, о значении страдания не как очищающей силы, а как источника для сострадания, для экзистенциального чувства ответственности за бытие.

Сопротивление злу – это право на сопротивление другому человеку как источнику насилия: следователь отправил Веню в больницу, уязвленный его превосходством, доктора уколами подавили сознание Вени не только потому, что они стремились к насилию или исполняли волю системы, но и из профессионального желания превосходства. Прямое, грубое сопротивление Вени, как предполагает

Петрович, могло бы спасти Веню. Если бы он ударил следователя, его бы осудили за конкретное преступление, наказали бы, но не подавляли его сознание.

Идее удара в романе противостоит идея прикосновения, т.е. сопротивлению противостоит контакт с жизнью, бесчувственности – чувственность, отдаленности – связи.

Так, в больнице «колющие» медсестры сочувствуют (Вене и другим) и спасают не инъекциями (дарят ласки Петровичу и другим больным). Не рассуждающее женское милосердие не останавливает от участия в подавлении чужого сознания, они верят в целительность уколов, в пользу насильственного излечения, но у них есть элементарный телесный способ спасения живого. И сам Петрович использует женщин «общаги» для того, чтобы сделать Вене праздник, дать ему возможность хотя бы краткого телесного наслаждения, но не наслаждения мыслью, как хотел бы герой Чехова. И это тоже жизнь, соглашается с Веней Петрович, признавая ценность элементарного биологического существования.

Но наслаждение, как и сострадание, проявляемое инстинктивно, ограниченно и не становится принципом любви к жизни: медсестры «лечат», Петрович отводит брата в больницу, засовывая ему в рот успокоительную таблетку, когда Веня просит остаться еще на некоторое время у него в гостях. Сострадание временно и ритуально: сам Петрович признается, что посетителям с больными не о чем говорить. Он сам каждый раз повторяет одни и те же фразы и компенсирует душевную отдаленность приношением продуктов, кормлением, т.е. опять-таки биологической поддержкой.

Врачи находят оправдание подавлению сознания пациентов в том, что они спасают, успокаивают, снимают страдания пациентов, побуждая их принять действительность, сменив отношение к ней. Так обосновывается право на насильственное исправление, на сострадание вопреки согласию страдающего несогласного. Дружное кивание больных в палате «номер "раз"» отличается от разнообразия состояний плохо лечимых больных в «палате № 6», но «кивание», согласие, близкое состоянию счастья, – ироническое опровержение мысли Марка Аврелия о том, что смена отношения к жизни побеждает страдания. Важно и то, что, спасая от болезненной реакции чутких и выходящих за нормы, врачи охраняют других людей, социум от несдерживаемого удара несогласных, инакомыслящих. Так обосновывается право социума на нейтрализацию разнообразного и лич-

ного: действительно, стихийный бунт вышедшего за нормы человека страшен и безобразен, и Маканин подробно показывает это во время беснований Петровича в «бомжатнике», когда только вмешательство милиции и больницы спасло и самого Петровича, и окружающих.

Трагическая ирония Чехова усилена Маканиным: несовершенное общество требует совершенствования, несовершенный человек нуждается в насильственной помощи, но всякое совершенствование приводит к насилию, потому что субъект лечения – несовершенный человек, подпольный человек, претендующий на защиту и реализацию своего «Я», на несогласие с неразумным бытием. Если крик Громова – это реакция на несовершенство жизни, то крик маканинского героя Петровича – выражение самосознания, свидетельство наличия своего «Я». Нейролептики снимают телесную боль, создают близкое стоическому наслаждение, а боль, вызывающая крик, – это свидетельство своего несовпадения с бытием, не только сопротивление давлению реальности, но и сопротивление собственному неверному поступку. Крик Петровича в «бомжатнике» – это прорыв молчания, отсутствия слова, самоанализа, выход из стоического равновесия. Наконец, крик может быть реакцией на боль другого, на его унижение, которое вызывает не смирение и не презрение, а сострадание. Так Петрович реагирует на крик больного, избиваемого санитарами.

Сострадание и защита своего «Я» ведет к философии удара. Удар – антиномия крика, он бессловесен и результативен. Для Петровича удар – спасение. Бросившись на санитаров, избивавших больного, он сам оказался избит, переведен в другую больницу, стал для врачей обычным больным, зафиксированным в медицинских документах, и после излечения от травм его отпускают. Но сюжет опровергает философию удара, уподобляя защищающего нападающим, сопротивление – агрессии: два убийства Петровича – это градация насилия. Если в убийстве кавказца он находит этическую мотивацию (защита униженного Тетелина), то убийство Чубика – это акт самосохранения от опасности испортить свою репутацию инакомыслящего.

Маканин поручает жертве, Вене, предложить альтернативу удару: он напоминает Петровичу об основании философии удара – о «гордыне», о стремлении подавить человека, стоящего выше, унизить его, стать господином над ним. В гордыне есть возвышение «Я», а не утверждение его сущности, в ударе – сведение человека к

телесному существу. Удар и укол – это подавление сознания другого человека, альтернатива чему – прикосновение.

Освобождение от страдания более опасно, чем неуравновешенная – с переходной границей добра и зла – реакция на воздействие мира. Петровича психиатрическая лечебница спасает не только от тюрьмы после его признания двух убийств, но и от мук совести. Сначала нейролептики расслабляют его волю, потом он, сопротивляясь лечению, защищается от мук совести. Любое лечение – посягательство на личный императив. Когда нет Бога в душах, нет личных абсолютов, тогда другие люди, общество навязывают этику. Но личный императив не создается ни культурой, ни воспитанием-лечением. Петрович не пишет, но проверяет чужими текстами, чужим знанием границу между добром и злом, между сохранением «Я» и утверждением «Я» за счет подавления другого «Я». Линию между добром и злом переходят и врачи и пациенты.

Петрович способен на нравственный эксперимент в духе Раскольникова, проверяя, обладает ли он силой защитить себя от судьбы Вени, убивая потом, ради спасения своей репутации, стукача. Затем писатель Петрович ищет спасение в слове, в проговаривании своей вины, в исповеди другим: Нате-флейтистке, соседям в «бомжатнике», убийце Чурову. Но того же самого добиваются и врачи, разрушая самосознание Петровича инъекциями. Тем не менее Маканин отклоняет вариант раскаяния героя, что характеризует современное сознание, лишенное абсолютной этики, но не лишенное нравственного чувства: со-чувствия жизни, внимания к жизни, но не любви к жизни. Это самосознание «подпольного человека», уязвленного тем, что жизнь не считается с ним.

Маканин показывает эволюцию «андеграундного» сознания. В шестидесятые годы, в период начала культуры «андеграунда», в ней был элемент страха перед карательной силой государства при презрении к нему, что влекло за собой подобную Вениной демонстрацию превосходства личного над навязываемым. Опора «андеграундного» человека на личностные свойства породила его желание возвыситься и отделила его от основополагающей и амбивалентной жизни. В восьмидесятые и в начале девяностых годов чувство собственной ничтожности вернулось в новых условиях, в которых самореализация возможна, но встречается с множеством противостояний других «Я». Несостоявшийся человек теперь не вступает в поединок с явным и сильным противником, а тайно наносит удар всякому, кто

посягает на его право и достоинство. Человек уходит в нравственное подполье, как несостоявшийся писатель, не принимающий культ примитивных современных ценностей.

Судьбы двух братьев представляют собой не только разные личностные результаты столкновения с нормами лечащего социума, но и исторически разные типы поведения. Идеалистическая гордыня Вени посрамлена тем, что природа человека неидеальна, а общество – врачи – опирается на позитивистское знание о человеке и превращают Веню в существо без интеллекта, «и это тоже жизнь»[19]. Петрович же – вариант природного, биологического, агрессивного сопротивления умалению ценой естественного отбора, ценой сознательного погружения в толщу жизни (в «общагу», в физиологию); он «сторож» той жизни, которая отвратительна чеховским персонажам. Понимание жизни переводится из трагедии в низкую драму, а неисчезнувшие претензии к жизни проявляются в идее «удара», в принятии идей естественного отбора. «Понижение» существования до бытового чревато переходом границы добра и зла.

Позиция «андеграунда» опасна отождествлением с низами, поэтому в психиатрической больнице нет места интеллектуальным философским беседам, которые ведут персонажи Чехова. Здесь врачи и пациенты говорят о политических событиях, заняты ловлей другого человека на преступлении: Петрович открывает, что Иван Емельянович залечил Веню, а врачи догадываются о преступлениях Петровича. Разница между врачами и пациентами состоит только в том, что Петрович может, но не предъявляет врачу моральные обвинения, а врачи готовы (и обязаны) сдать Петровича для наказания за реальные преступления. Поэтому пациент сопротивляется исповеди, признанию, навязываемому извне, даже ради своего душевного освобождения: Петрович старается не разговориться, не признаться, т.е. он избирает способ, противоречащий его собственной потребности исповедаться, восстановить внутреннюю определенность границы между добром и злом. В больнице же он упорствует, чтобы не признаться врачам, но тем самым он сопротивляется и собственному этическому чувству. Неразрешимый парадокс: социальное сопротивление разрушает личностную мораль, а внешний императив провоцирует на такое сопротивление.

Сюжет Петровича полемически направлен против трактовки интеллигента, мыслящего человека как духовно возвышающегося над бессмысленной материей жизни. Путь Петровича – путь погружения

в тело, в материю жизни, путь сохранения чувственности и чувствительности. Это не негативный процесс, а возвращение к естественной амбивалентности жизни и амбивалентности человеческой природы. Возвращая себе способность чувствовать, не заглушаемую нейролептиками, Петрович возвращает и сохраняет в себе способность со-чувствовать, способность ударом защитить не только себя, но всякий феномен жизни, больной жизни, больного неразумного человека.

Выход из больницы в прежний способ существования, неизлечимость Петровича тоже не могут быть истолкованы только негативно. Он выходит из принудительного совершенствования, не возвышаясь над потоком современной жизни, но сосуществуя с ним. Петрович не принимает торгашеские, а не идеологические времена и возвращается в «общагу» для доживания. У Чехова Рагин умирает от апоплексического удара, исчерпав иллюзию, что можно жить в мире своего сознания, книг, бесед, размышлений о приближении к идеальному будущему: «Неужели здесь можно прожить день, неделю и даже годы, как эти люди? <...> Вот она действительность!» – подумал Андрей Ефимыч, и ему стало страшно» (8, *120–121*).

У Маканина Петрович остается жить и живет без философии «удара», в отличие от чеховского Громова, мечтавшего о реванше:

> Проклятая жизнь! <...> И что горько и обидно, ведь эта жизнь кончится не наградой за страдания, не апофеозом, как в опере. А смертью; придут мужики и потащут мертвого за руки и ноги в подвал. Брр! Ну ничего <...> Я с того света буду являться сюда тенью и пугать этих гадин. Я их поседеть заставлю (8, *121*).

Постаревший Петрович понимает невозможность возмездия как цели существования, он делает экзистенциальный выбор, не примиряясь, но отказываясь от сведения счетов, создавая маленькие праздники. «Один день Венедикта Петровича» называется глава пятой части об одном «хорошем» дне несвободного и социально, и экзистенциально человека, вызывая ассоциации с «Одним днем Ивана Денисовича», первое – авторское – название которого было «Один день зека». Заключенным остается в психушке «двойник» Петровича – согласный и утративший разум Веня, которого заботливо берут под руки санитары, потому что он безволен, как этого и хотели оскорбленные Вениной «гордыней» люди.

Диалог современных писателей с Чеховым, фиксируемый конкретными схождениями материала, сюжета, системы персонажей или проявляющийся в ассоциативных связях, далеко выходит за границы одной повести классика. Есть более широкое влияние чеховского неутопического и неиллюзорного сознания на сферу их идей, и оно проявляется не только в следовании и развитии, но и в полемике, вызванной исторической перспективой, прояснившей надежды и обманы прошлого.

Примечания

[1] *Фуко М.* История безумия в классическую эпоху. СПб., 1997.
[2] *Пелевин В.* Чапаев и Пустота. М., 2000. С. 270.
[3] *Ким А.* Отец лес: роман-притча. М., 1989. С. 302.
[4] Там же. С. 322.
[5] *Пьецух В.* Палата № 7 // Октябрь. 1992. №1. С. 118.
[6] Там же. С. 119.
[7] Там же. С. 122.
[8] Там же.
[9] Там же.
[10] *Маканин В.* Андеграунд, или Герой нашего времени // Знамя. 1998. № 1. С. 78. № 1-4. Текст приводится по журнальному варианту (Знамя. 1998. № 1-4) с указанием номера журнала и страницы.
[11] *Маканин В.* Долог наш путь // Знамя. 1991. №4. С. 39.
[12] *Маканин В.* Андеграунд, или Герой нашего времени // Знамя. №4. С. 116.
[13] Там же.
[14] Там же. № 1. С. 80.
[15] Там же.
[16] Там же. С. 80-81.
[17] Там же. С. 63.
[18] Там же. С. 54.
[19] Там же. С. 51.

С. А. Кибальник

К типологии чеховской интертекстуальности в прозе русского экзистенциализма и постмодернизма

Как известно, творчество Чехова послужило своеобразным первоисточником для русского литературного экзистенциализма и постмодернизма[1]. Рассмотрим вопрос о природе чеховской интертекстуальности в этой прозе на примере творчества, с одной стороны, Гайто Газданова, а с другой – Владимира Сорокина и Виктора Пелевина.

1

Чеховская интертекстуальность в творчестве Гайто Газданова представлена не только довольно широко, но и в самых разнообразных формах. Например, в «Вечере у Клэр» имеет место воспроизведение отдельных черт, целых сюжетных ситуаций и даже диалогов «Скучной истории»[2] А. П. Чехова (1889). Иногда на страницах газдановских произведений мы вдруг встречаем чеховских героев. Так, в чеховской «Душечке» (1898), как я уже отметил ранее[3], без особого труда можно обнаружить инвариант героини романа Газданова «Полет» Ольги Александровны, полностью идентифицирующей себя то со своим мужем, то с каждым из ее любовников поочередно.

Более того, как мной уже было показано в другой статье[4], некоторые из чеховских образов получают в этом романе Газданова своего рода стилизационное и пародийное удвоение и даже утроение. В первом случае происходит отражение собственно чеховских индивидуализированных образов, а во втором имеет место типизированный отблеск нарицательного имени, своего рода стереотипическое отражение. Ольга Александровна и Кузнецов стилизованы под Ольгу Семеновну и Кукина, но Слетов – это уже пародия, только, по-видимому, «юмористическая, или шуточная пародия», Лили же пародия «сатирическая», причем уже не столько пародия, сколько криптопародия[5]. Если вспомнить хрестоматийное истолкование чеховской «душечки» Л. Н. Толстым как своего рода идеала женщины (см.: 10, *409–410*), то Ольга Александровна – это мягкая полемика с ним, Слетов – легкая ирония, а Лили – уже откровенная над ним на-

смешка. Естественно, что откровенная насмешка облекается в формы криптопародии. Стилизованная же под «душечку» Ольга Александровна, как и у Чехова, амбивалентна: это иронический, но далеко не однозначный образ. И все же те трансформации, которые Газданов вносит в чеховский прототип, придают этому чеховскому метаобразу внутренне полемический характер.

Как мы видим, интертекстуальные связи Газданова с Чеховым, как правило, подпадают под понятия стилизации и пародии (какие бы сложные формы они ни принимали), а функции, которые они при этом выполняют, укладываются в создание внутренней соотнесенности, нередко полемической, с образами русской классики.

Проверим это еще на нескольких примерах. Так, Сергей Сергеевич из газдановского «Полета», образ, имеющий откровенно полигенетическую природу, вызывает ассоциации не только с тургеневским Базаровым, с гончаровскими Штольцом и Петром Адуевым, с толстовским Карениным[6], но и с чеховским Лаптевым (из повести «Три года», 1895). Образ тонкого, образованного и несчастливого в семейной жизни Сергея Сергеевича в какой-то мере ориентирован и на этого чеховского героя. В особенности это бросается в глаза в сценах приема Сергеем Сергеевичем многочисленных визитеров-просителей. Ср. их с аналогичным эпизодом в повести Чехова:

> Вошел в кабинет Петр и доложил, что пришла какая-то неизвестная дама. На карточке, которую он подал, было: «Жозефина Иосифовна Милан». <...> В дверях показалась дама, худая, очень бледная, с темными бровями, одетая во все черное. Она сжала на груди руки и проговорила с мольбой: – Мосье Лаптев, спасите моих детей! Звон браслетов и лицо с пятнами пудры Лаптеву уже были знакомы; он узнал ту самую даму, у которой как-то перед свадьбой ему пришлось так некстати побывать. Это была вторая жена Панаурова. – Спасите моих детей! – повторила она, и лицо ее задрожало и стало вдруг старым и жалким, и глаза покраснели. - Только вы один можете спасти нас, и я приехала к вам в Москву на последние деньги! Дети мои умрут с голоду! Она сделала такое движение, как будто хотела стать на колени. Лаптев испугался и схватил ее за руки повыше локтей. <...> После нее пришел Киш. Потом пришел Костя с фотографическим аппаратом. <...> Перед вечерним чаем пришел Федор (9, *78*).

Конечно, Лаптев пока лишь наследник дела своего отца и далеко не отличается деловыми качествами и проницательностью Сергея Сергеевича, но сходство все же ощутимо, тем более что Панаурова,

скорее всего, послужила зерном, из которого «проросла» газдановская Людмила.

Суждение Сергея Сергеевича о писателях содержит отсылку к другому произведению Чехова:

> Ошибались же они чаще всего в своем призвании; по мнению Сергея Сергеевича, большинству из них совершенно не следовало писать. – Что ты называешь большинством? – Термин, конечно, уклончивый. На этот раз я могу уточнить: девяносто процентов[7].

В «Доме с мезонином» (1896) художник аналогичным образом реагирует на рассуждения Белокурова:

> Белокуров длинно, растягивая "э-э-э-э...", заговорил о болезни века – пессимизме. Говорил он уверенно и таким тоном, как будто я спорил с ним. Сотни верст пустынной, однообразной, выгоревшей степи не могут нагнать такого уныния, как один человек, когда он сидит, говорит и неизвестно, когда уйдет. – Дело не в пессимизме и не в оптимизме, – сказал я раздраженно, – а в том, что **у девяносто девяти из ста нет ума** (9, 183)[8].

Иногда Газданов следует Чехову в обрисовке характера, стесняющегося прямого выражения собственных чувств. Так, доктор Самойленко в «Дуэли» (1891) все время прикрывает свою сердечность напускной грубостью:

> Доведись до меня, то я бы и виду ей не показал, что разлюбил, и жил бы с ней до самой смерти. Ему вдруг стало стыдно своих слов; он спохватился и сказал: – А по мне хоть бы и вовсе баб не было. Ну их к лешему! (7, *354*).
>
> – Послала тебе судьба женщину молодую, красивую, образованную – и ты отказываешься, а мне бы дал бог хоть кривобокую старушку, только ласковую и добрую, и как я был бы доволен! Жил бы с ней на своем винограднике и... Самойленко спохватился и сказал: – И пускай бы она там, старая ведьма, самовар ставила (7, *360–361*).

Газданов, разумеется, сам не объясняет, с чем связано поведение его героя; фразы «Ему вдруг стало стыдно своих слов» у него, конечно, не встретишь. Однако газдановский Борис Белов в «Вечере у Клэр» аналогичным образом переводит в шутку свое искреннее признание:

– И обидно не обладать никакими талантами. Потом он сейчас же спохватился и, повторив фразу о том, что нет ничего лучше музыки, – но уже другим, всегдашним своим тоном сказал: – Разве, пожалуй, дыни?.. – И сделал вид, что задумался (1, *104*).

Газдановское письмо вообще несет на себе прививку чеховского скептицизма. Так, проститутки и публичные дома в «Ночных дорогах» отмечены влиянием чеховского рассказа «Припадок» (1888):

Васильев не видел ничего ни нового, ни любопытного. <...> **тупые, равнодушные** лица <...> Хоть бы люди были, а то дикари и **животные** <...> – Все они **похожи на животных** больше, чем на людей, но ведь они все-таки люди (7, *204*, *208–209*).

У газдановских рабочих, крестьян и проституток «глаза, точно подернутые прозрачной и непроницаемой пленкой, характерной для людей, не привыкших мыслить» (2, *64*), «налет **животной** глупости» (2, *79*). Чеховский повествователь также отмечает «что-то **тупое** и неподвижное» во взгляде героини «Мужиков» (1897) Ольге после того, как она пожила в деревне, а жизнь этих мужиков, как и жизнь парижских рабочих газдановскому герою-рассказчику, кажется ей жизнью «**хуже скотов**» (9, *311*).

Ряд отсылок к Чехову имеет тематический характер[9]. Так, например, Сибирь в рассказах няни из «Вечера у Клэр», разумеется, содержит детали, отсылающие к чеховскому циклу очерков «Из Сибири» (1890) и к книге «Остров Сахалин» (1894). Такова, например, следующая деталь:

Она рассказала мне, как в Сибири на улицах продают замороженные круги молока, как ставят на ночь провизию у окон для беглых каторжников, скитающихся лютой зимой по городам и селам (1, *61*).

У Чехова на этот счет сказано:

<...> о грабежах на дороге здесь не принято даже говорить. Не слышно про них. А встречные бродяги, которыми меня так пугали, когда я ехал сюда, здесь так же страшны для проезжего, как зайцы и утки (14–15, *17*).

Образ «прекрасной жизни» родителей героя-рассказчика «Вечера у Клэр» в Сибири в рассказах няни строится прежде всего на ее дешевизне:

Ничего барыня в хозяйстве не знала. Ничего. Курей с утками путала. Курей было много, ну только ни одна не неслась. Покупали яйца на базаре. **Дешевые были яйца, тридцать пять копеек сотня, не то, что здесь.** Мяса фунт две копейки. Масло в бочках продавали, вот как (1, *61*).

Отдаленно это напоминает очерки Чехова «Из Сибири», хотя для проезжающего через Сибирь Чехова сибирская кухня открывалась не только своими выгодными сторонами:

К чаю мне подают блинов из пшеничной муки, пирогов с творогом и **яйцами**, сдобных калачей. <...>. **Пшеничная мука здесь дешевая: 30–40 коп. за пуд.** На одном хлебе сыт не будешь. Если в полдень попросишь чего-нибудь вареного, то везде предлагают одной только **"утячьей похлебки"** и больше ничего (14–15, *16*).

Есть, впрочем, в этих двух образах Сибири такие буквальные совпадения, которые отводят мысль об их случайности. Так, про повариху Васильевну[10] няня вспоминает так:

– Наняла барыня повариху. Уже серьезная была женщина, **лет пятьдесят, а может, тридцать.**

– Как же, няня, это большая разница.

– Разница небольшая, – убежденно говорит няня. – Ты слушай, а то рассказывать не стану (1, *60*).

В «Острове Сахалин» читаем:

Пятая строка: возраст. Женщины, которым уже за сорок, плохо помнят свои лета и отвечают на вопрос, подумав. Армяне из Эриванской губ<ернии> совсем не знают своего возраста. Один из них ответил мне так: «**Может, тридцать, а может, уже и пятьдесят**». В таких случаях приходилось определять возраст приблизительно, на глаз, и потом проверять по статейному списку (14–15, *69–70*).

2

Чтобы яснее осознать специфику интертекстуальных связей Гайто Газданова с Чеховым, рассмотрим несколько примеров, когда есть все основания, чтобы говорить об аналогичной зависимости от Чехова современных писателей-постмодернистов.

Так, например, Владимир Сорокин, как известно, начинавший «писать в откровенно соцартовской манере»[11], написал целую повесть, в которой реализован сюжет, намеченный в реплике Соленого из «Трех сестер» (1901) о Бобике: «Если бы этот ребенок был мой, то я изжарил бы его на сковородке и съел бы» (13, *148–149*). Именно это проделывают со своей дочерью Настей ее родители в повести Сорокина на ее шестнадцатилетие – правда, не на сковородке, а на лопате в печи, и скорее запекают, чем зажаривают[12]. Лучше всего интерпретировать эту интертекстуальную связь позволяет статья Д. А. Пригова о Сорокине с характерным заглавием «А им казалось: в Москву, в Москву!»: «Говоря о Сорокине, я не могу не коснуться Чехова Антона Павловича. Именно в его творчестве вся эта пленка милых, деликатных и трогательных отношений пытается накрыть, затянуть жуткий, подкожный хаос (с точки зрения – жуткий и разрушительный), стремящийся вылезть наружу и дыхнуть, смыть своим диким дыханием тонкую, смирительную пленку культуры». При этом позиция этих двух писателей прямо противоположна: Чехов «следит за отгибающимся краем этой пленки, предчувствует его, тянется к нему, но в последний момент начинает судорожно натягивать эту пленку, насколько позволяют его силы и размах руки. Сам себя он полностью полагает в этой пленке культуры <...> Сорокин избирает позицию третьего наблюдающего, позицию осознания и созерцания пленки и хаоса как совместно живущих». Между тем сама эта пленка во времена Сорокина «уже не пытается покрыть собою хаос, но приблизилась к человеку <...> приблизила к нему вплотную и хаос»[13].

То, что в повести реализованы именно шальные слова Соленого[14] тем более вероятно, что действие в ней погружено в усадебную атмосферу конца XIX в. со спорами героев о Ницше, с типично чеховскими фразами некоторых героев (например, «Мой дед землю пахал»[15]). Вдобавок в сюжете повести реализуются стершиеся языковые метафоры: так, когда отец Андрей просит руки дочери Мамута Арины, то после того как тот соглашается, ей отпиливают руку и отдают ее отцу Андрею[16].

Чехов вообще предопределил в русском постмодернизме достаточно много. Так, в реплике Чебутыкина из «Трех сестер» можно увидеть зерно центральной темы «Чапаева и Пустоты» Виктора Пелевина:

Может быть... Мамы так мамы. Может, я не разбивал, а только кажется, что разбил. Может быть, нам только кажется, что мы существуем, а на самом деле нас нет. Ничего я не знаю, никто ничего не знает (13, *162*).

Интертекстуальные связи с Чеховым менее концептуального, чем Сорокин, постмодерниста Виктора Пелевина можно рассмотреть и на более конкретном примере. «Похороны» героя повести «Желтая стрела» Соскина, проходившие в виде укладывания тела на «**оргалитовый лист**», обведенный по краю «черной каймой», которое затем выталкивалось из поезда через окно («Был момент, когда Соскин чуть было не застрял – зацепилось **одеяло** на груди»[17]), скорее всего, несут на себе след похоронного «обряда» из рассказа Чехова «Гусев» (1890), в котором, между прочим, используется и доска:

Перед заходом солнца выносят его на палубу и кладут на **доску**; один конец лежит на борте, другой на ящике, поставленном на табурете. <...>. Странно, что человек зашит в **парусину** и что он полетит сейчас в волны. Неужели это может случиться со всяким? <...> Вахтенный приподнимает конец доски, Гусев сползает с нее, летит вниз головой, потом перевертывается в воздухе и – бултых! Пена покрывает его, и мгновение кажется он окутанным в кружева, но прошло это мгновение – и он исчезает в волнах (7, *338*).

В обоих произведениях подробно описывается процесс падения тела, причем у Пелевина затем выбрасываются подушка и одеяло покойного, а у Чехова появляются стая рыбок и акула, распарывающая парусину, в которую зашито тело Гусева. Детализированность описания призвана воссоздать сознание наблюдателей, у которых при этом возникает одна и та же мысль, чеховским повествователем высказанная прямо: «Неужели это может случиться со всяким?» (7, *338*), а пелевинским выраженная имплицитно: «Можно было идти за сигаретами, но Андрей все стоял и глядел в окно. Прошло несколько секунд. Вдруг зеленый склон оборвался...»[18].

Как видим, в общем, прав В. Б. Катаев, писавший: «Чеховская картина мира, чеховская литературная позиция осознается многими как точки отсчета, своего рода камертон. За этим стоит и осознание родственности Чехова-писателя самым радикальным художественным исканиям и опытам нашего века. Абсурдизация, ироническая трактовка, игровое начало, отталкивание от прошлых текстов – все

это не монополия или изобретение постмодернистов, а в полной мере представлено в чеховских произведениях»[19].

Однако, например, Сорокин в отличие от Чехова, как истинный концептуалист «имеет дело с идеями (и чаще всего с идеями отношений), а не с предметным миром с его привычными и давно построенными парадигмами именований»[20]. И приведенные выше примеры, когда источником экзистенциального или постмодернистского развития становятся образы Чехова, проводят четкую границу между как бы упирающимся в реальность феноменологическим письмом Чехова и Газданова, с одной стороны, и концептуалистским миром реализованных метафор, символически вскрывающим действительный хаос мира – с другой. У постмодернистов, как мы видели, тоже встречаются стилизация и пародия на Чехова, но более характерны для них уже иные, игровые формы интертекстуальности.

Примечания

[1] См.: например: *Катаев В. Б.* Чехов плюс... Предшественники, современники, преемники. М., 2004; *Петухова Е. Н.* Притяжение Чехова: Чехов и русская литература конца XX века. СПб., 2005.

[2] См. об этом: *Кибальник С. А.* Газданов и Шестов // Гайто Газданов в контексте русской и западноевропейских литератур. М., 2008. С. 78–79.

[3] *Кибальник С. А.* Газдановский вариант Кармазинова (О пародийном изображении Тургенева в романе Газданова «Полет» // И. С. Тургенев: Вчера, сегодня, завтра. Орел, 2008. Вып. 1.С. 132; *Его же.* Кармазинов XX века // Достоевский и мировая культура: альманах. СПб., 2009. № 26. С. 142.

[4] *Кибальник С. А.* Герои Чехова в романах Газданова // Сб. статей к 190-летию кафедры истории русской литературы. СПб., 2011.

[5] См. типологию пародии: *Морозов А. А.* Пародия как литературный жанр (к теории пародии) // Русская литература. 1960. № 1. С. 68.

[6] См.: *Семенова Т. О.* «Мир, который населен другими»: Идея децентрации в творчестве Г. И. Газданова 1920-30-х годов // Studia Slavica. Opole. 2001. № 6. С. 22-35.

[7] *Газданов Г.* Собрание сочинений: в 5 т. М., 2009. Т. 1. С. 321. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием в скобках тома и страницы.

[8] Ср. в «Вечере у Клэр»: «Если я что-нибудь браню, значит, у меня есть для этого причины. Ты пойми, – сказал Виталий, поднимая голову, – что из всего, что делается в любой области, будь это реформа, реорганизация армии, или попытка ввести новые методы в образование, или живопись, или литература, **девять десятых никуда не годится**. Так бывает всегда; чем же я виноват, что тетя Женя этого не понимает?» (1, *117–118*). См. суждение Е. Н. Проскуриной: «<...> в процессе повествования образ Сергея Сергеевича все больше сдвигается в чеховскую парадигму: при множестве достойных качеств он оказывается не в состоянии принести счастье тем, кто его когда-то любил». Исследовательница вслед за Г. Адамовичем отмечает в изображе-

нии Сергея Сергеевича «влияние чеховской расплывчато-уклончивой поэтики персонажа» (*Проскурина Е. Н.* Единство иносказания: о нарративной поэтике романов Газданова. М., 2009. С. 182-183, 185).

[9] Возможно, к таким «тематическим» отсылкам к Чехову следует отнести и темпераментное музицирование Людмилы из газданского «Полета», которое, по мнению Е. Н. Проскуриной, представляет собой «чеховский блик, отсылающий к тому эпизоду рассказа "Ионыч", где описывается техника игры Екатерины Ивановны» (Там же. С. 190).

[10] Это имя также содержит чеховские ассоциации. В рассказе «На подводе» (1897) кучер Семен так обращается к учительнице Марии Васильевне (9, *337*, *339*, *342*). Газданов вообще любил давать своим героям чеховские имена. Так, героиню рассказа «Авантюрист» (1930), светскую даму, знакомящуюся на петербургской набережной с Эдгаром По, он назвал «Анна Сергеевна».

[11] *Текст* как наркотик. Владимир Сорокин отвечает на вопросы журналиста Татьяны Рассказовой // *Сорокин В. В.* Сб. рассказов. М., 1992. С. 119.

[12] В известной степени аналогичную реализацию метафоры представляет собой повесть В. Сорокина «Норма» по отношению к «Счастливой Москве» Андрея Платонова: «Честнова дала ему понести туфли, он незаметно обнюхал их и даже коснулся языком; теперь Москва Честнова и все, что касалось ее, даже самое нечистое, не вызывало в Сарториусе никакой брезгливости, и на отходы из нее он мог бы глядеть с крайним любопытством, потому что отходы тоже недавно составляли часть прекрасного человека» (*Андрей Платонов*. Счастливая Москва // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М., 1995. Вып. 3. С. 111).

[13] *Пригов Д.* А им казалось: в Москву! В Москву! // *Сорокин В. В.* Сб. рассказов. С. 116-117. Впрочем, Е. Н. Петухова справедливо замечает по поводу этого истолкования Пригова следующее: «Представлять основу чеховской картины мира как прорывающийся наружу разрушительный хаос, таящий великое искушение для писателя, – сильное преувеличение» (*Петухова Е. Н.* Указ. соч. С. 45).

[14] Как показал В. Б. Катаев, произносящий эти слова Соленый далек от однозначной агрессивности и разрушительности: «Он <...> груб и в конечном счете жесток – но сколько осложняющих моментов внесено в психологию и поведение этого самолюбивого и ожесточенного на всех человека и в какой совершенно иной композиционный контекст он поставлен! В системе персонажей пьесы он занимает ту же двойную позицию, что и все остальные: быть в страдательной зависимости от жизни, от окружающих и в то же время оказаться виновником чужих страданий» (*Катаев В. Б.* Указ. соч. С. 318).

[15] *Сорокин Вл.* Пир. М., 2001. С. 11, 17, 50-51.

[16] *Степанов А.Д.* Об отношении к мертвым словам (Чехов и Сорокин) // Языки страха: женские и мужские стратегии поведения. СПб., 2004. С. 221-235.

[17] *Пелевин Виктор.* Желтая стрела. М., 2000. С. 23-24.

[18] Там же. С. 24.

[19] *Катаев В. Б.* Указ. соч. С. 344.

[20] *Словарь* терминов московской концептуальной школы / сост. и автор предисл. А. Монастырский. М., 1999. С. 5.

Е. В. Селезнева

А. П. Чехов и идеи блумсберийского кружка

Творчество А. П. Чехова в англоязычном мире пользуется большой популярностью. К настоящему времени сложилось устойчивое представление о том, что его произведения близки английской ментальности, «об этом свидетельствуют сложившаяся в Англии традиция переводов его произведений и постановок его пьес, высказывания английских писателей, на которых он оказал серьезное влияние (Б. Шоу, К. Мэнсфилд, Дж. Голсуорси, Дж. Пристли, С. Моэм)»[1].

Первый этап рецепции чеховского творчества английской культурой – это 1910–1920-е гг., и особая роль принадлежит в этом блумсберийскому кружку. Данный период характеризуется публикацией основательных работ, посвященных творчеству писателя; первоначальные упоминания о Чехове в аглоязычном мире известны начиная с 1889 г.

«Блумсбери» – «сообщество друзей-интеллектуалов, сыгравшее важную роль в истории английского модернизма. Название группы связано с районом Лондона, где проходили встречи ее участников»[2]. Центральной фигурой этого кружка была Вирджиния Вульф; также в его состав входили такие выдающиеся люди своего времени, как писатель и критик Дэвид Гарнет, искусствовед и художник Роджер Фрай, писатель и публицист Леонард Вульф, художник и литературный критик Клайв Белл, писатели Литтон Стрэчи и Э. М. Форстер, философ Бертран Расселл, экономист Джон Мейнард Кейнс, критик и журналист Дезмонд Маккарти и другие выпускники Кэмбриджа. «Блумсбери» не была организацией с четко оформленным литературным (или даже шире – культурным) направлением, с единой философской доктриной и эстетической системой»[3] . Основу взглядов членов кружка составили философские сочинения Дж. Мура, в частности его фундаментальный труд «Принципы этики» (1903), в котором провозглашены такие ценности, как человеческое общение и эстетическое восприятие жизни и искусства. На заседаниях кружка рассматривались различные вопросы эстетики, философии, политической ситуации в стране и положения женщины в современном обществе. Но при этом блумсберийцы были едины в отношении к творчеству и искусству как к первооснове общества, которая позво-

ляет реализоваться человеческому потенциалу. Они с воодушевлением встречали все новые тенденции и течения в литературе и искусстве, поскольку были глубоко убеждены в том, что искусство – важнейший признак существования и развития цивилизации. Представители группы «Блумсбери» придавали значение таким человеческим качествам, как непосредственность, открытость к диалогу, способность ценить прекрасное, объективный взгляд на действительность. Служение искусству они считали священным. Поэтому они выступали против социальных, моральных, эстетических и религиозных запретов викторианской Англии и критиковали утилитарный подход к жизни.

1910–1920-е гг. стали временем создания и расцвета группы, а в 1940-е гг. кружок распался. (Тем не менее вторая волна интереса к блумсберийцам была в 1960-е гг.) Блумсберийцы олицетворяют собой рубеж двух эпох английской культуры, эдвардианской и георгианской. «В декабре 1910 года или около того времени человеческая природа изменилась <...> – писала Вулф. – Изменились все человеческие отношения: между хозяевами и слугами, мужьями и женами, родителями и детьми. А когда меняются человеческие отношения, происходит смена религии, поведения, политики и литературы»[4]. Этот же год знаменателен появлением в блумсберийском союзе Роджера Фрая, который стал организатором первой британской выставки картин французских импрессионистов, постимпрессионистов и кубистов. Полотна Клода Моне, Поля Гогена, Винсента Ван Гога, Анри Матисса, Поля Сезанна и Пабло Пикассо были восприняты представителями кружка как совершенно новое искусство. Картины импрессионистов потрясли Вирджинию Вульф, в связи с ними у нее возникло ощущение принципиально нового периода жизни английского общества и английской культуры.

Именно Вирджиния Вульф, являясь центром этого духовного союза, заслуживает особого внимания. Рожденная в семье философа и издателя Лесли Стивена, она воспитывалась в интеллектуальной среде; постоянными гостями в их доме были литературные знаменитости и видные деятели искусства. Несмотря на то, что она получила домашнее образование, Вирджиния Вульф обладала обширной эрудицией в сфере искусства и истории литературы. Ее собственный художественный метод можно охарактеризовать как «импрессионистический», «экспериментальный», «психологический». В 1912 г. Вирджиния Стивен выходит замуж за Леонарда Вулфа, известного

своими статьями по вопросам колониальной политики Британской империи. В 1917 г. Вульфы основали издательство «Хогарт-Пресс», которое публиковало произведения Т. С. Элиота, Р. Уэст, К. Мэнсфилд, Г. Уэллса, Э. М. Форстера, Дж. М. Кейнса и Гертруды Стайн, также они выпускали труды Зигмунда Фрейда на английском языке. «С именем В. Вульф <...> неразрывно связаны теория и художественная практика литературы модернизма в Великобритании» [5].

Модернизм господствовал в западноевропейском искусстве конца XIX – начала XX в. На развитие английского модернизма особое влияние оказала психология Зигмунда Фрейда. Также существенное воздействие на английский модернизм принадлежит Дж. Фрейзеру, который заведовал первой кафедрой социальной антропологии в Ливерпуле и провел значительную часть жизни в Кембридже, преподавая в нем с 1879 г. Его исследование «Золотая ветвь» (1890–1915) посвящено эволюции человеческого сознания от магического к религиозному и научному. «Происходят поиски новых приемов и средств самовыражения, раскрытия своего «я», психологии своих современников. Модернисты передают жизнь по-новому, выступая смелыми экспериментаторами в прозе, поэзии, драматургии. Не отвергая сделанное их предшественниками, они ищут и находят новые пути, отвергают преграды для развития искусства современности» [6]. Английские модернисты, отказываясь от традиционных типов повествования, провозгласили технику «потока сознания» в качестве единственно верного способа познания индивидуальности. Именно Вульф, позаимствовав из книги психолога У. Джеймса «Принципы психологии» термин «поток сознания», ввела его в культурный оборот. «Писательница нанизывает цепочки тончайших эмоций и переживаний своих персонажей, возникающих в тот или иной момент или наплывающих из прошлого в силу совершенно субъективных ассоциаций. Границы времени для Вульф не существуют, прошлое столь же реально для нее, как настоящее» [7].

В своей критической статье «Современная художественная литература» (1919) Вирджиния Вульф размышляет о различии между модернистами и их предшественниками, выступая, прежде всего, против английских писателей-реалистов, таких как Дж. Голсуорси, А. Беннет, Г. Уэллс. Вульф считала, что «эти три писателя – материалисты. Именно потому, что они думают не о духе, а о теле, они разочаровывают нас <...> чем скорее английская художественная литература повернется спиной к ним, насколько возможно вежливо,

и отправится, пусть даже в пустыню, тем лучше будет для души»[8]. «Материалистам» она противопоставляет «спиритуалистов», к которым относит Д. Г. Лоуренса, Д. Джойса и себя. «Действительность, – утверждала Вульф, – должна осознаваться и воссоздаваться под знаком ее текучести, незавершенности, проблематичности <...> Жизнь – это не ряд симметрично расположенных светильников <...> это светящийся ореол, полупрозрачная оболочка»[9].

Именно в этом контексте исканий новой модернистской эстетики и поэтики Вирджиния Вульф обращается к творчеству Чехова.

Она подчеркивала важность влияния русской литературы на развитие английского литературного процесса начала XX в. в целом. Будучи ярым почитателем творчества таких русских писателей, как Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский, А. П. Чехов, Вульф особо ценила последнего из художников:

> Интерес писателей нового направления сосредоточен на темных сторонах психологии. Поэтому в их произведениях акценты распределяются по-новому: все то, что до сих пор обходили вниманием, приобретает у них значение, и поэтому сразу же появляется необходимость в новой форме, которая для нас трудна, а для наших предшественников, вероятно, была уже совсем непостижимой. Только писатель нового направления и только русский писатель, пожалуй, мог заинтересоваться ситуацией, из которой Чехов извлек рассказ, названный им «Гусев» <...> Чехов отобрал одно, другое, третье и, поместив их вместе, создал нечто совершенно новое[10].

В русском писателе ее привлекает внимание к внутренним процессам подсознания:

> Человеческое сознание сильно интересует его. Он самый тонкий, самый проницательный исследователь человеческих отношений. Но и это еще не все, и это еще не конец <...> Душа больна, душа излечена, душа не излечена. Вот что самое важное в его рассказах[11].

Вульф отмечает в Чехове новаторские черты, родственные своему собственному художественному методу, «импрессионистическому», «экспериментальному», «психологическому».

Напрямую не относясь к представителям «Блумсбери», английский писатель и критик Джон Миддлтон Марри, исследовал Чехова «как автора психологической новеллы»[12]. В 1915 г. совместно с С. С. Котелянским он опубликовал сборник А. П. Чехова «"Пари" и

другие рассказы». Его выбор пал на те произведения, «в которых первостепенную роль играет свойственный Чехову тончайший анализ «подробностей чувств», а основой сюжета являются движения души <...>»[13]. Дж. М. Марри так высказывается о новаторстве русского писателя:

> Когда западная литература бросалась из одного тупика в другой, Чехов ясно видел и понимал, какие избрать пути. Сегодня мы начинаем чувствовать, насколько Чехов близок нам, завтра возможно поймем, как бесконечно он опередил нас. <...> Его произведения кажутся нам чем-то совершенно новым, и не то, чтобы новыми в одном аспекте и старыми в другом, например новыми по форме и старыми по содержанию. Нет, они просто новые, в полном смысле этого слова[14].

Дж. М. Марри можно считать одним из основоположников англоязычного чеховедения, на мнение которого опирались все последующие критики и писатели Англии и Америки. В частности, его жена Кэтрин Мэнсфилд испытала на себе огромное влияние чеховского творчества. В англоязычном мире она заслужила звание «английский Чехов». «Современная английская литература не удовлетворяла Кэтрин Мэнсфилд. Ее критика английских реалистов начала века в известной мере совпадала с высказываниями писателей, принадлежавших к школе неопсихологизма (Джойс, Вульф и др.)»[15]. Форд Мэдокс Форд, Герберт Мюллер, Джозеф Уоррен Бич, «впервые приложившие понятие импрессионизма к литературе, причисляли к этому направлению С. Крейна, М. Пруста, Дж. Конрада, Д. Г. Лоуренса, В. Вульф, Ш. Андерсона, К. Эйкена, К. Мэнсфилд, У. Фолкнера»[16]. В свою очередь, в восприятии творчества русского писателя Дж. М. Марри также испытал воздействие своей супруги: «В Чехове Марри, не без влияния своей жены – Кэтрин Мэнсфилд <...> видел художника, наиболее близкого своим современникам»[17].Таким образом, можно заключить, что восприятие чеховского творчества писательницей Кэтрин Мэнсфилд и ее мужем Дж. М. Марри осуществлялось в подобном блумсберийцам ключе, а именно в импрессионистическом.

Специальное внимание следует уделить еще одному английскому творческому тандему, Эдварду и Констанции Гарнет. Именно благодаря этому английскому критику и драматургу, а также его жене, занимавшейся переводами многих русских писателей, Чехов стал известен англоязычному миру. Эдвард Гарнет, «обладая литератур-

ным талантом, <...> оказывал большую помощь начинающим авторам, и это обстоятельство помогло Констанции Гарнет войти в круг английских и американских писателей»[18]. Он писал монографии и предисловия к переводам русских классиков.

В частности, в статье «Чехов и его искусство», опубликованной в 1921 г., он исследует творчество писателя в контексте русской культуры, акцентируя внимание на «чистоте души», которая свойственна всей русской литературе:

> <...> однако уже на протяжении двух поколений до Чехова русский гений выражал свой двойной идеал: беспощадную искренность и огромную, идущую от сердца человечность[19].

Гарнет подчеркивает своеобразный гуманизм художника и размышляет о свежем взгляде писателя на современную ему действительность, что также соотносится с позицией модернизма блумсберийского кружка:

> Чехов – это «последнее слово» в современной критике жизни <...> В чем же его особая «современность»? Гибкий и поразительно независимый ум в сочетании с беспощадностью научного подхода к действительности – вот что дало ему возможность постичь и судить современную жизнь с новых позиций[20].

Т. Н. Красавченко указывает на модернистскую позицию Эдварда Гарнета: «положительные рецензии о Достоевском и Чехове Дж. М. Марри и Э. Гарнета были частью общей «модернистской кампании» за освобождение искусства, повседневной жизни, личности от викторианских норм <...> «новые углы зрения», которые связали модернистов с Чеховым, Достоевским и постимпрессионистами»[21].

Итак, можно утверждать, что Эдвард и Констанция Гарнет воспринимали творчество писателя в контексте модернизма, интерпретируя его как проявление новых тенденций в современном искусстве в целом (хотя и не отрывая его от русской литературной традиции).

Именно этот литературный тандем явился опорой дальнейшего формирования наследия Чехова на английском языке. Констанции Гарнетт удалось победить в своеобразном «конкурсе» переводчиков, вводивших Чехова в английскую литературу и культуру. Чехова пытался переводить, например, и С. С. Котелянский, давний друг Д. Г. Лоурен-

са, Вирджинии Вульф и других членов группы «Блумсбери». Однако к 1922 г. преимущество переводов Констанции Гарнет стало очевидным для всех[22]. Ею была переведена почти вся русская классическая литература, а «Тургенев и Чехов были ее любимыми русскими писателями»[23]. В течение 1916–1926 гг. Констанция Гарнет перевела всю драматургию писателя и большую часть его прозы. Данный период совпадает со временем расцвета кружка «Блумсбери», что позволяет предположить, что представители этой группы читали произведения Чехова в первую очередь в ее переводах.

Одним из первых фундаментальных трудов о творчестве Чехова в английской культуре стала книга Уильяма Джерхарди «Антон Чехов. Критическое исследование», вышедшая в свет в 1923 г. В этой книге «<...> наиболее полно было раскрыто то понимание Чехова, которое сложилось у писателей неопсихологистов, в частности в группе «Блумсбери»[24].

Джерхарди был уроженцем Петербурга, поэтому великолепное знание русского языка позволило ему читать Чехова в оригинале, а понимание ментальности русского человека определило адекватность его интерпретаций. Ученый исследует в основном зрелую прозу писателя. В центре его внимания – «Скучная история», «Рассказ неизвестного человека», «Учитель словесности», «Дуэль», «Гусев», «Три года», «Дама с собачкой», «Душечка» и «Анна на шее».

Изучая, с одной стороны, чеховское творчество как продолжение развития русской литературы от Н. В. Гоголя до И. С. Тургенева, Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого, с другой стороны, Джерхарди подчеркивает новаторство Чехова[25]. Новаторскую манеру чеховского письма он объясняет особым мировидением писателя:

> Для Чехова литература – жизнь, созданная доступной для понимания благодаря открытию формы – формы, которая невидима в жизни, но она обнаруживается тогда, когда ты мысленно отходим в сторону для получения лучшего изображения жизни[26] (здесь и далее перевод мой. – *Е. С.*).

С точки зрения Джерхарди, чеховские произведения отражают окружающую действительность во всей ее совокупности и изменчивости:

> <...> важнейшее отличие между старой традицией и новой (основоположником которой он является) состоит в том, что поскольку представи-

телями старого стиля текучесть жизни не выявлялась такой, какой она существовала и ощущалась в действительности <...> у Чехова сама текучесть жизни по сути составляет одновременно и форму и содержание его рассказов; жизнеспособность формы зависит от того, с какой доходчивостью автор показывает нам, что синтез формы и содержания является тщательно спланированным событием[27].

По мнению английского литературоведа, чеховское творчество в отличие от творчества его отечественных предшественников позволяет читателю постичь полный «вкус жизни», ощущение жизни, существующей в реальности:

«Романтическая» литература отображает иллюзорную сторону жизни, отделяя ее от большей части материальной действительности; так называемая «реалистическая» литература, использующая действительные материальные факты с открытой прямолинейностью, возможной только в рыцарском романе, и пренебрегающая иррациональной, фантастической стороной жизни, льстит себе, наивно считая себя «близкой жизни» и «реалистичной»; и, наконец, «интроспективная» литература <...> стремится превзойти свою художественную ограниченность, при этом каждая из этих областей непременно беднее, скуднее, чем гармоническое соединение их фундаментальных элементов[28].

При этом Джерхарди отмечает в творчестве русского писателя сочетание выше перечисленных направлений, существующих в их органической взаимосвязи. В частности, Джерхарди одним из первых в английском литературоведении исследовал «музыкальность» чеховского творчества.

Итак, Уильям Джерхарди в своем исследовании рассматривает чеховское творчество в аспекте современного искусства и вписывает его в общий контекст модернизма.

Идеи блумсберийской группы актуальны и для современного англоязычного чеховедения. Примером этого может служить книга американского ученого Г. П. Стоуэлла «Литературный импрессионизм. Джеймс – и Чехов», опубликованная в 1980 г.[29]

Как и члены кружка «Блумсбери», американский чеховед выступает против реализма. «Джеймс и Чехов стремились порвать сковывавшие их реалистические путы, и по мере того как их мастерство возрастало, оно становилось все более и более импрессионистическим»[30]. Поэтому он утверждает, что «Чехов и Джеймс стали импрессионистами в литературе <...>, когда они осознали необходимость отказаться от описательности и от авторского всеведения в

прозе»[31]. Стоуэлл пытается показать универсальность импрессионизма, охватывающего не только сферу литературы, а весь пласт культуры, в основе которого лежит особая манера мировосприятия. «Главное, что характеризует импрессионистов в литературе, – это поиск более адекватного отражения постоянно меняющегося мира сверхобостренной чувствительности, который не поддается изображению и измерению обычными средствами реалистического письма»[32]. Ученый в своей книге исследует шестнадцать прозаических произведений Чехова и две драмы, которые он вписывает в три периода развития импрессионизма писателя.

По мнению Стоуэлла, чеховский импрессионизм проявляется в отсутствии разницы «между реальным и воображаемым, и повествование концентрируется на том, что можно видеть, слышать, чувствовать, а затем выражать»[33].

Таким образом, Чехов в рецепции группы «Блумсбери» был художником-модернистом, и «блумсберийцы», а также близкие им по духу ученые задали англоязычному литературоведению отличную от российской традицию восприятия творчества Чехова не в контексте реализма, но в контексте модернизма.

Примечания

[1] *Красавченко Т. Н.* Английская критика о Чехове // Новые зарубежные исследования творчества А. П.Чехова. М., 1985. С. 100.

[2] *Энциклопедический* словарь английской литературы XX в. / отв. ред. А. П. Сарухян. М., 2005. С. 63.

[3] Там же. С. 64.

[4] Цит. по: Там же. С. 63.

[5] *Грешных В. И., Яновская Г. В.* Вирджиния Вулф: лабиринты мысли. Калининград, 2004. С. 3. (Мировая классика: интерпретации).

[6] Там же.

[7] *История* зарубежной литературы XX века (1917-1945): учеб. для филол. спец. ун-тов / под ред. Л. Г.Андреева. 2-е изд., испр. М., 1980. С. 245.

[8] *Красавченко Т. Н.* Литература и другие виды искусства // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. 2009. № 2. С. 69.

[9] *Энциклопедический* словарь английской литературы XX в. С. 101.

[10] Цит. по: *Чехов.* Литературное наследство / под ред. И. И. Анисимова, А. С. Бушмина, В. В. Виноградова и др. М., 1960. Т. 68. С. 821-822.

[11] Там же.

[12] См.: *Чехов* и мировая литература. Кн. 1 / под ред. З. С. Паперного, Э. А. Полоцкой; отв. ред. Л. М. Розенблюм. М.: Рос. акад. наук, 1997. С. 376.

[13] Там же.

[14] Цит. по: *Чехов.* Литературное наследство / под ред. И. И. Анисимова, А. С. Бушмина, В. В. Виноградова и др. М., 1960. Т. 68. С. 813-814.

[15] Там же. С. 817.

[16] *Николюгин А. Н.* Чехов и американская литература // Новые зарубежные исследования творчества А. П.Чехова. М., 1985. С. 152.

[17] *Красавченко Т. Н.* Английская критика о Чехове // Новые зарубежные исследования творчества А. П. Чехова. М., 1985. С. 103.

[18] *Тове А. К.* Гарнет – переводчик и пропагандист русской литературы // Русская литература. 1958. № 4. С. 196.

[19] Цит. по: *Чехов.* Литературное наследство. С. 815.

[20] Там же.

[21] *Красавченко Т. Н.* Литература и другие виды искусства // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. 2009. № 2. С. 66-71.

[22] *М. Б. Феклин* «Пустые годы» переводчицы Констанс Гарнет» [Электронный ресурс]. Электрон.дан. Нижний Новгород, 2009. URL: http://lunn.ru›5469.

[23] *Тове А. К.* Гарнет – переводчик и пропагандист русской литературы // Русская литература. 1958. № 4. С. 198.

[24] Цит. по: *Чехов.* Литературное наследство / под ред. И. И. Анисимова, А. С. Бушмина, В. В. Виноградова и др. М., 1960. Т. 68. С. 819.

[25] *Gerhardie W.* Anton Chekhov: A Critical Study. New York: St. Martin's Press, 1974. P. 79-82.

[26] Ibid. P. 85.

[27] Ibid. P. 82.

[28] Ibid. P.11.

[29] *Stowell H. P.*, Literary impressionism. James – and Chekhov. Athens: Univ. of Georgia press, 1980.

[30] *Николюгин А. Н.* Чехов и американская литература // Новые зарубежные исследования творчества А. П. Чехова. М., 1985. С. 153.

[31] Там же.

[32] Там же. С. 152.

[33] Там же. С. 154.

Е. В. Швагрукова

Творчество А. П. Чехова в «Лекциях по русской литературе» В. В. Набокова

Личность и творчество А. П. Чехова занимают значимое место в художественных и автобиографических произведениях В. В. Набокова, служа основой для создания специального культурного контекста и представляя собой исследовательский материал, позволяющий двигаться в различных научных направлениях.

При этом существует уникальная возможность обратиться непосредственно к прямому высказыванию Набокова о Чехове и его творчестве в «Лекциях по русской литературе», где содержится его специальный филологический анализ нескольких произведений старшего писателя.

«Лекции...» Набокова не были отредактированы им самим, и в его архивах в Публичной библиотеке Нью-Йорка хранится запрет на их публикацию. Несмотря на это, после смерти писателя они были опубликованы[1]. Черновики «Лекций...» были тщательно отобраны и изучены его сыном Д. В. Набоковым, и первая их публикация состоялась на английском языке в 1981 г. В 1996 г. в издательстве «Независимая газета» впервые вышли в свет «Лекции по русской литературе» Набокова на русском языке, переведенные с английского и французского языков.

Тем не менее пусть даже в мало систематизированном и не доведенном до набоковского блеска виде, материал «Лекций...» позволяет говорить об особом восприятии творчества Чехова писателем и преподавателем русской литературы Набоковым.

При составлении курса «Лекций...» перед Набоковым стояла нетривиальная задача: с одной стороны, сохранить самобытность художественной манеры русского писателя или поэта, не исказить сущностное значение его творчества в процессе передачи знания о нем американским студентам, а с другой стороны, донести свой оригинальный **писательский** взгляд на произведения того или иного русского автора.

В знаменитой набоковской шкале успеваемости русских писателей Чехов занимает третье место: «<...> первый – Толстой, второй – Гоголь, третий – Чехов, четвертый – Тургенев. Похоже на выпуск-

ной список, и, разумеется, Достоевский и Салтыков-Щедрин со своими низкими оценками не получили бы у меня похвального листа» (221).

Три лекции, посвященные Чехову, Набоков предваряет развернутым предисловием, которое начинается резким заявлением: «Дед Антона Павловича Чехова был рабом – за 3500 рублей выкупил он себя и свою семью» (319). Набоков применяет здесь свой излюбленный прием сенсационности: он стремится сразу же поразить студенческую аудиторию и заставить ее запомнить личность Чехова, опираясь в данном случае на непростые факты из истории его семьи. При этом он пользуется лексиконом, понятным для американцев с их собственной рабовладельческой историей: «slave» – «раб» вместо «serf» – «крепостной». Также здесь он рисует историческую ситуацию, характерную для России того времени, и, главное, задает тот необходимый этический вектор, в русле которого и будет в дальнейшем рассматривать творчество Чехова.

В начале лекций о Чехове подробно, поскольку этого требует дидактическая миссия Набокова, описывается и анализируется уникальный тип русского интеллигента, нашедший свое отражение в текстах самого «сдержанного» русского писателя-классика:

> Чеховский интеллигент был человеком, сочетавшим глубочайшую порядочность с почти смехотворным неумением осуществить свои идеалы и принципы <...> он всегда несчастен и делает несчастными других, любит не ближних, не тех, кто рядом, а дальних (329).

Набоков несколькими штрихами набрасывает этот портрет русского интеллигента, встречающийся и в его собственных произведениях (см., например, «Защита Лужина»), и делает вывод уже как не только писатель, но и ученый-энтомолог: «<...> из всех законов Природы, возможно, самый замечательный – выживание слабейших» (330).

Говоря о Чехове, Набоков неоднократно подчеркивает его принципиальную аполитичность, противопоставляя его «моралистам вроде Горького» (323). Он подчеркивает:

> Не заботясь о социальных или этических построениях, его гений раскрыл больше самых мрачных сторон голодной, сбитой с толку, рабской, злосчастной, крестьянской России, чем множество других писате-

лей типа Горького, у которых под видом раскрашенных марионеток выступают общественные идеи (330).

Парадокс, по мнению Набокова-лектора, заключается в следующем: Чехов, игнорировавший модные общественно-политические тенденции конца XIX – начала XX в. и вместе с тем строивший школы, устраивавший избы-читальни, работавший земским врачом во время эпидемии холеры, является настоящим подвижником, не осознающим себя таковым и лишенным какого-либо социально-политического пафоса – в противовес политиканам и деятелям от литературы, которые много говорят о тяжелой судьбе народа, но ничего не делают для ее изменения.

В этом смысле закономерно постоянное сопоставление Чехова и М. Горького: принадлежащие к одному поколению и связанные дружбой, эти люди олицетворяют собой для Набокова два типа отношения к миру в целом и к литературе в частности. Чехов, будучи незаметным тружеником, смотрит на жизнь без иллюзий, «<...> изображает живого человека, не заботясь о политической назидательности и литературных традициях» (324). Горький же, по мнению Набокова, является «величайшим оптимистом русской литературы» (375), верящим в воспитание человека на примере литературных героев и присвоившим себе роль народного трибуна. Именно поэтому, считает Набоков, живых людей в его книгах замещают символы, при помощи которых писатель стремится влиять на читателя.

Особое место в предисловии к лекциям о Чехове занимают размышления Набокова о жанрах и стиле его произведений.

Он отмечает: «Чехов никогда бы не смог написать настоящий длинный роман – он был спринтером, а не стайером» (326). Лектор объясняет это, с одной стороны, способностью писателя выхватить краткий фрагмент жизни из ее общего потока и перенести его в рассказ без утраты ощущения подлинности, а с другой стороны, напротив, его неспособностью к тщательной детализации повествования, необходимой для больших литературных форм.

Стиль Чехова провоцирует Набокова на следующий афоризм: «<...> его Муза всегда одета в будничное платье» (327). «Словарь его беден, сочетания слов почти банальны» (327) – эта характеристика чеховского стиля принципиальна для Набокова, который в процессе создания своих произведений всегда имел под рукой не-

сколько словарей и чьи книги изобилуют редко употребляемыми словами. Младший писатель, использовавший противоположный чеховскому метод работы, тем не менее указывает на то, что «можно быть безупречным художником и без исключительного блеска словесной техники» (327). Мастерство Чехова, по его мнению, заключается в умении «<...> передать ощущение красоты» (328) мира при помощи тусклых красок: его повествование размеренно и органично, как сама жизнь, и не требует специальных эффектов и словесного украшательства.

Неотъемлемой частью авторского стиля, по мысли Набокова, является неповторимый чеховский юмор, не рассчитанный на ошеломление читателя и также окрашенный в блеклые тона. «Чехов писал печальные книги для веселых людей» (327), – говорит Набоков. «Мир для него смешон и печален одновременно, но, не заметив его забавности, вы не поймете его печали» (327). Юмор, присущий Чехову, не предназначен для увеселения публики: он выявляет человеческое одиночество, тоску по другой – *лучшей* – жизни и одновременно нежелание и неумение изменить *свою* жизнь.

Из всего творчества Чехова Набоков выбирает всего три произведения, считая именно их достойными внимания американской студенческой аудитории: это повести «Дама с собачкой» (1899) и «В овраге» (1900) и пьеса «Чайка» (1896).

Выбор этих произведений, безусловно, не случаен. «Дама с собачкой», «одно из самых великих в мировой литературе» (337) произведений Чехова, без которого невозможно понять его творчество, было и одним из любимейших произведений самого Набокова, и реминисценции из этой повести неоднократно встречаются в текстах младшего писателя. «В овраге» – это, по мнению Набокова, «самый поразительный рассказ» (325) Чехова, и он счел нужным познакомить с ней американских студентов. «Чайка», пьеса, принесшая Чехову славу драматурга, стала началом нового типа драматургии в России, она была неким экспериментом, новаторством, поэтому Набоков также включил ее в свои «Лекции...».

Приступая к анализу текста повести «Дама с собачкой», которую Набоков называет рассказом, лектор отмечает абсолютную естественность начала повествования, как будто произведение уже началось, а автор лишь его продолжает: «Чехов входит в рассказ «Дама с собачкой» без стука. Он не мешкает» (330). Эту свободу и изящество перехода от одного эпизода к другому он будет отмечать на протя-

жении всего текста повести, вплоть до ее открытого финала, ибо она «<...> обрывается на полуслове вместе с естественным течением жизни» (337).

Представленный в «Лекциях...» анализ произведений Чехова изобилует пересказом и прямым цитированием значительных фрагментов текста, т.к. Набоков, как известно, не доверял существовавшим в его время переводам и предпочитал им свой собственный, а также, очевидно, он не рассчитывал на хорошее знакомство американской студенческой аудитории с русскими первоисточниками.

Большое внимание Набоков-лектор уделяет чеховской «магии детали» (331): это портрет жены Гурова, ее манера называть себя «мыслящей» женщиной, а мужа «Димитрием», шутка о Гренаде, которую Чехов вкладывает в уста своего героя для доказательства его остроумия, «вода сиреневого цвета» (10, *130*) – все эти штрихи составляют, по мнению Набокова, часть «<...> чеховской системы передавать обстановку наиболее выразительными деталями природы» (332).

Чехову, по мнению Набокова, достаточно малейшего наброска для передачи настроения или состояния героя. Если же эти наброски выстраиваются в определенной последовательности, то обнаруживается «узор жизни» (326). Когда измученный своим безысходным чувством Гуров приезжает в город, где живет его «дама с собачкой», ему последовательно встречаются на пути «пол, обтянутый серым солдатским сукном» (10, *137*) , «чернильница, серая от пыли» (10, *137*) и длинный серый, с гвоздями, забор. Специально не акцентируя на этом внимания, Чехов создает обстановку абсолютной безнадежности, нелепой, ограниченной провинциальной жизни. Именно поэтому Набоков заявляет: «Неожиданные маленькие повороты и легкость касаний – вот что поднимает Чехова над всеми русскими прозаиками до уровня Гоголя и Толстого» (335).

Набоков соотносит между собой два эпизода повести. Сначала это сцена, в которой Гуров ест «не спеша» (10, *132*) арбуз, казалось бы, в самый неподходящий для этого момент, когда Анна Сергеевна мучительно переживает свое «падение». Ее логическим продолжением становится эпизод из московской жизни героя, когда в ответ на его признание о ялтинской любви сослуживец отвечает: «А давеча вы были правы: осетрина-то с душком!» (10, *137*). Гуров сталкивается с тем же равнодушием и душевной глухотой, которую он проявил по отношению к Анне Сергеевне, и Набоков именно этот момент

считает кульминацией повести, поскольку здесь выявляется контраст между бытом и бытием, возвышающей человека любовью и его вынужденным низменным существованием. Именно в этот момент Гуров осознает пошлость и бессмысленность собственной жизни: «Какие дикие нравы, какие лица! Неистовая игра в карты, обжорство, пьянство, постоянные разговоры все об одном <...> и в конце концов остается какая-то куцая, бескрылая жизнь...» (10, *137*).

Ощутив нравственное убожество окружающей его обстановки, герой начинает рефлектировать по поводу своей жизни и после поездки в провинциальный город С. осознает, что жизнь его состоит из явной и тайной, причем горький парадокс заключается в том, что явная жизнь является ложной, полной условностей, скучной и неправильной, а тайную – *истинную* – интересную, важную и необходимую жизнь нужно тщательно скрывать. Набоков особо подчеркивает это трагическое раздвоение, вынуждающее героев жить в мучительном напряжении. Преодолеть это раздвоение чеховские герои не в состоянии, и повесть завершается открытым финалом: «И обоим было ясно, что до конца еще далеко-далеко и что самое сложное и трудное только еще начинается» (10, *143*).

Набоков подчеркивает своеобразие чеховской авторской позиции, которая заключается в отсутствии выраженного авторского голоса. Гуров, изначально не придававший курортному роману серьезного значения, и Анна Сергеевна, воспринявшая их связь как прегрешение, в конце концов, понимают, что их чувство – это *истинная* любовь. «Они <...> чувствовали, что эта их любовь изменила их обоих» (10, *143*). С точки зрения Набокова, здесь особенно ценно то, что Чехов не уточняет, как именно изменились герои, не разъясняет читателю происходящее, оставляя поле для размышлений, и это лишает повесть нравоучительной интонации.

Подводя итог анализу повести «Дама с собачкой», Набоков предлагает своеобразную типологию, некий перечень свойств, присущих чеховским произведениям в целом и реализованных в данном в частности. Это абсолютная естественность повествования, тщательный отбор и «распределение незначительных, но поразительных деталей» (337), отсутствие морализаторства и дидактизма, игра нюансов и оттенков при передаче настроения, равноценность высокого и низкого, открытый финал. Эти приемы, с точки зрения Набокова, позволяют Чехову зафиксировать жизнь в ее подлинности, без словесных изысков и сложной композиции, без специальной постановки

этической проблемы, без ярко выраженной авторской позиции, без поучительного финала.

При анализе чеховского текста Набоков выбирает те аспекты его творчества, которые во многом созвучны его собственным эстетическим установкам: это внимание к «узору жизни», важность детали, неприятие пошлости, прием открытого финала.

Вместе с тем существуют и серьезные расхождения в творческой манере двух писателей: не характерная для Набокова, но свойственная, по его мнению, Чехову лексическая бедность текста, тусклость повествования, смазанность красок. Однако эти особенности чеховской поэтики, не близкие самому Набокову как писателю, Набоков-лектор ставит Чехову в заслугу, поскольку именно они и создают неповторимый чеховский стиль. Так Набокову, в целом чрезвычайно дерзкому и пристрастному в своих «Лекциях...» по отношению к другим русским писателям, именно при анализе произведений Чехова удается сохранить профессиональный филологический подход и объективно исследовать художественный текст.

Лекция, посвященная повести «В овраге», которую Набоков также называет рассказом, состоит в основном из цитирования и пересказа произведения. По-видимому, Набоков считал эту повесть особо трудной для понимания американской аудиторией и поэтому предпочел, чтобы студенты ознакомились с ней непосредственно на лекции.

«В овраге» является одной из самых жестких и страшных чеховских повестей о «сущности русской жизни»[2], о жестоком и беспросветном деревенском укладе, о человеческом несчастье, о безверии. Сам Чехов в письме О. Л. Книппер от 2 января 1900 г. говорит: «В февр. книжке «Жизни» будет моя повесть – очень страшная. Много действующих лиц, есть и пейзаж» (П. 9, 7). Разные исследователи усматривали здесь постановку различных философских и нравственно-этических проблем, начиная от «обуржуазивания» крестьян до теодицеи и различных реализациях женского начала.

Набоков же из всего многообразия смыслов этого произведения выделяет одну – основополагающую, на его взгляд, проблему: это проблема обмана, лжи, притворства. «Все в рассказе <...> представляет собой ряд последовательных обманов, ряд масок» (339).

Эту тематику лектор разрабатывает очень подробно: он даже создает таблицу основных обманов и обманщиков повести (несанкционированная торговля, дьявольская сущность Аксиньи, фальши-

вая доброта Варвары, измена, подлог и т.д.). Создается впечатление, что Набокову нравится расшифровывать загадки автора. Он так увлекается этим, что видит головоломку даже там, где ее нет. Так, по поводу Аксиньи Набоков замечает: «Обратите внимание на светло-зеленое платье Аксиньи, сшитое к свадьбе Анисима и Липы. Чехов последовательно описывает ее, как пресмыкающееся. (На востоке России водится род гремучей змеи, которая называется «желтое брюшко»)» (342). На самом деле, здесь лектор не раскрывает никакой тайны, поскольку Аксинья самим автором прямо сравнивается со змеей: «И в этих немигающих глазах, и в маленькой головке на длинной шее, и в ее стройности было что-то змеиное: зеленая, с желтой грудью, с улыбкой, она глядела, как весной из молодой ржи глядит на прохожего гадюка...» (10, *156*).

Тем не менее наблюдения Набокова над чеховским подтекстом, который в этой повести, по его мнению, служит для того, чтобы маскировать обман, достаточно важны: «Чехов первым из писателей отвел подтексту важную роль в передаче конкретного смысла» (326). Подающая милостыню и привечающая богомолок Варвара оказывается пустой и равнодушной куклой; сыскной агент Анисим, у которого «верный, правильный глаз» (10, *152*) на ворованное, сам становится преступником; старик Цыбукин, построивший добротный «каменный, крытый железом» (10, *144*) двухэтажный дом, на самом деле эксплуататор, «ненавидящий мужиков и брезговавший ими» (10, *147*) . Все эти люди, с точки зрения Набокова, не равны себе и постоянно притворяются кем-то другим: благотворительницей, профессиональным сыщиком, добродетельным отцом семейства.

Однако наряду с персонажами-«оборотнями» в повести существует группа абсолютно невинных, не приспособленных к жизни, но радующихся ей героев – это дети. Это и женщина-подросток Липа, и ее сын Никифор, и мальчик, дующий в игрушечную трубу, и другие дети. «Детскую тему» Набоков выделяет особо, поскольку она близка ему самому, и непрестанно фиксирует на ней внимание аудитории – на назывном уровне. Специально он ее не анализирует, вероятно, потому, что полагает сопряженную с детством тематику чистоты, незамутненности восприятия и умения радоваться жизни, очевидной без комментариев.

При анализе повести «В овраге» Набоков вновь подробно работает с чеховской деталью. Подробности свадьбы и игра Липы с ребенком, заливающиеся соловьи и лексикон Костыля – все эти мело-

чи создают особое пространство *достоверности* жизни. «Глухой, развешивающий белье, – гениальная чеховская находка» (349), – говорит Набоков: практически на глазах глухого происходит зверское убийство младенца, но он никак не реагирует на это, во-первых, потому что не слышит крика Липы, после которого наступает страшная звенящая тишина, а во-вторых, он занят своим делом – развешивает белье. Жизнь для всех, кроме Никифора, продолжается.

Эта повесть Чехова также завершается открытым финалом: «Жизнь долгая – будет еще и хорошего и дурного, всего будет! Велика матушка Россия!» (10, *175*). К «гениальным находкам» Чехова Набоков относит и появление в последней главе нового персонажа – сторожа Якова. Введение нового героя в финале повести также указывает на принципиальную незавершенность чеховского повествования: «<...> Жизнь продолжается; и хотя рассказ кончается, он будет продолжаться, потечет дальше, как течет сама жизнь, вместе с новыми и старыми действующими лицами» (354).

Наряду с темой лжи и обмана в повести «В овраге» выделяют еще целый ряд других серьезных тем, безусловно волновавших создателя произведения (например, тема веры и безверия, добра и зла, неприкаянности человека на земле и т.д.). Однако многие чеховские смыслы повести остаются в «Лекциях...» никак не прокомментированными. Например, характеризуя Анисима, идеолога безверия, он ограничивается следующим: «В этом любопытном персонаже сквозит какая-то занятная мистика» (343).

Интересно, что Набоков в лекции о повести «В овраге» совершенно не обращается к анализу чеховского стиля, что, в принципе, он делает во всех остальных «Лекциях...». Даже М. Горький в рецензии «По поводу нового рассказа А. П. Чехова “В овраге”» (1900) писал: «Как стилист, Чехов недосягаем, и будущий историк литературы, говоря о росте русского языка, скажет, что язык этот создали Пушкин, Тургенев и Чехов»[3], подчеркивая простоту и красоту языка, которым написано произведение. Набоков же, для которого стиль **любого** текста всегда предельно важен, о повести «В овраге» в этом смысле не говорит ничего. Создается впечатление, что ее анализ намеренно является односторонним и однонаправленным, здесь Набоков акцентирует внимание аудитории не на мастерстве Чехова, а на его этике.

«Заметки о “Чайке”» Набоков вновь начинает своим традиционным приемом сенсационности. Он заявляет: «В 1896 г. «Чайка»

провалилась в Александринском театре в Петербурге, зато через два года имела огромный успех в Московском художественном театре» (355).

Анализ пьесы ведется по действиям и щедро сопровождается пересказом текста, как это было и с прозаическими произведениями Чехова.

Но, в отличие от них, в чеховской драме практически сразу же Набоков обнаруживает недостатки. По его мнению, начало пьесы, «вступление излишне прямолинейно» (355), первые реплики персонажей производят впечатление случайных и не связанных между собой. Лектор не замечает некоего парадокса: диалог Маши и Медведенко в начале «Чайки» организован так же, как и начало повести «Дама с собачкой»: «Чехов входит <...> без стука. Он не мешкает». Однако, в интерпретации Набокова, сильные стороны чеховской прозы в его драматургии ведут к художественным просчетам. Проанализировав I действие «Чайки», лектор заявляет: «При всей моей любви к Чехову я должен сказать, что, несмотря на его подлинную гениальность, он не создал истинного шедевра драматургии» (359).

Тем не менее Набоков отмечает: «Изумительно-естественный ход в пьесе, сцепление нелепых мелких деталей, одновременно совершенно правдивых – именно здесь и открывается чеховский талант» (356). Именно несвязность, отрывочность, подчас даже нелепость высказываний персонажей комедии создают эффект абсолютной подлинности жизни и «<...> объясняют мечтательную беспомощность человеческих существ» (356), составляющую, с точки зрения Набокова, особое очарование чеховских героев.

Более того, значительная часть лекции о «Чайке» посвящена проблеме новаторства Чехова-драматурга. По тонкому наблюдению Набокова, неординарность чеховского подхода при создании образов в «Чайке» заключается в том, что главные герои наделены чертами, не характерными для персонажей традиционной драматургии и неожиданными для зрителя: главный положительный герой Треплев оказывается бездарностью в творческом плане (равно как и Нина – неудавшаяся актриса), а «наименее привлекательные» (357) с точки зрения моральных качеств Аркадина и Тригорин являются «чистой воды профессионалами» (357), талантливыми и востребованными.

Необычность героев лишь один из аспектов новаторского подхода Чехова к драматургии. Другой его аспект – новаторство конфлик-

та. Набоков особо подчеркивает в чеховской драме отсутствие яркого конфликта: «Его заслуга в том, что он нашел верный путь из темницы причинно-следственных связей и разорвал путы, сковывающие пленников искусства драмы» (359). Именно это нарушение причинно-следственных связей составляет главную, по мнению лектора, ценность драматургии Чехова: появляется свобода, необходимая для передачи естественного течения жизни и невозможная прежде из-за условностей театрального жанра.

Также Набоков специально обсуждает новый чеховский способ описания героев: «Чехов нашел новый прием, как оживить своих персонажей, вкладывая в их уста какую-нибудь глупую шутку, или глуповатое наблюдение, или неуместное воспоминание, – вместо того, чтобы принуждать скрягу все время толковать о золоте, а врачей – о пилюлях» (365). Черное платье Маши, жалобы Медведенко, записная книжка Тригорина, театральные воспоминания Шамраева и его неудачные шутки определенным образом характеризуют персонажей, не заставляя их высказываться прямо. Однако последовательная эксплуатация этого приема на протяжении всех четырех действий пьесы приводит, по мнению Набокова, к тому, что новый прием превращается в ярлык: «<...> то, что поначалу казалось прелестной ремаркой, окольно приоткрывающей характер говорящего, становится неизбежной и всеобъемлющей чертой, как скупость скряги» (365). Удачная чеховская находка из-за ее чрезмерного использования утрачивает свой потенциал естественности и становится навязчивым элементом действия.

Так, наряду с фиксацией новизны чеховской пьесы Набоков выявляет в ней и неудачные или устаревшие, на его взгляд, приемы. Последние у него связаны в основном с образом Нины (развернутые монологи героини и пр.). С точки зрения Набокова, «Нина немного фальшива» (362), написанные для нее монологи подчас плоски, а ее поведение несколько скованно и старомодно. Набоков дает этому собственное оригинальное объяснение, связанное с особенностями рода произведения. В чеховской прозе молодые героини очень привлекательны своей живостью, но они немногословны, поскольку в ней существует множество иных художественных приемов выражения внутреннего состояния человека, помимо его прямого слова. В драме же прямая речь является одним из главных приемов передачи состояния и настроения героя, и поскольку «Чехов был немногосло-

вен» (362), ему было трудно выразить душевные переживания героини только посредством ее прямой речи.

В качестве недостатков пьесы Набоков также отмечает общий неровный характер III действия: слишком явные перепады настроения героев, «почти демонстрации» (364), и некая нелогичность действия (сцена, когда Тригорин вслух читает фразу из своей книги).

Все выше перечисленные и подробно проанализированные Набоковым «недостатки» пьесы «Чайка» заставляют его сделать категоричное заявление:

> Он был недостаточно знаком с искусством драматургии, не проштудировал должного количества пьес, был недостаточно взыскателен к себе в отношении некоторых технических приемов этого жанра (366).

Вместе с тем отдельные фрагменты «Чайки» вызывают у Набокова искреннее восхищение. Монолог Тригорина об искусстве, игра в лото, кульминация пьесы – это, по его мнению, сцена последней встречи Нины и Треплева – оцениваются Набоковым как лучшие образцы психологической прозы писателя. Далеко не случайно, с точки зрения Набокова, герои пьесы Тригорин и Треплев – писатели, и Чехов наделил их специальными монологами о новом искусстве и об искусстве прозы. Чехов для Набокова остается, прежде всего, прозаиком, именно в этом роде он достиг своих творческих высот, в то время как драматургия для него была не более чем экспериментом.

Тем не менее Набоков отмечает, насколько профессионально сделан финал пьесы: нарушается традиция самоубийства за сценой, поскольку Аркадина вспоминает эпизод с неудавшимся самоубийством сына и «невольно говорит правду» (370). Смерть подтверждает доктор Дорн, находящийся на сцене: «чтобы удовлетворить законное любопытство зрителей, врача звать не надо» (370). И наконец, самоубийство Треплева, с точки зрения лектора, здесь правдоподобно и психологически оправданно, в отличие от его первой попытки покушения на свою жизнь.

Несмотря на многочисленные, по мнению Набокова, технические недочеты пьесы «Чайка», в целом Чехову удалось вывести русскую драму на принципиально иной уровень «<...> Чехов <...> сумел создать новый и лучший вид драмы» (365).

Анализ «Лекций...» Набокова о творчестве Чехова позволяет сделать следующие выводы. Набоков подходит к анализу произведений Чехова как профессиональный филолог, используя методологический аппарат литературоведения: лектор обсуждает жанр и стиль произведения, работу автора с деталью, фигуры речи и т.д. Он рассматривает Чехова в первую очередь как прозаика, создавшего шедевры малых прозаических жанров. Представляя Чехова как писателя, добившегося отображения жизни в ее абсолютной естественности, Набоков в качестве одной из главных проблем его творчества выделяет представление о сложности и неоднозначности окружающего мира, о запутанности человеческих отношений и о невозможности до конца услышать и понять друг друга. Обращаясь к повестям Чехова, Набоков акцентирует внимание аудитории либо на художественных особенностях и фрагментах, созвучных собственному творчеству, либо на резко ему противопоставленных. Драматургия Чехова, хотя и признается Набоковым творческим прорывом в русской драматургии, рассматривается им в конечном счете только как экспериментальная площадка для его великой прозы.

Примечания

[1] *Набоков В. В.* Лекции по русской литературе. М., 2001. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием в скобках страницы.

[2] *Капустин Н. В.* О двуплановости изображения в повести А. П. Чехова «В овраге» / http://w3.ivanovo.ac.ru/win1251/az/lit/coll/ontolog1/08_kapust.htm.

[3] *М. Горький.* Литературные заметки. По поводу нового рассказа А. П. Чехова «В овраге» // А. П. Чехов: pro et contra. СПб.: РХГИ, 2002. С. 327-331.

Н. Ж. Ветшева

«Анна на шее» и «Анюта»: балетная транскрипция чеховского рассказа

Балет, основанный на сюжете рассказа А. П. Чехова «Анна на шее» (1895), создавался не совсем обычным образом, на что указывает один из инициаторов его возникновения либреттист А. А. Белинский: «Это не балет Валерия Гаврилина, а балет на музыку Валерия Гаврилина»[1]. Либретто было написано, но музыку В. А. Гаврилин (1939–1999) для балета специально не писал, она была подобрана из его готовых сочинений и показана автору, а затем, после полученного согласия, оркестрована[2]. Вот что дополняет к этим воспоминаниям пианист Р. И. Хараджанян: «Популярной стала и наша (фортепианный дуэт с Норой Новик) пластинка с 12 «Зарисовками». Услышав ее, режиссер А. Белинский придумал балет «Анюта» и предложил Гаврилину канву партитуры»[3].

В 1982 г. вышел телебалет «Анюта», и только в 1986 г. на сцене театра в Неаполе, а затем Большого театра был поставлен балет «Анюта», что также не совсем обычно. Вторым либреттистом, хореографом и постановщиком, автором «монтажного балета» (снятого с разных точек и смонтированного в студии) был В. В. Васильев. До этого его совместными с Белинским опытами телебалетов были «Старое танго» и «Галатея».

Васильев видит импульс и зерно замысла балета именно в музыке Гаврилина и в соприродности ее чеховскому интонационному строю: «Когда я послушал знаменитый гаврилинский вальс, я понял, что в нем есть все. Я очень люблю Чехова, он весь соткан из полутонов, вот эти полутона есть в музыке Гаврилина»[4].

Природа чеховской музыкальности чрезвычайно глубока и многопланова. Нас будут интересовать возможности интерпретации чеховских текстов музыкальным театром, в котором он является одним из самых востребованных авторов и сюжеты которого принимают самые причудливые формы: от классических до синтетических и предельно авангардных.

В Перми идет опера Александра Чайковского «Три сестры Прозоровы» (поставленная в 1991 г.). С большим успехом, не сопряженным, как это ни странно, со скандалом, пользовалась опера «Три се-

стры» венгерского композитора Петера Этвеша» (1996), спектакль, в котором все женские партии исполняли контртеноры, один с бородой, другой темнокожий. Не так давно к юбилею Чехова в Ташкентской консерватории был поставлен спектакль-синтез «Чеховиана» (премьера 16 сентября 2010 г.), в котором наряду с балетами звучали отрывки из писем, воспоминаний, дневников (хореограф Май Мурдмаа).

Значительную область чеховского музыкального театра составляют балеты: «Чайка» и «Дама с собачкой» Р. К. Щедрина (написанные ранее, естественно, для Майи Плисецкой), «Чайка» Джона Ноймайера 2010 г. (музыка – Чайковский, Скрябин, Шостакович, с участием шотландской перкуссионистки). Типичный прием последнего опуса – перевод искусств, замена слова танцем: Аркадина – балерина, Тригорин – балетмейстер, Треплев – балетмейстер-авангардист, Нина же мечется между ними. (В этой же манере у нас создан телебалет «Галатея» – транскрипция «Пигмалиона» Б. Шоу с Е. Максимовой и М. Лиепой, реж. А. А. Белинский).

Музыкальность слова Чехова вольно или невольно нашла идеальное соответствие в литературоцентричном музыкальном мире композитора В. А. Гаврилина: «Очень люблю Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Глеба Успенского, Лескова, Чехова, Зощенко. Нахожу у них не только сюжет, содержание. Обнаруживаю в каждом из этих авторов их музыку. В том, как они пишут, есть своя музыка слова, есть своя музыка отношения к жизни»[5].

Добавим к этому театральность и сценичность произведений Гаврилина, а к его композиторскому дару – великолепную общегуманитарную, да и просто общую, эрудицию и писательский талант, проявившийся в эстетических эссе, интервью, рецензиях, собственных прозаических и стихотворных текстах. Его творческое наследие тесно связано с литературными источниками: опера «Свадьба» по Чехову, вокальный цикл «Вечерок», балет «Дом у дороги» по А. Т. Твардовскому, «Перезвоны» (по прочтении В. М. Шукшина), опера «Пастух и пастушка» по В. П. Астафьеву и многое другое.

Так с помощью Белинского и Васильева (инициаторы создания балета, либреттисты и постановщики; Васильев – хореограф-постановщик) в контексте большого времени чеховский сюжет, рассказ, в котором музыка не фон, а стихия и действующее лицо, «встретился» с музыкой Гаврилина. «Созвучия и притяжения» заключаются в том, что музыкальная эстетика и поэтика Гаврилина основывается на

синтезе фольклора и академической классики, трансформации бытовых, песенно-танцевальных форм музицирования, зачастую тяготея к сюитной форме. Уже после создания балета Гаврилин собирает номерную сюиту «Анюта»: вальсы, в том числе Анюта-вальс, Гранд Вальс, конната, визитеры, знаменитая тарантелла, галоп, кадриль.

Звучание музыки и наличие словесных музыкальных описаний в чеховском рассказе потенциально соответствовали музыкальной композиционной природе Гаврилина. Более того, балет и рассказ связывает форма танца, который в рассказе дан описательно, а в балете является жанровой основой.

В самом рассказе либреттитстам было на что опереться, рассчитывая на любимые Гаврилиным музыкальные жанры: это музыка, ворвавшаяся на полустанке (диссонанс бойкой гармоники и визгливой скрипки с военным оркестром); игра Анюты на рояле в скуке замужней жизни; шипяще-рычащая фисгармония отца; зимний бал в Дворянском собрании и мазурка в детстве; это и циклическое церковно-праздничное время, заряженное музыкой – от молебна в монастыре к новогоднему балу и получению ордена Анны второй степени на Пасху, к круговороту катаний на тройках и прочим радостям в финале.

Музыкальной стихии Чехова соответствует многообразие партитуры Гаврилина. Вот что пишет режиссер и проницательный балетный критик Б. А. Львов-Анохин: «В партитуре слышится гром бальных и садовых оркестров, и щемящие звуки уличной шарманки, и надрыв визгливых уездных скрипок, и простодушие домашнего музицирования, и размеренный звон старинных музыкальных шкатулок. В замечательном вальсе звучит затаенная и страстная мечта о счастье, чуть насмешливая тривиальность интонации бытовой музыки преображается, поднимаясь то к глубокому лиризму, то к блистательному сарказму почти сатирических пассажей. В своеобразной лаконичности оркестровки – тоже соответствие удивительной чеховской краткости»[6]. Сопоставление либретто с чеховским рассказом дает очевидные внешние расхождения и поразительные внутренние схождения, о чем убедительно и хорошо написал Львов-Анохин в книге о Васильеве в разделе об «Анюте»[7].

Попробуем и мы прочитать «Анну на шее» еще раз и прокомментировать некоторые значимые параллели телебалета с первоисточником.

«Анна» – не имя героини, она в рассказе преимущественно «Аня», иногда «Анюта». Имя «Анюта» появляется в чеховском одноименном рассказе о жалкой, жертвенной натурщице. «Анна» («Сергеевна») в «Даме с собачкой» обозначает замужний статус героини, придавая оттенок загадочно-грустной иронии номинации ее образа. В балете же героиня «Анюта», в либретто встречается «Анна Петровна» на балу, что знаменует ее переход от девичества к замужнему состоянию. Название рассказа носит эмблематический характер (орден Св. Анны второй степени носили на шее[8]), и это обыгрывается как каламбур, разворачиваясь в тему обмена-продажи, связанную с образом Модеста Алексеича, с его карьерными притязаниями (в свою очередь, его имя использовано иронически: «Модест» – «скромный, неприхотливый» – лат.).

Корректировка имени героини и названия балета является значимой. «Анюта» – не то же самое, что «Анна на шее», орден, который носят выше нагрудного креста, и даже не «Аня».

В балете материализуется мечта Модеста Алексеича об Анне второй степени: в кадре мы видим огромный орден-декорацию, из центра которого спускается Анюта в мантии.

Особое место в рассказе и балете занимает образ главной героини.

О чем рассказ Чехова? Это рассказ о желании счастья, желании как универсальном, так и глубоко интимном. И это рассказ о бедной невесте, неравном браке и «дамском счастье»[9]. Но рассказ являет собой большее, чем просто описание пошлости провинциальной героини, обыденности неравного брака и адюльтера. Может быть, в подтексте – месть за искажение женской природы, назначение которой – любовь и семья? Это слишком прямолинейно для кануна декаданса и чеховского мира. Все дело в чеховской соразмерной сдержанности: чуть более редуцированно – и получится сюжет банального адюльтера (Мопассан), чуть более «возвышенно» – и перед нами все «прелести» беллетристики.

Расхождение «мечты и действительности» в чеховском рассказе задано сразу же. Начало, таинство брака (вершина человеческой жизни, которой завершается юность и с которой должен открываться путь каждой христианской семьи) в рассказе строится на антитезе: «не было даже» (9, *161*) обычного ритуала, «веселого свадебного бала» (9, *161*), не было ужина, музыки и танцев; антитеза объясняется коллизией «неравного брака» (женитьба богатого 52-летнего чи-

новника на едва достигшей 18-летия бедной невесте), сделки-продажи (клише бедной невесты, бедной жертвы[10]).

Ожидания читателей не будут оправданы, и жертва станет «победителем» на путях нового времени. И послесвадебная поездка в монастырь акцентирует еще один лейтмотив рассказа, связанный с мелочностью и фарисейством Модеста Алексеича.

Только в рассказе Чехова Аня никого не любит (или не успела, или не умеет): есть ненависть, страх, стыд, равнодушие, презрение, упоение, дамское счастье; она не любит даже отца и братьев, жалея их и принося себя в жертву. Именно так воплощается главная жизненная энергия: жертва или повелитель. А о слабом отце и маленьких братьях сказано (правда, с оговорками), что они все еще любили ее, когда она после свадьбы их навещала.

Может быть, нелюбовь и душевное одиночество Ани «после бала» и во внешнем круговороте праздников не рефлексируемые героиней, но показанные автором, объясняются тем, что она одна в мужском мире (без матери) и что она пребывает в суммарно-женской провинциальности.

Чехов не живописует порок и не расставляет оценок, «<...> он ставит вопрос, не решая его»[11].

В духе времени речь идет об «Апокалипсисе мелкого греха» – когда все виновны в отсутствии духовной высоты. Слабость и кокетство – это и отцовское, и материнское наследство Ани (подчеркиваю, не Анны, Анна будет на шее, а здесь появляется гоголевская коллизия расхождения вещного и духовного, обмена и цены проданной души).

Поэтому место любви (как у жертвенно-преданной «Душечки») занимает самозабвенная страсть, которая сродни инстинкту, стихийному выражению женского начала и которая, в свою очередь, выражена в стихии музыки.

Аня – некое воплощение существования в бытии-обладании. Апогеем, центральной сценой этого является бал. «Она шла гордая, самоуверенная, в первый раз чувствуя себя не девочкой, а дамой <...> И в первый раз в жизни она чувствовала себя богатой и свободной» (9, *168*) (в первую очередь – богатой! – *Н. В.*). Раньше в своем страхе она была зависима от директора гимназии и от учителей, от его сиятельства, и воплощением этого ее метафизического ужаса был огромный белый медведь. Вот истинная цена карьеры мужа. Вот метаморфоза былого страха перед тем же его сиятельст-

вом: «Она стояла среди гостиной, изумленная, очарованная, не веря, что перемена в ее жизни, удивительная перемена, произошла так скоро» (9, *172*).

Придется процитировать эту сцену почти целиком, потому что в ней – воплощение сути этого характера не бедной корыстной провинциальной грешницы, но стихийной силы женщины, повелительницы мужских энергий, живущей инстинктом здесь и сейчас, подчиняя и подчиняясь, опьяняя и опьяняясь. «Она танцевала страстно, с увлечением и вальс, и польку, и кадриль, переходя с рук на руки, угорая от музыки и шума, мешая русский язык с французским, картавя (отсылка к детским урокам матери[12]. – *Н. В.*), смеясь и не думая ни о муже, ни о ком и ни о чем» (9, *169*). Не случайна физиология этого танцевального дионисийства: «<...> она задыхалась от волнения, судорожно тискала в руках веер и хотела пить» (9, *169*).

> Она уже поняла, что она создана исключительно для этой шумной, блестящей, смеющейся жизни с музыкой, танцами, поклонниками, и давнишний страх ее перед силой, которая надвигается и грозит задавить, казался ей смешным; никого уже она не боялась и только жалела, что нет матери, которая порадовалась бы теперь вместе с ней ее успехам (9, *171*).

Рассказ вырастает из стихии женской души, из духа музыки, из маленького провинциального дионисийства на женской основе, оформляющегося в аполлоническую волю к власти благодаря мужскому началу, преодолевающего экзистенциальный страх перед директором гимназии, учителями и старшими гимназистами и метафизический страх перед громадным белым медведем жизни вообще.

В танцах на балу в Дворянском собрании героиня ощущает полную власть над «белым медведем» прошлой жизни, полной унижения, слабости и страха. Но эта свобода и отсутствие страха в рассказе ведет к ослеплению, к изменению оптики: Аня перестает видеть и чувствовать близких, стыд за отца сменяется равнодушием и круговоротом удовольствий (тройки, балы, вечера), она очерчена непроницаемым кругом эгоизма. И Чехов не размыкает этот наступивший внешний мир ее саморефлексией.

Одним из основных чеховских критериев в оценке героя является способность к рефлексии или ее отсутствие, наличие или отсутствие тонких духовных и душевных материй, вообще баланс рефлек-

сии и инстинкта. И это относится к таким эмоциям, как ощущение чувства неловкости не только в проявлениях чувств других (неделикатность и проч.), но и в своих собственных. Аня, вначале слабая и унижаемая, постепенно теряет эту способность: мальчики и отец конфузились от ее нового облика, украшений и нарядов.

Что же происходит с главной героиней чеховского рассказа и другими его персонажами в телебалете?

В рассказе Чехова вторым главным действующим лицом является Модест Алексеич, вытесняемый из сферы страха и зависимости Ани в финале. В балете Гаврилина его роль блистательно исполняет (танцует – сказать мало!) Гали Абайдулов. Он внешне не соответствует литературному портрету (пухлый, очень сытый, с подбородком, похожим на пятку), но гротеск, свойственный манере этого танцовщика, проявляющийся и в музыке, и в хореографии, оказывается сродни чеховской иронии. Музыкально его партия построена на готовом сочинении Гаврилина «Государственная машина», механистичность и синкопированные ритмы которого отсылают нас к стилистике Шостаковича и Прокофьева. Более близкий контекст видится в балете А. Чайковского «Ревизор» (кстати, в нем «участвует» если не слово, то звукоподражание слову: кашель, диалог подобострастно подкашливающих Хлестакову чиновников).

В рассказе Чехова нет предыстории героини, связанной с первой любовью; в балет авторы либретто ввели образ Студента (Марат Даукаев). С этим образом связан мотив прошлой счастливой жизни героини: Студент появляется в начальной сцене променада, затем следует его большой дуэт с Анютой, исполненный печально-пленительного мелодизма оркестра с солирующими скрипкой и фортепиано, он является Анюте во сне после бала как «уходящая натура» и вновь возникает в финале наблюдателем за кружением в вихре жизни Анны Петровны.

Общим для художественных миров Чехова и Гаврилина является мотив воспоминания, ретроспекции. В рассказе это счастливое прошлое связано с уроками матери:

> Ее покойная мать сама одевалась всегда по последней моде и всегда возилась с Аней и одевала ее изящно, как куклу, и научила ее говорить по-французски и превосходно танцевать мазурку (до замужества она пять лет прослужила в гувернантках). Аня так же, как мать, могла из старого платья сделать новое, мыть в бензине перчатки, брать напрокат bijoux и так же, как мать, умела щурить глаза, картавить, принимать кра-

сивые позы, приходить, когда нужно, в восторг, глядеть печально и загадочно. А от отца она унаследовала темный цвет волос и глаз, нервность, и эту манеру всегда прихорашиваться (9, *168*).

В балете этот пассаж превращается в сцену-воспоминание. Братья Анюты сидят за фортепьяно и неумело разыгрывают незатейливую мелодию. Отец (В. Васильев) за круглым столиком листает семейный альбом. Фотографии оживают. Если в рассказе Чехова мать – бывшая гувернантка, то в телебалете она – профессиональная танцовщица. Мать учит Анюту-девочку мазурке, шутливо-сентиментально воспроизводя урок, балетный класс. Роли в этой сцене исполняют Е. Максимова (мать Анюты) и ученица хореографической школы (Анюта в детстве), обе демонстрируют профессиональную технику танца на пуантах.

В балете первично визуальное, музыкально-пластическое начало. Именно это – танцевальная стихия самой Анюты (Е. Максимовой): соло-портрет в начальной картине; па-де-труа с мальчиками; шутливая игра с ними в лошадки (метафора детскости); дуэт со Студентом. Наиболее ярко это проявляется в сцене бала, где символически сближаются взлет и падение героини. На Рождественском балу рождается новая Анюта (это соответствует рассказу Чехова).

В танце не могут быть буквально выражены чеховские остраненно-резюмирующие пассажи, такие, как «толстовские» психологические мотивировки героини, ее убежденность на балу в том, что она не доставляет людям ничего, кроме большого удовольствия (это, условно говоря, не Наташа Ростова, а больше Вера или Анатоль). Однако появление Ани на балу напоминает и первый бал Наташи Ростовой, и, особенно, то предвестие счастья, которое заложено в сознании героини:

Когда Аня, идя вверх по лестнице под руку с мужем, услышала музыку и увидала в громадном зеркале всю себя, освещенную множеством огней, то в душе ее проснулась радость и то самое предчувствие счастья, какое испытала она в лунный вечер на полустанке (9, *168*).

В балете, по сравнению с рассказом, благотворительный бал становится еще более значимой сценой, позволяющей ввести множество локальных хореографических номеров и кордебалет как фон и атмосферу.

Бал открывается общим танцем, напоминающим провинциальную «вакханалию». Функционально этот танец напоминает «механику» чиновников (сцена в департаменте), провинциальное унифицированное общество. В музыке преобладают медные духовые инструменты. Модест Алексеич с высокомерным видом сопровождает Анюту, держа в руках ее манто. Отец с сочувственной гордостью наблюдает за Анютой. Она танцует с Артыновым (Д. Марковский) стилизованный цыганский танец с черной шалью и традиционным бокалом шампанского, поднесенным «цыганкой» «барину». Интересно отметить, что музыкальная основа этого номера заимствована из вокального цикла Гаврилина «Вечерок (Альбомчик)», но там это стилизованный прощальный дуэт-расставание.

Сразу после этого Анюта буквально «взрывается» тарантеллой – воплощением радости жизни, вихря женственности, упоения и лукавства. Тарантелла стала «визитной карточкой» балета, самостоятельным концертным номером, ее музыка является оркестровкой пьесы «Французская песенка» из «Фортепианного альбома» Гаврилина.

Появление его сиятельства (А. Гридин) и его дуэт с Анютой выглядит как парафраз чеховской характеристики «слащавости» манеры его сиятельства. Авторы используют еще один номер из цикла «Вечерок», причем мелодии томно-скользящего вальса в подлиннике соответствуют двусмысленные слова («Ни да, ни нет, ни нет, ни да, не говорите, не говорите...») с явно пародийным оттенком. Инструментальное исполнение как сопровождение дуэта, несмотря на бессловесность, удивительным образом сохраняет этот пародийный оттенок. Слушатель и зритель не обязаны знать «Вечерок», но его интонация и колорит сохраняются.

В этой же сцене бала происходит обнажение приема, невозможное для чеховского рассказа: его сиятельство уводит Анюту к себе, закрывая двери, при всех, а Модест Алексеич стоит «на часах», гордо задрав подбородок. Офицеры спаивают Петра Леонтьича, он пытается танцевать и падает (за дверью в это же самое время происходит падение Анюты; коллизия «Риголетто» Дж. Верди, но там коварный Герцог соблазняет невинную Джильду). Все это совершается в сумбурных ритмах галопа. Выход его сиятельства с опьяневшей Анютой под мелодию того же томного вальса из «Вечерка» (поведение и состояние героини напоминают арию Периколы из одноименной оперетты Ж. Оффенбаха «Какой обед нам подавали, ка-

ким вином нас угощали...»). Опьяненная буквально и фигурально, Анюта съезжает по перилам на руки офицеров и «идет по рукам». Эта «доступность» звучит в па-де-труа с Артыновым и Модестом Алексеичем.

Балет «Анюта» интересен отношением либреттистов и хореографа к использованию музыкальных форм при переводе чеховских словесных музыкальных реалий на язык другого искусства. Помимо названных музыкальных номеров-характеристик, узнаются: драматическая реминисценция (ладо-гармоническая) из Вальса Хачатуряна («Маскарад»), Часы из балета Прокофьева «Золушка», многочисленное использование (не буквальное) «провинциального мелоса» (нарочито фальшивящий вальс в начале, духовой оркестр), гармонии Шостаковича и Прокофьева (о которых выше уже говорилось).

Исследователи[13] пишут о неразработанности теории и истории тривиальных жанров, которые, на самом деле, как и фольклор, питают классическую музыку. И, добавим, литературу: о смене периферии и центра в истории литературных жанров писал Ю. Н. Тынянов[14].

Рассказ Чехова весь построен на диссонансах: страх – счастье, женщина – актриса, мать (кокетство) – отец (нервность, слабость), замужество (продажа, жертва) – адюльтер (продажа, власть), пошлость провинции (чиновники, муж) – желание, предчувствие счастья.

Музыкальность Чехова, помимо собственно сюжета, выражается в композиционных повторах: начало и конец – «Папочка, будет... Папочка, не надо...» (9, *161*); «Не надо, папочка... Будет, папочка...» (9, *163*). Повторы в балете по сравнению с чеховским рассказом усиливают мотивы воспоминания, ретроспекции. Повторяющийся Вальс (начало-финал), сны-воспоминания отца и Анюты сообщают музыке балета чеховское настроение течения обычной жизни в ее повторяемости.

Балет – и название – «**Анюта**» – смягчает историю самозабвенной радости, обретенной героиней. Это, конечно, не крайние случаи трансформации классики в музыкальном театре («Фауст» Гуно с Вальпургиевой балетной ночью и балет «Дон Кихот» Минкуса – вряд ли в голову придет сравнивать либретто этих произведений с подлинниками – «Фаустом» Гете и «Дон Кихотом» Сервантеса). Либреттисты и постановщик исходили из духа самой музыки Валерия Гаврилина, с ее чеховской интонацией меланхолии и ретроспекции. Один из важнейших лейтмотивов Гаврилина и его мелоса –

воспоминание: «Ах, мой милый Августин! Милый, добрый Августин! Все прошло, прошло, прошло, все так скоро кончилось...», «Во дни твоей любви...». Это начальные строки из упоминавшегося вокального цикла «Вечерок». Но, помимо воспоминания, общим для Чехова и Гаврилина является ожидание счастья на фоне обыденной провинциальной жизни: «Кто-то в дверь стучится...» – из того же цикла Гаврилина.

В балете, по сравнению с чеховским рассказом, смягчена оценка героини, хотя авторская позиция и не предполагает категоричного «осуждения».

В балете Анюта видится, скорее, жертвой обстоятельств (сродни чеховским трем сестрам и Раневской). Анюта в финале, на катке в парке, скорбно и страдающе вглядывается в лица мальчиков-братьев. Крупный план лица героини, ее глаза, ее пробуждение от жизненной карусели, конечно, как и весь телебалет и поставленный затем спектакль (в Неаполе и в Большом театре), исходили из творческой индивидуальности великой балерины Екатерины Максимовой.

Повторяя сказанное в начале статьи, резюмируем по принципу кольцевой композиции: рассказ Чехова – о бедной невесте, неравном браке и «дамском» счастье (в духе современных синопсисов), телебалет же «Анюта» на музыку Гаврилина – о «рождении трагедии из духа музыки» в переводе на провинциальный русский балетный язык, рождение драмы из чеховской музыкальной прозы.

Балет «Анюта» по мотивам рассказа А. П. Чехова на музыку В. А. Гаврилина, благодаря режиссеру и либреттисту А. А. Белинскому и танцовщику и хореографу В. В. Васильеву, не остался достоянием только элитарного круга балетоманов. Он заслуженно прочно вошел в культурный обиход как синтез литературы, музыки и хореографии конца XX в.

Приложение

«Анюта»: конспект телебалета

Презентация действующих лиц: Петр Леонтьич за фортепиано (В. Васильев). Крупным планом взгляд. Модест Алексеич (Г. Абайдулов) и Анюта (Е. Максимова). Артынов (Д. Марковский). Его сиятельство (А. Гридин). Студент (М. Даукаев).

Уездный город. Набережная. Вдали река, храмы. Променад. Мизансцена: Артынов. Студент на скамейке. Модест Алексеич. Дамы. Анюта с братьями. Анюта в трауре. Отец. Дамы обсуждают возможность женитьбы Модеста Алексеича на Анюте. Музыка – Вальс. Значение – завязка, явление всех действующих лиц.

Комната. Мальчики неумело играют экзерсис на фортепиано.

Чиновники. Механика чиновничьего мира (аппарата). Папки, присутствие, дела. Наплывает крупный план – Петр Леонтьич листает семейный альбом. Фотографии оживают. Маленькая Анюта, ее мать (Е. Максимова), Петр Леонтьич. Он аккомпанирует, Мать с Анютой – балетный экзерсис. Возвращение в настоящее. Петр Леонтьич наливает рюмочку. Приход Модеста Алексеича.

Сцена в канцелярии. Иерархия: Модест Алексеич и чиновники; Модест Алексеич и его сиятельство. Музыка: «Государственная машина».

Анюта дома. Примерка свадебного платья, дамы. Анюта убегает.

Дуэт Анюты и Студента. Парк. Музыка: фортепиано, скрипка, оркестр. Назначение: прощание с прошлым. Любовь, которой нет в рассказе Чехова.

Свадебная процессия выходит из храма. (То, с чего начинается чеховский рассказ. – *Н. В.)*. Здесь же Артынов, который у Чехова появляется на полустанке. Назначение: Анюта показана как жертва. Взгляд. Колокола, «отпевающие» жертву. Отец в одиночестве.

После свадьбы. Дом Модеста Алексеича (Нет поезда. Нет поездки на богомолье. – *Н. В.)*. Модест Алексеич разоблачается. Анюта танцует в свадебном платье, напоминая тоскующую птицу в клетке. Музыка: Вальс из начала. Снятая фата, Модест Алексеич прячет украшения в шкатулку, задувает свечу...

Променад на набережной. Анюта – замужняя дама (Анна Петровна), под руку с Модестом Алексеичем. Вальс. У окна грустная Анюта. Появление Артынова.

Место действия – комната. К Анюте приходят братья. Игра в лошадки. Детскость. Музыка: галоп. Явление Модеста Алексеича, «заморозившего» веселье. Дети уходят.

Благотворительный бал. Общий танец – провинциальная «вакханалия». Функционально напоминает механику существования чиновников, провинциальное общество. В музыке – медь. Модест Алексеич с манто. Отец наблюдает за Анютой. Дуэт с Артыновым, кокетство. Модест Алексеич уводит Анюту от Артынова.

Соло с черной шалью, стилизация цыганского танца. Музыка: «Ах, да-да-да, до свиданья...» («Вечерок»). Анюта подает Артынову бокал шампанского – и сразу тарантелла. Явление его сиятельства. Дуэт Анюты и его сиятельства. Его сиятельство при всех уводит Анюту.

Модест Алексеич стоит «на часах», гордо подняв подбородок. Офицеры спаивают Петра Леонтьича, он пытается танцевать и падает. Музыка: галоп. Выход его сиятельства с опьяневшей Анютой под мелодию того же томного вальса из «Вечерка». Анюта съезжает по перилам на руки офицеров. Па-де-труа с Артыновым и Модестом Алексеичем.

Ночь. Анюта и Модест Алексеич. Анюта брезгливо отвергает поцелуй Модеста Алексеича. Сон. Прощание с чистым прошлым: детство, мать, отец. Реплика танца с влюбленным Студентом. Свечи гаснут. Прошлое забыто.

Утро. Модест Алексеич подобострастно пробирается к спящей Анюте. Смена ролей. Явление «букетников» – чиновников, офицеров, Артынова, его сиятельства. Под «Боже, царя храни...» Модест Алексеич получает орден.

Возвышение Модеста Алексеича. Административный восторг. Модест Алексеич перед зеркалом. Чиновники падают ниц, он переступает через них.

Комната, осталось одно фортепиано. Отец Анюты и братья оказываются на улице.

Заключительная сцена, повторяющая первую. Зима. Каток. Вальс. Студент. Артынов и его сиятельство с Анютой. Власть Анюты. Отец и дети. Модест Алексеич с орденом. Крупным планом лицо «блудной дочери» – Е. Максимовой: она вглядывается в брошенных родных. Это не чеховская героиня: боль, вина, страдание, раскаяние... Оправдание Анюты.

Примечания

[1] *Белинский А. А.* Старое танго. Записки телевизионного практика. М., 1988. С. 148. Ср. его же.: «<...> на музыку его фортепьянных произведений был придуман балет «Анюта» по рассказу А. П. Чехова «Анна на шее». Он не мог не быть придуман. Музыка Гаврилина, как никакая другая, соответствует акварельному письму Антона Павловича, его пронзительному лиризму, его тонкому, неуловимому подтексту. Музыка Гаврилина, интуитивно, конечно, соответствует, по моему мнению, всей лите-

ратурной классике начала века: Чехову, Куприну, Бунину. Недаром, Борис Эйфман поставил балет «Поединок» Куприна на гаврилинскую музыку, а второй «Вечерок» – я слышал его фрагменты на рояле в исполнении автора – все время заставляет думать о рассказах Ивана Алексеевича Бунина (*Белинский А.* «Соловей» // «Этот удивительный Гаврилин...». СПб., 2002. С. 230).

[2] Балеты на готовую музыку нередки для XIX-XX вв., например: «Карнавал» Шумана, «Шопениана», «Послеполуденный отдых фавна» Дебюсси, «Болеро» Равеля, «Видение розы» К. М. Вебера, «Ледяная дева» Э. Грига, «Ленинградская симфония» Шостаковича и др., и все же балетные либретто, как правило, предшествуют созданию музыкального текста.

[3] *Хараджанян Р. И.* Молчание в Летнем саду // Этот удивительный Гаврилин. СПб., 2002. С. 11.

[4] Интернет-ресурс. http: forum.balletfriends.ru/viewtopc.phpt.?=3776

[5] Цит. по: *Хараджанян Р. И.* Указ. соч. С. 14.

[6] *Львов-Анохин Б.* Владимир Васильев. М., 1998. С. 274.

[7] Там же. С. 271-284.

[8] См.: *Лобачевский А.* Памятная книжка о ношении орденов, медалей и других знаков отличия. СПб., 1886.

[9] Ср.: «Милая моя девочка, хорошая моя девочка!» («Неоконченная пьеса для механического пианино»). В конце концов, разве это не вариация на чеховскую тему о тоске по лучшей жизни? Но «сестры Ани» – не куртизанки, дамы полусвета, «дамы с камелиями», а маленькие «дамы провинциального полусвета», любовницы, «попрыгуньи». В них звучит не столько философия и психология пола и тема «вечной женственности», сколько тема «дамской женственности».

[10] *Николаев Ю.* (*Ю. Н. Говоруха-Отрок*). «Бедная невеста»: По поводу рассказа А. П. Чехова «Анна на шее» // Московские ведомости. 1895. № 295, 26 окт. С эпиграфом из А. Н. Островского «Бедная: за красоту берет».

[11] *Бочаров С. Г.* Чехов и философия // Бочаров С. Г. Филологические сюжеты. М., 2007. С. 339.

[12] Несомненна связь с «кукольными» мотивами пьес Г. Ибсена. Ибсеновский слой (кукольность): от куклы-матери к кукле его сиятельства (или его сиятельство – кукла женской инстинктивной власти?).

[13] *Галушко М.* «Анюта», или Рождение музыки из чеховской прозы // Музыка России. Вып. 6. М., 1986. С. 85-98. *Библ.*

[14] *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. *Его же.* Избранные труды. М., 2002.

О. С. Калинина-Сулакшина

Скульптурная чеховиана Леонтия Усова[1]

Леонтий Андреевич Усов – заслуженный художник Российской Федерации, артист, скульптор. Вот уже 38 лет он работает с деревом. Его скульптуры сделаны преимущественно из сибирского кедра. В его авторской коллекции – не менее 500 работ, большинство из которых давно покинули пределы мастерской и находятся в музеях, галереях и частных коллекциях по всему миру.

С 1987 г. состоялось более 80 его персональных выставок. В России – в Москве, Санкт-Петербурге, Бийске, Архангельске, Череповце, других городах. И за рубежом – в Хельсинки, Вене, Париже, Берлине, Таллине, Лондоне.

Темы для своих работ Леонтий Андреевич не выбирает, они рождаются сами: это философия жизни, сарказм и юмор, человеческие пороки и радости…

Но есть одна, на мой взгляд, особо любимая скульптором тема – это портреты известных людей мировой культуры, в частности писателей. В эту серию вошли портреты Северянина, Пастернака, Маяковского, Грибоедова, Льва Толстого, Пушкина, Лермонтова, Достоевского, Ломоносова, Блока, Горького, Гоголя, Чехова…

За эту серию портретов русских писателей Римма Казакова вручила Усову билет почетного члена Московской писательской организации.

И именно на основе этой серии 10 лет назад родился проект «Скульптуры Леонтия Усова – в дар мемориальным литературным музеям». 29 работ, принесенных им в дар, находятся сегодня в 24 музеях, в том числе: в «Ясной Поляне» («Л. Н. Толстой»), в «Болдино» («Пушкин. Черная речка»), в Тарханах («М. Ю. Лермонтов»), в Шахматово («А. Блок»), во Владимировке («Игорь Северянин»), в Санкт-Петербурге и Старой Руссе («Ф. М. Достоевский» и «Достоевский»), в Москве (пять портретов Н. В. Гоголя и портрет А. С. Пушкина), в Хмелите («Грибоедов»), в Мелихово («А. П. Чехов»), в Стратфорте-на-Эйвоне («Вильям Шекспир»), в Архангельске («Михайло Ломоносов»).

К некоторым писателям у Леонтия Усова особое отношение. Они не покидают его надолго, вновь и вновь возвращаясь к нему в виде новых скульптур.

Особенно любимы им Гоголь и Чехов.

В юбилейный гоголевский 2009 г. родился новый проект – тематические выставки. Выставка под названием «Гоголевский транзит», включившая в себя 18 Гоголей Леонтия Усова, состоялась сначала в Музее Москвы, а затем побывала еще в нескольких российских городах.

Вторая такая тематическая выставка называется «Вишневый сад Леонтия Усова». 12 скульптурных работ, посвященных Антону Павловичу Чехову, начали свое путешествие в день его юбилея 29 января 2010 г. в мемориальном Доме-музее Чехова в Мелихове. Затем апрельский Чеховский театральный фестиваль – Москва, театр Станиславского; в майские дни во время работы Международного библиотечного форума – выставка в Томске. В октябре – Лондон, Pushkin House. В январе 2011 г. чеховская выставка завершила свое годичное турне в краеведческом музее г. Северска.

По словам Усова, Антон Павлович Чехов его не отпускает:

> Что для меня Антон Павлович Чехов? Если бы я только знал... Я не знаю, почему он меня не отпускает... Чехов – неисчерпаем, как глубокий, глубокий колодец. И чем больше из него черпаешь, тем глубже он становится. И поле его тайны только расширяется и увеличивается... Кажется, что он знает о нас все... Далеко вперед. А по-настоящему, Чехов не поддается анализу. Его можно только чувствовать и в чувствах наших он – глобален и необъясним, как весь наш мир.

Он очень любит Чехова, знает его почти наизусть. Все перечитал о нем и делает его снова и снова.

А началось все со скульптуры «Антон Павлович в Томске глазами пьяного мужика, лежащего в канаве и не читавшего “Каштанку”», который был установлен в 2004 г., в год 400-летия Томска, на набережной реки Томи.

Несмотря на то, что отношение к этой скульптуре до сих пор неоднозначное, Чехов Леонтия Усова вот уже семь лет живет в городе своей самостоятельной жизнью, и теперь Томск без него представить невозможно.

Около Чехова стихийно возник и существует также уже семь лет фестиваль «Чеховские пятницы», привлекающий каждую летнюю пятницу к памятнику сотни томичей и гостей города.

Сегодня наш бронзовый Антон Павлович – один из самых популярных брендов Томска. Он известен и в стране, и за рубежом.

Антон Павлович в Томске глазами пьяного мужика,
лежащего в канаве и не читавшего «Каштанку»

А. П. Чехов

Антон Павлович

Чехов. сигара и сережка Лики Мизиновой

Антон

Доктор Чехов

Чехов и клизма

Вишневый сад (I)

Вишневый сад (II)

Триптих «Ich sterbe»

Триптих «Ich sterbe»

Триптих «Ich sterbe»

В 2005 г. томский Чехов занял третье место во Всероссийском краеведческом конкурсе «Забавный памятник», который проводил Международный благотворительный фонд им. Д. С. Лихачева (1-е место – «Дядя Яша и стажер», Красноярск; 2-е место поделили «Чижик-пыжик» из Санкт-Петербурга и «Человек-невидимка» из Екатеринбурга).

Администрация Дома-музея Чехова в Мелихове попросила Леонтия Усова разрешить использовать его скульптуру в логотипе ежегодного Международного театрального фестиваля «Мелиховская весна». Из Красноярска и Ишима к Леонтию Усову обратились с просьбами создать и для их городов чеховские скульптуры в том же стиле – но с учетом специфики посещения писателем этих городов.

В московском издательстве «ПрозаиК» в 2010 г., к юбилею писателя, вышел в свет двухтомник избранных рассказов Чехова; один том называется «Смешное», другой – «Серьезное». На обложке «Смешного» – томский Чехов[2].

Известный английский чеховед Дональд Рейфилд, побывавший на выставке «Вишневый сад Леонтия Усова» в Лондоне в Pushkin House, очень тепло отозвался о скульптуре из кедра «Антон Павлович в Томске глазами...»

Примечания

[1] См. в сборнике фотографии скульптурных работ заслуженного художника РФ, скульптора Л. А. Усова из серии, посвященной Чехову. *Примеч. редактора.*

[2] *Чехов* Антон. Избранное: в 2 т. Т. 1: Смешное. Т. 2: Серьезное. М.: ПрозаиК, 2010.

Н. Н. Грамолина

Эссе о томском Чехове

«Краткость – сестра таланта». Так сказал нам когда-то великий Антон Павлович Чехов. А как «рассказать» самого Чехова? Кратко и талантливо? Что нужно найти в себе самом, чтобы создать **образ** замечательного человека, прекрасного врача и знаменитого писателя?

Все мы знаем, что Пушкин – «наше все». А Антон Павлович Чехов, наверное, «наше всегда и везде»!

Если бы Россия состояла только из одноэтажных домов, и можно было бы сегодня пройти пешком от Москвы до Сахалина, заглядывая в комнаты, то за каждым окном мы узнавали бы чеховских героев в абсолютно чеховских ситуациях: кто в «Вишневом саду», кто в «Палате № 6», кто с дядей Ваней, кто с тремя сестрами. Кто-то всю жизнь любил бы Душечку, а кто-то Попрыгунью. А кто-то и сейчас мечтает о милой, изящной Даме с собачкой. Наверное, так Чехов и делал: как врач – заходил в дома, как писатель – заглядывал в окна – души людские.

А за одним окном жил Скульптор – веселый и любознательный человек, создающий свою вселенную и с удовольствием в ней пребывающий.

Антон Павлович заглянул в его окно, и художник посмотрел в окно тоже. И глаза их встретились. На мгновение. Но теперь художник начал искать того, кто к нему заглянул. **Образ** его искал. Наверное, он ему часто снился. Что промелькнуло тогда в окне? Нос и пенсне? С этого и начался его чеховский мир.

В дереве. В гладком, твердом, теплом, ласковом материале. Леонтий Усов, так зовут любознательного веселого Скульптора, как будто проделал путешествие по России-матушке вслед за Антон Палычем, улавливая каждое движение души писателя. И ни на минуту не забывая о главном: о великом чувстве юмора, которое спасало писателя всегда. Да и нас спасает тоже. Чехов – врач? Ну, не будем же мы говорить о его земской больнице, рецептах и многочисленных пациентах! Это все – внешние приметы! А внутри – постоянная работа мысли и сердца. Строки, становящиеся бессмертными.

А встретились ли они? Художник и писатель? Не тенью в окнах, а на дороге, в городе N?

Конечно, встретились! В городе с лаконичным, как точка, названием «Томск».

Шел Антон Павлович Чехов, наверное, из трактира или из ресторации. И был он тогда и сам слегка приобщен к питейной традиции. Прошел он много, и ноги его слегка отяжелели. Ожидался дождь, и вместо трости понадобился зонтик. Таким его увидел Скульптор[1].

«Я не люблю своих портретов...» – говаривал, по случаю, великий писатель. И был абсолютно прав. Невозможно заковать его в рамки, как невозможно держать в клетке мысль. Выходит Чехов «из рамок».

И нужно очень его полюбить, чтобы сделать то, что сотворил Леонтий Усов. Я уверена, что скульптор делал своего Чехова, постоянно улыбаясь и разговаривая со своим героем. И сам Антон Павлович подсказывал ему ту или иную деталь – нюанс – своего будущего скульптурного бытия.

Юмором, теплотой, лаконизмом и грустной чеховской интонацией полна эта маленькая, но такая емкая, такая большая по содержанию скульптура. Достойно уважения так редко сейчас встречающееся у художников чувство такта. В работе мы видим, прежде всего, великого Антона Павловича, а уж потом скульптора. И не хочется говорить о тонкостях ремесла, ибо получилось главное: **образ** Чехова.

А как его увидели, и кто его увидел – «дело десятое».

Но, наверняка, у скульптуры всегда сидит собака, такса или шпиц. А чаще всего – рыжая, похожая на лису, веселая, мохнатая, которую уже увозил бродячий цирк. Но она убежала и вернулась. К Чехову. Такому, каким мы его знаем и любим. Нашему. Всегда и везде.

Примечания

[1] «Томский Чехов» – скульптура Л. А. Усова «Антон Павлович в Томске глазами пьяного мужика, лежащего в канаве и не читавшего "Каштанку"». *Примеч. редактора.*

Часть III. Чехов и пространство

К. В. Анисимов

Сибирско-сахалинский травелог А. П. Чехова в истории художественного «воображения» Зауралья: между природой и обществом[1]

В науке о А. П. Чехове уже немало сказано о драматизме замысла сахалинского путешествия писателя и о необычайных сложностях его осуществления. Сибирь[2] как «лиминальное пространство»[3] сыграла роль сурового камертона в и без того непростом контексте жизни писателя в 1889–1890 гг., увязав, словно в роковую провиденциальную цепь, смерть брата Николая[4], смутные подозрения о собственной тяжелой болезни[5] с переживанием творческого кризиса и общего социального неблагополучия России, зловещим и многозначительным символом которого была сахалинская штрафная колония.

Именно социальный аспект путешествия был выдвинут на первый план отечественным литературоведением XX в., что само по себе было справедливым, однако привело к непроизвольной редукции громадного историко-культурного багажа чеховского травелога (вспомним о неутомимой работе писателя над историей и этнографией Сибири в преддверии поездки[6]).

В последние годы исследователи показали, насколько необычными были сами социальные акценты Чехова, «в очерках и письмах» которого «нет ни государственной точки зрения, свойственной, например, И. А. Гончарову, ни социологической, свойственной Г. Н. Успенскому и Н. М. Ядринцеву»[7], зато отмечается «экзистенциальная проблематика»[8], повышенный интерес к онтологии природы, языку ландшафта[9] и локальным идентичностям[10], что не только обогатило смысловую палитру травелога, но, вообще говоря, видоизменило всю традицию русских литературных воспроизведений северо-восточных окраин империи. Очерки «Из Сибири» (1890), «Остров Сахалин» (1894) и путевые письма ознаменовали по-чеховски тихий перелом в громадной истории восходящих к XVII столетию русских художественных концептуализаций Сибири. Что же произошло?

Если вместе с Г. Н. Потаниным и Ядринцевым, областниками второй половины XIX в., мы будем считать Сибирь колонией России[11], то нужно будет признать актуальной и основную стратегию «имперского» воззрения на колонию: остранение, экзотизация, или «othering», как точно назвал эту тенденцию М. Бассин[12]. Безотносительно к истинному (колониальному или не-колониальному) статусу Сибири в составе России аффективные ламентации по поводу адовых страданий едва ли не каждого пересекающего уральский рубеж с Запада на Восток, наряду с противоположными им в эмоционально-коннотативном отношении, но наделенными принципиально аналогичной семиотической природой неуемными восторгами по поводу сибирского Эльдорадо, представляли собой характерно имперские реакции на «иное» в составе «своего». До XIX в. империи, к числу которых с 1721 г. официально примкнула Россия, не только не нуждались в ликвидации семиотической дистанции между метрополией и отдаленным заморским «владением», но всячески эту дистанцию подчеркивали: для лоскутных, многоязычных государств старой Европы, возглавляемых династиями, имевшими порой мало общего с национальным составом своих подданных, престиж заключался именно в калейдоскопическом разнообразии и непохожести колониальных периферий на имперский центр. «Разное» вполне органично уживалось в «едином». XIX в. принес бурную экономическую интеграцию разрозненных пространств, подкрепленную романтическим тезисом «народности» и осложненную прецедентом ликвидации династического правления во Франции в 1789 г. «Единое» начинало возвышаться над «разным» и подчинять его себе. Отечественная версия процесса породила малоприятный феномен «русификации», имеющий, впрочем, немало аналогов и за пределами России. В сфере интересующего нас материала оборотной стороной явления стала тенденция к деэкзотизации Сибири, к включению ее в знаковый контур общенациональной жизни[13].

Чеховский травелог как явление художественной словесности сыграл здесь одну из самых главных ролей. Каким образом Чехов достиг этой цели?

Со времен Н. М. Карамзина поездка русского писателя на Запад – это путешествие к Культуре. Движение на Восток – это путешествие к Природе в ее напряженно-экзотической ландшафтной и этнографической инаковости. Литературоведы уже обратили внимание на примечательный факт: чеховские заметки о его европейских турне

«отмечены лаконизмом, граничащим со стертостью; одновременно очевиден отказ от фиксации путешествия в литературной форме»[14]. Текстуализацию в облике теперь уже классического сочинения обретает именно сибирско-сахалинский вояж. Столкновение с Природой сопровождалось у Чехова, кажется, довольно типичным для «восточного» травелога[15] интенсивным включением в рассказ проблематики телесного.

«Отчего у вас в Сибири так холодно?» (14–15, *7*) – этим неоднократно комментировавшимся диалогом путника с возницей начинается очерковое повествование. На востоке от Урала, как, вероятно, мало где еще, соприкосновение человека с природным естеством не было опосредовано социокультурными институциями: дискомфорт сурового климата не смягчался общественной инфраструктурой. «Примерно, у нас по всей Сибири нет правды. Ежели и была какая, то уж давно **замерзла**. <...> Я мужик богатый, сильный, у заседателя руку имею и могу вот этого самого хозяина завтра же обидеть: он у меня в тюрьме сгниет, и дети его по миру пойдут. И нет на меня никакой управы, а ему защиты...» (22,23) – доверительно сообщает рассказчику один из его собеседников. Показательно, что первым персонажем очерков, «героем», наделенным особого рода «биографией», становится бобыль-переселенец, появляющейся уже на первой странице, сразу после повествователя и его кучера.

> **Позади всех** плетется мужик, **не похожий** на других. <...> **Непутевый**, не степенный, хворый, **чувствительный к холоду**, неравнодушный к водочке, робкий, всю свою жизнь прожил он **лишним, ненужным человеком** сначала у отца, потом у брата (14–15, *7*).

Социальную маргинальность, хаос, вызванный отсутствием связей, диалогов, идентичностей, разделяют в равной степени и простолюдин, и представитель элиты. Ср. характеристики последних: «...пришел знакомиться редактор “Сибирского вестника” Картамышев, местный Ноздрев, пьяница и забулдыга» (П. 4, *82*); «Заседатель – это густая смесь Ноздрева, Хлестакова и собаки» (П. 4; 89); «Не помню ни одного сибирского интеллигента, который, придя ко мне, не попросил бы водки» (П. 4, *94*) и т.д.[16] Равновесие общества и природы решительно нарушено в пользу последней. (Ср. высказанное по другому поводу, но в данном контексте крайне примечательное наблюдение: «В Сибири никаких охотничьих **законов** не знают и

стреляют птиц в продолжение всего года. **Но едва ли здесь скоро истребят дичь**» – 14–15, *17*. Как и многие чеховские сентенции, эта явно подлежит расширительному толкованию.)

«Одна из семантически важных характеристик сибирского пространства – его относительная пустота», – точно отмечает исследователь[17]. В то время как «Карамзин снова и снова объясняет, что какое-то определенное место делается для него привлекательнее, если о нем упомянуто в книгах» и в итоге создает свои «Письма» на основе «взаимопроникновения природы и культуры»[18], Чехов не имеет возможности проецировать сибирско-сахалинские реалии на красоты «чувствительной» словесности: «спрос на художество здесь большой, но Бог не дает художников» (14–15, *14*). Это резко проблематизирует сам статус личности, извлекает ее из привычной системы исторических ориентиров, социальных опор и «языков»[19]: «<...> среди этой дикой, ругающейся орды <...> я чувствую такое одиночество, какое трудно описать» (14–15, *12*), – со скрытым драматизмом замечает повествователь, наблюдая безобразную ссору ямщиков. Ср. примеры «аутичного» самоустранения Чехова от общения с попутчиками: «Одному ехать гораздо лучше. В дороге я больше всего люблю молчание, а мои спутники говорят и поют без умолку» (П. 4, *110*); «В дороге надо быть непременно одному. Сидеть в повозке или в комнате со своими мыслями гораздо интереснее, чем с людьми» (П. 4, *114–115*).

Вообще говоря, в очерках сразу же бросаются в глаза лингвистические конфликты повествователя с сибиряками: это в первую очередь реакция на брань перевозчиков. Сибирские Хароны описаны так:

> Пристав к берегу, гребцы первым делом начинают браниться. Бранятся они со злобой, без всякой причины, очевидно спросонок. Слушая их отборную ругань, можно подумать, что не только у моего возницы, у лошадей, но и у воды, у парома и у весел есть матери (14–15, *9–10*).

Далее следует специальное пояснение: «Так умеют браниться только сибирские ямщики и перевозчики, а научились они этому, говорят, у арестантов» (14–15, *12*). Второй пример – четырежды повторенные глоссолалии дурачка из пятого очерка. «Бе-ба! – кричит в сенях дурачок. – Ме-ма!» (14–15, *21*). Едва ли есть основания метафорически трактовать настойчиво цитируемую Чеховым бессмыс-

лицу как переживание дурной бесконечности сибирского времени[20]. Перед нами примеры коммуникативных диссонансов, недавно ставшие в чеховедении предметом специального анализа[21].

Кризис социальных коммуникаций в Сибири, обнаруживающееся уже на страницах предваряющих «Остров Сахалин» очерков и писем засилье пенитенциарной темы («Попадаются ссыльные, присланные сюда из Польши в 1864 г.» – П. 4, *81*; «Приходили за милостыней ссыльные» – П. 4, *86*), репрезентирующей едва ли не единственную более или менее ощутимую общественную реалию, заставляет сместить фокус повествования на коллизии тела и природы. «Холодно ехать... На мне полушубок. Телу ничего, хорошо, но ногам зябко» (П. 4, *78*); «Представь мое мучение! То и дело вылезаю из возка, сажусь на сырую землю и снимаю сапоги, чтобы дать отдохнуть пяткам. Как это удобно в мороз!» (П. 4, *81*); «О, милое кожаное пальто! Если я не простудился, то обязан только ему одному» (П. 4, *86*); «Всю дорогу я голодал, как собака!» (П. 4, *92*) и т.д.

Мы сталкиваемся здесь с ситуацией, парадоксальной как минимум в двух отношениях. Не предполагая нагнетать социальный пафос своих очерков (в письме к А. С. Суворину сказано, что «написаны они *лично для Вас*» – П. 4, *92*); «**От нечего делать** принялся за дорожные впечатления...» – П. 4, *95*), осознавая всю бессмысленность размещения образа рассказчика в отсутствующей системе социальных связей, но при этом понимая, что его «личные» наблюдения станут известны всей читающей России и истолкованы в том числе в социальном ключе[22], Чехов точно избрал «природно-телесные» сюжеты как, вне всякого сомнения, «универсализирующие» проблематику его повествования, делающие его доступным и близким любому читателю, не остраняющие, но, наоборот, предельно приближающие к нему все описываемое. Кроме того, в отличие от чреватой разнообразными публицистическими возможностями, но при этом слабо разработанной в литературной sibiric'e ситуации общественно-языкового взаимодействия, гораздо более «камерные» переживания климата в связи с его влиянием на тело имели давнюю историю в череде русских воспроизведений Сибири, где из них составился немалый ресурс дискурсивных и образно-поэтических комбинаций, сформировавший подспудный ассоциативный слой, источник дальнейших словесных экспериментов в этой области[23]. Уникальность чеховского травелога заключалась в учете этой истории при одновременном соединении идеологически про-

тивоположных позиций и тем самым в снятии их антагонизма. Обратимся к примерам.

Первообразы описаний сибирской природы сложились в русской средневековой литературе к 30-м гг. XVII в. и наивысшего уровня эстетического воплощения достигли в Житии протопопа Аввакума, памятнике второй половины XVII в., органично вобравшем в себя традиции агиобиографии и хожения. Аввакумом была сформулирована четкая зависимость образной структуры сибирского пейзажа и ее эмоционально-коннотативного насыщения от психологического состояния самого путешественника.

Передвигаясь по Сибири под надзором, обозревая и всем своим естеством драматически переживая открывающиеся ему величественные пространства, Аввакум дистрибутивно соотнес путешествие на восток и претерпеваемые от воеводы Пашкова телесные насилия с брутальностью климата и ландшафта, а информацию о возвращении назад, в Россию, с цветением роскошной природы. Один и тот же ландшафт «воображался» по-разному, поэтика его воспроизведения ставилась в зависимость от идеологической установки в начале – безвинно осужденного священника, а затем – прощенного царем и пользующегося громадным авторитетом религиозного деятеля. Когда на реке Тунгуске (сейчас это Ангара) Афанасий Пашков вышвырнул Аввакума из «дощеника», оставив одного лицом к лицу с дикой природой, автор Жития восклицает: «О, горе стало! Горы высокие, дебри непроходимыя; утес каменной яко стена стоит, и поглядеть – заломя голову! <...> На те горы выбивал меня Пашков, со зверми и со змеями, и со птицами витать. <...> Сверху дождь и снег, – добавляет мрачных красок протопоп, – а на мне на плеча накинуто кафтанишко просто»[24].

На обратном пути из Даурии «на Русь» эта же «страна варварская»[25] обретает признаки Божественного изобилия, описание которого сопровождается характерным выводом писателя: «А все то у Христа-тово-света наделано для человеков ради, чтоб, упокояся, хвалу Богу воздавал»[26] . Как только тема репрессий отходит на второй план, в текст внедряются утопические мотивы, и дикая колония начинает цвести разнообразием животного и растительного миров. «Около его («Байкалова моря». – *К. А.*) горы высокие, утесы каменные <...> Лук на них ростет и чеснок, – болши романовского луковицы, и слаток зело. Там же ростут и конопли богорасленные, а во дворах – травы красные и цветны и благовонны гораздо. Птиц зело много, гусей и лебедей, – по морю яко снег плавают», и т.д.[27] Эмо-

циональный шок от столкновения с жестокими реалиями Сибири и – по мере привыкания к местной жизни – непростое постепенное их переосмысление сделаются моделирующими признаками литературных воспроизведений русской восточной колонии вплоть до середины XIX в. Чехов существенно видоизменяет эту традицию.

В ряду наиболее значительных авторов, посещавших Зауралье, он, а также Гончаров, были среди небольшого числа свободных путешественников. Аввакум, Григорий Новицкий, А. Н. Радищев, воспринявший свое губернаторство как новую ссылку М. М. Сперанский, декабристы, Ф. М. Достоевский – все попали в Сибирь не по своей воле. Повествовательная перспектива выходивших из-под их пера записок путешествия была естественным образом обусловлена той мотивной конфигурацией, которую впервые наметил Аввакум. «Чем далее спускаюсь я на дно Сибири, тем более нахожу зла и зла почти нетерпимого», – афористично выразил ее М. М. Сперанский в письме к А. А. Столыпину[28]. Вектор развития образно-эмоциональных структур чеховского травелога был прямо противоположным: чем далее на восток, тем более просветлялась тональность его заметок (очерковый цикл в данном случае логично продолжен путевыми письмами). Проследим за этой тенденцией.

С одной стороны, многое (особенно в книге «Остров Сахалин») вполне традиционно: наказуемые герои, занимающие здесь сюжетную позицию автобиографического персонажа Аввакума, претерпевая разнообразные телесные страдания от тягот климата и тюремного режима, сохраняют свой внутренний мир прежним: у идеолога старообрядчества он только укрепился, у жалких обитателей каторжного острова, которых ссылка должна была исправлять, остался смятенным, как и в пору их преступной жизни. То есть погода для них – это именно аналог розги, плети, кандалов и тачки: как и они, ничему не научая и ничего не исправляя, она выполняет единственное свое предназначение – карать, причинять страдание. Недаром мысль о принципиальной несовместимости колонизации, предполагающей свободу, и ссылки, заставляющей колониста относиться к своему новому отечеству как к тюрьме, мысль, являющаяся ключевым социальным тезисом чеховского произведения, выражается почти словами Аввакума или, говоря научным языком, через установление точной корреляции между ландшафтно-климатическими мотивами и ситуацией наказания ссылкой. «Пролив, отделяющий остров от материка, в зимние месяцы замерзает совершенно, и та

вода, которая летом играет роль тюремной стены, зимою бывает ровна и гладка, как поле...» (14–15, *342*). «Непроходимая сахалинская тайга, горы, постоянная сырость, туманы, безлюдье, медведи, голод, мошка, а зимою страшные морозы и метели – вот **истинные друзья надзора**» (14–15, *343*). «Тюремная статистика до последнего времени почти не касалась беглых. Пока можно сказать только, что **чаще всего бегут ссыльные, для которых наиболее чувствительна разница климатов Сахалина и их родины**. Сюда относятся прежде всего уроженцы Кавказа, Крыма, Бессарабии и Малороссии» (14–15, *348*). Помимо решения интересующих нас задач, приведенные примеры, как кажется, способны внести ясность в одну показательную дискуссию по поводу природоописательной поэтики Чехова. Так, недавно Н. В. Капустин, полемизируя с Н. Е. Разумовой, предложил считать доминантным топосом книги «Остров Сахалин» не море, как предлагала исследовательница, а тюрьму[29]. Представляется, что в намеченной исторической ретроспективе полемика может быть разрешена, если мы, неукоснительно следуя за текстами первоисточников, признаем функциональную взаимообусловленность ландшафтных образов и ссыльнокаторжной проблематики: в традиции художественных концептуализаций Сибири одно не существует без другого.

Однако непротиворечивость реконструированной модели разбалансирована очерковым циклом и сибирско-сахалинским эпистолярием Чехова. Не будем останавливаться на уже не раз комментировавшихся в нашей науке хтонических мотивах описаний Иртыша, словно стучащего «у себя на дне по гробам» (14–15, *19*) и ряде аналогичных образов, знаменующих весьма традиционную отправную точку в рассказе путешественника, а сразу обратимся к моменту трансформации оценочной системы очерков «Из Сибири». Енисей здесь оказывается прямой антитезой Иртышу, а Красноярск и Иркутск – Томску. Перелом в тональности восприятия настолько резкий, что на фоне многолетней национальной традиции он создает, вообще говоря, эффект обратной перспективы. Напомним, что смысл цитированного выше высказывания Сперанского заключался в признании нарастания хаоса по мере продвижения на восток, который Сперанский, одно время думавший о пострижении в монахи, заменяет образом **дна** – преисподней. Так вот у Чехова все наоборот: на Енисее об ужасах Иртышской переправы забыто. Причем Енисей сопоставляется даже не с Иртышом или с чуть не утопившей Чехова

Томью, а с Волгой – царицей русских рек. «Не в обиду будь сказано ревнивым почитателям Волги, в своей жизни я не видел реки великолепнее Енисея. <...> На Волге человек начал удалью (намек на Разина и, весьма вероятно, Ермака, «поволжского атамана». – *К. А.*), а кончил стоном, который зовется песнью <...>, на Енисее же жизнь началась стоном (это стереотип Сибири как каторги. – *К. А.*), а кончится удалью, какая нам и во сне не снилась» (14–15, *35*). Примечательно, что путешественник движется именно «во глубину сибирских руд», его цель, каторжный остров, становится все ближе и ближе – немного севернее проезжая эти же места, Аввакум обращался к иным образным ресурсам. Разница между идеологической позицией повествователя свободного и ссыльного здесь налицо, но вместе с тем перед нами и пример глубокого внутреннего родства природоописательной поэтики Аввакума и Чехова, пример, демонстрирующий, что сам по себе ландшафт свободен от заведомо предписанных ему ролей и способен динамично менять свои, казалось бы, незыблемые свойства.

В эпистолярии смена «литературных» декораций Сибири осуществляется еще более интенсивно. «Куда я попал? Где я? Кругом пустыня, тоска; виден голый, **угрюмый берег Иртыша»** (П. 4, *76*)[30] – это точка отсчета, полностью, вплоть до деталей («Иртыш <...> издает какой-то странный звук, похожий на то, как будто под водой стучат по гробам» – П. 4, *76*), соответствующая оценкам, зафиксированным в четвертом очерке. А вот описания окрестностей Красноярска и самого этого города задают новую ноту в очерковом и эпистолярном повествовании. «Последние три станции великолепны; когда подъезжаешь к Красноярску, то кажется, что **спускаешься в иной мир**. <...> Солнце блестит во всю ивановскую и березы распустились, хотя за три станции на березах не потрескались даже почки» (П. 4, *98*). Словесно-образное обрамление этой зарисовки детально продумано: спуск в «иной мир» здесь – очевидная инверсия богатейшей традиции «инфернальной» метафоризации Сибири, а внезапно зазеленевшая листва – выпад против топики «страны суровой и угрюмой». Приход тепла на смену холоду – событие само по себе нейтральное, но в фокусе художнической оптики климатология преображается в поэтику. Наконец, диагностически значимые отождествления начинают звучать в иркутских письмах: «<...> здешние природа и человек мало чем отличаются от российских» (П. 4, *103*). «Вообще говоря, сибирская природа мало отличается (наружно) от

российской; есть различие, но оно мало заметно для глаза» (П. 4, *104*). «В Забайкалье я находил все что хотел: и Кавказ, и долину Псла, и Звенигородский уезд, и Дон» (П. 4, *117*). Семиотический барьер между «своим» и «чужим» преодолен.

Другой пример действия аналогичной закономерности – блок «водных» мотивов. Семантика плавания и преодоления водных преград не раз анализировалась отечественными и европейскими учеными – в диапазоне от архетипов rites of passage до проблематики территориального самосознания и в хронологическом интервале от XVII до XXI в.[31] Т. Гроб недавно обратил внимание на пронизывающий целый ряд текстов Чехова, но в особенности присущий его сибирско-сахалинскому циклу образ корабля[32]; немало принципиальных наблюдений в связи с онтологией водной стихии у Чехова сделано Н. Е. Разумовой[33].

Художественная память Чехова чутко воспроизвела инициационный архетип и близкий ему по структуре «обряд перехода» водной преграды, спроецированные русской культурой XVI–XVII вв. на Сибирь. С точки зрения исторической поэтики образа плавание – это пребывание в пограничной зоне между жизнью и смертью. XVII столетие, время перелома национальной истории, дало нам множество обращений к теме воды и плавания. Со времен Ермака в Сибирь не шли, но преимущественно плыли. В скором времени плавание стало пониматься расширительно – как символическая миссия, духовное подвижничество, а сам Ермак, яркий представитель типа «героев воды», своей смертью в бурной реке навсегда связал водную стихию с литературными воспроизведениями Зауралья. Напомним: в исторических песнях место локализации Ермака «со товарищи» – это остров посреди моря, сам он «**на Волге** на перевозех Ногайцов» побивал «и Ардобазарцов»[34], а его поход против Кучума начался с того, что «казаки идоша по **Чюсовой реке** вверх до усть **Серебряные реки** четыре дни и по Серебряной идоша два дни и доиде Сибирския дороги <...> и с того места перевезеся 25 поприщъ за волок на **реку, рекомую Жаравли**, и по **той реце** поидоша вниз и вышед на **Туру реку**; ту бе и Сибирская страна»[35]. Чехов помнил сюжет о Ермаке: в очерках и эпистолярии обыгран мотив гибели в воде («Иртыш широк. Если Ермак переплывал его во время разлива, то он утонул бы и без кольчуги» – 14–15, *19*), отозвавшийся затем в рассказе о рискованной переправе через Томь и в эпистолярных отчетах о плавании по Амуру на пароходе «Ермак» (П. 4, *121* и

след.). Совпадения Чехова с его далекими предшественниками удивляют: «Плаваниям моим нет конца: утром плавал два раза да ночью придется плыть 4 версты» (П. 4, *96*). Ср. у Аввакума о его сибирских «волокитах»: «Беспрестанно душевное плавание и неусыпныя наветы и беды»[36].

Первый удар по этой мифопоэтической ситуации Чехов наносит, соединяя со своими водными путешествиями идею цивилизации. Прагматизм публицистических экскурсов повествователя немедленно приводит к секуляризации мифологического сюжета. Конфликт заявляется в антитезах художественного пространства **вода – суша** и конкретнее: **река – дорога**. Эта просветительская коллизия осложняет тот образный ряд, который вполне мог выйти и из-под пера Аввакума. Реки и пролив, отделяющий Сахалин от материка, – это, собственно, явления **природы.** Дорога же – это продукт **цивилизации.** Причем в многочисленных чеховских описаниях мы читаем именно о безобразных дорогах, качеством своим свидетельствующих о беспомощности цивилизации в ее войне против природы. Особенно досталось участку в районе Козульки под Красноярском. После всех злоключений повествователь, сокрушаясь, замечает: «И по такой жиле (сибирскому тракту. – *К. А.*) в Сибирь, говорят, **течет** цивилизация» (14–15, *32*). Дорога интересует автора именно в связи с этим концептуальным противопоставлением. Так, например, на Сахалине дороги – прекрасные. Мы читаем про это один раз, и более о них ничего не говорится, т.к. идеологически значима именно **плохая** дорога. Вывод Чехова опять-таки хорошо известен и часто цитировался:

> <...> фраза «Человек есть царь природы» нигде не звучит так робко и фальшиво, как здесь. Если бы, положим, все люди, которые живут теперь по сибирскому тракту, сговорились уничтожить тайгу и взялись бы для этого за топор и огонь, то повторилась бы история синицы, хотевшей зажечь море (14–15, *36–37*).

Другой особенностью «речных» мотивов чеховского травелога является диффузия их оценочных смыслов, заданного традицией провиденциально-рокового и нового – неожиданного гедонистического. Так, обращают на себя внимание амурские разделы эпистолярия. Когда пароход «Ермак», плывя между русским берегом и китайским, наткнулся 21 июня на камни и получил несколько пробоин, мы, учитывая прекрасно осознаваемый Чеховым символизм этой

ситуации – от очередного эпизода «кораблекрушения» до знаменательного названия судна, – вправе ожидать повторения тревожных майских зарисовок. Чехов, однако, нарушает порядок «работы» привычных литературных стереотипов и оснащает свое эпистолярное повествование жизнелюбивыми интонациями.

> Утром нашли еще несколько новых пробоин и опять стали латать и качать. Матросы качают, а мы, публика, гуляем по палубам, судачим, едим, пьем, спим. <...> Обедать дают в 12 часов, ужинать в 7 ч. вечера. <...> Вчера весь день у нас на палубе играла музыка, развлекавшая капитана и матросов и, стало быть, мешавшая починять пароход. Женская половина пассажирства совсем повеселела: музыка, офицеры, моряки... ах! (П. 4, *123*).

Днем ранее появляются записи, дезавуирующие аутизм путешественника: «Чувствуется что-то гнетущее от этого сплошного безлюдья» (П. 4, *120*); «Берега Амура красивы, но слишком дики, мне же безлюдье надоело» (П. 4, *121*). Пик коммуникации приходится именно на время «сидения» на мели и далее не снижается: «Какие странные разговоры! Только и говорят о золоте, о приисках, о Добровольном флоте, об Японии» (П. 4, *124*); «<...> эта **жизнь** напоминает мне рассказы из американской **жизни**» (П. 4, *125*); «А какой либерализм! Ах, какой либерализм! На пароходе воздух накаляется докрасна от разговоров. Здесь не боятся говорить громко. Арестовывать здесь некому и ссылать некуда, либеральничай сколько влезет» (П. 4, *125*). Собственно, минимизация к концу травелога влияния геопоэтики дает возможность заявить о себе геополитике:

> Китайцы возьмут у нас Амур – это несомненно. Сами они не возьмут, но им отдадут его другие, например, англичане, которые в Китае губернаторствуют и крепости строят. По Амуру живет очень насмешливый народ; все смеются, что Россия хлопочет о Болгарии, которая гроша медного не стоит, и совсем забыла об Амуре. Нерасчетливо и неумно (П. 4, *127–128*).

Имперскому интересу здесь противопоставляется интерес **национальный,** логика которого требует не экзотизации, а культурно-психологического и экономического освоения новообретенных земель, не разъединения, но воссоединения.

В заключение напомним о хрестоматийно известном прологе путешествия, сформулированном в письме к А. С. Суворину:

> Из книг, которые я прочел, видно, что мы сгноили в тюрьмах *миллионы* людей, сгноили зря, без рассуждения, варварски <...> Теперь вся образованная Европа знает, что виноваты не смотрители, а все мы, но нам до этого дела нет, это неинтересно (П. 4, *32*).

Если вынести за скобки обличительный пафос этой тирады, то главным ее словом, думается, станет слово **мы**. Обращению к несуществующему еще в России обществу (т.е. некой внесословной самоосознающей групповой идентичности, структура которой состоит из сложной сети межсубъектных коммуникаций) подчинена вся филигранная поэтика сибирско-сахалинского цикла Чехова. Зачатки общества обнаружены писателем именно на Востоке: «Народ все более независимый, самостоятельный и с логикой. <...> Доносы не приняты» (П. 4, *125*). Из таких наблюдений конструируется контекст, на фоне которого имперская практика штрафной колонизации могла быть только отторгнута и предана разоблачению.

Примечания

[1] Исследование выполнено в русле комплексного интеграционного проекта Уральского и Сибирского отделений РАН «Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы в системе контекстуальных и интертекстуальных связей (национальный и региональный аспекты)».

[2] Поэтика описаний каторжного острова логично продолжала поэтику сибирских очерков: на «ментальной карте» Чехова Сахалин не был отделен от остального Зауралья. См.: *Разумова Н. Е.* Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства. Томск, 2001. С. 195.

[3] *Тюпа В. И.* Сибирский интертекст русской литературы // Тюпа В. И. Анализ художественного текста. М., 2006. С. 257.

[4] *Рейфилд Д.* Жизнь Антона Чехова. М., 2008. С. 271.

[5] *Мирский М. Б.* Доктор Чехов. М., 2003. С. 183.

[6] Библиографический «конвой» чеховского путешествия был специально исследован в работе: *Шишпаренок Е. В.* Творчество А. П. Чехова в контексте сибирского мифа: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Красноярск, 2010. С. 11 и след. Сам поворот к поиску художественного в книге «Остров Сахалине» произведен в работе: *Сухих И. Н.* Проблемы поэтики А. П. Чехова. Л., 1987. С. 81-99.

[7] *Собенников А. С.* Миф о Сибири в творчестве А. П. Чехова («Очерки из Сибири») // Сибирь: Взгляд извне и изнутри. Духовное измерение пространства: науч. докл. Иркутск, 2004. С. 279.

[8] Там же. С. 281.

[9] *Разумова Н. Е.* Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства. С. 147-228.

[10] *Кубасов А. В.* Ментальное пространство сибиряков в очерковом цикле А. П. Чехова «Из Сибири» // Сибирский текст в национальном сюжетном пространстве. Красноярск, 2010. С. 70-84.

[11] Опустим в данном случае спорные вопросы о колониальном характере Сибири, который достаточно проблематичен ввиду целого ряда причин: территориальной интегрированности самой России, «втягивавшей» в себя новообретенные земли; призрачного, чисто семиотического статуса уральской природной границы; отмеченного уже в начале XVIII в. численного перевеса русских над аборигенами; отсутствия привычного для империй Европы барьера на пути карьерного продвижения уроженцев колонии в бюрократических структурах метрополии. О последнем см., в частности: *Андерсон Б.* Воображаемые сообщества: Размышления об истоках и распространении национализма. М., 2001. С. 81 и след. Ср. обратный пример вполне успешной карьеры «сибиряка» в столице николаевской России: *Содерстром М.* Сибиряки на службе империи: служба и самосознание (случаи П. А. Словцова и И. Т. Калашникова) // Сибирский текст в национальном сюжетном пространстве. Красноярск, 2010. С. 27-45.

[12] *Bassin M.* Inventing Siberia: Visions of the Russian East in the Early Nineteenth Century // American Historical Review. 1991. Vol. 96. P. 764.

[13] Современный историк относит актуализацию этого подхода к середине XIX столетия, при этом в конце XIX – начале XX в. наблюдалась настоящая экспансия новой идеологической стратегии, выразившейся, в частности, в афористическом заявлении С. Ю. Витте, который призвал своих соотечественников перенести «пограничный столб, отделяющий их как европейскую расу от народов Азии» «за Байкал» и «в степи Монголии» (*Ремнев А.* Вдвинуть Россию в Сибирь: Империя и русская колонизация второй половины XIX – начала XX века // Новая имперская история постсоветского пространства. Казань, 2004. С. 233).

[14] *Гроб Т.* Писатель «в бегах»: Путешествие Антона Чехова на остров Сахалин и на окраину литературы // Беглые взгляды. Новое прочтение русских травелогов первой трети XX века. М., 2010. С. 38.

[15] Ср.: *Трубецкая Л.* Образы тела в «Путешествии в Арзрум» А. С. Пушкина // Тело в русской культуре / сост. Г. Кабакова, Ф. Конт. М., 2005. С. 254-264.

[16] Социальный приговор сибирскому обществу размещен, как известно, в седьмом очерке цикла.

[17] *Кубасов А. В.* Указ. соч. С. 83.

[18] *Шенле А.* Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий 1790-1840. СПб., 2004. С. 52.

[19] Само по себе сибирское общество, конечно, существовало, однако характерно, что до второй половины XIX в., т.е. до начала деятельности народников, описывающая его литература преимущественно акцентировала анекдотические примеры гротескного самовластья, абсурдность которого, явленная, например, в коррумпированном полусепаратном режиме Пестеля и Трескина, спровоцировавшем инспекционную поездку М. М. Сперанского в 1819 г., выделялась даже на фоне весьма одиозных «россійских» примеров. Таким образом, культурной памятью фиксировались не примеры установления общественных связей, а обратные примеры их нарушения, «перекосов», как правило, в сторону двух тем: произвола администрации и сурового быта ссыльных. Основатель сибирской историографии П. А. Словцов так говорил о сибирском социуме: «Сибиряк не имел никакого понятия о правах местной власти, а власть не признавала других прав кроме своих». И резюмировал пословицей: «до Царя (де) далеко, а до Бога высоко» (*Словцов П. А.* Прогулки вокруг Тобольска в 1830 г. М., 1834. С. 129-130).

[20] *Кубасов А. В.* Указ. соч. С. 83.

[21] *Степанов А. Д.* Проблемы коммуникации у Чехова. М., 2005.

[22] Установлено, что Чехов учитывал запросы читателей «Нового времени» и проблематику этого издания. См.: *Кубасов А. В.* Указ. соч. С. 72.

[23] *Анисимов К.* Климат как «закоснелый сепаратист»: Символические и политические метаморфозы сибирского мороза // Новое литературное обозрение. 2009. № 5 (99). С. 98-114.

[24] *Русская* историческая библиотека. Т. 39: Памятники истории старообрядчества XVII в. Кн. 1, вып. 1. Л., 1927. Стб. 21-22, 24.

[25] Там же. Стб. 31.

[26] Там же. Стб. 42.

[27] Там же.

[28] *Письма* Сперанского к А. А. Столыпину // Русский архив. 1871. № 3. Стб. 466.

[29] *Капустин Н. В.* Древнерусские «хожения» и книга Чехова «Остров Сахалин» // А. П. Чехов: байкальские встречи: сб. науч. тр. / под ред. А.С. Собенникова. Иркутск, 2003. С. 69-70.

[30] Кажется, Чехов здесь спонтанно процитировал известную думу К. Ф. Рылеева «Смерть Ермака».

[31] *Плюханова М. Б.* О национальных средствах самоопределения личности: самосакрализация, самосожжение, плавание на корабле // Из истории русской культуры. Т. 3: (XVII – начало XVIII века). М., 2000. С. 380-459; 432-433; 442-452; *Мароши В. В.* Теряя / обретая идентичность: Сибирь и сибиряки в повести Е. Гришковца «Реки» // Литература Урала: история и современность: сб. ст. Екатеринбург, 2006. Вып. 2. С. 81-88.

[32] *Гроб Т.* Указ. соч. С. 39; 46-47; 49.

[33] *Разумова Н. Е.* Указ. соч. С. 198-199; 268-272.

[34] *Сибирские* летописи. СПб., 1907. С. 8.

[35] Там же. С. 11.

[36] *Петров Аввакум.* Послания и челобитные / вступ. ст. А. Ф. Замалеева, сост., подгот. текста и коммент. А. Ф. Замалеева, Е. А. Овчинниковой. СПб., 1995. С. 103.

Е. А. Макарова

Сибирь Чехова и Сибирь о Чехове: к проблеме диалога русско-европейского и регионального сознания[1]

Знаменитое путешествие А. П. Чехова на остров Сахалин весной – осенью 1890 г. отчасти оставило в тени другой не менее значимый его маршрут – поездку по Сибири. Поначалу она воспринималась писателем как некий «перевалочный пункт» по пути на каторжный остров и принципиального значения в его планах не имела. Тем не менее сама подготовка к путешествию, круг чтения и интересов, которые выявляются из писем Чехова, обнаруживают непременное включение «сибирского вопроса» в «сахалинскую тему», так как они существуют для него не только на взаимопересечении пространственных координат, но и в общности тем. Проблемы каторги, тюрьмы и ссылки, борьба против пожизненности наказаний, против насильственной колонизации Сибири ссыльными, проблемы переселенчества, бродяжничества, преобладания асоциального элемента на далеких российских окраинах, произвол и развращенность местных властей, убийственные дороги – все это были вопросы общие, которые не разводили, а соединяли для писателя сибирскую и дальневосточную тематику.

С начала февраля до середины апреля 1890 г. писатель тщательно готовится к путешествию: изучает уголовный процесс, историю тюремного заключения и ссылки в России, историю колонизации Сибири и Сахалина; знакомится с работами исследователей острова: геологов, этнографов, статистиков, агрономов и др., с официальными отчетами главного тюремного управления, с корреспонденциями с мест в газетах и журналах, с описанием путешествий по Сибири и Дальнему Востоку; изучает труды по пенитенциарной системе.

Чехов специально выезжает в Петербург для работы в Публичной библиотеке. По его заданию сестра Мария вместе с подругами составляет в Румянцевской библиотеке указатель статей о Сибири и Дальнем Востоке. Ему помогают в поисках нужных книг и журналов старший брат Александр и А. С. Суворин. Показателен круг чтения писателя. В январе 1890 г. он составляет библиографический указатель по материалам о Сибири и Дальнем Востоке, куда вошли 65 книг, статей, газетных корреспонденций.

В аспекте сибирской проблематики чеховского путешествия важными в этом списке являются следующие исследования: «Сибирская история с самого открытия Сибири до завоевания сей земли российским оружием» Иоганна Эбергарда Фишера[2], «Три года в Сибири и на Амурской стороне» Ив. Мевеса[3], «Путешествие на север и восток Сибири» А. Миддендорфа[4], «Сибирь и каторга» С. В. Максимова[5], «Каторга и ссылка» М. Цебриковой[6] , «Сибирь и ссылка» Дж. Кеннана[7]. Уже после поездки писатель знакомится с «Сибирской библиографией» В. И. Межова[8], «Очерками Сибири» С. Я. Елпатьевского[9], «В мире отверженных. Записки бывшего каторжника» Л. Мельшина[10].

В круг чтения писателя вошли также такие статьи известного сибирского областника, автора знаменитой книги «Сибирь и каторга» Н. М. Ядринцева, как «Положение ссыльных в Сибири»[11] и «Исправительное значение сибирской ссылки»[12]. Сам Ядринцев будет горячо и подчас полемически откликаться в «Восточном обозрении» на сибирские очерки Чехова. В дальнейшем, после смерти областника, Чехов приобретет книгу Б. Глинского «Николай Михайлович Ядринцев. Биографический очерк» с предисловием В. Острогорского и приложением воспоминаний Г. Н. Потанина[13]. Такой явный интерес к личности сибирского писателя, историка, статистика и публициста обнаруживает не только следы русско-европейского влияния на формирование образа Сибири у Чехова, но и несомненное встречное движение, связанное с региональной литературой и областнической доктриной, которая сформировала ряд принципиальных положений по так называемому «сибирскому вопросу».

Сам же Чехов совершает свое путешествие на фоне глубокого душевного и творческого кризиса, а вследствие этого – с неуемной жаждой куда-нибудь уйти от самого себя. Главный вопрос, который волнует писателя в этот трагический для него период, – вопрос о соотношении мира и человека, о восстановлении утраченной гармонии. Такого рода раздумья отразятся в его принципиальных произведениях второй половины 80-х гг.: «Степь» (1888), «Припадок» (1888), «Скучная история» (1889) и др. Ряд поездок, предпринятых Чеховым и предваряющих сибирско-сахалинское, по югу России весной 1887 г., на Кавказ и Крым летом 1889 г., не удовлетворили писателя и вызвали потребность заглянуть в какие-нибудь другие «уголки» России. Вероятно, поэтому он включается в общий поток изучения и осмысления далеких восточных окраин Российской им-

перии и совершает невиданное по географической сложности и психологическому мужеству путешествие.

Необходимо уточнить, что все его письма, черновики и материалы, заметки для будущей книги сами по себе уже представляли определенный метатекст, постепенно превращаясь при творческой переработке в самодостаточный, завершенный текст, объединенный пространствами Урала, Сибири и Сахалина. Уже в переработанном плане и в принципиально иной авторской позиции эти материалы воспроизводятся в текстах очерков «Из Сибири» (1890) и книги «Остров Сахалин» (1894), в которых определяющим становится описание пути, мотив дороги и дорожных встреч, открытие для себя новых неосвоенных пространств, столкновение «своего» и «чужого», «окультуренного» сознания и сознания «природного». Этот комплекс тем и мотивов продолжает сложившуюся в русской литературе традицию литературы путешествий, травелога.

Литература путешествий – это письмо в движении, порождающее образы стран, городов, местностей, проникающее в литературу и изменяющее ее. По мысли Д. Н. Замятина, «путешествия – идеальный случай, когда реальность сразу может репрезентироваться и интерпретироваться как образ, так как «обнаженное» восприятие вынуждено сразу проводить аккультурацию преодолеваемого географического пространства»[14]. Наряду с письмом, автобиографией, дневником, мемуарами, записной книжкой, травелоги относятся к так называемым «чистым» или первичным жанрам.

Роль путешествий в русской литературе переоценить невозможно, если учесть, что она осознавала и осмысляла себя в огромных, зачастую неосвоенных, пространствах. Отсюда важность для ее понимания таких жанров, как путевые заметки, письма, очерки, дневники. Любое путешествие – это постоянная смена впечатлений, калейдоскоп фактов, новые образы и мотивы. Поэтому крайне важен, в частности, маршрут путешественника, от выбора которого зависит многое. Все впечатления, воспоминания, описания, по сути, и выстраиваются вокруг этого маршрута, организующего сюжет. Следуя данной логике, проследим траекторию путешествия Чехова и формирование его «сибирского травелога».

Как неоднократно уточнял сам Чехов в письмах родным и друзьям, предполагалось ехать по железной дороге от Москвы до Ярославля, затем плыть пароходом до Перми и вновь железной дорогой добираться до Тюмени. До Сахалина надо было проехать более че-

тырех тысяч верст в течение почти двух месяцев «конно-лошадиного странствия» (П. 4, *118*). В контексте такого сложного путешествия собственно сибирским очеркам писатель поначалу не придавал большого значения и смотрел на них, скорее, как на замену личных писем, по которым будет, «как по нотам» (П. 4, *127*), рассказывать о нем после возвращения. Сначала он хотел включить их в собрание сочинений, но потом сделал помету: «В полное собрание не войдет»[15]. Тем не менее цикл очерков «Из Сибири» стал принципиальным не только для преодоления мировоззренческого и творческого кризиса писателя, но и в плане освещения проблемы Сибири, уже достаточно разработанной русской литературой и культурой конца века.

Как мы уже подчеркнули, описание Сибири не было для Чехова самоцелью, так как главной задачей для него было исследование каторги и ссылки. Поэтому в сибирских очерках он ограничивал себя, освещал далеко не все вопросы, связанные с современной Сибирью, и описывал далеко не все места, в которых побывал. Перед отъездом, обещая А. С. Суворину присылать в «Новое время» путевые очерки, Чехов предупредил, что начнет их не ранее Томска, так как «путь между Тюменью и Томском давно уже описан и эксплуатировался тысячу раз» (П. 4, *91*). Но Суворин выразил в телеграмме нетерпение получить сибирские впечатления как можно скорее, и Чехов в первой посланной ему «порции» все же осветил отрезок пути от Тюмени до Томска, сопроводив первые шесть глав такими словами: «Писал я только для Вас и потому не боялся быть в своих заметках слишком субъективным и не боялся, что **в них больше чеховских чувств и мыслей, чем Сибири**» (П. 4, *92*).

Эта мысль крайне важна для понимания неповторимого и уникального образа Сибири, созданного писателем. В более чем известных трудах о сибирских путешествиях С. В. Максимова, К. М. Станюковича, Дж. Кеннана и др. Сибирь в основном представала в аспекте этнографических и социальных установок. У Чехова же сибирские впечатления содержат много перекличек с письмами родным и друзьям, отправленными с дороги. Более того, очерки имеют перед ними существенное преимущество: основой их сюжетного единства становится духовный процесс, эволюция авторского сознания, постепенно изменяющееся видение мира человеком и осознание своего места в нем. В итоге поездка в Сибирь станет для Чехова не менее значимой, чем пребывание на каторжном острове. По точному наблюдению Н. Е. Разумовой, произойдет это потому, что «она об-

ладала преимуществом первенства, свежести восприятия, и потому, что объем и богатство полученных в ней впечатлений сопоставимы с тем, что Чехов встретил на Сахалине»[16].

Осмысление сибирско-сахалинских материалов перед путешествием поставило перед Чеховым проблему осмысления того, по какой причине русский человек снимается с насиженного места и идет в далекую неведомую страну, которая в традиционном сознании не называется иначе как «ад». В связи с этим в круг важных проблем писателя постепенно начинает входить актуальный вопрос эпохи о русских переселенцах.

Уже в рассказе Чехова «Мечты» (1886) появляется образ человека, мечтающего о переселении в Сибирь. Здесь рассказывается о том, как двое сотских конвоируют пойманного ими жалкого, тщедушного, болезненного человека, «не помнящего родства» (5, *395*) бродягу, бежавшего с каторги. Этот несчастный человек, «злоумышленник», мечтает о вольной жизни в Сибири, о крестьянском хозяйстве, рыбной ловле, охоте, потому что жить на поселении, в отличие от каторги, «сущего ада», с его точки зрения, «совсем другая статья»:

> На поселении перво-наперво я к обществу припишусь на манер прочих. По закону начальство обязано мне пай дать... да-а! Земля там, рассказывают, нипочем, все равно как снег: бери сколько желаешь! Дадут мне, парень, землю и под пашню, и под огород, и под жилье... Стану я, как люди, пахать, сеять, скот заведу и всякое хозяйство, пчелок, овечек, собак... Поставлю сруб, братцы, образов накуплю... Бог даст, оженюсь, деточки у меня будут... (5, *400*).

Нисколько не идеализируя образ бродяги, Чехов, однако, подчеркивает, что в людях очень велико стремление к свободе, надежда на нее: «Не боюсь я Сибири, – продолжает бормотать бродяга. – Сибирь – такая же Россия, такой же Бог и царь, что и тут, так же там говорят по-православному, как и я с тобой» (5, *400*).

В написанной незадолго до путешествия повести «Скучная история» также упоминается переселенческий вопрос. Рассуждая о современных студентах, Николай Степанович говорит:

> Все затруднительные вопросы, имеющие более или менее общественный характер (например, переселенческий), они решают подписными листами, но не путем научного исследования и опыта, хотя последний путь находится в полном их распоряжении и наиболее соответствует их назначению (7, *288*).

Ко времени путешествия Чехова уже появилось немало специальных работ, посвященных переселенческому вопросу, и некоторые из них были в поле его внимания. В библиотеке писателя находились исследования В. Н. Григорьева «Переселения крестьян Рязанской губернии»[17], Н. Серповского «Переселения в России в древнее и новое время и их значение в хозяйстве страны»[18], В. Л. Кигна-Дедлова «Переселенцы и новые места. Путевые заметки»[19], Н. Д. Телешова «За Урал. Из скитаний по Западной Сибири. Очерки»[20] и ряд других.

Через два года после публикации очерков Чехов принял участие в научно-литературном сборнике в пользу общества для вспомоществования нуждающимся переселенцам «Путь-дорога»[21], в котором будет напечатан его рассказ «Хористка».

Важно, что с первого же сибирского очерка Чеховым задается магистральная тема дороги, по которой бредет, казалось, вся отверженная Русь, сдвинутая с места, потерявшая привычную норму и тот дом, которого лишен на данный момент и сам автор: переселенцы, каторжники, арестанты, раскольники «кержаки», возницы, перевозчики, ссыльные, «присланные сюда по приговорам обществ за порочную жизнь» (14–15, *10*). Главный акцент повествователь делает на том, как уродует Сибирь социально скованного человека. Поэтому постоянные мотивы холода, мрака, одиночества, гробовой тишины сопровождают большую часть очерка. Но тут же звучит и лирическая интонация, связанная с высоким поднебесным полетом журавлей, гимном сибирской природе, щедрым богатствам чужого края.

Тем важнее, что первые следы человеческого присутствия в этом диком и холодном крае связываются с переселенцами, для которых понятие «своей» – «чужой» земли закономерно смещается. Уже на первых страницах очерков, среди множества впечатлений, автор описывает именно переселенцев: их жалкий домашний скарб, сваленный у ног, детей в лапотках, жмущихся от пронзительно-холодного ветра, сорокалетнего седобородого мужика с иронией в глазах.

Первая встреча связана с курскими переселенцами, которые едут в кибитках и бредут по Сибирскому тракту большой толпой. И. А. Гурвич[22] уточняет, что в Алтайскую и Томскую область в эти годы стекались в основном переселенцы из Курской и Тамбовской губерний. Особенно мощный их прилив начался после выхода зако-

на от 13 июля 1889 г., определяющего порядок переселения на новые земли. Незадолго до написания чеховских очерков, в 1888 г., в «Русских ведомостях» были опубликованы «Письма с дороги» Г. И. Успенского. В них рассказывалось о переселенцах, которых писатель видел в тех же, что и Чехов, местах. Успенский отмечал, что курские переселенцы составляют самую многочисленную группу переселяющихся. Он так же, как и Чехов, писал о мытарствах переселенцев.

Показательно, что в эти же годы Н. С. Лесков создает свой рассказ-очерк «Продукт природы», который был вызван вниманием прессы к бедственному положению крестьян-переселенцев. Ближайшим поводом для его создания стало заседание Петербургского общества для вспомоществования переселенцам 14 марта 1893 г. Рассказ также был включен в упомянутый нами выше сборник «Путь-дорога». Вскоре, в августе 1893 г., на сборник появилась рецензия в журнале «Русская мысль». Автор «Библиографического отдела», после ряда перечисленных статей (Н. М. Ядринцева, Я. А. Абрамова, А. А. Кауфмана), отдельно выделяет рассказ Лескова[23].

Но если Успенского и Лескова интересовал общий **тип** русского переселенца из средней полосы России, то внимание Чехова привлекает **«мужик, не похожий на других**; под мышками две скрипки, завернутые в платки» (14–15, *7*). Уже по одному его виду понятно, что это «нестоящий человек», который пошел в далекий край за семьей брата от безысходности, по инерции, так как «деваться некуда». И повествователь прогнозирует ему типичную судьбу русского переселенца:

> А когда придет на место, станет он зябнуть от сибирского холода, зачахнет и умрет тихо, молча, так что никто не заметит, а его скрипки, заставлявшие когда-то родную деревню и веселиться и грустить, пойдут за двугривенный чужаку-писарю или ссыльному; ребята чужака оборвут струны, сломают кобылки, нальют в нутро воды... (14–15, *8*).

Своим уходом в чужую землю он обездолил прежде всего себя, талант вне родной почвы обречен. В итоге общая интонация сибирского безмолвия и «гробовой тишины» (14–15, *9*) сольется здесь со звуком оборванной струны, и этот «гиблый край» предстанет как страна безголосая, мертвая, лишенная духовного начала. Финальная же фраза – «Вернись, дядя!» (14–15, *8*) – звучит в данном отрывке

как последняя попытка не разорвать связи с родиной и не погрузиться окончательно в леденящий холод и мрак.

На этом фоне повествователь вспоминает свою встречу с переселенцами, «еще когда плыл на пароходе по Каме» (14–15, *8*). Мотивы движения, воды, переправы явно доминируют в очерках. Описывая Волгу, Каму, показывая страшные разливы сибирских рек, любуясь мощью и красотой Енисея, Иртыша, автор закономерно расширяет и свое духовное пространство, в котором все больше простора, все легче дышится, все больше возможности прорыва сквозь установленные окружающим социумом жесткие границы.

«Мужик лет сорока с русой бородой» (14–15, *8*), который вспоминается ему, поражает своим фатальным смирением и какой-то удивительной иронией, устремленной вовнутрь, «на свою душу, на всю прошедшую жизнь» (14–15, *8*). Его фраза-рефрен – «Хуже не будет!» (14–15, *8*) задает и высшую степень отчаяния, но – и надежду. Она напоминает не менее характерную фразу героя Чехова в постсахалинском рассказе «В ссылке» (1892): «И в Сибири люди живут» (8, *44*; *45*; *46*; *49*). Однако в ответ на вопрошание-утверждение мужика следует суровая отповедь: «Будет хуже! – говорит с другой скамьи какой-то рыжий мужичонко-непереселенец с острым взглядом. – Будет хуже!» (14–15, *8*).

Возвращаясь же к тем переселенцам, которые бредут по Сибирскому тракту, автор фиксирует их молчание, серьезные лица, сосредоточенность. За этим стоит понимание того, что не только безысходность, нужда двинули их в тяжелый путь. За этим кроется и духовное мужество русского человека, и неизбывная тяга к дороге, перемене мест, изначально заложенная в национальном сознании. В итоге дорога, река, поля, тайга поэтапно, от очерка к очерку, расширяют для повествователя пространственную и духовную сущность Сибири.

Так чеховское повествование о судьбе русских людей, переселяющихся в Сибирь, поворачивает эту проблему совершенно новой стороной. В том же первом очерке автор рассуждает:

> Я гляжу на них и думаю: порвать навсегда с жизнью, которая кажется ненормальною, пожертвовать для этого родным краем и родным гнездом может только **необыкновенный человек, герой**... (14–15, *8*).

Именно в сибирских очерках впервые получает закрепление новая эстетика писателя: красота – в обыкновенном, героика – в будничном, талант – в незаметном. На фоне общего «мелкотемья» и теории «малых дел», культа «усредненной» личности, характерных для литературной доктрины 1880-х гг., его все больше начинают интересовать характеры героические, тот род людей, которые не боятся резко нарушить привычный ход жизни и обладают способностью к подвижничеству, а значит – к подвигу.

Такого рода раздумья особенно ярко выразились в некрологе <Н. М. Пржевальский>, напечатанном в газете «Новое время» в 1888 г., № 4548. Статья вышла без заглавия и подписи, но комментаторы текстов установили принадлежность статьи Чехову на основании его письма к Е. М. Линтаревой от 27 октября 1888 г., в котором он пишет: «Сегодня в «Новом времени» (среда, 26 октября) есть мой короткий вопль по адресу покойного Пржевальского – образчик моих передовых. Таких людей, как Пржевальский, я люблю бесконечно» (16, *498*).

Некролог этот крайне интересен как документ, указывающий на сложные поиски Чеховым идеала в окружающей жизни. Признание в огромной любви к людям, подобным Пржевальскому, – свидетельство обретения писателем вполне сформированной позиции. В его со-знании в этот периода окончательно формируются два полюса. На одном – люди подвига, веры и ясно осознанной цели, «подвижники, нужные, как солнце» (16, *237*), на другом – некая безликая масса, вялая, апатичная, лениво философствующая, холодная, которая не патриотична, уныла, бесцветна. Для Чехова важно, что «такие люди, как покойный (Пржевальский. – *Е. М.*), во все века и во всех обществах, помимо ученых и государственных заслуг, имели еще громадное воспитательное значение. Один Пржевальский или один Стенли стоят десятка учебных заведений и сотни хороших книг» (16, *236*).

Заметим, что и сама поездка Чехова была связана с желанием обогатить свое творческое и человеческое сознание новыми впечатлениями, рассказать о том, «как 25–30 лет назад наши же русские люди, исследуя Сахалин, совершали изумительные подвиги, за которые можно боготворить человека» (П. 10, *416*). Именно это заставило и самого писателя выбрать очень трудный по условиям того времени маршрут, движение по которому граничило с подвигом. Не случайно в письмах периода подготовки к путешествию Чехов подчеркивал, прежде всего, личную значимость задуманного: «Я сам

себя командирую» (П. 4, *29*); «Я еду для того, чтобы полгода пожить не так, как я жил до сих пор» (П. 4, *45*); «<...> пусть поездка не даст мне ровно ничего, но неужели все-таки за всю поездку не случится таких двух-трех дней, о которых я всю жизнь не буду вспоминать с восторгом или с горечью?» (П. 4, *32*).

Закономерно, что значимость личности Пржевальского писатель видел и в его целеустремленности, служении родине, которые понятны и дороги каждому порядочному человеку. Такого рода концепция героического способствовала преодолению тяжелого кризиса, раздвигала пространственные и духовные горизонты творческой личности писателя. В отличие от В. Г. Короленко, сполна выразившего идею героики в своих сибирских рассказах и очерках и создавшего романтический образ бродяги, Чехов будет находить героическое в самой реальной жизни и воплощать его на уровне очерково-документальных жанров.

Основной принцип, которым Чехов руководствовался в путешествии и при написании своих документальных произведений, – ничего не принимать на веру, наблюдать, изучать, сопоставлять, делать самостоятельные выводы. В цикле очерков «Из Сибири» по мере продвижения путешественника по суровому краю происходит важное преодоление устойчивых стереотипов, совершается своего рода демифологизация Сибири. Звучащая рефреном фраза повествователя – «говорили мне» – сменяется своей собственной, самостоятельно сформированной точкой зрения. В заключительном, девятом, очерке цикла происходит своеобразная авторская «реконструкция» сибирского пространства в его целостности. Возникают мысли о «полной, умной и смелой жизни, которая осветит со временем эти берега» (14–15, *35*). Пространство максимально расширяется, наполняется цветом, запахом, звуком, а финал очерка звучит как гимн человеку, его таланту, «который и в тайге так же знает себе цену, как и у нас в больших городах» (14–15, *38*). При несомненном учете предшествующей традиции, о чем свидетельствует более чем внушительный список круга чтения писателя, в его творческом сознании произойдет принципиальная переработка привычных тем и понятий. В центре внимания будут не специальные проблемы Сибири, а отдельные драматические судьбы, возможность проживания и ассимиляции человека в этом суровом крае. Протекание духовного процесса станет основой сюжетного единства цикла.

Таким образом, поездка в Сибирь и на каторжный остров привела писателя к важной смене позиций как в творческом, так и в мировоззренческом плане. Знаменитое выражение «все теперь просахалинено» становится той мерой, которой он, по сути, проверяет все. В фельетоне «В Москве», написанном уже после путешествия, он замечает:

> От журналов я требую честного направления и главным образом, чтобы статьи были подписаны профессорами или людьми, побывавшими в Сибири. Кто не профессор и кто не был в Сибири, тот не может быть истинным талантом (7, *503–504*).

Как мы уже подчеркнули, в первом очерке цикла «Из Сибири» автором-путешественником была задана ситуация отчужденности от окружающего, Сибирь предстала перед ним принципиально иной, чем Россия, и поэтому отталкивала своей непохожестью, начиная с природы:

> Да, уже май, в России зеленеют леса и заливаются соловьи, на юге давно уже цветут акации и сирень, а здесь, по дороге от Тюмени до Томска, земля бурая, леса голые, на озерах матовый лед, на берегах и оврагах лежит еще снег... (14–15, *7*).

Напротив, в «Записных книжках» 1891–1894 гг., в набросках к повести «Три года», находим такую фразу:

> А мне хочется в Сибирь. Сидишь где-нибудь на Енисее или Оби с удочкой, а там на пароме арестантики, переселенцы. А здесь я все ненавижу: эту сирень за окном, эти дорожки с песочком... (17, *14*).

В итоге путешествия по Сибири и на Сахалин противостояние человека и мира в творческой системе Чехова сменилось их взаимодействием и взаимопроникновением, в котором духовные силы человека оказались решающими. В преодолении же былой оппозиции «здесь» и «там» объединяющим началом послужил человек, его личность и трагическая судьба.

Принципиально, что процесс идентификации и самоидентификации, совершающийся в творческом сознании писателя по отношению к Сибири, протекал на фоне активных процессов, которые происходили и в региональном культурном сознании. Не случайно местную сибирскую прессу привлекли его очерки, в которых были по-

ставлены серьезные вопросы общерусского и местного значения: Сибирь и ссылка, причины переселенческого движения и положение русских переселенцев. Эти вопросы очень настойчиво освещались и в самой сибирской прессе, особенно в газетах «Сибирский вестник» и «Восточное обозрение».

Для сибирской общественности путешествие Чехова стало значимым культурным событием. На его приезд в Томск сразу откликнулся «Сибирский вестник»: «Утром 16 мая в Томск из Омска прибыл известный русский писатель Антон Павлович Чехов, автор драмы «Иванов». Здесь он пробудет несколько дней»[24]. Действительно, писатель прожил в Томске до 21 мая 1890 г. в гостинице «Европа». За это время он успел встретиться с ординатором клиник медицинского факультета Томского университета Н. М. Флоринским, с архитектором С. М. Владиславлевым (сын московского оперного артиста М. П. Владиславлева), с редактором газеты «Сибирский вестник» В. П. Картамышевым и с некоторыми сотрудниками этой газеты – «любителем литературы» приставом П. П. Аршауловым и Всеволодом Сибирским (Долгоруковым). В это же время Чехов обрабатывает свои дорожные записи для посылки в «Новое время» и в письме Суворину уточняет: «Свои путевые заметки писал начисто в Томске при сквернейшей номерной обстановке, но со старанием <...>. Общее название можно дать «Из Сибири», потом «Из Забайкалья», потом «С Амура» и т.д.» (П. 4, *92–93*).

Интересен и сам материал «Сибирского вестника», служащий убедительным фоном для интересующего писателя комплекса проблем. В этом же номере сообщается о новом исследовании Г. Н. Потанина о происхождении русского народного эпоса, в последующих материалах дается подробная информация по переселенческому движению[25]. В номере от 27 мая 1890 г. появляется очередное сообщение: «Известный писатель и врач Антон Павлович Чехов, пробыв в Томске несколько дней, отправился в дальнейший путь – в Восточную Сибирь. А. П. Чехов намерен посетить Иркутск, Владивосток и остров Сахалин. На последнем он рассчитывает пробыть месяца два. В Россию вернется морским путем»[26].

В номере 91 публикуется очерк «От Барнаула до Томска» с подзаголовком «путевые заметки» за подписью «Случайный турист». В нем описываются переправа через Обь, новоселы-переселенцы, спешившие в Барнаул, курские переселенцы Сурджанского уезда, повторяющие фразу «Много нас в Сибирь по-

шло»[27]. В поле зрения автора оказываются также переселенческие таборы на берегах Томи, сама река, паромы, Томск, университет. Казалось бы, в тексте изображаются привычные, устойчивые картины края. Тем не менее очевидны и приметы литературного эпигонства, поскольку сам жанр путевого очерка, маршрут, манера повествования, образ автора удивительно напоминают сибирские очерки Чехова, уже появившиеся в июньских номерах суворинского «Нового времени»[28].

В этом же номере дается и перепечатка из «Нового времени» седьмого очерка чеховского цикла, а уже в следующем, в рубрике «Фельетон "Сибирского вестника"», появляется специальная заметка о сибирских очерках Чехова под названием «Чем мы живы (В Томске)». Некий Вінъ, выступающий в последующих номерах под псевдонимом Г. Язвинъ, пишет:

> Кстати, уже о литературных новостях. Мы нарочно перепечатали одно из писем г. Чехова как образчик непредубежденного наблюдения над нашей жизнью. В немногих, но ярких строках, подмечены посторонним нам человеком те черты местной жизни, которые ускользают от нашего внимания, разбрасывающегося в массе нашей повседневной обывательской жизни[29].

Все это обсуждается на фоне принципиальных проблем сибирской жизни: вопросов о строительстве железной дороги, об усовершенствовании пенитенциарной системы.

Не менее активно на путешествие Чехова откликнулось иркутское издание Н. М. Ядринцева «Восточное обозрение». Первая информация появилась 10 июня 1890 г.:

> На этой неделе приехал в Иркутск и пробыл здесь несколько дней А. П. Чехов, молодой русский беллетрист, известный городской публике как автор остроумных водевилей и драмы «Иванов», дававшихся в минувшем сезоне на сцене городского театра. А. П. Чехов отправляется на Сахалин (куда он послан в качестве наблюдателя жизни и нравов редакцией одной большой петербургской газеты)[30].

Затем в большой статье В. Ошуркова «Заметки о туристах и сторонних наблюдателях сибирской жизни» был сделан подробный разбор третьего очерка писателя. В этой статье подчеркивается объективность автора в подаче материала:

> Описания г. Чехова нельзя упрекнуть ни в сентиментальности, ни в какой-либо тенденциозности. Он рассказывает лишь то, что сам видел и слышал, а главное, понял. Все рассказы его отличаются крайнею простотою, но они глубоко правдивы и реальны. Его симпатии всегда на стороне трудовой честной жизни. Он берет людей такими, какими их создала суровая природа края, их тяжелый упорный труд, своеобразные условия жизни[31].

Обильно цитируя текст, автор отмечает живые фигуры дедавозницы, ссыльных перевозчиков на пароме, переселенцев и др.

Фон этих публикаций – информация газеты о сибирской железной дороге и о переселенцах, о ссылке в Якутскую область и задачах Томского университета[32]. Интересна публикация путевых записок епископа Нила «Сибирь за полвека»[33]. Характерен очерк «С дороги», печатающийся в ряде номеров за подписью Б. Л. А., также представляющий образец стилизации сибирских очерков Чехова[34].

Передовая статья «По поводу слухов о судебных преобразованиях в Сибири (Письмо из Томска)»[35] связана с еще одним важным событием. 4–12 июня 1890 г. в Петербурге проходил четвертый Международный пенитенциарный конгресс, в котором приняли участие 26 стран. Одновременно с конгрессом была открыта Международная тюремная выставка, где были выставлены предметы обстановки в тюрьмах и исправительных заведениях для малолетних; модели и рисунки тюремных зданий, камер одиночного заключения, экипажей, вагонов и пароходов для перевозки арестантов; образцы арестантского труда. «Сибирская газета» и «Восточное обозрение» ответили на это событие рядом публикаций.

Но особенно остро и критически отнесся к работе конгресса и сопровождавшей его выставки Н. М. Ядринцев. Сначала в «Восточном обозрении» была опубликована его статья «Тюрьма и ссылка»[36] представляющая вариант доклада на конгрессе. В следующем номере, за подписью «Н. Я.», была дана информация «С тюремного Международного конгресса (Письма из Петербурга)», в которой, в частности, говорилось: «Улучшилась ли каторга, исчезли ли ее прежние недостатки, прекратились ли побеги и наводнение каторжными Сибири – выставка не отвечает»[37].

В данном контексте Ядринцев достаточно пристрастно отнесся и к сибирским очеркам Чехова: главный упрек его состоял в недостаточном знании писателем специфики сибирской жизни.

26 августа 1890 г. в рубрике «Хроника сибирской жизни» появляется очередное сообщение: «Странствующий по Сибири корреспондент «Нового времени» г. Чехов печатает теперь, как уже известно нашим читателям, в упомянутой газете свои путевые впечатления»[38]. Эта публикация сопровождается большой статьей «Из грязного города» за подписью «N», принадлежащей перу Ядринцева и представляющей собой резкую критику на VII письмо цикла. Сибирский публицист с сарказмом пишет:

> Это письмо г. Чехова из Томска отдает запахом грязного города. Кого принял г. Чехов за местную интеллигенцию, вечно пьющую водку? Правда, «Сибирский вестник» имел смелость перепечатать это письмо на своих страницах. Правда, некий Вінъ из этой газеты причислил себя к местной интеллигенции и остался доволен сходством портрета с оригиналом» (здесь Ядринцев намекает на уголовное прошлое редактора газеты В. П. Картамышева. – *Е. М.*). Выражает он и несогласие с обрисовкой Чеховым сибирской женщины и того, что якобы «серое небо» Сибири в этом виновато[39].

Следующая статья Ядринцева (за подписью «Добродушный Сибиряк») была посвящена проблемам современной литературы: он упрекает современную литературу в «нововременстве» и, приводя в пример очерки «без идей и тенденций», продолжает свои размышления о сибирских текстах Чехова:

> Читаю я, например, письма г. Антона Чехова; не знаю, куда и зачем он едет. Одни говорят – на золотые промысла Восточной Сибири, другие уверяют – на Сахалин. Ведь выберут же, думаю, местечко. Ну, ехали бы в какое-нибудь более «благовоспитанное место», в какой-нибудь губернский город наших провинций, где есть порядочный отель на европейский манер, с хорошим номером, с метрдотелем, с пожарскими котлетами...[40].

Будучи глубоким специалистом в области «сибирского вопроса», Ядринцев прочитывает очерки изнутри, с точки зрения их социально-этнографической сибирской составляющей, поэтому путешественники, подобные Чехову, представляются ему «случайными туристами».

В номере от 30 сентября 1890 г. продолжается полемика вокруг публикующихся очерков писателя с обильной цитацией текстов.

В рубрике «Хроника сибирской жизни» читаем: «Если г. Чехов промахнулся в характеристике женщины Сибири, то зато метко об-

рисовал в «Новом времени» ее тайгу»[41]. В этом же номере за подписью «N» публикуется большая статья Ядринцева «Новый защитник «богадельни» (Из картинной галереи современников)», где очерки Чехова стали уже причиной его полемики с чуждым по духу другим региональным изданием – «Сибирским вестником», в рубрике которого «Сибирская печать» велась постоянная и не всегда корректная полемика с «Восточным обозрением», с «Сибирской газетой», а также с другими изданиями Ядринцева:

> Наша заметка по поводу комментариев «Сибирского вестника» к известному читателям письму г. Антона Чехова о Томске и сибирских женщинах нашла себе оппонента в лице некоего Дигаммы, нового иркутского корреспондента названной томской газеты[42].

Здесь же сибирский областник спорит уже с самим писателем о проблеме влияния климата на натуру человека.

В статье от 7 октября 1890 г. «В столичной прессе о Сибири», вышедшей под псевдонимом «Неисправимый резонер», Ядринцев вновь пишет о VII письме очерков Чехова «Из Сибири». Начинает он статью достаточно показательно:

> Сибирью интересуются. Она положительно вошла в моду. Помимо разных статей беллетристических, ученых, публицистических и иных, внимание к Сибири доказывают и путешествия в нашу страну медведей наших столичных литераторов. Путешествуют не какие-нибудь Тряпичкины очевидцы, но люди с именем. В 1889 году по Западной Сибири путешествовал Глеб Успенский, в нынешнем мы имели удовольствие видеть лично и читать в «Новом времени» очерки нашего симпатичного беллетриста Антона Чехова, посвященные сибирским впечатлениям. Талантливого автора мы не один раз цитировали на страницах «Восточного обозрения»[43].

Но когда речь заходит об описании Чеховым «уголовных интеллигентных» ссыльных, вновь звучит резкая критика публициста по поводу того, что писатель не увидел в Сибири других интеллигентных людей.

Многие другие авторы того же «Восточного обозрения» приняли активное участие в обсуждении сибирских очерков Чехова. Так, они отдавали должное меткости наблюдения, тонкости изображения сибирской природы и людей «талантливым беллетристом» и в то же время сетовали на «односторонность трактовки» некоторых явлений сибирской жизни, порою «неточность выводов», объясняя это «бег-

лостью впечатлений», напоминали автору, что в Сибири есть и «другие ссыльные», например политические[44].

Пристальный интерес к путешествию Чехова продолжался на протяжении всей его поездки, и в январском номере «Восточного обозрения» в хронике сибирской жизни сообщается:

> Наш молодой беллетрист А. П. Чехов возвратился из своей поездки на остров Сахалин. Он отправился туда через Сибирь и возвратился морем через Суэц в Одессу. На северном Сахалине, где находятся поселения каторжных и ссыльных, он пробыл два месяца, тщательно изучая быт и нравы[45].

В этой полемике сибирской прессы с Чеховым отчетливо выявилась разница мировоззренческих и эстетических стратегий региональной публицистики и масштаба мысли Чехова. Для писателя Сибирь стала не только краем со своими местными особенностями и нуждами, но он стремился увидеть в ней и то, что ее объединяло со всей страной: в противоречиях культурной, социальной и политической жизни он обнаруживал общерусские проблемы.

Таким образом, поставленная проблема Сибири в творческом сознании Чехова выявила ряд принципиальных положений. 1. Путешествие писателя в Сибирь и на остров Сахалин привело к важной смене его позиций как в творческом, так и в мировоззренческом плане; при постижении далекого экзотичного пространства в центре внимания Чехова оказались не специфические местные проблемы, а общерусские противоречия культурной, социальной и политической жизни. 2. Изначальная авторская установка в очерках «Из Сибири» формируется на оппозиции «свое – чужое», но постепенно, в ходе повествования, происходит эволюция авторского сознания, что ведет к слому привычных стереотипов и своеобразной демифологизации Сибири; антропоцентризм Чехова выдвинул в центр повествования отдельные драматические судьбы, и в преодолении начальной оппозиции «здесь» и «там» (России-«дома» и Сибири-«ада») объединяющим началом становится человек. 3. В результате этого крайне актуальной для писателя оказалась проблема русских переселенцев, людей, в представлении Чехова, с трагической судьбой, стремящихся к постоянному развитию, умеющих покорять пространство и вести диалог с миром. 4. В рецепции региональной сибирской прессы очерков «Из Сибири» Чехова проявились особенности диалога русско-европейского и регионального сознания.

Примечания

[1] Впервые опубликовано: *Айзикова И. А., Макарова Е. А.* Тема переселения в Сибирь в литературе центра и сибирского региона России 1860-1890-х гг.: проблема диалога. Томск, 2009. С. 91-109. В данном сборнике печатается с изменениями и уточнениями.

[2] *Фишер И. Э.* Сибирская история с самого открытия Сибири до завоевания сей земли российским оружием. СПб., 1774.

[3] *Мевес Ив.* Три года в Сибири и на Амурской стороне // Отечественные записки. 1860. № 7. С. 60-90.

[4] *Миддендорф А.* Путешествие на север и восток Сибири. СПб., 1860.

[5] *Максимов С. В.* Сибирь и каторга. СПб., 1871. Ч. 1-3.

[6] *Цебрикова М. К.* Каторга и ссылка. Женева, 1889.

[7] *Кеннан Дж.* Сибирь и ссылка. Лондон, 1890.

[8] *Межов В. И.* Сибирская библиография: в 3 т. СПб., 1891-1893.

[9] *Елпатьевский С. Я.* Очерки Сибири. М., 1893.

[10] *Мельшин Л.* В мире отверженных. Записки бывшего каторжника: в 2 т. СПб., 1896-1899.

[11] *Ядринцев Н. М.* Положение ссыльных в Сибири // Вестник Европы. 1875. Т. 6. № 11. С. 283-312; № 12. С. 529-557.

[12] *Ядринцев Н. М.* Исправительное значение сибирской ссылки // Голос. 1874. 12 дек. № 343.

[13] *Глинский Б.* Николай Михайлович Ядринцев: биогр. очерк. М., 1895.

[14] *Замятин Д. Н.* Географические образы путешествий // Культурный ландшафт: Теоретические и региональные исследования. Третий юбилейный выпуск трудов семинара «Культурный ландшафт». М., 2003. http://tourlib.net/books_ukr/filotur25.htm.

[15] В РГАЛИ хранится тетрадь (47 л.) – рукописная копия газетного текста. Рукой Чехова сделана помета: «1890, NB. В полное собрание не войдет».

[16] *Разумова Н. Е.* Творчество А. П. Чехова: Смысл художественного пространства (1880-е гг.): пособие по спецкурсу. Томск, 1997. Ч. 1. С. 61.

[17] *Григорьев В. Н.* Переселения крестьян Рязанской губернии. М., 1885.

[18] *Серповской Н.* Переселения в России в древнее и новое время и их значение в хозяйстве страны. Ярославль, 1885.

[19] *Киган-Дедлов В. Л.* Переселенцы и новые места: Путевые заметки. СПб., 1894.

[20] *Телешов Н.* За Урал: Из скитаний по Западной Сибири: очерки. М., 1897.

[21] *Путь-дорога.* СПб., 1893.

[22] *Гурвич И. А.* Переселения крестьян в Сибирь. М., 1888.

[23] *Русская* мысль, 1893. № 8. С. 354.

[24] *Сибирский* вестник. 1890. 18 мая. № 55. С. 3. Информация не совсем точная, Чехов прибыл в Томск 15 мая вечером.

[25] Там же. 1890. № 56, 67, 73, 75, 78, 92, 96. В основном статьи выходят за подписью Б-ко и Всевол. Сиб-скій.

[26] Там же. 27 мая. № 59. С. 3.

[27] *Сибирский* вестник. 10 авг. № 91. С. 2.

[28] Там же. С. 1-2. В № 93 и 129 за 15 августа и 9 ноября публикуется еще ряд подобного рода очерков: «Из Екатеринбурга в Омск (Путевые заметки)» за подписью Н. Вагин, «От Тобольска до Тюмени». Подпись – А. Б-ій.

[29] Там же. 12 авг. № 92. С. 1.

[30] *Восточное* обозрение. 1890. 10 июня. № 22. С.(Л.) 2.
[31] Там же. 29 июля. № 30. С. 10.
[32] Там же. 1890. 29 июля. № 30; 5 авг. № 31; 12 авг. № 32.
[33] Там же. 19 авг. № 33. С. 6.
[34] Там же. 15 июля. № 28. С. 7-9.
[35] Там же. 16 сент. № 37. С. 1-2.
[36] Там же. 15 июля. № 28. С. 1-4.
[37] Там же. 29 июля. № 30. С. 7-9.
[38] Там же. 26 авг. № 34. С. 5.
[39] Там же. С. 10.
[40] Там же. 16 сент. № 37. С. 7-9.
[41] Там же. 30 сент. № 39. С. 5.
[42] Там же. С. 9.
[43] Там же. 7 окт. № 40. С. 8-9. По поводу поездки Г. И. Успенского автор не точен, она состоялась летом 1888 г.
[44] Там же. С. 6.
[45] Там же. 1891. 20 янв № 4. С. 6.

В. С. Киселев

«Русская Австралия»: маргинализация колониальных окраин в книге А. П. Чехова «Остров Сахалин»[1]

Путешествие А. П. Чехова на Сахалин имело большое значение как для самого писателя, так и для российского общества. Если в личностной перспективе оно мыслилось способом преодоления мировоззренческого и художественного кризиса, то в плане социальном отразило особую роль колониальной экспансии в становлении нового российского имперского сознания, озабоченного проблемами нациостроительства.

В этом контексте освоение колониальных окраин не только в военном, административном и экономическом, но и в культурно-символическом плане – формирование географических, этнорелигиозных, антропологических образов региона – приобретало характер принципиально важной задачи.

Одну из стратегий ее решения предлагала официальная идеология, исходившая из приоритетов государственного, прежде всего военно-политического, освоения колонизируемых территорий[2]. При этом гуманитарные и даже экономические стороны (извлечение прибыли) оказывались на втором плане, что демонстрировала, в частности, колониальная политика России на Кавказе и в Средней Азии.

Иную программу предлагало народническое движение, для которого основной являлась культуртрегерская установка: освоение имперской периферии мыслилось как приобщение новых земель к интеллектуальным и материальным благам европейской цивилизации. Русское присутствие и русификация выступали непременным условием социокультурного развития той или иной территории – Средней Азии, Сибири, Дальнего Востока, арктического Севера[3].

Чехов вполне разделял в этом плане народнические взгляды, и его путешествие на Сахалин изначально задумывалось как общественно важное действие, выполнение цивилизаторской миссии. Собственно литературные задачи – поиск нового материала, сюжетов, героев – были откровенно вторичны. Сахалин не пополнил галерею чеховских персонажей и не стал местом действия ни одного чеховского рассказа или повести, хотя глубоко повлиял на мировоззрение

и художественный метод писателя. Однако значение путешествия и книги «Остров Сахалин» (1894) нельзя ограничивать только исследованием каторги. Это в равной мере часть иного, пока плохо изученного, культурно-исторического контекста – осмысления писателем и российским общественным сознанием имперской колониальной экспансии, ее установок, целей и реального воплощения.

Колониальный контекст акцентировал сам Чехов, отвечая А. С. Суворину, сомневавшемуся в необходимости поездки: «Вы пишете, что Сахалин никому не нужен и ни для кого не интересен. Будто бы это верно? Сахалин может быть ненужным и неинтересным только для того общества, которое не ссылает на него тысячи людей и не тратит на него миллионов. **После Австралии в прошлом и Кайены Сахалин – это единственное место, где можно изучать колонизацию из преступников;** им заинтересована вся Европа, а нам он не нужен?» (письмо от 9 марта 1890 г. – П. 4, *32*). Таким образом, одной из главных установок путешествия и книги было стремление писателя оценить эффективность особых, каторжных, методов колонизации Сахалина с точки зрения социально-экономической и гуманитарно-нравственной.

Упоминание Австралии и Кайены в письме Чехова актуализировало колониальный контекст, связанный с особым опытом освоения заморских территорий. В условиях большой удаленности от метрополии и малого количества свободной, экономически мотивированной эмиграции британская и французская администрация предложили проект заселения этих земель преступниками, которых насильственно высылали без права возвращения на родину. Островной характер территорий затруднял побег и превращал каторжные поселения в постоянные центры колонизации, когда после отбытия срока преступник вынужден был интегрироваться в местное сообщество, занимаясь уже свободной хозяйственной деятельностью. Из названных Чеховым особенно успешным был опыт Австралии, где на протяжении XIX в. потомки ссыльнопоселенцев превратились в полноправных австралийцев с собственной региональной идентичностью.

Остров Сахалин был признан русской администрацией наиболее пригодным для подобного рода колониального освоения. Эта территория имела важное военно-стратегическое значение в ситуации постоянного соперничества России на Дальнем Востоке с Японией и Британской империей. После присоединения Амура и приамурских земель Российской империи необходим был форпост, который одно-

временно служил бы и военной базой, и источником ресурсов (угля, нефти, продовольствия). Таковым мыслился Сахалин, где в 1850–1860-е гг. проводились активные геолого-географические исследования (экспедиции Н. В. Рудановского, М. С. Мицуля и др.)[4]. На их фоне возникло своеобразное увлечение Сахалином как источником природных ресурсов: горный инженер А. П. Кеппен, изучив местные угольные залежи, писал об их больших объемах и высоком качестве, агроном М. С. Мицуль был в восторге от сельскохозяйственных возможностей, поскольку климатические условия, как ему казалось, позволяют выращивать не только рожь, пшеницу, огородные культуры, но даже виноград; блестящие перспективы открывала также добыча рыбы и торговля лесом, которой здесь уже занимались японцы, нанимая местное население – айно и гиляков (нивхов).

Однако до момента подписания русско-японского договора от 25 апреля 1875 г. Сахалин был в совместном владении с Японией, и его освоение затруднялось территориальными спорами[5]. Тем не менее русское присутствие признавалось необходимым, и первоначально эту функцию выполняли военные команды – линейный батальон и взвод горной артиллерии (на юге острова). И все же без экономической колонизации, без привлечения свободных трудовых сил подобные меры теряли свой основной смысл. Пробы крестьянской колонизации Сахалина, предпринимавшиеся на протяжении 1860-х – начала 1870-х гг., заканчивались провалом: крестьяне не желали добровольно ехать на этот остров, даже когда им обещали пособия и льготы[6].

В результате наиболее эффективным выходом из тупиковой ситуации была признана так называемая «штрафная колонизация», к которой уже прибегала имперская администрация в Сибири. Причем сахалинский проект мыслился как своеобразная каторга в квадрате: на остров должны были отправляться худшие из худших, дабы очистить уже освоенную Сибирь от излишков высланных преступников. Так, в частности, писал начальник Иркутского жандармского управления В. О. Янковский шефу жандармов А. Л. Потапову: «Ежели ссыльных принято считать отребием и извержением общества, то и нужно и поступать с ними так же, как с этими веществами. Разбросанное тряпье, навоз и извержение производят сор и зарождают миазмы, между тем как из тряпок делают превосходную бумагу, а собранные навоз и извержения составляют лучшее удобрение земли. Так и ссыльные, разбросанные по всей Сибири, заражают и растлевают остальное население, тогда как скученные на некоторых пунк-

тах они могли бы принести значительную пользу краю» (донесение от 31 октября 1875 г.)[7].

В ходе работы подготовительной комиссии, созданной в 1869 г., администрация Забайкальского округа предложила для освоения Сахалина опыт французской Новой Каледонии. Отправлять преступников на остров, фактически изолированный от внешнего мира, предполагалось пожизненно, после отбытия срока каторжанин превращался в вольного поселенца – но без права выезда. В подобных условиях «делается возможным самое широкое применение системы постепенного смягчения наложенного на преступника наказания и подготовления его к самостоятельной жизни колониста»[8]. По мере увеличения отбывших срок поселенцев на Сахалине должна была образоваться эффективная сельскохозяйственная и промышленная колония с собственными органами самоуправления. Сахалинский предприниматель Я. Н. Бутковский предложил идеологию «укоренения» новых поселенцев в целях превращения острова в цивилизованную колонию, как это произошло в Австралии. Для этого нужно было сформировать особую региональную идентичность, в рамках которой Сахалин представлялся бы не местом вынужденного поселения, но Родиной: «Сахалин должен быть колонизирован, и ему следует сделаться чисто русскою землею, с ее верованиями, обычаями и языком», население же острова должно быть «здорово телом и духом», чтобы защищать «родную землю, а не захваченный край»[9].

С 1869 г. началось активное «штрафное заселение» Сахалина. Сюда направился поток каторжан, которых отправляли морем из Одессы на кораблях специального добровольческого флота. На острове происходило обустройство тюремных поселений, первоначально – мест каторги (угольных копей), а затем и ссыльных поселений (сельскохозяйственных колоний). В 1869 г. здесь уже было 800 каторжан, в 1876 г., после урегулирования территориальных споров с Японией, на Сахалине создается первая каторжная тюрьма, а с 1879 г. началась регулярная доставка каторжников. С 1869 по 1905 г., когда после русско-японской войны Южный Сахалин вновь оказался утрачен и каторга прекращена, через местные тюрьмы и поселения прошло около 30 000 человек.

Плоды подобной колониальной политики и отправлялся оценить Чехов. При этом писатель не сомневался в самой необходимости колониального освоения имперских окраин. Его позиция в данном вопросе сформировалась под действием позитивистских идеалов, в

рамках которых прогресс выступал как несомненная ценность, а распространение его культурных и материально-технических благ в отдаленные и нецивилизованные области – как благородная задача. Осваивая Сахалин, Россия брала на себя тяжелую и важную миссию, выполняемую усилиями многих людей, прежде всего ученых, врачей, педагогов, инженеров. Образы подобных героев-культуртрегеров, отправлявшихся на край земли, испытывая беды и лишения, возникли уже до путешествия в программном чеховском письме Суворину от 9 марта 1890 г.:

> Не дальше как 25–30 лет назад наши же русские люди, исследуя Сахалин, совершали изумительные подвиги, за которые можно боготворить человека, а нам это не нужно, мы не знаем, что это за люди, и только сидим в четырех стенах и жалуемся, что Бог дурно создал человека <...>. Работавшие около него <Сахалина. – *В. К.*> и на нем решали страшные, ответственные задачи и теперь решают. Жалею, что я не сентиментален, а то я бы сказал, что в места, подобные Сахалину, мы должны ездить на поклонение, как турки ездят в Мекку (П. 4, *32*).

В «Острове Сахалин» это повышенное внимание к русским землепроходцам, открывавшим новый мир и начинавшим его освоение, реализуется в целом ряде сюжетов, которые создают героический фон повествования. Отнесенные в недавнее прошлое, они вступают в контраст с мрачными картинами каторжной колонизации и намечают альтернативу им. Упорная борьба свободного и культуртрегерски воодушевленного человека с природой, неблагоприятными обстоятельствами, невежеством инородцев выступает образцом достойного выполнения своей цивилизаторской миссии. Подобным ореолом в книге окружены рассказы о Г. И. Невельском, Н. В. Рудановском, И. С. Полякове, Ф. Ф. Буссе и других моряках и ученых, совершающих подвиги колонизации:

> Отброшенные от родины так далеко и навсегда, эти труженики обречены на пожизненную борьбу с норд-остами, туманами и опасностями, которыми им постоянно угрожают неприступные, плохо исследованные берега; труд, о котором мы, живя в Петербурге или Москве, не можем иметь даже представления. Но им можно позавидовать. Какой бы скромной и обыденной ни казалась их деятельность в настоящее время, они займут в истории Восточного побережья не последнее место. А эта история не совсем обыкновенная в своем роде: она замечательна тем, что делали ее люди маленькие, не полководцы и не знаменитые дипло-

маты, а мичманы и шкиперы дальнего плавания, работавшие не пушками и не ружьями, а компасом и лотом (14–15, *381*).

Под действием этих представлений о свободной колонизации формировалась и чеховская концепция Сибири и русско-сибирского переселенца, в которой картина трудной и суровой жизни сибиряков сочетается с представлением об особой силе их характера, позволяющей выживать, действовать и творить: «Порвать навсегда с жизнью, которая кажется ненормальною, пожертвовать для этого родным краем и родным гнездом может только необыкновенный человек, герой» (14–15, *8*)[10]. Сибирь, при всей ее неустроенности, трагизме, плохих дорогах, одиночестве, предстает у Чехова как резерв гуманности и образец онтологической гармонии, в которой человек плотно вписан в целое мироздания. Великая стихийная мощь сибирской природы, впервые открывшаяся писателю в ходе путешествия, глубоко повлияла на его новую художественную онтологию, в рамках которой «на смену <...> трагическому обособлению человека от мира пришло представление об их взаимной ориентированности, их общей устремленности в едином движении, инициируемом человеком»[11]. По мнению писателя, осмысленное и творческое применение человеческих сил способно изменить саму природу, сделать ее более благоприятной для человека, к чему в первую очередь и сводятся труды по освоению далеких территорий. Несмотря на страшные жертвы, колонизация приносит в конечном итоге облегчение жизни, образцом чему может служить Александровская долина на Сахалине, первоначально представлявшая собой болота и бурелом, не приспособленные для человеческого существования:

Теперь же на месте тайги, трясин и рытвин стоит целый город, проложены дороги, зеленеют луга, ржаные поля и огороды. К этой массе труда и борьбы, когда в трясине работали по пояс в воде, прибавить морозы, холодные дожди, тоску по родине, обиды, розги и – в воображении встанут страшные фигуры (14–15, *77*).

Однако культуртрегерский оптимизм Чехова направлен только на природу и, как правило, связан с усилиями героев-одиночек, поддерживаемых ощущением своей особой миссии. Но как только речь заходит о государственных мерах колонизации, позиция писателя существенно меняется. Чехов вполне разделял народническое убеждение в неэффективности административных методов колонизации,

заключающихся в установлении формального порядка на той или иной территории и не сопровождавшихся истинной заинтересованностью ни в реальном развитии края, ни в улучшении жизни русских переселенцев и, в особенности, инородцев. «Я даже уверен, – писал народник-путешественник А. М. Максимов, обозревая колониальные задачи империи на Дальнем Востоке, – что многие местные администраторы даже не знают, что под их "просвещенной" рукой бродят "какие-то" дикари, стоящие на самой низкой ступени умственного развития»[12]. В этих условиях интеллигентами-народниками 1860–1890-х гг. распространение прогресса на колониальных окраинах мыслилось прерогативой культурной элиты. Программу подобного движения выразительно озвучил П. Л. Лавров, предлагая «людям мысли» активнее включаться в колонизаторскую работу в среде и русских переселенцев, и инородцев: «Они лучше туземцев различат недостатки общества, его нужды, его средства и лучше туземцев воспользуются средствами общества, чтобы исправить его недостатки»[13].

Именно с этой целью Чехов и отправлялся на Сахалин: произвести своеобразную ревизию государственной колониальной политики и наметить ее возможную альтернативу. Отсюда критический пафос чеховской книги, приводящий к однозначным и нелицеприятным выводам: «Сахалин – это место невыносимых страданий, на какие только бывает способен человек вольный и подневольный» (П. 4, *32*).

Об образе каторги в «Острове Сахалин» написано много, поэтому нет нужды в подробном анализе этой проблематики[14].

Статистические материалы, личные впечатления, свидетельства каторжан и ссыльных, официальные материалы и другие источники, приводимые в чеховской книге, свидетельствуют о тотальной неэффективности «штрафной колонизации». В административном плане это выражается, по мысли писателя, в целом комплексе проблем, начиная с отсутствия квалифицированных чиновников, воспринимавших назначение на Сахалин как своего рода наказание, что приводило к необходимости использовать местные кадры, чаще всего мало чем отличавшиеся от каторжан, и заканчивая ведомственной неразберихой, порождаемой тем, что управление островом делилось между тюремным ведомством, военным начальством и рядом гражданских служб, действовавших совершенно несогласованно. Отсутствие внятной административной стратегии приводило к экономиче-

ской неэффективности колонизации: вместо того, чтобы получать прибыль от добычи угля и организовать самообеспечение штрафных поселений (хотя бы продовольственное), империи приходилось вкладывать все новые и новые средства в поддержание каторги. Добыча угля оказалась дорогой и была плохо организована, сельскохозяйственных земель было мало, и климат не позволял получать хорошие урожаи. Разорительные проекты, вроде строительства туннеля Жанкиер, воровство и коммерческие аферы окончательно подрывали экономику региона.

Наконец, важнейшей темой книги Чехова стало описание гуманитарной катастрофы: скученность и антисанитария как каторжных, так и ссыльных поселений, постоянная угроза голода, плохое и однообразное питание, примитивный быт с минимумом домашней утвари, фактическое отсутствие медицинской помощи, регулярное применение телесных наказаний, постоянная униженность (по сути рабская) каторжан и ссыльных, узаконенная проституция и другие подобные стороны жизни невольных «колонизаторов». Результатом подобной ситуации выступило не формирование новой региональной идентичности поселенцев, на что возлагались надежды при начале колонизации, а нагнетание исключительно отрицательного отношения к Сахалину как к «месту невыносимых страданий».

Специфический материал и проблематика «Острова Сахалин» требовали особых подходов к повествованию, причем их характер невозможно было свести только к установке объективного исследования[15]. Не менее значима для книги особая повествовательная перспектива, связанная с колониальным контекстом и определяемая феноменом «инаковости». Категория «иного», «другого» – непременная составляющая европейского колониального дискурса, в том числе и его российского варианта. Формы остранения, проведения различий между «своим» и «чужим», присущим имперскому центру и колониальной окраине, в рамках подобной дискурсивной системы способны изменяться в широких пределах. Чеховский подход можно назвать маргинализирующим, т.е. раскрывающим свой предмет через антитезу, через последовательное противопоставление некой норме, в роли которой выступает жизнь Европейской России.

Необходимость особого нарративного ракурса Чехов ощутил уже в начале работы над сахалинским материалом, требовавшим очень четкого авторского отношения, как критико-обличительного, так и намечающего возможный выход из ситуации. Этот синтез дол-

го не давался писателю: «Я долго писал и долго чувствовал, что иду не по той дороге, пока, наконец, не уловил фальши» (письмо А. С. Суворину от 28 июля 1893 г. – П. 5, *217*). Выход, казалось, был найден в выдерживании позиции объективности, в репрезентации и анализе только фактов каторжной жизни; тем самым исчезала почва для резких публицистических суждений или обнаженного эмоционального отношения к сахалинской каторге. Материал должен был говорить сам за себя, а выводы – рождаться из сопоставления приводимых свидетельств. «За скобки» подобного очерково-исследовательского нарратива выносилась личная позиция, субъективное видение. Однако и эта стратегия не в полной мере удовлетворила Чехова: «Фальшь была именно в том, что я как будто кого-то хочу своим "Сахалином" научить и, вместе с тем, что-то скрываю и сдерживаю себя» (П. 5, *217*). «Скрывание», «сдерживание» субъективного элемента при изображении столь специфического материала, вольно или невольно, привносило в текст нарочитость, выступало как легко считываемый «минус-прием», тогда как здесь требовалась особая органичность. Итогом этих авторских поисков выступила маргинализация, проводимая как последовательная нарративная стратегия: «Но как только я стал изображать, каким чудаком я чувствовал себя на Сахалине и какие там свиньи, то мне стало легко, и работа моя закипела, хотя и вышла немножко юмористической» (П. 5, *217*). В отличие от «объективности», имевшей оттенок риторического приема, маргинализация, к которой прибег Чехов, являлась художественным средством и определяла ракурс видения, не препятствуя сохранению личностной перспективы.

Позиция маргинализации распространялась и на самого повествователя, образ и сознание которого определяли рамки книги. Не претендуя на эпическое всеведение, Чехов-рассказчик передавал то, что смог прочитать о Сахалине, услышать от очевидцев, увидеть собственными глазами – и скомпоновать в более или менее целостную картину. Нарратор здесь выступал как посредник и был интересен не столько своей уникальной личностью знаменитого писателя, врача, человека с определенным складом ума и характера, сколько типичными чертами заинтересованного интеллигентного человека из Европейской России, оказавшегося в непривычной, даже экстраординарной обстановке колонии. Этот контекст Чехов особенно интенсивно формировал в начале книги, описывая впечатления от Амурского края, где он уже с трудом узнавал Россию:

Если внимательно и долго прислушиваться, то, Боже мой, как далека здешняя жизнь от России! Начиная с балыка из кеты, которым закусывают здесь водку, и кончая разговорами, во всем чувствуется что-то свое собственное, не русское. Пока я плыл по Амуру, у меня было такое чувство, как будто я не в России, а где-то в Патагонии или Техасе; не говоря уже об оригинальной, не русской природе, мне все время казалось, что склад нашей русской жизни совершенно чужд коренным амурцам, Пушкин и Гоголь тут непонятны и потому не нужны, наша история скучна, и мы, приезжие из России, кажемся иностранцами (14–15, *42*).

В подобной обстановке рассказчик и сам превращался в экзотического персонажа, он плохо вписывался в систему привычных представлений – сначала амурцев, затем – сахалинцев, которые на него смотрели как на чужака и тем самым заставляли остранять собственный образ. Когда в книге изображаются какие-либо личные впечатления и ситуации, повествователь почти всегда смотрит на себя со стороны, глазами других, причем обычно оценивает свой опыт как чужой и чуждый здесь, не помогающий сколько-нибудь реально изменить положение дел, а иногда даже осмыслить его во всей экзистенциальной полноте. Так, в первой части книги сквозным мотивом становится равнодушие каторжан к главному предприятию автора (и основному сюжетному стержню) – переписи населения. Рассказчик в глазах сахалинцев – странная фигура, выламывающаяся из стереотипных ролей (не тюремный начальник, не гражданский чиновник), и общаться с ним можно, только подобрав какую-то местную аналогию:

Ссыльное население смотрело на меня, как на лицо официальное, а на перепись – как на одну из тех формальных процедур, которые здесь так часты и обыкновенно ни к чему не ведут. Впрочем, то обстоятельство, что я нездешний, не сахалинский чиновник, возбуждало в ссыльных некоторое любопытство (14–15, *75*).

Еще более показательным является эпизод с гиляками, представителями уже не только каторжного, но и нерусского мира, которые восприняли рассказчика как фигуру едва ли не анекдотическую:

– Ты политичка (то есть политический)? – спросил меня гиляк с бабьим лицом.

– Нет.

– Значит, ты пиши-пиши (то есть писарь)? – спросил он, увидев в моих руках бумагу.

– Да, я пишу.

– А сколько ты получаешь жалованья?

Я зарабатывал около трехсот рублей в месяц. Эту цифру я и назвал. Надо было видеть, какое неприятное, даже болезненное впечатление произвел мой ответ. <...> Лица их выражали отчаяние.

– Ах, зачем ты можешь так говорить? – услышал я. – Зачем ты так нехорошо говорил? Ах, нехорошо так! Не надо так!

– Что же дурного я сказал? – спросил я.

– Бутаков, окружной начальник, большой человек, получает двести, а ты никакой начальник, мало-мало пиши – тебе триста! Нехорошо говорил! Не надо так! (14-15; *176–177*).

Остранение собственной фигуры, странной и маргинальной на острове, имело результатом появление особого экзистенциального ореола. Радикальное несовпадение жизненного опыта сахалинцев, находящихся в замкнутой и предельно специфичной сфере, и повествователя, стремящегося ее понять, но все же временного ее обитателя, способного вернуться на континент в любое время, порождало эффект «стеклянной стены», когда нарратор мог увидеть, описать, даже включиться в определенную ситуацию (например, эпизод с экзекуцией Прохорова, посещение больницы и участие в приеме пациентов), однако до экзистенциального ядра происходящего так и не добирался. В этом смысле, пожалуй, главный урок, вынесенный Чеховым из путешествия на Сахалин, заключался в невозможности адекватно передать чужой экзистенциальный опыт. Его можно только пережить, попав в схожую ситуацию. Для рассказчика этот путь неприемлем, поэтому каторгу он воспроизводит извне, как наблюдатель, и выдерживание объективности здесь становится своеобразным жестом извинения (возможно, поэтому Чехов и в дальнейшем не сделал каторгу местом действия ни одного своего произведения).

Однако внешняя точка зрения, редукция подлинного экзистенциального смысла, накладывала свои ограничения на повествование. Изображенный извне, глазами гуманного и культурного человека из Европейской России, мир Сахалина представал как абсолютное «другое», как инобытие и существование по предельно неестественным законам. Формула «Сахалин – это ад» точно передает эту стратегию маргинализации, сдвига описываемого на пространственную (самая далекая окраина империи), социальную (каторга как отвержение обществом) и нравственную (предел человеческих возможностей, распад) «изнанку». В повествовательном плане маргинализация реализовалась через доминирующий в книге прием исключения,

когда характеристика любой ситуации, предмета, явления или персонажа дается не с позитивной стороны, вскрывающей его самостоятельный экзистенциальный смысл (как его восприняли бы сами сахалинцы), а как отклонение от некой нормы, известной рассказчику по его прежнему (цивилизованному и русскому) опыту.

Так, уже пространственно-природные условия Сахалина воспринимаются как исключительные: «<...> кажется, что тут конец света и что дальше уже некуда плыть» (14–15, *45*). Окраина империи предстает с этой точки зрения не продолжением сплошного континуума, но обрывом, границей, за которой все – иное, порождающее своеобразное головокружение, дезориентацию: «Такое чувство, как будто я уже навсегда живу где-то на другой планете» (14–15, *388*). Пытаясь смягчить радикальность различий и дать представление читателю о специфике местной природы, повествователь вынужден прибегать к поиску аналогий, когда «чужое» раскрывается по контрасту со «своим». В результате через описания ландшафтов, флоры, фауны Сахалина сквозной нитью проходит сопоставление с Европейской Россией и, иногда, с Сибирью, как сферой «гибридной». Так рассказывается, например, о местном климате: «Про Сахалин же говорят, что климата здесь нет, а есть дурная погода, и что этот остров – самое ненастное место в России» (14–15, *112*). Но о чем бы ни говорил повествователь, о буреломах Александровской долины или о нересте рыбы, его сравнения высвечивают в большинстве случаев некое отрицательное свойство, недостаток того, что присутствует в среднерусской природе. В результате этого создается устойчивое впечатление чуждости человека (под которым понимается русский человек) этому пространству, пустынному, дикому и враждебному: «<...> когда природа создавала Сахалин, то при этом она меньше всего имела в виду человека и его пользу» (14–15, *143*).

Природный дискомфорт усиливается чувством культурно-исторической маргинальности. Уже на Амуре рассказчик замечает, «что склад нашей русской жизни совершенно чужд коренным амурцам. Если хотите заставить амурца скучать и зевать, то заговорите с ним о политике, о русском правительстве, о русском искусстве» (14–15, *43*). Иная сфера интересов и моделей поведения, другие условия жизни сформировали здесь особую региональную идентичность, в рамки которой элементы общерусской истории и культуры входят лишь как периферийные и выхолощенные по содержанию, доведенные до примитивных клише. На Сахалине связь с Россией приобре-

тает еще более фантомные формы. Они питаются чувством тоски по оставленной – в большинстве случаев навсегда – родине, но реальный ее облик размывается до неразличимости: «В России все прекрасно и упоительно, самая смелая мысль не может допустить, чтобы в России могли быть несчастные люди» (14–15, *343*). Показательно, что попытки сохранять русские культурные навыки – писать стихи или вспоминать о формах дворянского быта – выглядят здесь карикатурно и вызывают улыбку.

И конечно, сферой аномального существования предстает в книге каторга, образ которой строится на системе последовательных исключений из нормы. Так, разительно непривычным кажется рассказчику уже облик ссыльнокаторжных поселений, напоминающих не деревни или хутора, но нечто среднее между тюрьмой и временным лагерем. Они обычно плохо привязаны к местности (далеко от реки и от сельхозугодий), дома и улицы расположены хаотично, в зданиях почти нет хозяйственных построек, даже бань, а в центре поселения находятся присутственные административные места. Еще более аномальным выглядит быт как каторжан, так и ссыльнопоселенцев:

> Картины, которые я встречал, обыкновенно не говорили мне о домовитости, уютности и прочности хозяйств. <...> Печка не топлена, посуды только и есть, что котелок да бутылка, заткнутая бумажкой. Сам он о своей жизни и о своем хозяйстве отзывается насмешливо, с холодным презрением (14–15, *73–74*).

На восприятие рассказчика здесь накладывается также и отношение самих сахалинцев к обустройству. Невозможность воссоздать привычный по России быт порождает в них отчужденность и апатию, существование по воле случая, которое извне может показаться абсурдным, что, например, демонстрируют семейные связи:

> Слова «женат», «вдов», «холост» на Сахалине еще не определяют семейного положения; здесь очень часто женатые бывают обречены на одинокую безбрачную жизнь, так как супруги их живут на родине и не дают им развода, а холостые и вдовые живут семейно и имеют по полудюжине детей. <...> Нигде в другом месте России незаконный брак не имеет такого широкого и гласного распространения и нигде он не облечен в такую оригинальную форму, как на Сахалине (14–15, *71*).

В сферу маргинализирующего изображения попадают фактически все стороны каторжной жизни – от практики телесных наказаний, отмененных в России, до насильственных переселений или мер по поддержанию санитарного порядка. Не случайно, что книга Чехова, при всем своем систематизме, заканчивается на середине этого перечислительного ряда, не в силах «завершить», употребляя бахтинский термин, негативный образ. В экзистенциальном же плане кодой «Острова Сахалин» выступает описание бесконечных побегов. Сахалин предстает в книге выморочным пространством, оставляющим человеку на выбор либо духовную или физическую смерть, либо побег в никуда, тяга к которому как у каторжан, так и у «свободных» жителей острова неискоренима:

> Причиной, побуждающею преступника искать спасения в бегах, а не в труде и не в покаянии, служит главным образом не засыпающее в нем сознание жизни. Если он не философ, которому везде и при всех обстоятельствах живется одинаково хорошо, то не хотеть бежать он не может и не должен. <...> Послушать каторжных, то какое счастье, какая радость жить у себя на родине! О Сахалине, о здешней земле, людях, деревьях, о климате говорят с презрительным смехом, отвращением и досадой (14–15, *343*).

Идентичность, которая сложилась у каторжан, – сугубо отрицательная, и человек здесь лишен, по Чехову, экзистенциальной укорененности. Сахалин – это аномалия, исключение из правил и должен быть возвращен к норме, которая мыслится как общерусская. Отдельные элементы этой нормы повествователь настойчиво ищет в сахалинской жизни – в отношении к детям, в привычке к труду и успехах тех или иных поселенцев, в проявлениях живых чувств. Однако здесь они сами кажутся чем-то странным, не мотивированным и, конечно, не способным изменить основ местного существования.

Примечания

[1] Статья подготовлена при финансовом содействии гранта Президента Российской Федерации для поддержки молодых российских ученых МД-3069.2011.6.

[2] См. ее анализ применительно к Сибири и Дальнему Востоку: *Ремнев А. В.* Самодержавие и Сибирь. Административная политика второй половины XIX – начала XX в. Омск, 1997; *Его же.* Россия Дальнего Востока: Имперская география власти XIX – начала XX веков. Омск, 2004.

[3] См.: *Слезкин Ю.* Арктические зеркала: Россия и малые народы Севера. М., 2008. С. 133-158.

[4] См.: *Костанов А. И.* Освоение Сахалина русскими людьми. Южно-Сахалинск, 1991. С. 75-81.

[5] См.: *История* внешней политики России. Вторая половина XIX века. М., 1997. С. 162-165.

[6] См.: *Костанов А. И.* Русские вольные поселенцы на Сахалине во второй половине XIX в. // Русские люди на Сахалине и Курильских островах в XVIII – начале XX в. Южно-Сахалинск, 1985. С. 65-76.

[7] *Российские* архивы. 1993. № 1. С. 92.

[8] *Журнал* Особого совещания по делам Приамурского края (2 апреля 1869 г.). Цит. по: *Ремнев А. В.* Россия Дальнего Востока: Имперская география власти XIX – начала XX веков. С. 418.

[9] *Бутковский Я.Н.* Остров Сахалин // Исторический вестник. 1882. Т. 10. С. 183.

[10] См. подробнее: *Шишпаренок Е.* Восприятие Сибири А.П. Чеховым (на материале цикла очерков «Из Сибири» и писем с дороги) // Молодые исследователи Чехова 5. М., 2005. С. 202-209; *Айзикова И. А.* «Я сам себя командирую...» (Сибирь и сибирские переселенцы в рецепции А. П. Чехова) // *Айзикова И. А., Макарова Е. А.* Тема переселения в Сибирь в литературе центра и сибирского региона России 1860-1890-х гг.: проблема диалога. Томск, 2009. С. 91-109.

[11] *Разумова Н. Е.* Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства. Томск, 2001. С. 206.

[12] *Максимов А. М.* Наши задачи на Дальнем Востоке // Санкт-Петербургские ведомости. 1880. № 177-178.

[13] *Лавров П. Л.* Цивилизация и дикие племена // Отечественные записки. 1869. № 9. С. 101.

[14] См.: *Рогаль Н. М.* А. П. Чехов на Дальнем Востоке: К 100-летию со дня рождения писателя // Дальний Восток. 1960. № 1. С. 168-178; *Лищинский Б. Д.* Путешествие с Чеховым: [к 100-летию путешествия на Дальний Восток]. Владивосток, 1989; *Бежин Л.* Маяк над островом: К 100-летию путешествия А. П. Чехова на Сахалин // Октябрь. 1990. № 2. С. 129-154; *Теплинский М. В.* А. П. Чехов на Сахалине. Южно-Сахалинск, 1990.

[15] См.: *Бердников Г. П.* А. П. Чехов: Идейные и творческие искания. М., 1984. С. 236-245; *Сухих И. Н.* «Остров Сахалин» в творчестве Чехова // Русская литература. 1985. № 3. С. 72-84.

Е. Г. Новикова

Томск в кругосветном путешествии А. П. Чехова

> Маршрут: река Кама, Пермь, Тюмень, Томск, Иркутск, Амур, Сахалин, Япония, Китай, Коломбо, Порт-Саид, Константинополь и Одесса. Буду и в Маниле. Выеду из Москвы в начале апреля (П. 4, *14*) –

так пишет А. П. Чехов брату Михаилу 28 января 1890 г. Из письма И. Л. Леонтьеву (Щеглову) от 16 марта 1890 г.:

> Мой маршрут таков: Нижний, Пермь, Тюмень, Томск, Иркутск, Сретенск, вниз по Амуру до Николаевска, два месяца на Сахалине, Нагасаки, Шанхай, Ханькоу, Манилла, Сингапур, Мадрас, Коломбо (на Цейлоне), Аден, Порт-Саид, Константинополь, Одесса, Москва, Питер (П. 4, *38*).

И далее, в том же письме:

> Если на Сахалине не съедят медведи и каторжные, если не погибну от тифонов в Японии, а от жары в Адене, то возвращусь в декабре и почию на лаврах <...> Не хотите ли поехать вместе? Будем на Амуре пожирать стерлядей, а в де Кастри глотать устриц, жирных, громадных, каких не знают в Европе; купим на Сахалине медвежьих шкур по 4 р. за штуку для шуб [...] в Японии схватим японский [...], а в Индии напишем по экзотическому рассказу, или по водевилю «Ай да, тропики!», или «Турист поневоле», или «Капитан по натуре», или «Театральный альбатрос» и т. п. (П. 4, *38*).

Из письма А. С. Суворину от 15 апреля 1890 г.: «<...> привезу Вам <...> голую японку из слоновой кости <...> Напишу Вам в Индии экзотический рассказ» (П. 4, *62*). А вот уже вполне серьезно в письме к Н. А. Лейкину от 31 марта 1890 г.: «Свои сахалинские, японские, китайские и индийские адреса сообщу и буду сообщать своевременно» (П. 4, *52*).

21 апреля 1890 г. Чехов выезжает из Москвы, и во время своей поездки посещает Ярославль, Нижний Новгород, Пермь, Екатеринбург, Тюмень, Ишим, Томск, Мариинск, Ачинск, Красноярск, Канск, Иркутск, Читу, Нерчинск, Сретенск, Благовещенск, Николаевск, Айгун (Китай), о. Сахалин, Владивосток, Сингапур (английская колония в Китае), Коломбо (о. Цейлон, Индия), Кэнди (о. Цейлон, Ин-

дия), Порт-Саид (Африка), Одессу; путешествует при этом по Волге, Каме, Оби, Амуру, Татарскому проливу, Индийскому океану, Японскому, Красному, Средиземному, Мраморному, Черному морю[1].

Более того, фактически сразу же после возвращения Чехова с Сахалина последовала его поездка в Европу. Прибыв в Москву 8 декабря 1890 г., уже 19 марта 1891 г. он вновь отправляется в путешествие: теперь, после Азии, – в Западную Европу. Из письма М. Е Чехову от 13 марта 1891 г.:

> <...> уезжаю ненадолго в Италию и во Францию <...> Я еду через Варшаву на Вену, оттуда в Венецию, потом в Милан, во Флоренцию, Рим, Неаполь, Палермо и т.д. В Неаполе уже цветут розы. Когда в Риме осмотрю храм Петра и Павла[2], то опишу Вам свое впечатление (П. 4, *196*).

Действительно, во время своего европейского путешествия Чехов посетил Вену, Венецию, Болонью, Флоренцию, Рим, Неаполь, Ниццу, Монте-Карло, Париж[3]. Общее описание европейского путешествия – в письме к родным от 15 апреля 1891 г. из Ниццы:

> Из всех мест, в каких был доселе, самое светлое впечатление оставила во мне Венеция. Рим похож в общем на Харьков, а Неаполь грязен. Море же не прельщает меня, так как оно надоело мне еще в ноябре и декабре <...> я непрерывно путешествую целый год. Не успел вернуться с Сахалина, как уехал в Питер, а потом опять в Питер и в Италию... (П. 4, *217*).

Характерно, что в уже упомянутом письме М. Е. Чехову вслед за обещанием «описать впечатление» о Риме сразу же следует воспоминание о Цейлоне: «Когда в Риме осмотрю храм Петра и Павла, то опишу Вам свое впечатление. Какая интересная страна Индия! Я хотел бы рассказать Вам про нее» (П. 4, *196*) . Из письма сестре Марии от 4 апреля 1891 г. из Неаполя: «Днем ездили наверх, в монастырь St. Martini: отсюда вид такой, какого я никогда не видел ранее. Замечательная панорама. Нечто подобное я видел в Гонг-Конге, когда поднимался на гору по железной дороге» (П. 4, *211*). В восприятии Чехова его азиатское и европейское путешествия – едины.

Выехав в Азию 21 апреля 1890 г., 27 апреля 1891 г. он возвращается из Европы в Россию. Это поездка на Сахалин? Очевидно, что нет. В сущности, это годовое кругосветное путешествие, и об этом

прямо говорит сам Чехов в письме от 15 апреля 1891 г. из Ниццы: «<...> **я непрерывно путешествую целый год**. Не успел вернуться с Сахалина, как уехал <...> в Италию».

Наука о Чехове же традиционно квалифицирует данный этап его жизни исключительно как «поездку на Сахалин». Поразительно, но даже такой авторитетный исследователь спациальной проблематики творчества Чехова, как Н. Е. Разумова, также воспринимает эту поездку как «сахалинскую»[4] (несмотря на то, что вводит представление о нем как о «самом "морском" писателе»[5]). Только в самое последнее время начали появляться работы, посвященные иным, кроме Сахалина, этапам путешествия Чехова[6].

В свою очередь, современники писателя прекрасно чувствовали и понимали «кругосветность» его замысла. Из письма П. М. Свободина Чехову от 9 апреля 1890 г.:

> Когда едете, милый человечина? Я думаю, теперь Вас дома-то обшивают, обувают и заштопывают в дорогу? «Странное, однако, чувство одолело меня, когда решено было, что я еду: тогда только сознание о громадности предприятия заговорило полно и отчетливо... нервы падали по мере того, как наступал час отъезда... Куда это? что я затеял?.. Но вдруг возникало опять грозное привидение и росло по мере того, как я вдавался в путь. Это привидение была мысль: какая обязанность лежит на грамотном путешественнике перед соотечественниками, перед обществом...» Так писал Гончаров в 1852 году перед отплытием на «Палладе»; так, или приблизительно так, должен думать и чувствовать теперь наш Antoine. Конечно, с тех пор, с 52 года, утекло много воды: иначе оснастились корабли, иными стали все пути сообщения **на свете**; многое, многое изменилось, переделалось **в мире**. Но не переделалось сердце человеческое, не изменилась душа Божья, а потому-то рассуждения Гончарова и до сих пор, по-моему, совершенно приложимы такому предприятию, какое затеяли Вы, милый друг, и в котором да пошлет Вам Бог всяческого успеха![7]

Ср. текст «Фрегата «Паллада» И. А. Гончарова:

> Странное, однако, чувство, одолело меня, когда решено было, что я еду: тогда только сознание о громадности предприятия заговорило полно и отчетливо <...> нервы падали по мере того, как наступал час отъезда <...> Я был жертвой внутренней борьбы, волнений, почти изнемогал. «Куда это? Что я затеял?» <...> Казалось, все страхи, как мечты, улеглись: вперед манил простор и ряд неиспытанных наслаждений. Грудь дышала свободно, навстречу веяло уже югом, манили голубые небеса и воды. Но вдруг за этой перспективой возникало опять грозное привидение и росло по мере того, как я вдавался в путь. Это приведение была

мысль: какая обязанность лежит на грамотном путешественнике перед соотечественниками, перед обществом, которое следит за плавателями?[8]

Сейчас сравнение чеховских «Из Сибири» (1890) и «Острова Сахалин» (1894) с гончаровским «Фрегатом “Паллада”» – общее место чеховедения, но пальма первенства в этом принадлежит, вероятно, Свободину. Трогательно точно цитируя в своем письме Гончарова, он особо подчеркивает масштаб путешествия обоих писателей как путешествия по всему «свету», по всему «миру».

До тех пор, пока поездка Чехова будет восприниматься исключительно как «сахалинская», с ней традиционно будет связан своего рода «вечный вопрос» чеховедения. Как формулирует его (отчасти иронически) И. Н. Сухих, «никто, в том числе и сам Чехов, не мог (или не хотел) толком объяснить, зачем его понесло на Сахалин»[9]. Но если мы квалифицируем поездку Чехова как кругосветное путешествие, вопрос о том, куда и зачем его «понесло», фактически снимается: кругосветное путешествие как таковое имеет давнюю культурную и, хотя бы уже поэтому, вполне осмысленную традицию. В частности, оно издавна было известным (чуть ли не медицинским) средством преодоления душевного кризиса, затянувшейся депрессии, тяжелых переживаний, связанных с экзистенциальной потерянностью человека в мире. Как известно, на рубеже 1880–1890-х гг. Чехов переживал именно нечто подобное:

Если <…> мы знали бы, что нам делать, Фофанов не сидел бы в сумасшедшем доме, Гаршин был бы жив до сих пор, Баранцевич не хандрил бы, и нам бы не было так скучно и нудно, как теперь, и Вас бы не тянуло в театр, а меня на Сахалин. <…> Я еду не для наблюдений и не для впечатлений, а просто для того только, чтобы пожить полгода не так, как я жил до сих пор (П. 4, *45*).

Да, конечно, в этом и в целом ряде других высказываний писатель сам также характеризует свое будущее путешествие как поездку «на Сахалин».

Но, думается, здесь у Чехова необходимо принципиально различать позицию частного человека и позицию писателя. Как это сформулировано самим Чеховым в письме к Н. А. Лейкину от 5 июня 1890 г., «<…> многое я видел и многое пережил, и все чрезвычайно интересно и ново для меня **не как для литератора, а просто как для человека**» (П. 4, *101*).

Об этом же размышлял в свое время и Гончаров во фрагменте, отчасти цитируемом Свободиным:

> Грудь дышала свободно, навстречу веяло уже югом, манили голубые небеса и воды. Но вдруг за этой перспективой возникало опять грозное привидение и росло по мере того, как я вдавался в путь. Это привидение была мысль: какая обязанность лежит на грамотном путешественнике перед соотечественниками, перед обществом, которое следит за плавателями? Экспедиция в Японию – не иголка; ее не спрячешь, не потеряешь. Трудно теперь съездить и в Италию без ведома публики тому, кто раз брался за перо. А тут предстоит объехать весь мир <...> Но как и что рассказывать и описывать? Это одно и то же, что спросить, с какой физиономией явиться в общество[10].

Человека «манит простор и ряд неиспытанных наслаждений», «голубые небеса и воды»; но на русском писателе «лежит обязанность», перед ним, как «грозное привидение», стоит вопрос: «Как и что рассказывать и описывать?» Иначе – «как явиться в общество?»

В сущности, данное размышление Гончарова – это и его собственный ответ, и ответ Чехова, и ответ всей русской литературы XIX в. на вопрос о том, зачем Чехова «понесло» на Сахалин. Гончаров развернуто объясняет эту позицию ответственности русского писателя XIX в. за свое слово как за свое дело.

Об этом же пишет и сам Чехов в известном письме к А. С. Суворину от 9 марта 1890 г., в котором, споря с ним, подробно разъясняет свое решение отправиться на Сахалин и написать о нем книгу:

> Я хочу написать хоть 100–200 страниц и этим немножко заплатить своей медицине <...> Вы пишете, что Сахалин никому не нужен и ни для кого не интересен. Будто бы это верно? Сахалин может быть ненужным и неинтересным только для того общества, которое не ссылает на него тысячи людей и не тратит на него миллионов <...> Сахалин – это место невыносимых страданий, на какие только бывает способен человек вольный и подневольный. Работавшие около него и на нем решали страшные, ответственные задачи и теперь решают. Жалею, что я не сентиментален, а то я сказал бы, что в места, подобные Сахалину, мы должны ездить на поклонение, как турки ездят в Мекку, а моряки и тюрьмоведы должны глядеть, в частности, на Сахалин, как военные на Севастополь (П. 4, *31–32*).

Вот оно, совершенно прямое, непосредственное, развернутое объяснение Чехова, зачем он едет на Сахалин. Оно совершенно искренно, поскольку содержится в частном письме.

Однако, по сути, это позиция писателя, позиция публичного, а не частного человека: «Сахалин может быть ненужным и неинтересным только для того общества, которое не ссылает на него тысячи людей и не тратит на него миллионов <...>» Именно отсюда столь часто встречающееся собственно чеховское определение своего будущего путешествия как поездки «на Сахалин»: такова в ней его профессиональная задача как писателя. Отсюда же – его интенсивная подготовка к поездке, подготовка также сугубо профессиональная: «Целый день сижу, читаю и делаю выписки. В голове и на бумаге нет ничего, кроме Сахалина. Умопомешательство. Mania Sachalinosa» (П. 4, *19*).

Между позициями двух русских писателей-путешественников, Гончарова и Чехова, есть существенное различие, которое связано с их различным ответом на вопрос: «Как и что рассказывать и описывать?»

Задача Гончарова – описать кругосветное путешествие в целом: «Трудно теперь съездить и в Италию без ведома публики тому, кто раз брался за перо. А тут предстоит объехать весь мир».

Позиция Чехова – принципиально иная. Собираясь в путешествие, он планирует создать книгу о Сахалине и цикл очерков о Сибири для «Нового времени». И все. Как писатель в кругосветном путешествии он будет описывать только родную страну, Россию.

Впечатления же обо всех других странах останутся только в сфере его частной жизни. Ими он будет делиться только в частной переписке, причем крайне интенсивно. Его письма, посвященные описанию Вены, Венеции, Рима, Неаполя, Ниццы, Парижа, изумительны. Например:

> Восхитительная голубоглазая Венеция шлет всем вам привет. Ах, синьоры и синьорины, что за чудный город эта Венеция! Представьте себе город, состоящий из домов и церквей, каких вы никогда не видели: архитектура упоительная, все грациозно и легко, как птицеподобная гондола <...> Теперь представьте, что на улицах и в переулках вместо мостовых вода, представьте, что во всем городе нет ни одной лошади, что вместо извозчиков вы видете гондольеров на их удивительных лодках, легких, нежных, носатых птицах, которые едва касаются воды и вздрагивают при малейшей волне. И все от неба до земли залито солнцем (П. 4, *203*).

Однако никакого цикла очерков заграничного путешествия, подобного циклу «Из Сибири», он никогда не создаст.

Для него как писателя – это поездка на Сахалин, для него как частного человека – это кругосветное путешествие.

Так Чехов понимал свою ответственность перед русским читателем: писать только о России.

Планируя поездку, он может говорить о каких-то возможных произведениях, созданных на материале иных стран, только в шуточной форме: «<...> в Индии напишем по экзотическому рассказу, или по водевилю "Ай да, тропики!", или "Турист поневоле", или "Капитан по натуре", или "Театральный альбатрос"» и т. п.

Идея написать в Индии «экзотический рассказ» получит очень своеобразное продолжение. Из письма А. С. Суворину от 23 декабря 1890 г.: «Посылаю Вам рассказ <...> Так как рассказ был зачат на Цейлоне, то, буде пожелаете, можете для шика написать внизу: «Коломбо, 12 ноября» (П. 4, *148*). Как известно, этот рассказ – печальный и мудрый и, конечно же, совершенно не экзотический «Гусев» (его первая публикация в «Новом времени» действительно сопровождалась пометой «Коломбо. 12 ноября»).

Воспоминания о других странах только фрагментарно и иногда будут появляться в произведениях Чехова, как, например, знаменитое описание Дорном Генуи:

> Там превосходная уличная толпа. Когда выходишь вечером из отеля, то вся улица бывает запружена народом. Движешься потом в толпе без всякой цели, туда-сюда, по ломаной линии, живешь с нею вместе, сливаешься с нею психически и начинаешь верить, что в самом деле возможна одна мировая душа, вроде той, которую когда-то в Вашей пьесе играла Нина Заречная (13, *49*).

Как будто идея единой Души Мира ненадолго разомкнула пространство чеховского текста для впечатлений о странах иных.

Но, как было уже сказано выше, в целом Чехов рассказывает о своих заграничных путешествиях только в частных письмах. Поэтому только здесь его поездка приобретает тот масштаб кругосветного путешествия, который она, собственно, имела. Из письма к И. Л. Леонтьеву (Щеглову) от 10 декабря 1890 г.:

> <...> я доволен по самое горло, сыт и очарован до такой степени, что ничего больше не хочу <...> Могу сказать: *пожил! Будет с меня.* Я был в аду, каким представляется Сахалин, и в раю, т.е. на острове Цейлоне. Какие бабочки, букашки, какие мушки, таракашки!» (П. 4, *143*).

То же самое – в письме к брату Александру от 27 декабря 1890 г.:

> Да, Сашичка. Объездил я **весь свет**, и если хочешь знать, что я видел, то прочти басню Крылова «Любопытный». Какие бабочки, букашки, мушки, таракашки! <...> Проехал я через всю Сибирь, 12 дней плыл по Амуру, 3 месяца и 3 дня прожил на Сахалине, был во Владивостоке, в Гонг- Конге, в Сингапуре, ездил по железной дороге на Цейлоне, переплыл океан, видел Синай, обедал с Дарданеллами, любовался Константинополем и привез с собою миллион сто тысяч воспоминаний (П. 4, *153*).

Из письма А. С. Суворину от 9 декабря 1890 г.:

> Сахалин представляется мне целым адом <...> Первым заграничным портом на пути моем был Гонг-Конг. Бухта чудная, движение на море такое, какого я никогда не видел даже на картинках <...> Сингапур я плохо помню, так как когда я объезжал его, мне почему-то было грустно; я чуть не плакал. Затем следует Цейлон – место, где был рай. Здесь в раю я сделал больше 100 верст по железной дороге и по самое горло насытился пальмовыми лесами и бронзовыми женщинами <...> Красное море уныло; глядя на Синай, я умилялся. Хорош **Божий свет** (П. 4, *139–140*).

Но это последнее письмо к Суворину – еще и своеобразное продолжение письма к нему же от 9 марта 1890 г., того чеховского манифеста гражданской ответственности русского писателя, в котором он отстаивал свою идею поездки на Сахалин. Поэтому здесь после замечательного утверждения «Хорош Божий свет» следует:

> Одно только не хорошо: мы. Как мало в нас справедливости и смирения, как дурно понимаем мы патриотизм! <...> Мы, говорят в газетах, любим нашу великую родину, но в чем выражается эта любовь? <...> Работать надо, а все остальное к черту (П. 4, *140*).

Так общий контекст кругосветного путешествия еще более ярко выявил ту общественную проблематику поездки на Сахалин, которая в сознании Чехова была связана с его обязанностями как писателя: «Как мало в нас справедливости и смирения, как дурно понимаем мы патриотизм! <...> Работать надо, а все остальное к черту».

«Непрерывное путешествие целый год», в котором увидел «Божий свет», «весь свет» – таково было **кругосветное** путешествие Чехова.

Город Томск[11] сразу же появляется в его планах именно в этом контексте:

> Маршрут: река Кама, Пермь, Тюмень, Томск, Иркутск, Амур, Сахалин, Япония, Китай, Коломбо, Порт-Саид, Константинополь и Одесса.

Причем – не только как простое называние. Из отчасти уже цитированного выше письма А. С. Суворину от 15 апреля 1890 г.:

> Телеграфировать Вам буду непременно; чаще же буду писать. Адрес для телеграмм: Томск, редакция «Сибирского вестника». Письма, написанные до 25 июля, я непременно получу; написанные позже на Сахалине меня не застанут <...> Мой адрес для писем и бандеролей: Пост Александровский на о. Сахалине, или Пост Корсаковский. Посылайте по обоим адресам. За все сие привезу Вам <...> голую японку из слоновой кости <...> Напишу Вам в Индии экзотический рассказ <...> В Томске осмотрю университет. Так как там только один факультет – медицинский, то при осмотре не явлю себя профаном (П. 4, *62*).

Томск и Томский университет – в общем контексте путешествия на Сахалин, в Японию и Индию. В данном письме также крайне важно указание томского адреса. Томск изначально был запланирован Чеховым как пункт первой большой остановки в его длительном путешествии. Как показывает данное письмо, вторая остановка – это уже, собственно, Сахалин.

Более того, Томск сразу же, еще до начала путешествия, предстает в сознании писателя как своеобразная точка перехода – перехода в какой-то иной мир: «Писания мои для газеты могут начаться не раньше Томска, ибо до Томска все уже заезжено, исписано и неинтересно» (П. 4, *64*). Из письма А. С. Суворину от 20 мая 1890 г. непосредственно из Томска: «Уезжая, я обещал присылать Вам путевые заметки, начиная, с Томска, ибо путь между Тюменью и Томском давно уже описан и эксплоатировался тысячу раз» (П. 4, *91*). Как позже Чехов напишет сестре, «мало-помалу вступаю в фантастический мир» (П. 4, *129*). И действительно, во всех последующих чеховских описаниях путешествия с Томском неизменно связывается представление о переходе от одного его этапа к другому. Из письма А. Н. Плещееву от 5 июня 1890 г.: «Все сибирское, мною пережитое, я делю на три эпохи: 1) от Тюмени до Томска, 1500 верст <...> 2) От Томска до Красноярска 500 верст <...> 3) От Красноярска до Иркутска 1566 верст» (П. 4, *104*); из письма Н. А. Лейкину от

5 июня 1890 г.: «От Тюмени до Томска воевал с холодом и с разливами рек <...> От Томска до Красноярска отчаянная война с невылазною грязью» (П. 4, *101*); и пр.

С этим изначальным представлением писателя об особой значимости – «этапности» – Томска в его путешествии связана еще одна важная особенность изображения города: Чехов пишет о нем в равной степени подробно и в частной переписке, и в публикующихся в «Новом времени» очерках «Из Сибири». Иначе говоря, Томск стал значимым явлением как для Чехова-человека, так и для Чехова-писателя.

Все материалы, связанные с городом, свидетельствуют о том, что томские впечатления Чехова определились двумя событиями: это переправа через реку Томь и, собственно, знакомство с самим городом.

За время своего путешествия Чехов трижды был вынужден переправляться через реки, разлившиеся от весеннего половодья. «Наказание с этим разливом!» (14–15, *10*) восклицает повествователь «Из Сибири», описав в IV очерке переправу через Иртыш и рассказывая в V очерке о разливе Оби. Переправы через Иртыш и Обь явились для Чехова испытанием его терпения и характера как неожиданные затруднения и неприятные задержки на самом по себе непростом пути.

Однако переправа через Томь стала для писателя испытанием совершенно иного рода. Только после нее он мог сказать: «<...> отчаянная (не на жизнь, а на смерть) война с разливами рек» (П. 4, *104*).

Описания этой переправы в письмах и в цикле очерков, в общем, совпадают.

Из письма сестре 14–17 мая 1890 г. из Томска:

> Как только подъехали к реке, показалась лодка, такая длинная, что мне раньше и во сне никогда не снилось. Когда почту нагружали в лодку, я был свидетелем одного странного явления: гремел гром – это при снеге и холодном ветре. Нагрузились и поплыли. Сладкий Миша, прости, как я радовался, что не взял тебя с собой! Как умно я сделал, что никого не взял! Сначала наша лодка плыла по лугу около кустов тальника... Как бывает перед грозой или во время грозы, вдруг по воде пронесся сильный ветер, поднявший валы. Гребец, сидевший у руля, посоветовал переждать непогоду в кустах тальника; на это ему ответили, что если непогода станет сильнее, то в тальнике просидишь до утра и все равно утонешь. Стали решать *большинством голосов* и решили плыть дальше.

Нехорошее, насмешливое мое счастье! Ну, к чему эти шутки? Плыли мы молча, сосредоточенно... Помню фигуру почтальона, видавшего виды. Помню солдатика, который вдруг стал багров, как вишневый сок... Я думал: если лодка опрокинется, то сброшу полушубок и кожаное пальто... потом валенки... потом и т. д. Но вот берег все ближе, ближе... На душе все легче, легче, сердце сжимается от радости, глубоко вздыхаешь почему-то, точно отдохнул вдруг, и прыгаешь на мокрый скользкий берег... Слава Богу! (П. 4, *88–89*).

В цикле «Из Сибири» переправе через Томь специально посвящен VI очерк:

<...> вечером, во время захода солнца, когда я стою на берегу и смотрю, как борется с течением подплывающая к нам лодка, идут и дождь и крупа... И в то же время происходит явление, которое совсем не вяжется со снегом и холодом: я ясно слышу раскаты грома <...> По реке, как это бывает перед грозой, проносится порыв ветра... Голый тальник наклоняется к воде и шумит, река вдруг темнеет, заходили беспорядочно валы...

- Ребята, сворачивай в кусты, переждать надо! – говорит тихо рулевой.

Уж стали поворачивать к тальнику, но кто-то из гребцов замечает, что в случае непогоды всю ночь просидим в тальнике и все-таки утонем, и потому не плыть ли дальше? Предлагают решить большинством голосов и решают плыть дальше...

Река становится темнее, сильный ветер и дождь бьют нам в бок, а берег все еще далеко <...> Почтальон, видавший на своем веку виды, молчит и не шевелится, точно застыл, гребцы тоже молчат... Я вижу, как у солдатика вдруг побагровела шея. На сердце у меня становится тяжело, и я думаю только о том, что если опрокинется лодка, то я сброшу с себя сначала полушубок, потом пиджак, потом...

Но вот берег все ближе и ближе, гребцы работают веселее; малопомалу спадает тяжесть, и когда до берега остается не больше трех сажен, становится вдруг легко, весело, и я уж думаю: «Хорошо быть трусом! Немногого нужно, чтобы ему вдруг стало очень весело!» (14–15, *23–24*).

«Тихий» голос рулевого и общая «сосредоточенность», общее молчание перед лицом возможной гибели; обилие многоточий в этих текстах Чехова как знак неопределенности исхода – и специальная ритмическая организация описания счастливого избавления: «Но вот берег все ближе, ближе... На душе все легче, легче». Безусловно, Чехов описывает пережитый им здесь поистине экзистенциальный опыт встречи со смертельной опасностью. Таково было первое томское впечатление писателя.

Второе – это сам город.

Писатель провел в Томске около недели, с 15 по 21 мая 1890 г.; здесь им были созданы семь из девяти очерков его путевого цикла «Из Сибири». В этих очерках с Томском связаны два очерка из девяти, VI и VII. В VI очерке, как уже было сказано выше, описана переправа через реку Томь, в VII – судьба интеллигентных ссыльных в сибирском городе, изображение которого – это, собственно, и есть чеховское изображение Томска.

Как известно, Томск ему крайне не понравился: «В Томске невылазная грязь» (П. 4, *90*); «Томск город скучный, нетрезвый; красивых женщин совсем нет, бесправие азиатское» (П. 4, *94*); «Томск – скучнейший город. Если судить по тем пьяницам, с которыми я познакомился, и по тем вумным людям, которые приходили ко мне в номер на поклонение, то и люди здесь прескучнейшие» (П. 4, *95*); и пр.

Это цитаты из частной переписки писателя.

В VII очерке размышления о Томске гораздо сложнее, и в данном случае нет того абсолютного совпадения позиций автора частных писем и автора «Из Сибири», которое мы наблюдали выше по поводу описания переправы через Томь.

Известное начало VII очерка:

> Я не люблю, когда интеллигентный ссыльный стоит у окна и молча глядит на крышу соседнего дома. О чем он думает в это время? Не люблю, когда он разговаривает со мною о пустяках и при этом смотрит мне в лицо с таким выражением, как будто хочет сказать: «Ты вернешься домой, а я нет». Не люблю потому, что в это время мне бесконечно жаль его (14–15, *24*).

И далее Чехов поясняет читателю, что он имеет в виду принцип пожизненности юридического наказания:

> В нашем русском законодательстве, сравнительно гуманном, высшие наказания, и уголовные и исправительные, почти все пожизненны. Каторжные работы непременно сопряжены с поселением навсегда; ссылка на поселение страшна именно совею пожизненностью; приговоренный к арестантским ротам, по отбытию наказания, если общество не соглашается принять его в свою среду, ссылается в Сибирь; лишение прав почти во всех случаях носит пожизненный характер (14–15, *25*).

Только что развернув в VII очерке экзистенциальное описание переправы через Томь, рассказ о Томске Чехов начинает описанием еще одной экзистенциальной ситуации, в которой оказываются ссыльные в Сибири, – их ссылка пожизненна: «пожизненность, сознание, что надежда на лучшее невозможна, что **во мне** гражданин умер навеки, и что никакие мои личные усилия не воскресят его во мне» (14–15, *27*). Эти размышления неожиданно оформлены Чеховым как повествование от первого лица, как будто бы автор цикла примеряет на себя, хотя бы отчасти, судьбы пожизненно сосланных в Сибирь «интеллигентных ссыльных».

Затем в очерке следует описание их жизни в Сибири:

> По прибытии на место ссылки интеллигентные люди в первое время имеют растерянный, ошеломленный вид; они робки и словно забиты. Большинство из них бедно, малосильно, дурно образовано и не имеет за собою ничего, кроме почерка, часто никуда не годного <...> начинают с того, что по частям распродают свои сорочки из голландского полотна, простыни, платки, и кончают тем, что через 2–3 года умирают в страшной нищете (так недавно в Томске умер Кузовлев, игравший видную роль в процессе таганрогской таможни; он был похоронен на счет одного великодушного человека, тоже из ссыльных (14–15, *27*).

В письме к сестре от 20 мая 1890 г. из Томска Чехов также упоминает о Кузовлеве: «Два месяца назад умер здесь таганрогский таможенный Кузовлев, в нищете» (П. 4, *95*). История ссыльного таможенника из родного города Чехова Таганрога[12], который умер в Томске в «страшной нищете», специально упомянутая в очерке, – еще одна грань этого особого личностного чеховского отношения к судьбам ссыльных.

Итак, сначала переправа через Томь – ситуация между жизнью и смертью; затем, в Томске, «интеллигентный ссыльный», в ситуации смерти, сначала гражданской, а затем и физической. Так с Томском у Чехова навсегда оказалось связано представление о экзистенциальной пороговой ситуации, ситуации между жизнью и смертью.

При этом Томск, в котором Чехов сделал свою первую большую остановку и который имел возможность подробно рассмотреть, в его восприятии и описании фактически «распался» на два города.

В путевых очерках он предстает одновременно и как еще один российский провинциальный город, и как уже собственно сибирский город с его специфическими проблемами ссыльных.

В частной же переписке Томск – только типичная российская провинция. «В России все города одинаковы. Екатеринбург такой же точно, как Пермь или Тула. Похож и на Сумы, и на Гадяч» (П. 4, *72*), – напишет Чехов в самом начале своего путешествия в письме к сестре от 29 апреля 1890 г. из Екатеринбурга. И буквально то же самое он скажет о Томске в письме к А. С. Суворину от 20 мая 1890 г. из Томска: «Томска описывать не буду. В России все города одинаковы» (П. 4, *94*). Томск здесь – город именно «российский». Отсюда – характерный чеховский сатирический стиль описания этого типичного провинциального города, с актуализацией гоголевских и щедринских мотивов и образов: «Сегодня обедал с редактором «Сибирского вестника» Картамышевым. Местный Ноздрев, широкая натура... Пропил 6 рублев» (П. 4, *93*); «Пришел знакомиться редактор «Сибирского вестника» Картамышев, местный Ноздрев, пьяница и забулдыга. Картамышев выпил пива и ушел» (П. 4, *82*); «Заседатель – это густая смесь Ноздрева, Хлестакова и собаки» (П. 4, *89*); «Замечателен сей город тем, что в нем мрут губернаторы» (П. 4, *94*).

Как мы помним, планируя путешествие, Чехов собирался «осмотреть» Томский университет. Никаких фактических данных о посещении писателем Императорского Томского университета до сих пор не обнаружено.

Не случайно, далее в своих письмах характеризуя другие сибирские города, Чехов вновь и вновь будет оглядываться на Томск, сравнивая их с ним – не в пользу последнего: «Из всех сибирских городов самый лучший Иркутск. Томск гроша медного не стоит» (П. 4, *105*); «Красноярск красивый интеллигентный город; в сравнении с ним Томск свинья в ермолке и моветон» (П. 4, *98*).

Сравнение Томска и Красноярска войдет и в цикл очерков. Апофеозом чеховского путешествия по Сибири станет его встреча с Енисеем, описанная в IX очерке: «Енисей могучий, неистовый богатырь, который не знает, куда девать свои силы и молодость» (14–15, *35*). И далее – знаменитые слова Чехова о великом будущем сибирского края: «<...> на Енисее <...> жизнь началась стоном, а кончится удалью, какая нам и во сне не снилась <...> Я стоял и думал: какая полная, умная и смелая жизнь осветит со временем эти берега!» (14–15, *35*). Именно в этом контексте Чехов и сравнивает Красноярск и Томск: «На этом берегу Красноярск, самый лучший и красивый из всех сибирских городов <...> я жалел, что университет открыт в Томске, а не тут, в Красноярске» (14–15, *35*). Так Томск, ос-

тавшийся в сознании Чехова «скучным, нетрезвым» провинциальным городом, исключен им из великолепной картины прекрасного будущего Сибири, и сама уместность основания в нем университета подвергнута сомнению.

Уже достаточно давно Роберт Л. Джексон ввел в чеховедение представление о том, что описание переправы через Томь в VI очерке «Из Сибири» соотносимо с дантовским «Адом»[13]. С другой стороны, в науке о писателе достаточно активно продолжает обсуждаться вопрос о том, что Чехов, добровольно отправившийся в Сибирь и на Сахалин, самостоятельно преодолевший тысячи километров азиатского пространства России, внутренне изжил ту культурную модель Сибири как «ада – рая», которая была описана, в частности, Ю. М. Лотманом в его известной статье «Сюжетное пространство русского романа XIX столетия» в связи с сюжетами о путешествии в Сибирь[14].

Конечно, Чехов в этом смысле существенно отличается от своих великих старших современников, обращавшихся к сибирской теме, и от Ф. М. Достоевского, сосланного в Сибирь, и от Л. Н. Толстого, который в ней никогда не был. Тем не менее, думается, сами тексты Чехова скорее подтверждают, чем отрицают универсальность модели русского путешествия по Сибири и Азии как схождения в ад и воскресения в рай. Напомню предельно значимый здесь общий контекст чеховского кругосветного путешествия: «Я был **в аду**, каким представляется Сахалин, и **в раю**, т.е. на острове Цейлоне»; «Сахалин представляется мне целым **адом** <...> Затем следует Цейлон – место, где был **рай**».

И Томск, представший в восприятии Чехова одновременно и последним российским провинциальным, и первым сибирским городом, Томск, с пребыванием в котором у писателя связаны представления об экзистенциальных ситуациях существования на грани жизни и смерти, сыграл, возможно, в этом движении писателя к аду и раю роль своеобразного «чистилища».

Примечания

[1] См.: *Гитович Н. И.* Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. М, 1955.
[2] Собор Святого Петра.
[3] См.: *Гитович Н. И.* Указ. соч.
[4] *Разумова Н. Е.* Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства. Томск, 2001.

[5] *Разумова Н. Е.* Указ. соч. С. 231.

[6] См., например: *Чехов* без глянца / сост., вступ. ст. П. Е. Фокина. СПб., 2009; *Капустин Д.* Человек с кровью странника в жилах // Знание-сила. 2008. № 6. С. 106-115; *Капустин Д.* Антон Чехов – визит в Порт-Саид // Знание-сила. 2008. № 12. С. 104-110; *Капустин Д.* Ад и рай Антона Чехова // Знание-сила. 2010. № 1. С. 119-125.

[7] *Переписка* А. П. Чехова: в 2 т. М., 1984. Т. 1. С. 414.

[8] *Гончаров И. А.* Фрегат «Паллада»: (Очерки путешествия). М., 1957. С. 64-66.

[9] *Сухих И.* Чехов: сахалинский вопрос // Литература. 2007. № 8. С. 4.

[10] *Гончаров И. А.* Указ. соч. С. 66.

[11] О Чехове в Томске см.: *Разумова Н. Е.* В Томске проездом (А. П. Чехов) // Русские писатели в Томске. Томск, 1996. С. 167-180; см. также в данном сборнике статьи *Е. А. Макаровой* и *Н. В. Жиляковой*.

[12] «Кузовлев был сослан в Сибирь по нашумевшему в начале 1880-х гг. делу М. Вальяно о хищениях в Таганрогской таможне» (П. 4, *407*).

[13] *Джексон Роберт Л.* Мотивы Данте и Достоевского в рассказе Чехова «В ссылке» // Сибирь и Сахалин в биографии и творчестве А. П. Чехова. Южно-Сахалинск, 1993. С. 76-86.

[14] *Лотман Ю. М.* Избранные статьи: в 3 т. Таллин, 1993. Т.3. С. 91-106.

Н. В. Жилякова

Чехов и томская журналистика: три некролога

Кончина в 1904 г. одного из самых любимых русских писателей, А. П. Чехова, вызвала многочисленные отклики во всех ведущих изданиях России. Не мог остаться в стороне и Томск: после посещения Чеховым города в 1890 г. томичи относились к нему с особым вниманием.

Томск в начале XX в. обладал уже развитой системой периодики: в городе выходило 6 газет и 9 журналов, преимущественно официального направления – «Томские губернские ведомости», «Томские епархиальные ведомости», «Вестник Сибирской железной дороги», «Известия Томского городского общественного управления», «Циркуляр по Западно-Сибирскому учебному округу» и др. В этих органах печати в силу специфики их содержания материалов, посвященных Чехову, не публиковалось.

Однако три частных издания Томска – газеты «Сибирская жизнь», «Сибирский вестник» и журнал «Сибирский наблюдатель» – почтили память замечательного русского прозаика многочисленными материалами, в том числе некрологами, которые были написаны авторами этих изданий.

Публикации, посвященные памяти Чехова, появились одновременно и в «Сибирской жизни», и в «Сибирском вестнике» 6 июля 1904 г. Эти газеты были конкурентами на рынке сибирской дореволюционной периодики, они занимали приблизительно одну «газетную нишу»: обе были ежедневными изданиями большого формата и либерального направления.

Однако «Сибирский вестник» в 1904 г. находился в более выигрышном положении, так как состав этой газеты практически полностью обновился. После смерти в 1894 г. редактора-издателя, основателя «Сибирского вестника» В. П. Картамышева его супруга М. Ф. Картамышева взяла на себя обязанности издательницы; редактором в 1902 г. был утвержден присяжный поверенный Н. Н. Соин[1]. В объявлении о подписке на 1905 г. было указано, что «с 1 июля 1903 года газета выходит при обновленном составе сотрудников» «по программе больших провинциальных газет»[2]. В газете принимали участие и «обещали свое сотрудничество» крупные публицисты,

известные общественные деятели: профессор М. И. Боголепов, социал-демократ П. В. Вологодский, публицист Р. Л. Вейсман, сибирский поэт и писатель Г. А. Вяткин, бывший ссыльный народник, ученый Д. А. Клеменц, один из основателей и крупнейший идеолог сибирского областничества Г. Н. Потанин, политические ссыльные С. П. Швецов, А. Н. Шипицын и многие другие[3]. Тираж газеты увеличился до 2–3 тысяч экземпляров.

Необходимо заметить, что многие из членов «Сибирского вестника» периода 1904 г. были бывшими сотрудниками «Сибирской жизни», они вышли из газеты в результате внутриредакционного конфликта (Швецов, Вологодский, Шипицын, Вейсман и др.). Благодаря этому, как писали современники, «Сибирский вестник» «из "рептилии"» превратился «в строго идейную газету»[4].

В свою очередь, «Сибирская жизнь» в 1904 г. хотя и была, по утверждениям современников, газетой «без вкуса, цвета и запаха»[5], однако тираж ее «в годы русско-японской войны достиг максимального во всей Сибири – 15 тыс. экземпляров»[6]. Редактором-издателем «Сибирской жизни» по-прежнему оставался П. И. Макушин (с 1897 г.), вторым редактором был его брат А. И. Макушин. О сотрудниках газета не давала подробной информации, указывая, что здесь, «кроме лиц, принимающих постоянное участие в газете», «любезно обещали продолжить свое сотрудничество <...> некоторые профессора Томского университета»[7]. В объявлении о подписке на 1905 г. «Сибирская жизнь» так формулировала задачи, которые ставила перед собой: «<...> возможно полное и разностороннее ознакомление своих читателей с жизнью Сибири», «выяснение ее нужд и экономического и умственного роста»[8]. Внимание читателей также привлекали ежемесячные иллюстрированные приложения, которые издавались при «Сибирской жизни» с 4 мая 1903 г. Иллюстрации публиковались и в самой газете.

Главной темой 1904 г. во всей русской и сибирской прессе являлась русско-японская война. Она буквально вытеснила все остальные вопросы, и поэтому о многих событиях, особенно литературной жизни (смерть Н. К. Михайловского, юбилей А. С. Грибоедова, творчество Максима Горького и др.), обе томские газеты были вынуждены говорить очень лаконично.

Некролог «Антон Павлович Чехов» был напечатан в «Сибирской жизни» без подписи. Это эмоциональный текст, начинающийся восклицаниями:

> Последние телеграммы принесли тяжелое и скорбное известие: Чехов умер! Еще одна невознаградимая потеря для русской литературы и для всего читающего мира! Чехов умер всего 44 лет, – в самом расцвете своего необыкновенного, оригинального и огромного дарования![9]

Автор некролога в «Сибирской жизни» считает, что

> Чехов среди современных литературных деятелей стоят совершенно особняком. Ни к какой плеяде писателей, ни к какой «школе» русских художников слова его не причислишь, и с другой стороны, в русской литературе у Чехова нет подражателей. – Он – единственный в своем роде.

Чехов, по мнению «Сибирской жизни», принадлежит к таким талантам,

> для которых каждый год жизни есть год развития. Такие таланты только растут, увеличиваются в своих размерах, в продуктивности своего творчества. Их произведения становятся из года в год все значительнее, и их благотворное влияние на читающий мир – все могущественнее[10].

Газета отмечает, что писатель «из творца маленьких юмористических рассказцев» постепенно вырос в «творца крупных бессмертных художественных произведений»; свои произведения он писал «кровью своего сердца, соком своих нервов»[11]. И материал заключается следующей мыслью:

> Да, крупный, но и незабвенный талант, сошел в преждевременную могилу! В 1904 году это уже вторая тяжкая потеря для России: в начале года умер Михайловский, теперь Чехов. Тяжкий год![12]

Исследователи отмечают, что в этом некрологе Чехов «как бы подтягивался под просветительские идеалы редакции»: «подчеркивалась демократичность его происхождения (вплоть до причисления даже его отца к крепостным крестьянам), мужество в борьбе с изнурительным недугом, активизирующее воздействие его произведений»[13].

В отличие от «Сибирской жизни», некролог «А. П. Чехов» (также без подписи) в «Сибирском вестнике» занимает значительную газетную площадь[14].

В этом материале предпринята попытка осмысления особенностей творчества Чехова, и она осуществлена на достаточно высоком уровне. Начинается некролог с сообщения о том, что «наша литература понесла еще одну тяжелую утрату»: в возрасте 44 лет, «когда

обыкновенно духовные силы человека бывают еще в полном развитии и расцвете»[15], скончался Антон Павлович Чехов. После этого автор переходит к характеристике «дарования писателя»: он называет его «редким», «чутким и сильным, увлекавшим и властно покорявшим себе читателя» – хотя и «не разносторонним»[16]. Это дарование позволяло Чехову «с удивительной изобразительной силой и отчетливостью воспроизвести самые разнообразные явления окружающей действительности», «приковывать к ним внимание читателя, заставляя его мучительно переживать рисуемую художником чужую жизнь, чужие страдания и муки»[17].

Характеризуя творческую манеру Чехова, журналист в первую очередь указывает на выбор материала для его произведений: это

> не исключительные положения, уже в силу своей исключительности редкие и потому обращающие на себя общее внимание, а самые обыденные, серенькие явления жизни, мимо которых ежедневно проходишь, не замечая их, не задерживаясь на них вниманием». Чехов же «умел показать их с такой стороны, в таком освещении, что читатель не только начинал пристально вглядываться в них, но и терял свое спокойное отношение, мучительно терзаемый зрелищем беспросветной простоты жизни, тупости и жестокости ненужных мелочей, опутывающих жизнь человека, низводя его самого на степень полускотского существования[18].

Именно «мелочи жизни» «нашли в Чехове своего художника, равного которому в новейшей русской литературе нет»[19].

В некрологе несколько раз повторяется мысль о том, что произведения Чехова – это «картины», написанные «с исключительной силой и жизненной правдой», но эти картины не освещаются «ни единым лучом звезды», «ни в одной своей части» не оживлены «порывом, подвигом», не согреты «хотя бы слабым проявлением деятельной любви, борьбы и страсти»[20]. Чеховские «картины» поражают, с одной стороны, своей реальностью и правдивостью, а с другой – «своей мертвенностью, отсутствием живых красок», в них «нет места проявлению жизни во всем ее разнообразии, могуществе и красоте»[21]. В этом-то, по мнению автора некролога, «и сила и слабость Чехова», это причина, «почему он, при всей огромности художественного дарования, при всей теплой симпатии, которую он вызывал к себе в широких слоях русского общества, никогда не был тем, что у нас принято называть “властителем дум”»[22]. Положение Чехова в современной литературе характеризуется так:

Чехова читали, любили и... только. За ним не шли, потому, что идти некуда было; им не воспламенялись сердца юношей-читателей, потому что он сам лишен был пламени жизни; его имя не заставляло ничье сердце трепетать надеждой на грядущее царство правды и любви, потому что он не имел ее сам...[23].

Пытаясь найти ответ на вопрос – «в чем разгадка» чеховской «безысходной тоски и печали», журналист приходит к выводу:

Чехов, к несчастию русской литературы, *был сыном своего века*, – он «плоть от плоти его и кость от кости его» <...> В этом и только в этом все объяснение мучительной загадки чеховского дарования[24].

Автор некролога объясняет особенности чеховского творчества социальными условиями: он «создан безвременьем 80-х годов», на нем отразилось «тлетворное, губящее все живое дыхание безвременья, каким были 80-е годы», это безвременье заразило Чехова «своим безверием и пассивностью»[25]. Положительный же момент, по мнению журналиста, заключается в том, что «в настоящее время «лучи солнца все ярче и ярче освещают картину жизни во всем ее многообразии», а самое главное –

меняется и читатель и черпает в чеховском изображении действительности уже не тоску и безысходную печаль, а элементы для активного отношения к окружающему, пробивающиеся лучи солнца уже обрисовывают для него точки опоры. Теперь чтение Чехова вызывает уже на активную работу и мысль и чувство[26].

Наконец, в некрологе содержатся некоторые биографические сведения о рождении Чехова, его образовании и подчеркивается, что в литературе «ему принадлежит одно из первых мест»[27].

Более того, на смерть Чехова «Сибирский вестник» откликнулся целым рядом других публикаций. Здесь не только постоянно публиковались материалы, взятые из российской столичной и провинциальной прессы, но и был представлен большой массив авторских, оригинальных материалов местных публицистов[28], которые представили свою точку зрения на значение Чехова в русской литературе и пытались осмыслить особенности его творческой манеры.

В свою очередь, материалы «Сибирской жизни» только дополняли информацию, которая публиковалась в «Сибирском вестнике». Возможно, эта разница в подходах редакций к освещению события

была обусловлена тяготением макушинской газеты к «традициям народнической критики, к литературе с обнаженной прогрессивной тенденцией, с явной социальной активностью»[29].

Газеты находили разные эпитеты для характеристики дарования Чехова: «необыкновенный», «оригинальный» и «огромный» («Сибирская жизнь»), «редкий», «чуткий» и «сильный» («Сибирский вестник») – и в целом сходились в высокой оценке чеховского творчества и его влияния на русское общество.

Третье томское издание, в котором отразилась «чеховская тема» в 1904 г., – это ежемесячный журнал «Сибирский наблюдатель», который издавал В. А. Долгоруков. Журнал был преобразован в 1901 г. из журнала «Дорожник по Сибири и Азиатской России», сохранив его краеведческую направленность и двуязычие (часть материалов переводилась на французский язык). Но вновь созданный «Сибирский наблюдатель» был более разнообразен по тематике, в его структуру вошла художественная литература, публицистика, корреспонденции с мест и др. В числе сотрудников были М. Р. Бейлин, В. П. Булыгин, А. Бахарев, В. Л. Вейсман, А. Голодников, П. К. Голубев, А. А. Сибиряков, Ф. Ф. Филимонов и др. Вс. Крутовский характеризовал этот журнал следующим образом: «Будь у В. А. Долгорукова более широкие взгляды на цели и значение ежемесячного журнала, быть может, его попытка и не прошла бы так тускло и бесследно. Потребность в серьезном общественно-политическом и литературном ежемесячном органе несомненно существовала <...> Но тусклый «Сибирский наблюдатель», при всей его чистоте и добросовестности, будущности не имел, особенно в начале XX века» [30].

В сдвоенном номере (№ 7–8) за июль – август 1904 г. был опубликован целый ряд материалов, посвященных Чехову. Во-первых, это портрет Чехова – на вклейке между с. 16 и 17; потрет подписан на двух языках, русском и французском, с указанием даты рождения и смерти. Во-вторых, здесь было напечатано стихотворение Всеволода Сибирского (псевдоним Долгорукова) «Памяти А. П. Чехова»:

Перед безвременной могилой
Стою подавлен... меркнет свет...
Еще с одной простились силой:
Был человек – и больше нет!

Да, человек. Людей же много
Бездарных, глупых и пустых.

Растет, как ночь, в душе тревога
И замолкает слабый стих.
.....
.....
Уходят славные со сцены, –
Пигмеев время настает.
Угасшим силам – нет замены,
Орла не виден уж полет.

И призрак гасит дерзновенно
На алтарях огонь священный [31].

Не блистая особыми художественными достоинствами, стихотворение тем не менее отличается большой искренностью и выражает глубокую скорбь о писателе, с которым Долгоруков был знаком лично.

Некролог памяти Чехова Долгоруков перепечатал из «Вестника Европы» (номер за август, автор – Евг. Ляцкий). Однако в конце его он добавил собственный текст, «несколько слов, заключающих небольшое воспоминание о почившем Антоне Павловиче»[32]:

> В 1890 году, отправляясь на Сахалин, он остановился по дороге в Томске (железного пути тогда еще не было), где и пробыл несколько дней. Кружок пишущей братии в Томске в то время был очень тесен; издавалась одна газета – «Сибирский вестник», редактором-издателем которой был ныне тоже покойный В. П. Картамышев. В кругу-то его и нескольких сотрудников «Сибирского вестника», в числе которых был и я, пишущий эти строки, А. П. и проводил почти все время. Раза два-три мы вместе обедали; вели дружеские беседы; хлопотали о покупке А. П. дорожного экипажа для дальнейшего пути, и т.д. Мягкая симпатичная личность А. П. сразу привлекала к нему, и он скоро завоевал симпатию каждого из нас Шутя, он говорил: «Еду делать двугривенные». Он отправлялся на Сахалин в качестве корреспондента «Нового времени» и, говоря, что будет делать двугривенные, объяснял затем, что ему А. С. Суворин (издатель «Нового времени») будет платить по 20 к. за печатную строку.
>
> С дороги А. П. прислал мне очень милое письмо, которое хранится у меня в бумагах, и как только я разберусь в них – я его напечатаю.
>
> А. П. тогда выглядел вполне здоровым человеком, полным сил и энергии[33].

Так журнал «Сибирский наблюдатель» внес свой посильный вклад в освещение печальной «чеховской темы» 1904 г.: прозвучало прощальное слово его издателя – поэтическое и мемуарное – о Чехо-

ве и как о писателе, и как о лично знакомом симпатичном человеке. При этом «Сибирский наблюдатель» стал единственным изданием, которое напомнило своим читателям о том, что Чехов был в Томске. «Фигура умолчания», которой воспользовались газеты в этом отношении, показала сложное отношение томской общественности к писателю: несомненное восхищение его талантом, с одной стороны, и сохранившуюся обиду за негативное описание Чеховым Томска – с другой.

Тем не менее три некролога, ознаменовавших начало нового этапа анализа и оценки чеховского творчества, показали готовность сибирских публицистов к углубленному восприятию литературного наследия Чехова.

Примечания

[1] *Государственный архив* Томской области. Ф. 3. Оп. 12. Д. 1010. Л. 1-2 об.
[2] *Сибирский* вестник. 1905. 5 янв. № 3. С. 1.
[3] Там же.
[4] *Крутовский Вс.* Периодическая печать в Томске // Город Томск. Томск, 1912. С. 296.
[5] Там же. С. 300.
[6] *Косых Е. Н.* Сибирская жизнь // Томск от А до Я: Краткая энциклопедия города. Томск, 2004. С. 311.
[7] *Сибирская* жизнь. 1904. 23 нояб. № 256. С. 1.
[8] Там же.
[9] *Сибирская* жизнь. 1904. 6 июля. № 144.
[10] Там же.
[11] Там же.
[12] Там же.
[13] *Разумова Н. Е.* В Томск проездом (А. П. Чехов) // Русские писатели в Томске. Томск, 1996. С. 178.
[14] *Сибирский* вестник. 1904. 6 июля. № 144.
[15] Там же.
[16] Там же.
[17] Там же.
[18] Там же.
[19] Там же.
[20] Там же.
[21] Там же.
[22] Там же.
[23] Там же.
[24] Там же.
[25] Там же.
[26] Там же.

[27] *Сибирский* вестник. 1904. 6 июля. № 144.

[28] См., напр.: *Боголепов М.* Мысли вслух. На свежей могиле // Сибирский вестник. 1904. 7 июля. № 145; *Вольфсон Д.* А. П. Чехов и школы Сахалина // Там же. 1904. 29 июля. № 163; *Вейсман Р. Л.* Настроение дня // Там же. 1904. 8 дек. № 267; *Юрист.* В Томском юридическом обществе // Там же. 1904. 12 окт. № 221; и др.

[29] *Разумова Н. Е.* Газеты П. И. Макушина о Чехове // Вторые макушинские чтения (23-24 мая 1991 г., г. Томск). Томск, 1991. С. 148.

[30] *Крутовский Вс.* Указ. соч. С. 302.

[31] *Сибирский* наблюдатель. 1904. Июль – август. № 7-8 С. 91.

[32] Там же. С. 216.

[33] Там же. С. 216-217.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Абайдулов Г. М. 233, 237
Абрамов А. 97
Абрамов Я. А. 267
Адамович Г. В. 203
Айзикова И. А. 66, 278, 294
Аксаков К. С. 94, 98
Алексеев М. А. 25
Андерсон Б. 259
Андерсон Ш. 208
Андреев Л. Г. 212
Анисимов И. И. 212–213
Анисимов К. В. 260
Аристотель 23, 25, 75, 154
Арустамова А. А. 66
Архимед 97
Аршаулов П. П. 272
Асафьев Б. В. 111
Астафьев В. П. 228
Афанасьев Э. С. 85
Ахиллес 90

Багно В. Е. 25
Байрон Джордж Гордон Ноэль 95
Бальмонт К. Д. 162
Баранцевич К. С. 298
Барбиери Джованни Ф. 11
Бауер Вольфганг Мария 164
Бахарев А. 316
Бахтин М. М. 77, 78, 80, 85, 98
Бежин Л. 294
Бейлин М. Р. 316
Белинский А. А. 227–228, 237, 239
Белинский В. Г. 88, 97
Белл Клайв 204
Белкин А.А. 35
Белый Андрей 37, 52
Бельтраме Ф. 162
Беляев Ю. Д. 131
Беннет А. 206
Бердников Г. П. 294
Бергсон Анри 23
Берков В.П. 24,
Берковский Н.Я. 35, 81, 85
Бертон Пьер 123
Бессараб М. Я. 116, 131
Бехтерев В. М. 125–128, 132
Бибиков П. А. 133–139, 147–148
Бич Джозеф Уоррен 208
Блок А. А. 241
Богданов К. А. 132
Богданов П. А. 129
Боголепов М. И. 312, 319
Бокль Генри Томас 150, 161
Бочаров С. Г. 149, 240
Брокгауз Ф. А. 133, 147
Булахов П. 171
Булгаков М. М. 167
Булыгин В. П. 316
Бунин И. А. 12, 239
Буссе Ф. Ф. 284
Бутковский Я. Н. 283, 294
Бушмин А. С. 212–213
Бюхнер Людвиг 152
Бялый Г. А. 95

Ваганов А. 131
Вагин Н. 279
Вайскопф М. 88, 98
Вальтер В. Г. 123–124, 132
Вальяно М. 310
Ван Гог Винсент 205
Васильев В. В. 227–229, 237, 240
Вебер К. М. 240
Вейсман Р. Л. 312, 316, 319
Верди Джузеппе 15, 235
Вильсон Джон 175
Винкельман Иоганн Иоахим 7
Виноградов В. В. 212–213
Виролайнен М.Н. 65
Витгенштейн Людвиг 22
Витте С. Ю. 259
Владиславлев М. П. 272
Владиславлев С. М. 272
Вологодский П. В. 312
Вольтер 36
Вольфсон Д. 319
Вульф Вирджиния 204–208, 210, 212
Вульф Леонард 204, 205–206
Вяткин Г. А. 312

Гаврилин В. А. 227–229, 233, 236–237, 239

Газданов Гайто 195–199, 202–203
Галушко М. 240
Гарнет Дэвид 204, 208–209
Гарнет Констанция 208–210, 213
Гарт Фрэсис Брет 131
Гаршин В. М. 13, 167, 298
Геккель Эрнст 127, 129, 132, 152
Гегель Георг Вильгельм Фридрих 75, 126
Гексли Т. Г., Гэксли Т. Г. *см.* Huxley Thomas Henry
Гердер Иоганн Готфрид 49
Геродот 23
Гесиод 52
Гете Иоганн Вольфганг 17, 18, 21, 23, 24, 26, 49, 93, 236
Гитович Н. И. 309
Глинский Б. 262, 278
Говоруха-Отрок Ю. Н. 240
Гоген Поль 205
Гоголь Н. В. 8, 12, 13, 20, 23, 25, 88–90, 94–95, 98, 167, 210, 214, 218, 228, 241–242, 289
Голодников А. 316
Голсуорси Джон 204, 206
Голубев П. К. 316
Гомер 94
Гончаров И. А. 12, 196, 246, 252, 297–300, 310
Горький Максим 215–216, 222, 226, 241, 312
Горячева М. О. 85
Грешных В. И. 212
Грибоедов А. С. 88–90, 98, 120, 241, 312
Григ Эдвард 240
Григорьев В. Н. 266, 278
Гридин А. 235, 237
Гринштейн А. Л. 27
Гришковец Е. В. 260
Гроб Т. 255, 259–260
Гроссман Л. П. 160–161
Гуно Шарль 236
Гурвич И. А. 266, 278
Гюго Виктор 131

Данилевский Н. Я. 133, 140
Даниэль Ю. 166, 168,
Дарвин Ч. 133–135, 146–155, 157, 158, 161–163
Даукаев М. Ф. 237
Дебюсси Клод 240
Дега Эдгар 12
Декарт Рене 126
Джеймс Генри 211, 213
Джеймс У. 206
Джерхарди Уильям *см.* Gerhardie W.
Джойс Джеймс 207–208
Диоген Синопский 177, 188
Дионисий Псевдоареопагит 36, 45
Дмитриева Н.А. 35
Долгоруков В. А. 272, 316–317
Долженков П. Н. 35
Дорошевич В. М. 129
Достоевский Ф. М. 9, 12, 13, 35, 135–140, 147–149, 162, 202, 207, 209–210, 214, 241, 252
Дьяков А. А. 129
Дягилев С. П. 146

Егоров Б.Ф. 35
Елизавета Петровна, имп. 87
Елпатьевский С. Я. 262, 278
Ельницкая Т. М. 132
Ермак 254–256
Ерофеев В. В. 166, 171, 173

Жилякова Н. В. 310
Журавлева А. И. 131

Зайцев В. А. 152
Замятин Д. Н. 263, 278
Захер-Мазох Леопольд фон 93–94, 98
Звонникова Л. А. 35
Зеньковский В. В., прот. 146, 149
Зингерман Б. 57, 66
Зиник З. 166, 173–174
Злотникова Т. С. 62, 66
Зограф Н. Г. 132
Зохраб И. 147
Зощенко М. М. 228

Ибсен Генрик 26, 240
Иванов И.В. 112
Иисус Христос 162

Кабакова Г. 259

Казакова Р. Ф. 241
Калашников И. Т. 259
Калягин А. А. 86
Кант Иммануил 17
Капустин Д. 310
Капустин Н. В. 226, 252, 260
Карамзин Н. М. 88, 247, 249
Карнадо Луи 132
Карпов В. Н. 88, 97
Картамышев В. П. 248, 272, 275, 308, 311, 317
Картамышева М. Ф. 311
Картезий *см.* Декарт Рене
Катаев В. Б. 24, 27, 35, 50, 56, 57, 66, 67, 73, 85, 131, 145, 149, 151, 161–162, 201–203
Катулл Гай Валерий 100, 102, 111
Кауфман А. А. 267
Кейнс Джон Мейнард 204, 206
Кеннан Джордж 262, 264, 278
Кеппен А. П. 282
Кеппен Вольфганг 25
Керимов Т. Х. 85
Кибальник С. А. 202
Киган-Дедлов В. Л. 266, 278
Ким А. А. 169–171
Киреевский И. В. 90, 98
Киселев А. С. 118
Клейн, пастор 125
Клейтон Дуглас 27
Клеменц Д. А. 312
Климент Александрийский 45
Книппер-Чехова О. Л. 220
Ковалевский М. М. 120, 132
Колумб Христофор 95
Кондратьев И. М. 121
Конрад Джозеф 208
Конт Ф. 259
Корбин Генри 52
Короленко В. Г. 270
Корш Ф. А. 120–121
Костанов А. И. 294
Косых Е. Н. 318
Котелянский С. С. 207, 209
Кошелев В. А. 23
Красавченко Т. Н. 209, 212–213
Крейн Стивен 208
Кривенко В. С. 124
Кропоткин П. А. 152
Крутовский В. 316, 318–319
Крылов И. А. 302
Ксантиппа 16, 20, 25, 26
Кузанский Николай 36, 45
Кубанев Н.А. 66
Кубасов А. В. 85, 259–260
Кузовлев 307, 310
Кулешов В. И. 161
Куприн А. И. 239
Каллаш М. А. (Курдюмов М.) 75, 85
Кьеркегор Сёрен 85

Лавров П. Л. 286, 294
Левитан И. И. 79, 99, 112
Лейкин Н. А. 295, 298, 303
Леонтьев И. Л. (Щеглов) 23, 295, 301
Лермонтов М. Ю. 102, 131, 241
Лесков Н. С. 228, 267
Лессинг Готхольд Эфраим 7
Лиепа М.-Р. Э. 228
Линков В. Я. 35, 145
Линтварева Е. М. 25, 269
Лихачев Д. С. 243
Лицинский Б.Д. 294
Лобачевский А. 240
Ломброзо Чезаре 158
Ломоносов М. В. 87–88, 97, 241
Лосев А.Ф. 111
Лотман Ю. М. 309–310
Лоуренс Дэвид Герберт 208, 210
Львов-Анохин Б. А. 229, 240
Ляцкий Е. 317

Майер-Гейер А. 160
Майков А. Н. 100
Макарова Е. А. 66, 278, 294, 310
Маканин В. С. 166, 175–188, 190–191, 193–194
Маккарти Дезмонд 204
Максимов А. М. 286, 294
Максимов В. Е. 166, 168, 172
Максимов С. В. 262, 264, 278
Максимова Е. С. 228, 234–235, 237
Макушин А. И. 312
Макушин П. И. 312
Макшеев В. А. 120
Мане Эдуард 12

Марк Аврелий 38, 188-189
Марковский Д. 235
Мароши В. В. 260
Марри Джон Миддлтон 207–209
Марциал Марк Валерий 100
Матисс Анри 205
Маяковский В. В. 241
Мевес Ив. 262, 278
Межов В. И. 262, 278
Мейербер Джакомо 15
Мельшин Л. 262, 278
Меньшиков М. О. 52
Мережковский Д. С. 100
Миддендорф А. Ф. 262, 278
Минин Н. В. 124, 126
Минкус Людвиг 236
Мирский М. Б. 258
Михайловский Н. К. 134, 147, 312–313
Михалков Н. С. 86
Михновец Н. Г. 162
Мицуль М. С. 282
Монастырский А. 203
Моне Клод 205
Мопассан Ги де 230
Морозов А. А. 202
Моэм Уильям Сомерсет 204
Мур Джордж 204
Мурдамаа Май 228
Мэнсфилд Кэтрин 204, 206, 208
Мюллер Герберт 208

Набоков В. В. 7, 8, 23, 214–226
Набоков Д. В. 214
Назиров Р. Г. 35
Наполеон Бонапарт 41, 153
Невельский Г. И. 282
Никанорова Е. К. 66
Николюгин А. Н. 213
Никулина Н. А. 118
Нил, еп. 274
Ницше Фридрих 200, 153
Новалис 49
Новик Нора 227
Новицкий Григорий 252
Ноймайер Джон 228
Нордау Макс 151, 158, 164
Носов Н. Н. 114
Ньютон Исаак 97, 114

Овидий 25, 100
Одоевский В. Ф. 33–34, 88–91, 98
Ожешкова Э. 162
Островский А. Н. 122, 240
Острогорский В. 262
Оффенбах Жак 235
Ошурков В. 273

Паперный З. С. 212
Парис 90
Пастернак Б. Л. 24, 26, 142
Пашков Афанасий 251
Пелевин В. О. 166, 169, 194–195, 201, 203
Пенская Е. Н. 131–132, 162
Пестель И. Б. 259
Петров Аввакум 251–252, 254, 256, 260
Петухова Е. Н. 202–203
Печерская Т. И. 66
Пикассо Пабло 205
Пиранделло Луиджи 174
Платон 38, 87–91, 95–98
Платонов А. П. 203
Плеханова И. И. 85
Плещеев А. Н. 24, 104, 303
Плисецкая М. М. 228
Плюханова М.Б. 260
По Эдгар 203
Полонский Я. П. 99–104, 110-112
Полоцкая Э. А. 78, 79, 85, 113, 212
Поляков И. С. 284
Потанин Г. Н. 247, 262, 272, 312
Потапов А. Л. 282
Правдин О. А. 120
Пржевальский Н. М. 63, 269–270
Пригов Д. А. 200, 203
Пристли Джон Бойнтон 204
Прокл 45, 51
Прокофьев С. С. 233, 236
Проперций 100, 102, 111
Проскурина Е. Н. 202–203
Пруст Марсель 208
Пуссен Никола 11, 24
Пуччини Джакомо 12, 15
Пушкин А. С. 9, 35, 102, 111, 175, 241, 244, 242–243, 289
Пьецух В. А. 166, 172–173, 194

Равель Морис 240
Радищев А. Н. 252
Разин Степан 254
Разумова Н. Е. 253, 255, 258, 260, 264, 278, 294, 297, 309–310, 318–319
Рассел Бертран 204
Рассказова Т. 203
Рачинский С. А. 161
Регеци Ильдико 161, 165
Рейнолдс Джошуа 11
Рейфилд Дональд 243, 258
Ремнев А. В. 259, 293
Рогаль Н.М. 294
Розенблюм Л. М. 212
Рубинштейн А. Г. 79
Рудановский Н. В. 282, 284

Савинков С. В. 35
Салтыков-Щедрин М. Е. 215, 228
Самсон фон Гиммельштерн В. Е. 124
Сартр Жан-Поль 159, 165
Сарухян А. П. 212
Свифт Джонотан 113
Свободин П. М. 297–299
Северянин Игорь 241
Сезанн Поль 205
Селезнев В. 116, 131–132
Семанова М. Л. 85
Семенова Т. О. 202
Сендерович М. 85
Сендерович С. 35
Сервантес Сааведра Мигель де 15, 16, 25, 236
Серповской Н. 266, 278
Сибиряков А. А. 316
Скафтымов А. П. 73
Скрябин А. Н. 228
Слезкин Ю. 294
Словцов П. А. 259–260
Смирнов М. М. 35
Сноу Чарльз Перси 114, 131
Собенников А. С. 258, 260
Содерстром М. С. 259
Соин Н. Н. 311
Соколинский Е. К. 131
Сократ 25, 26, 36, 87, 96
Соловьев В. С. 40, 99, 104, 111–112, 153
Соломон 26
Сорокин В. В. 195, 200–201, 203
Спенсер Герберт 147, 151, 162
Сперанский М. М. 252–253, 259–260
Стайн Гертруда 206
Станиславский К. С. 242
Станюкович К. М. 264
Степанов А. Д. 85, 203, 260
Стеффенсен Э. 54, 66
Стивен Лесли 205
Столыпин А. А. 252, 260
Страхов Н. Н. 133–136, 140, 147, 149
Стэнли Генри Мортон 269
Стрэчи Литтон 204
Суворин А. С. 9, 23, 25, 26, 52, 103, 118, 141, 144, 158, 250, 257, 261, 264, 272–273, 281, 284, 288, 295, 299, 301–303, 308, 317
Сухих И.Н. 35, 85, 113, 258, 298, 310
Сухово-Кобылин А. В. 113, 116–117, 120–132

Твардовский А. Т. 228
Тейяр де Шарден П. 134, 147
Телешов Н. Д. 266, 278
Теплинский М. В. 294
Тимирязев К. А. 127–130, 132, 140, 146, 147–148, 161
Тове А. К. 212
Толстая Е. 162
Толстой Л. Н. 9, 13, 23, 66, 122, 140, 149, 178, 195–196, 207, 210, 214, 218, 241, 309
Трескин Н. И. 259
Трубецкая Л. 259
Тургенев И. С. 12, 15, 16, 52, 121–122, 126, 196, 202, 210, 214
Турков А. М. 35
Тынянов Ю. Н. 236, 240
Тюпа В. И. 74, 258
Тютчев Ф. И. 111–112

Усов Л. А. 241–245
Успенский Б. А. 73
Успенский Г. И. 228, 267, 276, 279
Уэллс Герберт 206
Уэст Р. 206

Фаминицын А. С. 140
Фаустов А. А. 35
Феклин М. Б. 213
Фет А. А. 99–102, 104, 111–112
Филимонов Ф. Ф. 316
Фихте Иоганн Готлиб 126
Фишер И. Э. 262, 278
Флоренский П. А. 52
Флоринский Н. М. 272
Фокин П. Е. 310
Фолкнер Уильям 208
Форд Мэдок Форд 208
Фостер Эдвард Морган 204, 206
Фофанов К. М. 298
Фрай Роджер 204–205
Франкфурт Гарри Гордон 115, 131
Францева Н. В. 149
Фрейд Зигмунд 206
Фрейзер Джордж 206
Фуко Мишель 167, 194

Хайдеггер Мартин 76, 165
Хаксли Томас Генри *см.* Huxley Thomas Henry
Хализев В. Е. 54, 66
Хараджанян Р. И. 227, 240
Харитонов М. 166, 168
Харон 249
Хачатурян А. И. 236

Цебрикова М. К. 262, 278
Цилевич Л. М. 56, 66

Чайковский А. В. 233, 227
Чайковский П. И. 228
Чехов Ал. П. 10, 17, 98, 103, 112, 261, 302
Чехов М. А. 25
Чехов М. Е. 296
Чехов М. П. 25, 295
Чехов Н. П. 17, 146
Чехова М. П. 261, 296, 303–304, 307–308
Чудаков А. П. 85, 113, 149

Швецов С. П. 312
Шекспир Уильям 17, 23, 41, 153, 175, 241
Шёнле А. 259
Шестов Л. И. 35, 160, 164–165, 202
Шиллер Фридрих 7, 21, 23, 24, 27
Шипицин А. Н. 312
Шишпарёнок Е. В. 258, 294
Шлегель Фридрих 49
Шопенгауэр Артур 11, 17, 24
Шостакович Д. Д. 228, 233, 236, 240
Шоу Бернард 204, 228
Шукшин В. М. 228
Шуман Роберт 240

Щедрин Р. К. 228

Эдип 96
Эдисон Томас Алва 125
Эйкен К. 208
Эйфман Борис 239
Эккерман Иоганн Петер 124
Экхгарт Мейстер 36
Элиот Томас Стернз 206
Энгельгардт М. 133
Этвёш Петер 227
Эфрон И. А. 133, 147

Юнг Карл Густав 40, 45, 47, 52

Ядринцев Н. М. 246–247, 262, 267, 273–276
Яновский В. О. 282
Яновская Г. В. 212
Якоб Т. 160

Adler J. H. 163

Barrett Paul H. 163
Bartels Klaus 23, 24
Bassin M. 247, 259
Bauer Gerhard 51
Baumunk Bodo-Michael 163
Beierwaltes Werner 51, 52
Białostocki Jan 24
Blanke H. 24
Bode Christoph 52
Bohn Volker 52
Brandt R. 25
Bricmont J. 114, 131
Bristow Eugene K. 160

Clayton Douglas J. 160

Darwin Chares *см.* Дарвин Чарльз
Deppermann Maria 51
Dlugosch Ingrid 161

Enzensberger Hans M. 8
Erdmann E. von 25

Florenskij Pavel *см.* Флоренский П. А.
Freeman R. B. 163
Freise Matthias 38, 51, 52
Frenzel Elisabeth 24
Fuhrmann Horst 27
Fuhrmann Manfred 23

Garziano Svetlana 160
Gautrey Peter 163
Geisenhanslüke Achim 27
Gerhardt Dietrich 25, 26
Gerhardie W. 210–211, 213
Gerigk Horst-Jürgen 23
Gillès Daniel 86, 97
Goethe J. W. *см.* Гете И. В.
Greber Erika 27
Gribbin John 163

Hanus Ursula 52
Heinecke B. 24
Henry Peter 163
Holthusen J. 25
Hose Martin 23
Huxley Leonard 163
Huxley Thomas Henry 147, 152, 163

Jackson Robert L. 51, 309–310
Johannsen Rolf H. 24
Jung C. G. *см.* Юнг К. Г.

Kataev V. B. *см.* Катаев В. Б.
Kissel Wolfgang Stephan 25, 26
Kluge Rolf-Dieter 25, 52, 161
Koschmal W. 131
Kramer Karl D. 51
Krieger Verena 52
Kuhn D. 24

Lanne Jean-Claude 160
Lewis B. E. 162
Löhneysen W. Frhr. von 24
Lyell Chares 163

Mader Rachel 52
Magarshack David 151, 162–163
Maisak Petra 24
Malcolm Janet 52
Matt Peter von 21, 27
Moravčevich Nicholas 160–162
Murray John 163

Neuschäfer Hans-Jörg 25
Nohejl Regine 51
Nordau Max *см.* Нордау Макс

Panofsky Erwin 24
Pawlikowska-Gannon Hanna 163
Peat F. David 52
Peters Uwe H. 24
Popkin Cathy 50
Proyart Jacqueline de 151, 161

Rieß Jürgen 163
Ronen Omry 161
Rothe Hans 164–165
Royer Clémens-Aug. 135, 137–138

Schmid H. 52
Schmidt-Biggemann Wilhelm 51
Schopenhauer A. *см.* Шопенгауэр А.
Schultze Brigitte 25
Senelick Laurence 161
Sherbinin Julie W. de 160
Snell Bruno 24
Sokal A. 114, 131
Sontag Susan 8
Stelleman J. 52
Steltner U. 27
Stowell H. P. 211–213
Stroud T. A. 163
Świeżawski Ernest 161

Thiergen Peter 24, 25, 27, 161
Thompson Alan Reynold 160
Tigges Stefan 52
Tulloch John 164

Urban Peter 51, 157, 164

Vucinich Alexander 161–162
Vogt Markus 162

Wächter Thomas 51
Wapnewski Peter 8
West M. L. 23
White Michael 163
Wörn Dietrich 52

Zubarev Vera 51, 52

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. П. ЧЕХОВА

Америка в Ростове-на-Дону 60
Анна на шее 210, 227, 229–230, 239–240
Анюта 230

Барон 63
Барыня 64
<Безотцовщина> 60–61, 86–97

В овраге 145, 217, 220–222
В рождественскую ночь 75
В ссылке 268
Вишневый сад 58, 73, 86, 160, 162, 244
Верочка 60
Водобоязнь *см.* Волк
Волк 118
Володя большой и Володя маленький 58
Воры 59, 64
Враги 60

Гусев 201, 207, 210, 301

Дама с собачкой 27, 41–42, 210, 217–219, 228
Дело Рыкова и комп. 58
День за городом 59
Дом с мезонином 28–29, 35, 75, 197
Дочь Альбиона 141–142
Драма на охоте 60
Душечка 195–196, 210, 231
Дуэль 31–32, 35, 54–55, 60, 67–74, 130, 144–145, 151, 161, 164, 210
Дядя Ваня 156–160, 164–165

Жена 58
Живой товар 60

Иванов 62–63, 86, 96, 98
Из Сибири 198–199, 240, 258–259, 262, 270, 277–278, 298, 300, 304–309
Именины 104
Ионыч 85, 203

Календарь «Будильника» на 1882 год 117–118
Каштанка 242, 245
Княгиня 58, 161
Крыжовник 30–31, 73

Мальчики 63
Маска 22
Медведь 58, 120–123
Мелюзга 63
Мечты 59, 64–65, 265
Моя жизнь 54, 56, 60, 63, 75
Мужики 54–57, 198

<Н. М. Пржевальский> 63, 269
На большой дороге 59–60, 64
На подводе 203
На пути 58
Невеста 54–55, 57, 61, 85
Ненужная победа 59–60
Ночь на кладбище 75

О вреде табака 16–21, 25–27
Огни 130
Он и она 63
Опять о Саре Бернар 63
Осенью 59
Осколки московской жизни 63
Остров Сахалин 198–199, 240, 250, 252–253, 260, 263, 281, 284, 286–288, 293, 298

Палата № 6 72, 75, 166–167, 175, 177, 244
Пари 207
Перекати-поле 59
<Платонов> *см.* <Безотцовщина>
Попрыгунья 29–30
Приданое 58
Припадок 12–16, 198, 262
Психопаты 63
<Пьеса без названия> *см.* <Безотцовщина>

Рассказ неизвестного человека 58–60, 62–63, 210

Сара Бернар 58, 63
Свадьба 228
Святою ночью 75
Скучная история 62, 82, 85, 142–144, 195, 210, 262, 265
Случай из практики 54–55
Смерть чиновника 9–12, 142–143
Стена 119
Степь 85, 262
Страхи 18, 39, 47
Студент 39, 75
Счастье 99, 103, 105–110

Татьяна Репина 52
Три года 54–56, 58, 63, 75–85, 196, 210
Три сестры 28, 42–43, 54–57, 62, 86, 96, 146, 160, 162, 164, 200
Тысяча и одна страсть 131

Убийство 75
Учитель словесности 34–35, 54–55, 61, 210

Фокусники 129–130

Хористка 266
Хорошие люди 18, 55, 57

Цветы запоздалые 61

Чайка 24, 41, 43, 51, 119, 151–156, 160–165, 222–225, 228
Человек в футляре 142–143, 149
Черный монах 32–34, 39–41, 52, 166, 177

Содержание

От редактора 5

Часть I. Чехов

Петер Тирген. Бамберг (Германия). «Поэты много лгут»: Чехов, или Любовь к маске. Перевод О. Б. Лебедевой 7

С. В. Савинков. Воронежский государственный педагогический университет, Воронеж (Россия). «Чужой» человек в творчестве А. П.Чехова: условия существования 28

Элизабет фон Эрдманн. Отто-Фридрих университет, Бамберг (Германия). Между воображением и действительностью: чеховские пересечения границ. Перевод О. Б. Лебедевой 36

А. А. Богодерова. Новосибирский государственный педагогический университет, Новосибирск (Россия). Варианты сюжетной ситуации ухода в творчестве А. П. Чехова 53

А. А. Казаков. Национальный исследовательский Томский государственный университет, Томск (Россия). Композиция повести А. П. Чехова «Дуэль» в ценностном аспекте 67

А. С. Собенников. Иркутский государственный университет, Иркутск (Россия). Повесть А. П. Чехова «Три года»: человек и время 75

Часть II. Чехов и время

А. С. Янушкевич. Национальный исследовательский Томский государственный университет, Томск (Россия). Генеалогия одного чеховского героя: Платонов и русский платонизм 86

Э. М. Жилякова. Национальный исследовательский Томский государственный университет, Томск (Россия). «Поэзия, вышитая на прозе» («У двери» Я. П. Полонского и «Счастье» А. П. Чехова) 99

Е. Н. Пенская. Национальный исследовательский университет Высшая школа экономики, Москва (Россия). О пародиях в науке. К проблеме интеллектуального диалога А. П. Чехова и А. В. Сухово-Кобылина 113

Н. Г. Михновец. Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург (Россия). А. П. Чехов в контексте полемики о Чарльзе Дарвине 1860–1890-х гг. 133

Даниэль Шюманн. Бохум (Германия). Реминисценции эволюционного учения в пьесах А. П. Чехова «Чайка» и «Дядя Ваня» 150

Т. Л. Рыбальченко. Национальный исследовательский Томский государственный университет, Томск (Россия). «Палата № 6» А. П. Чехова как предтеча «палат номер...» в русской прозе второй половины XX в. 166

С. А. Кибальник. Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург (Россия). К типологии чеховской интертекстуальности в прозе русского экзистенциализма и постмодернизма 195

Е. В. Селезнева. Национальный исследовательский Томский государственный университет, Томск (Россия). А. П. Чехов и идеи блумсберийского кружка 204

Е. В. Швагрукова. Национальный исследовательский Томский политехнический университет, Томск (Россия). Творчество А. П. Чехова в «Лекциях по русской литературе» В. В. Набокова 214

Н. Ж. Ветшева. Национальный исследовательский Томский государственный университет, Томск (Россия). «Анна на шее» и «Анюта»: балетная транскрипция чеховского рассказа 227

О. С. Калинина-Сулакшина. Томское региональное отделение Творческого союза художников России, Томск (Россия). Скульптурная чеховиана Леонтия Усова 241

Н. И. Грамолина. Государственный мемориальный историко-художественный и природный музей-заповедник В. Д. Поленова (Поленово), Тульская обл. (Россия). Эссе о томском Чехове 244

Часть III. Чехов и пространство

К. В. Анисимов. Сибирский федеральный университет, Красноярск (Россия). Сибирско-сахалинский травелог А. П. Чехова в истории художественного «воображения» Зауралья: между природой и обществом 246

Е. А. Макарова. Национальный исследовательский Томский государственный университет, Томск (Россия). Сибирь Чехова и Сибирь о Чехове: к проблеме диалога русско-европейского и регионального сознания 261

В. С. Киселев. Национальный исследовательский Томский государственный университет, Томск (Россия). «Русская Австралия»: маргинализация колониальных окраин в книге А. П. Чехова «Остров Сахалин» 280

Е. Г. Новикова. Национальный исследовательский Томский государственный университет, Томск (Россия). Томск в кругосветном путешествии А. П. Чехова 295

Н. В. Жилякова. Национальный исследовательский Томский государственный университет, Томск (Россия). Чехов и томская журналистика: три некролога 311

Указатель имен 320

Указатель произведений А. П. Чехова 328

Научное издание

ЧЕХОВ И ВРЕМЯ

Редактор *Т. В. Зелева*
Подготовка оригинал-макета *Ю. А. Сидоренко*

Подписано в печать 29.11.2011 г. Формат $60\times84^{1}/_{16}$.
Печ. л. 20,75 + 6 вкл.; усл. печ. л. 19,30; уч.-изд. л. 19,80.
Тираж 500. Заказ 26.

ОАО «Издательство ТГУ», 634029, г. Томск, ул. Никитина, 4
ООО «Интегральный переплет», 634040, г. Томск, ул. Высоцкого, 28