

Российская Академия наук
Институт русской литературы
(Пушкинский Дом)

На правах рукописи

**ШАЦЕВ
ВЛАДИМИР НАТАНОВИЧ**

***МАЛЕНЬКАЯ ТРИЛОГИЯ А.П.ЧЕХОВА:
ЛИТЕРАТУРНАЯ ТРАДИЦИЯ XIX ВЕКА
И ПРОБЛЕМА РАССКАЗЧИКА***

Специальность 10.01.01-10 – русская литература

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Санкт-Петербург

2010

Работа выполнена в Отделе пушкиноведения
Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН

Научный руководитель: доктор филологических наук
Фомичев Сергей Александрович

Официальные оппоненты: доктор филологических наук
Катаев Владимир Борисович

кандидат филологических наук
Иванова Наталья Федоровна

Ведущая организация: Санкт-Петербургский государственный
университет

Защита диссертации состоится 17 мая 2010 г. в 14.00 часов на заседании
Специализированного совета Д.002.208.01 в Институте русской
литературы (Пушкинский Дом) РАН по адресу: 199034, Санкт-Петербург,
наб. Макарова, д. 4.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Института русской
литературы (Пушкинский Дом) РАН

Автореферат разослан “ ” апреля 2010 г.

Ученый секретарь Специализированного совета
кандидат филологических наук

С. А. Семячко

Общая характеристика работы

О циклизации в русской классической литературе и о связи циклических построений с большой прозаической формой, прежде всего, с жанром романа, существует обширная литература, в частности, труды А. С. Янушкевича (о Пушкине и Гоголе), Ю. В. Лебедева (середина XIX в.), Л. Е. Ляпиной (весь XIX век) и др. Введение к монографии Л. Е. Ляпиной завершается пожеланием, чтобы ее книга стала «трамплином для дальнейших изысканий»¹. Воспользовавшись пожеланием, хотелось бы, во-первых, ограничиться только новеллистическими циклами, во-вторых, детализировать, уточнить и даже в некоторых аспектах оспорить уже сказанное о чеховской *маленькой трилогии* (1898), во многом завершающей литературу XIX века.

Актуальность диссертационного исследования определяется особой ролью *маленькой трилогии* Чехова как одного из итоговых произведений русской прозы XIX века.

Объектом исследования являются три рассказа Чехова: «Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви», которые были опубликованы в июльском и августовском номерах журнала «Русская мысль» за 1898 г., а впоследствии с некоторыми изменениями включены в 12-й том второго издания собрания сочинений писателя, вышедший в свет в 1903 г. Преимущественное внимание уделяется природе дистанции между автором и рассказчиками *маленькой трилогии*.

Предметом исследования, помимо самой *маленькой трилогии* и ее культурно-исторического фона, является литературный материал, подготавливающий ее появление: прозаические циклы первой трети и второй половины XIX в., а также «циклостремительные» тенденции в чеховском творчестве (внутренние циклы и триадические структурные образования в рамках чеховских сборников).

Цель диссертации – проанализировать *маленькую трилогию* на фоне литературной традиции XIX в. и в контексте общественно-политических событий, современных Чехову, связать воедино поэтику и смысл *маленькой трилогии*, через анализ поэтики прийти к восстановлению утраченных читателями и исследователями смысловых особенностей произведения. Цель исследования определяют его конкретные **задачи**:

¹ Ляпина Л. Е. Циклизация в русской литературе XIX века. СПб., 1999. С. 7.

- рассмотреть все сборники Чехова как подступы к созданию цикла *маленькая трилогия*;
- осмыслить значение композиционных принципов сборников;
- раскрыть значение триадических сцеплений рассказов внутри сборников как структурных прообразов *маленькой трилогии*;
- проанализировать круг источников, цитатный фон и социально-политический контекст *маленькой трилогии*;
- продемонстрировать значение дистанции между рассказчиками и автором в *маленькой трилогии*, учитывая русскую традицию введения рассказчиков, восходящую к «Повестям Белкина», «Вечерам на хуторе близ Диканьки» и «Герою нашего времени»;
- определить, каким образом отношения «автор – рассказчик» корректируют смысловое содержание внутренних новелл;
- выявить роль *маленькой трилогии* как одного из итоговых произведений русской прозы XIX века.

Научная новизна исследования определяется как его методами, так и привлекаемым материалом. Разрабатываемая Л. Гоготишвили концепция «непрямого говорения», будучи примененной к анализу *маленькой трилогии*, позволяет не только обнаружить новые смысловые нюансы произведения, но и принципиально по-новому увидеть самый его сюжет. В образах рассказчиков представлены три типа русских интеллигентов, истории которых (внутренние новеллы) недостоверны, пристрастны и говорят прежде всего о субъекте, а не об объекте повествования. Путь к пониманию взаимоотношений автора и рассказчиков открывается не через записные книжки или рассказ «Учитель словесности» (как это делается обычно), но через «Драму на охоте». К анализу привлечена ускользнувшая от внимания исследователей подборка юмористических миниатюр «Три рассказа», которая доказывает актуальность для Чехова конца 1890-х годов его «осколочной» прозы и сознательное тяготение к структуре триптиха. Неявная включенность Чехова общий процесс увлечения античностью на рубеже XIX–XX в. сказалась в отражении в цикле 1898 г. полемики между Меньшиковым и Розановым по поводу платоновского «Пира», а также в интересе к первой части романной трилогии Мережковского, опубликованной под названием «Отверженный» в «Северном вестнике» (1895), где, как и в *маленькой трилогии*, большую роль играет образ Афродиты. Впервые обнаружены вошедшие в *маленькую трилогию* отклики Чехова на философию Бокля и Ницше, драматургию Метерлинка, публицистику Вольтера и Золя.

Методологическую основу диссертации составляют историко-литературный и компаративистский подходы, а также разрабатываемая на стыке лингвистики, философии, культурологии и литературоведения концепция «непрямого говорения» (Л. Гоготишвили).

На защиту выносятся следующие положения:

1. *Маленькая трилогия* является целостным законченным циклом, вобравшим в себя традиции русской литературы XIX в., идущие от Пушкина, Гоголя, Лермонтова.

2. История формирования сборников, подготовивших появление *маленькой трилогии*, и анализ взаимоотношения между отдельными частями этих «циклостремительных» единств позволяет определить характер соединения их в сложное текстовое единство.

3. Взаимоотношения отдельных частей *маленькой трилогии* с текстами-источниками (ап. Павел, Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Метерлинк, Л. Толстой, М. Ковалевский и др.) свидетельствует как о чутком воспроизведении Чеховым чужого слова, так и о его переосмыслении.

4. Представления писателя об авторском голосе, обращенном к читателю, концептуально оформленные Чеховым в письмах к Суворину, складывались, с одной стороны, под опосредованным воздействием «Повестей Белкина», «Вечеров на хуторе близ Диканьки», «Героя нашего времени» – произведений, где мнение самого их создателя скорее угадываемо, чем заметно, с другой стороны, в полемике с всеведением Л. Толстого.

5. В *маленькой трилогии* представлен наиболее развитый тип «смешанного повествования» (термин М. Л. Семановой) – сложной структуры, которая обеспечивает наличие безоценочной авторской точки зрения.

6. В *маленькой трилогии* совмещаются две тенденции: стремление придать максимальную убедительность для слушателей словам рассказчиков, этих «подлинных», по определению В. Я. Звизняцкого, героев цикла, и в то же время установить существенную дистанцию между ними и автором.

7. Роль рассказчиков в *маленькой трилогии* определяется поэтикой «непрямого высказывания». Непрямое, неявное, тайное, особенное высказывание, которое, в отличие от толстовской назидательной прямоты, составляет главную черту чеховского почти невидимого и совсем не авторитарного автора. Сложившаяся в литературоведении репутация

Чехова как неавторитарного писателя более всего подтверждается поэтикой *маленькой трилогии*.

Научно-практическая значимость работы. Материалы диссертации могут быть использованы в общих и специальных вузовских курсах по истории русской литературы, в семинарах и спецкурсах, при научном издании и комментировании текстов писателя. Эти материалы уже были использованы автором диссертации при проведении Круглого стола «Чехов в школе» (МГУ, 2010), на уроках и факультативных занятиях в Физико-технической школе при ФТИ им. А. Ф. Иоффе РАН, при чтении лекций по русской литературе и по введению в литературоведение в РХГА (Российская христианская гуманитарная академия).

Апробация работы. Основные положения диссертации отражены в публикациях (список приведен в конце автореферата) и апробированы при выступлениях на международных конференциях: доклад «Романс “Виют витры”: Украинские корни *маленькой трилогии* Чехова» сделан на конференции «Образ Чехова и чеховской России в современном мире» (ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, 2008), доклад «“Три рассказа” Чехова и общероссийские чествования Белинского весной 1898 г.» – на конференции «А. П. Чехов и мировая культура: взгляд из XXI века» (МГУ, 2010).

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и списка использованной литературы (213 названий).

Основное содержание работы

Во **Введении** обосновывается выбор материала, определяются цель и задачи диссертации. *Маленькая трилогия* рассматривается как своего рода ключевой текст, сфокусировавший те важнейшие особенности чеховского творчества, которые определили место писателя на границе культурных эпох: реализма и модернизма.

Глава 1 «Чехов на пути к *маленькой трилогии*» посвящена сборникам Чехова. Лично составленные и озаглавленные Чеховым, эти двенадцать новеллистических коллекций достойны изучения в качестве подступов к *маленькой трилогии*. По отдельности сборники хорошо изучены, им посвящена и коллективная монография, редактор которой А. Б. Муратов так обобщил наблюдения отдельных исследователей: «...чеховские сборники не были случайным собранием произведений ни с точки зрения их отбора, ни с точки зрения их расположения в книге. <...>

Внутреннее единство сборника определялось не последовательностью развития какой-то темы или мотива, а своеобразным “движением”, усложнением, обогащением, уточнением мотивов и тем первого рассказа, его художественных идей, как бы завершенным в последнем рассказе»². К этому следует добавить, что в основе объединения составных частей сборников в единое целое лежат разные принципы.

Параграф 1.1. «Сборники как подступы к единственному циклу». Принципы, положенные в основу объединения рассказов в сборниках, отчасти отражены в их заглавиях. По тематическому принципу объединены и озаглавлены «Сказки Мельпомены» (1884) и «Детвора» (1889); названными не столь определенно можно считать «Пестрые рассказы» (1886), «Пестрые рассказы» — издание второе, исправленное (1891), «Палата № 6» (1893), «Рассказы: 1. Мужики 2. Моя жизнь» (1897); общее настроение, «атмосферу» передают заглавия «Невинные речи» (1897) и «Хмурые люди» (1890), а также «Шалость» (оставшийся неизданным сборник 1882 года). Впрочем, чеховские названия книг могли звучать и нейтрально: «Рассказы» (1888), «Повести и рассказы» (1894).

Внутри сборников Чехова иногда возникают подобия триптихов: смысловая связь объединяет первый, заключительный и центральный рассказы. Так, например, в «Пестрых рассказах» начальный текст «Конь и трепетная лань» и заключительный *неправдоподобный рассказ* «Два газетчика» имеют сходных по профессии главных героев — это бедствующие журналисты. Рассказ «Циник», по счету 39-ый, находится ровно в середине сборника и играет роль своего рода смыслообразующего ядра, «центра симметрии» всей книги. Сходные приемы композиции прослеживаются в сборниках «Пестрые рассказы», «Невинные речи», «Рассказы», «Повести и рассказы».

В рамках одной книги могут складываться и более сложные композиционные отношения: внутренние трилогии и дилогии вступают в смысловые взаимодействия или накладываются друг на друга. Так, в сборнике «Детвора» сосуществуют две внутренних «трилогии». Одна, объединенная темой сна, состоит из рассказов «Детвора», «Ванька», «Событие». Сон персонажей завершает каждый из них. Другая, о «жертвах человеческого насилия», включает рассказы «Ванька», «Событие» и «Кухарка женится», объединенные темой явной и мнимой жестокости взрослых по отношению к детям. Эти «трилогии», на две трети состоящие из одного материала, содержат разное изображение зла: в «трилогии» о снах зло нарастает, а в «трилогии» о жертвах человеческого насилия оно

² Сборники Чехова. Межвузовский сборник. Л., 1990. С. 5.

убывает. Сборник «Палата № 6» — это «диалогия» (второй и третий рассказы), которая обрамлена перекликающимися начальным («Палата №6») и финальным («Гусев») рассказами о смерти. В финале намечен выход из мрака окончательного небытия в сферу вечности: небо над океаном, невыразимая красота его.

В сборнике «Хмурые люди» внутреннюю «трилогию», объединенную темой физической близости и ее разрушительных последствий, формируют рассказы «Володя», «Припадок» и «Шампанское» (заключительный в сборнике). Тут представлены три варианта последствий физической близости или, как в «Припадке», только возможности ее: самоубийство; желание самоубийства; восторг, переживаемый по поводу собственных, пусть даже гибельных увлечений. Если составные части «Вечеров на хуторе близ Диканьки» расположены «по степеням нарастающей мрачности» (*Мочульский К. В.* Духовный путь Гоголя. Paris, 1934. С. 20), то в циклостремительных сборниках Чехова ситуация прямо противоположная: от мрака — к свету.

Параграф 1.2. «Предпоследний триптих: “Три рассказа” А. П. Чехова в сборнике “Памяти Белинского”». «Посылаю для Сборника в память Белинского три рассказа. Если найдете их подходящими, то благоволите напечатать их под общим заглавием “Три рассказа” или “Мелочи” и в таком порядке: 1) Оратор, 2) Неосторожность и 3) В бане», — писал Чехов П. А. Ефремову 24 июня 1898 г.³

В мае 1898 г. писатель попадал в обстановку всероссийских чествований Белинского, бурная подготовка к которым освещалась во всех заметных литературно-общественных периодических изданиях. «Всякое замечательное происшествие подает повод к сатирической картинке: всякое сочинение, озаглавленное успехом, подпадает под пародию. <...> Сей род шуток требует редкой гибкости слога...»⁴ — эти слова как нельзя более подходят для определения места «Трех рассказов» в контексте торжественного юбилейного сборника. Надгробная речь, которая по ошибке посвящена здравствующему человеку («Ошибка»), напоминает письмо Белинского, в котором тот оплакивает смерть Станкевича. Рюмка с керосином, выпитая вместо водки («Неосторожность»), потрясает организм г-на Стрижина так же, как «осколочная» подборка «Три рассказа» взрывает мемориальное настроение сборника «Памяти

³ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1983. Письма. Т. VII. С. 227. Далее ссылки на это издание Чехова приводятся в тексте с указанием тома и страницы. Серия писем обозначается литерой «П».

⁴ Пушкин А. С.. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1949. Т. 11. С. 118.

Белинского». А в пылком длинноволосом и кашляющем человеке, который в парилке обличает невежество и защищает просвещение («В бане»), трудно не узнать самого неистового Виссариона. Замечательное общероссийское помпезное мероприятие вызвало затаенную пародию Чехова. Желание дистанцироваться от легко предугадываемой патетики большинства авторов сборника – вот что могло побудить Чехова предложить откровенно сатирические «Три рассказа» редактору сборника П. А. Ефремову.

Публикация «Трех рассказов» осуществилась в важный для Чехова момент: в период, когда между «Чайкой», «Дядей Ваней», с одной стороны, и «Тремя сестрами», с другой, происходит новый творческий подъем и выход писателя на иной, особенный, уровень миропонимания. В этот момент Чехов возвращается к эстетике «Стрекозы» и «Будильника». Реставрация «осколочной» литературы является обновлением старых ресурсов. Плоские персонажи и анекдотические ситуации в 1898 г. смогли дать дополнительные комические грани для рождавшейся в тот момент особенной психологической прозы — *маленькой трилогии*. Кроме того, расположение рассказов в виде триптиха предвосхищает структуру *маленькой трилогии*.

Двенадцать циклостремительных книжек плюс подборка рассказов для сборника «Памяти Белинского» образуют мега-сборник из тринадцати частей. В нем начальная «Шалость» (1882) и финальный триптих («Оратор» — «Неосторожность» — «В бане») являются «осколочным» обрамлением довольно «сумеречной» и «хмурой» основной части. Этот мега-сборник, затем «Чайка» с ее отсутствием авторской позиции в оценке персонажей и «Дядя Ваня», пьеса, где самые разные герои безоглядно, как Иван Иванович в «Крыжовнике», жаждут потрясений, где появляется *человек в футляре* («Жарко, душно, а наш великий ученый в пальто, калошах, зонтиках и в перчатках» — XII, 66), подготовили появление единственного чеховского цикла — *маленькой трилогии*.

Глава 2. «Литературные истоки маленькой трилогии». Если пушкинский и гоголевские циклы предвещали возникновение русского романа, то чеховский цикл создавался в те годы, когда классический роман не только вполне состоялся, но и прошел через фазу своего расцвета. Циклы, писавшиеся в более близкую к Чехову эпоху, по своим задачам существенно отличались от тех, что были созданы в первой половине века. Тогда чрезвычайно важна была поэтика, впервые отрабатывавшая приемы введения рассказчиков, дифференциации повествовательных инстанций.

Во второй половине века все это уже не составляло новости. Решена была и проблема интеграции ветвящихся сюжетных линий в большое прозаическое единство. Дальнейшая литературная эволюция пошла по линии охвата все больших и больших кругов действительности, попадающих в зону писательского внимания. Кажется, именно в эту эпоху литература поставила себе целью стать в самом прямом и буквальном смысле энциклопедией русской жизни, заглянуть во все ее уголки и отобразить их в художественном слове. Это была центробежная тенденция, вступающая в противоречие с единством романной формы. И циклы второй половины XIX века идеально отвечали новой задаче. Их составные части, подчас вплотную сближаясь с жанром очерка, были связаны между собой не так тесно, как у Пушкина или Гоголя, а ослабленность такой связи позволяла сколь угодно расширять область предметного описания. Это и был тот ближайший по времени жанровый фон, на котором возникла *маленькая трилогия*.

Параграф 2.1 «Структура маленькой трилогии в контексте литературной традиции» посвящен тем циклическим образованиям второй половины XIX в., на фоне которых представляется возможным оценить своеобразие поэтики *маленькой трилогии*. К числу таких циклов относятся, в частности, «Благонамеренные речи» М. Е. Салтыкова-Щедрина. Сопоставимой с *маленькой трилогией* представляется глава «К читателю», выполняющая в «Благонамеренных речах» функцию предисловия. Здесь очерчен некий приватный клуб спорщиков, рассуждения которых в их узком кругу обещают стать содержанием целой серии новелл. «Приятели сходятся у меня и диспутируют. Один (аристократ) говорит, что хорошо бы обуздать мужика, другой (демократ) возражает, что мужика обуздывать нечего, ибо он “предан”, а что следует ли, нет ли обуздать дворянское вольномыслие; третий (педагог), не соглашаясь ни с первым, ни со вторым, выражает такое мнение, что ни дворян, ни мужиков обуздывать нет надобности, потому что дворяне — опора, а мужики — почва, а следует обуздать “науку”. Я слушаю эти диспуты и благодушествую. Выслушаю одного — кажется, что у него есть кусочек “благих начинаний”, выслушаю другого — кажется, и у него есть кусочек “благих начинаний”. Ибо, повторяю: нет в мире выжатого лимона, из которого нельзя было бы выжать хоть капельку “благих начинаний”. А что, думаю я себе, подберу-ка я эти кусочки: может быть, что-нибудь из них да и выйдет!»⁵. Фигуры трех щедринских диспутантов (один из них

⁵ Салтыков-Щедрин М. Е. Благонамеренные речи // Салтыков-Щедрин М. Е. Соч.: В 20 т. М., 1970. Т. 11. С. 7—8

педагог, как чеховский Буркин) отчасти предвосхищают образы трех рассказчиков в чеховской трилогии, близкими оказываются и некоторые темы их разговоров (ср., например, в «Крыжовнике» рассуждения о помещике и мужике). То, как щедринский рассказчик в главе «К читателю» «слушает диспуты», собираясь составить из «кусочков» разговоров некий текст, отдаленно напоминает чеховский метод создания цикла, объединяющего разные мнения и речи. Но в многостраничном массиве щедринского цикла, состоящего из семнадцати частей, мнения спорщиков забываются и не становятся циклообразующим началом. Для Чехова же в *маленькой трилогии* принципиально важным оказывается единство разноголосого повествования.

В циклических построениях Салтыкова, Г. Успенского, Короленко действительность представляла в «объективной» оценке писателя. Во второй половине 1890-х годов это было глубоко чуждо Чехову, хотя он и не отказывался взаимодействовать с современной ему литературной традицией. Так, существует предположение, что на *маленькую трилогию* оказала влияние повесть Д. В. Григоровича «Не по хорошу мил, — по милу хорош» (1889), оттиск которой был подарен автором Чехову. «По форме (повествование ведется от лица рассказчика, который вспоминает слышанные от своих друзей истории) эта повесть напоминает будущую трилогию Чехова» (П. III, 407; примеч. Н. И. Гитович). Повесть Григоровича – не цикл, но в ней собрано несколько историй о любви, которыми делятся друг с другом четверо немолодых мужчин. Такая композиция отчасти предвосхищает беседы героев в рассказах *маленькой трилогии*. Здесь есть очевидный авторский голос, есть рассказчики, есть внутренние новеллы; здесь есть рассуждение о природе любви, прощание влюбленных при отходе поезда, описание соперника как отвратительного существа; упоминается военный шуртук, в котором персонаж жил «точно в футляре»; в конце повести здесь утверждается, что любовь – единственное на свете «настоящее дело» — мысль, сходная с последним монологом Алехина («О любви»).

Чеховские рассказы, писавшиеся до создания *маленькой трилогии*, во многом отвечали общему вектору литературного развития, намеченному в больших циклах второй половины XIX века. В своей совокупности рассказы Чехова охватывали бесконечное множество русских характеров и типовых эпизодов русской жизни. Объединяя рассказы в сборники, Чехов лишь пунктирно прочерчивал связи между частями, не стремясь выстроить целое, от которого они были бы полностью зависимы. В *маленькой трилогии* он поставил себе совершенно

иную задачу: подчинить центробежную силу, заставлявшую постоянно расширять круг описываемой реальности, силе центростремительной, интегрирующей россыпь сюжетов в безусловное единство. Но он не желал, чтобы это единство имело авторитарный характер и починалось доминирующему над изображаемым миром авторскому взгляду. Вот тут-то и оказались заново востребованными открытия, совершенные в русской прозе 1830-х годов, прежде всего – введение системы рассказчиков, опосредующих авторский взгляд на предмет.

Особого внимания заслуживает сопоставление Чехова с Горьким – создателем новеллистического триптиха «Старуха Изергиль» (1895), внешне наиболее близкого к структуре *маленькой трилогии*. Начиная Горький, испытавший серьезное влияние Ницше (см. об этом работы П. В. Басинского), перенял и поэтику многих глав книги «Так говорил Заратустра», где, кроме самого автора, есть главный философствующий герой и внимающие его притчам слушатели (карлик, прорицатель, чародей и т. д.), которые в свою очередь тоже изрекают афоризмы. Сходство произведений Горького и Ницше – в отсутствии существенной разницы между автором и персонажами. Близость структуры лишь подчеркивает контраст между простотой и прямоотой Горького и неочевидным смыслом трилогии Чехова, где автор и рассказчик не равны друг другу. Так в конце XIX века, накануне катастроф, в русской литературе оформляются два взгляда на мир. Два влиятельных писателя предлагают интеллигенции страстно выраженную идейную незамысловатость (Горький) и мерцающую сложность (Чехов).

В параграфе 2. 2 «Украина, “новая Афродита”, античный фон» рассматриваются украинские и античные мотивы, с разной степенью очевидности вплетенные в *маленькую трилогию*.

Беликову принадлежит одно очень важное высказывание, касающееся украинской темы: «Малороссийский язык своею нежностью и приятною звучностью напоминает древнегреческий» (X, 46). Эта реплика заставляет предположить, что филологические взгляды страшного учителя мертвых языков не так уж банальны, что он мог быть знаком, например, с точкой зрения Гердера («Украина станет новой Грецией»⁶) или с зависимыми от Гердера воззрениями Гоголя («Да превратится он <Киев> в русские Афины, богоспасаемый наш город!»⁷), или же, например, с

⁶ Гердер И. Г. Дневник моего путешествия // Гердер И. Г. Избр. соч. М.; Л., 1959. С. 324.

⁷ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М.; Л., 1940. Т. 10. С. 291 (письмо к М. А. Максимовичу от 7 января 1834 г.).

рассказом А. А. Шаховского «Маруся, малороссийская Сафо»(1839), название которого соотносит Украину и Грецию⁸. Рассказ этот посвящен жизни Марьи Гордеевны Чурай, которая жила в XVII веке и, согласно преданию, сочинила тот самый романс «Виют витры...», который исполняет Варенька Коваленко.

Та же героиня названа рассказчиком «новой Афродитой». Образ Афродиты – то пляшущей и поющей Вареньки, то бесшумно ступающей Пелагеи (греч. *pelagos* —«море» отсылает к мифу об Афродите) — станет сквозным мотивом *маленькой трилогии*. Любопытно, что тот же образ Венеры, Пеннорожденной, Венус пройдет через всю объемную трилогию Мережковского «Христос и Антихрист»⁹ как один из ее центральных лейтмотивов. Несходство Чехова и Мережковского бросается в глаза, но отмечались и «точки схода» между ними в 90-ые годы. Это восторженное отношение к Италии (у Мережковского явное, у Чехова скрытое), культуроцентризм, недовольство современной критикой, отношение к Толстому, Некрасову, Гаршину, Короленко, Фофанову. По мнению А. П. Чудакова, «среди истоков вставной пьесы в “Чайке”» — «Смерть богов (Юлиан Отступник)»¹⁰. Кажется, есть основания прибавить еще одну «точку схода» — образ пеннорожденной Афродиты. И шумная Варенька, и тихая, как неспешное течение реки, Пелагея имеют нечто общее с образом Афродиты в первой части романной трилогии Мережковского. При всем несходстве обоих авторов, каждый из них, обращаясь к этому образу, рисует противостояние экстравертного света жизни темному интровертному существованию.

В параграфе 2.3 «Пушкин, Достоевский, Бокль и Ницше» рассматривается роль явных и скрытых цитат в *маленькой трилогии*.

⁸ Поэтому едва ли прав современный исследователь, утверждая, что «чеховский человек в футляре держится за “мертвый” древнегреческий язык, за букву, а не дух греческой культуры» (см.: *Капустин Н. В.* О концепции прошлого у Чехова и Ницше: Точки соприкосновения // *Диалог с Чеховым. Сб. науч. трудов в честь 70-летия В. Б. Катаева.* М., 2009. С. 209).

⁹ Имевший авторскую дарственную надпись и ныне утерянный экземпляр первого тома трилогии был включен Чеховым в коллекцию лучших произведений современной беллетристики, подаренную Таганрогской библиотеке.

¹⁰ См.: *Чудаков А. П.* Чехов и Мережковский: Два типа художественно-философского сознания // *Чеховиана: Чехов и «серебряный век».* М., 1996. С. 50–67.

В «Крыжовнике» Иван Иванович неточно цитирует пушкинского «Героя»: «Тьмы истин нам дороже нас возвышающий обман» (X, 61). Читатель, на *активное* восприятие которого Чехов, по его словам, рассчитывает (П. IV, 53), легко может восстановить исходную цитату и заметить, что рассказчик искажает пушкинский текст, не заканчивает строфу, лишая цитируемое контекста, а персонажа своей новеллы, собственного брата Николая Ивановича, — *сердца*, а вместе с тем и таких человеческих свойств как страдания, человечность.

Иван Иванович вспоминает еще и Бокля, и это кажется совсем не случайным. Бокль писал: «Во Франции <...> все указывало на близость жестокой, ужасной борьбы. Дух настоящего должен был вступить в бой с духом прошедшего и окончательно решить, может ли французский народ освободиться от цепей, в которых его так долго держали, или же ему суждено, не достигнув цели, еще глубже погрязнуть в том постыдном рабстве, которое даже в самые блестящие периоды политической истории Франции должно было служить предостережением и уроком для всего цивилизованного мира»¹¹. Между этим пассажем и чеховским текстом, вероятно, имелось, так сказать, переходное звено — глава «У наших» в романе «Бесы». Достоевский, хорошо знакомый со знаменитой книгой Бокля и с тревожным вниманием относившийся к любой радикальной идее, передал революционную, на словах подчас привлекательную, фразеологию: «...срезав радикально сто миллионов голов и тем облегчив себя, можно вернее перескочить через канавку»; «...потому прошу всю почтенную компанию не то что вотировать, а прямо и просто заявить, что вам веселее: черепаший ли ход в болоте, или на всех парах через болото?»¹². Ср. у Чехова: «Во имя чего ждать, я вас спрашиваю? Во имя каких соображений? Мне говорят, что не всё сразу, всякая идея осуществляется в жизни постепенно, в свое время. Но кто это говорит? Где доказательства, что это справедливо? Вы ссылаетесь на естественный порядок вещей, на законность явлений, но есть ли порядок и законность в том, что я, живой, мыслящий человек, стою надо рвом и жду, когда он зарастет сам или затянет его илом, в то время как, быть может, я мог бы перескочить через него или построить через него мост? И опять-таки, во имя чего ждать? Ждать, когда нет сил жить, а между тем жить нужно и хочется жить!» (X, 64). Персонажи каждого из этих трех текстов (у Бокля — это революционные французы; у Достоевского — террорист; у Чехова

¹¹ Бокль Г. Т. История цивилизации в Англии. СПб., 1895. Т. 1. С. 406.

¹² Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1974. Т. 10. С. 314, 316.

— ненавидящий всех несчастный ветеринарный врач) утверждают, что борьба есть благо, будущее — лучезарно, прошлое — это болото, канава, ров, через которые, чтоб в них не «погрязнуть», надо «перескочить».

Известное высказывание: «Человеку нужно не три аршина земли, не усадьба, а весь земной шар, вся природа, где на просторе он мог бы проявить все свойства и особенности своего свободного духа» (X, 58), являются не только, как было много раз замечено, полемикой с Толстым. Оно соотносимо и с откровениями Заратустры: «Да, братья мои! <...> Лишь своей воле покорен свободный дух! Свой мир создает отрешившийся от мира»¹³. Разумеется, словесная формула «свободный дух» не является изобретением Ницше. Но заслуживает внимания, что в обоих случаях речь идет о своеволии, о претензии владеть «земным шаром» и презрении к миру тех, кто не понимает дерзаний «свободного духа». Известно, что «Заратустра» был прочитан автором *маленькой трилогии* через полгода после ее публикации, но многое и раньше было у интеллигенции на слуху. Поэтому естественно предположить, что герой-рассказчик в «Крыжовнике» — стихийный ницшеанец, агрессивный мечтатель, возможно, читатель Горького.

Произнося свой знаменитый монолог, Алехин говорит: «...и со жгучей болью в сердце я понял, как ненужно, мелко и как обманчиво было всё то, что нам мешало любить. Я понял, что когда любишь, то в своих рассуждениях об этой любви нужно исходить от высшего, от более важного, чем счастье или несчастье, грех или добродетель в их ходячем смысле, или не нужно рассуждать вовсе» (X, 74). Мысль героя вполне ницшеанская: «Зигфрид и Брунгильда; таинство свободной любви, гибель устарелой морали»¹⁴. И не то чтобы вагнеровско-ницшеанской Брунгильде подобна Анна Алексеевна Луганович, а Зигфриду — тайно влюбленный Павел Константинович Алехин, но в мечтах последнего отказ от «устарелой морали», безусловно, ощущается. Как и Иван Иванович, Алехин в своем высказывании тоже оказывается стихийным ницшеанцем. Первый презирает всю русскую жизнь в ее общем ровном течении, второй — общепринятые этические нормы.

В параграфе 2.4 «Другие возможные влияния и источники: Метерлинк, Толстой, Золя, Вольтер» рассматриваются авторы, входившие в круг чтения Чехова в год, предшествующий написанию

¹³ *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра. Девять отрывков в переводе С. П. Нани. СПб., 1899. С. 55.

¹⁴ *Ницше Ф.* Вагнер и вагнерианцы (Friedrich Nietzsche: «Der Fall Wagner») // Новое время. 1894. № 6539, 14 мая. С. 6.

маленькой трилогии. Определение ее источников, скрытых и явных цитат, реминисценций, аллюзий и ассоциаций неизбежно связано с анализом переписки, где упомянуто множество авторов и периодических изданий, в основном русских и французских.

12 июля 1897 года, еще находясь в Мелихово, Чехов пишет А. С. Суворину: «Читаю Метерлинка. <...> я непременно бы поставил “Les aveugles”. <...> содержание ее в том, что старик проводник слепцов бесшумно умер, и слепые, не зная об этом, сидят и ждут его возвращения» (П. VII, 26). В пересказе Чехова пьеса сводится к тому, что люди грезят о превратившемся уже в призрак наставнике, который явится и решит их проблемы. Это письмо перекликается с другим, от 4 (16) января 1898 года, где Чехов еще достаточно миролюбиво объясняет Суворину свою позицию в деле Дрейфуса. Оно завершается впечатлением от чтения трактата Толстого «Что такое искусство?»: «Судя по выдержке, напечатанной в “Новом времени”, статья Л^ьва Н^иколаевича об искусстве не представляется интересной. Всё это старо. Говорить об искусстве, что оно одряхло, вошло в тупой переулочек, что оно не то, чем должно быть, и проч. и проч., это всё равно, что говорить, что желание есть и пить устарело, отжило и не то, что нужно. Конечно, голод старая штука, <...> но есть всё-таки нужно и мы будем есть, что бы там ни разводили на бобах философы и сердитые старики» (П. VII, 144). Вполне очевидно, что слепая вера в какого бы то ни было авторитетного лидера — Священника, как у Метерлинка, или, как в данном случае, «сердитого старика», открывающего глаза человечеству на то, как ему жить и что ему думать, была неприемлема для Чехова. Но в этом письме интересно то, что его заключительный пассаж обращен и к самому Суворину, история острых разногласий с которым по делу Дрейфуса хорошо известна. Дело Дрейфуса и реакция на него французов и соотечественников стали для Чехова потрясением, заставившим по-новому взглянуть на русскую интеллигенцию. «После восьми месяцев, проведенных во Франции, в возбуждении от дела Дрейфуса, Чехов вернулся на родину, и результатом этого нового возмужания, и гражданского, и художнического, стал “Человек в футляре”»¹⁵. В тот же период в зону читательского снимания Чехова попадает Э. Золя. Ясность общественной позиции французского писателя не позволила ему поддаться общественному гипнозу, поверить в

¹⁵ Катаев В. Б. Чехов плюс... Предшественники, современники, преемники. М., 2004. С. 45.

«ужасные откровения» и «бредовые домыслы» лжесвидетелей¹⁶. В *маленькой трилогии* нежелание доверять гипнотической и потому часто заманчивой лжи выражено не с помощью ораторских или публицистических приемов, а через поэтику произведения, разоблачающую речи злословящих героев-рассказчиков. Из многих книг, отправленных Чеховым из Франции в Таганрогскую библиотеку, он удержал на время вольтеровский «Трактат о веротерпимости в связи со смертью Жана Каласа» (см. письмо П. Ф. Иорданову от 9 (21) марта 1898 — П. VII, 181). В самом начале этого трактата рассказывается об огульном обвинении, напоминающем дело Дрейфуса. Кроме того, некоторые высказывания Вольтера были созвучны представлениям Чехова о природе творчества. Пятую главу трактата завершают слова: «Прошу беспристрастного читателя взвесить все эти истины, углубить, исправить их. Внимательные читатели, которые обмениваются мнениями, всегда идут в своих мыслях дальше автора»¹⁷. Это близко чеховским декларациям о читательском сотворчестве — декларациям, которые многое поясняют в замысле *маленькой трилогии*. Именно здесь, и только здесь, у Чехова не только слушатели, герои-слушатели (Иван Иванович в первой части, Буркин и Алехин во второй, Иван Иванович и Буркин в третьей), но и читатели могут идти в своих мыслях дальше рассказчика.

Глава 3 «Автор и герои-повествователи в маленькой трилогии Чехова».

В параграфе 3.1 «Внутренние новеллы и недостоверность микросюжетов» речь идет о притчеобразных миниатюрах, включенных в монологи рассказчиков. Каждая из внутренних новелл содержит, кроме самой истории, еще и предваряющие ее или вклинившиеся в нее поучительные, с точки зрения рассказчика, микросюжеты. Большая часть этих миниатюр включает в себя не сразу заметную ложь. Слегка монструозные персонажи притчеобразных микросюжетов в историях чеховских рассказчиков — это ловкие карикатурные украшения, подчеркивающую некую мысль внутренней новеллы.

Параграф 3.2 «Внутренние новеллы и их герои» посвящен анализу того, как характер рассказчиков обнаруживает себя в преподносимых ими историях. В том, как обрисованы персонажи внутренних новелл,

¹⁶ Золя Э. Я обвиняю // Золя Э. Собр. соч.: В 26 т. М., 1967. Т. 26. С. 221.

¹⁷ Вольтер. Бог и люди: Статьи, памфлеты письма: В 2 т. М., 1961. Т. 2. С. 24.

проявляются представления о добре и зле, страхи и надежды самих рассказчиков.

Главная черта поэтики *маленькой трилогии* – неравенство автора и рассказчиков. Но дистанция между ними не только подчеркивается, иногда она сокращается. Этот нюанс уже был замечен: «Чехов то совмещает свою линзу с линзой персонажа <...> то заставляет эти линзы слегка расходиться»¹⁸. Чехов не равен Буркину, но рассказчику, тем не менее, переданы какие-то чеховские наблюдения и словечки (ср., например, описание Буркиным Беликова и описание Чеховым критика Меньшикова: «М<еньшиков> в сухую погоду ходит в калошах, носит зонтик, чтоб не погибнуть от солнечного удара...» (XVII, 222); ср. также сказанное в одном из писем о начале работы над трилогией: «Моя машина уже начала работать» (П.VII, 221) — и слова из рассказа Буркина: «Одним словом, заработала машина» (X, 47)). С другой стороны, Буркин своей способностью живо рассказывать и возводить на людей напраслину похож на хороших знакомых Чехова.

Здесь возникает побочная тема прототипов. Несмотря на бесплодность поиска точных прототипов, можно отметить те впечатления Чехова, которые не могли не сказаться на лепке персонажей. В ловко злословящем учителе Буркине можно узнать собеседника и сотрапезника Чехова художника Валерия Ивановича Якоби (1833—1902), «который Григоровича называет мерзавцем и мошенником, а Айвазовского сукиным сыном, Стасова — идиотом и т. д. Третьего дня обедали я, Ковалевский и Якоби и весь обед хохотали до боли в животе — к великому изумлению прислуги» (П. VII, 62). Очевидно, что Якоби клеветет, но делает это смешно и развлекает собеседников. Как в трактовке Якоби Григорович оказывается даже шпионом (П. VII, 82), так и Беликов, по версии Буркина, награжден небывалыми способностями: не находясь при власти, он лишает свободы целый город. Как ядовитый острослов Якоби косвенно охарактеризован через им же созданные карикатуры на людей, так и в Буркине угадывается пресловутая *футлярность*.

В том, как Буркин любит нового учителя истории и географии Михаилом Саввичем Коваленко, сказалось восхищение, которое испытывал Чехов по отношению к профессору Максиму Максимовичу Ковалевскому (1851—1916), историку конституционного права. «Познакомился с Максимом Ковалевским, бывшим московским профессором, уволенным по 3-му пункту. Это высокий, толстый, живой, добродушнейший человек. Он много ест, много шутит и очень много

¹⁸ *Лакшин В. Я.* Толстой и Чехов. М., 1963. С. 561.

работает — и с ним легко и весело. Смех у него раскатистый, заразительный» – писал Чехов Суворину 1 (13) октября 1897 г. (П. VII, 62). Не только происхождение (Украина), не только созвучие фамилий, не только рост, голос, не только педагогическая деятельность, но также взгляды историка конституционного права Ковалевского и учителя истории и географии Коваленко похожи. Последнего легко представить рассуждающим о том, как важна «свобода от личного подчинения и рабства», или страстно говорящим о «свободе слова, письма и печати», «о личных правах граждан, о народном суверенитете» (*Ковалевский М. М. Происхождение современной демократии. М., 1895. Т. 2. С. 57, 87, 570*). Именно второй том был М. Ковалевским подарен Чехову. Похоже, что рассказ, в котором фигурирует Коваленко, был самому Ковалевскому особенно памятен. Рассказывая о встречах с Чеховым, Ковалевский пишет о том, как важен «оставшийся в нашем обиходе термин “человек в футляре”» (Чехов в воспоминаниях современников. М., 2005. С. 526).

В *маленькой трилогии* представлены три типа русских интеллигентов, и подчас исследователи, пишущие о них, присоединяются к одному из чеховских рассказчиков, новеллы которых всегда недостоверны, пристрастны и говорят прежде всего о субъекте, а не об объекте повествования. Искусный рассказчик Буркин — тип робкого влюбленного и едва ли не тайного провокатора трагических событий (смерть Беликова); искусный рассказчик Иван Иваныч, ненавидящий всех, предстает оратором грядущих социальных потрясений; искуснейший из рассказчиков, которого слушают не прерывая, Алехин, подаривший собеседникам долгожданную историю «про изящных людей, про женщин», не заметил, что «красивая, интересная жизнь» открывалась для него в возможности так и не совершенных им гражданских поступков.

В триаде (автор — рассказчик — герои внутренней новеллы) читателю предлагается уловить скрытое мнение автора, который чаще всего довольно далеко отстоит от красноречивых героев-повествователей. На уровне прямого высказывания рассказчики приписывают себе, по выражению И. Бродского, «статус жертвы», утверждая, что в их проблемах виноваты внешние силы. В первой части их олицетворяет Беликов, во второй — брат рассказчика и вообще люди как таковые, в третьей — муж любимой женщины и обстоятельства жизни. В контексте непрямого чеховского высказывания рассказчики невольно (но волею автора) выдают себя с головой, а то, как обрисованы ими персонажи внутренних новелл, перестает вызывать доверие. С учетом этого контекста приходится признать, что Беликов – далеко не такая страшная и карикатурная фигура,

каким его рисует Буркин, что точно так же гиперболизированы и черты героя внутренней новеллы в «Крыжовнике», что взаимность, которой якобы пользовался Алехин, – в большой степени плод его воображения.

Образы рассказчиков – своего рода зеркала, которые Чехов предлагает читателю, не настаивая на том, что именно он должен, сочувствуя и едва ли осуждая, увидеть в них. А сам трудно уловимый меланхолический автор дает читателю-собеседнику возможность увидеть звездное небо над головой и утренний сад, и плес, а также, быть может, подумать о нравственном законе в душе.

В параграфе 3.3 «Об авторской воле в маленькой трилогии» рассматриваются то, как проявляет себя в тексте автор, скрытый в глубокой тени им придуманных героев-рассказчиков и ими созданных колоритных персонажей внутренних новелл. Если в «Драме на охоте» отношение редактора А. Ч. — фактически самого Антона Чехова — к герою-рассказчику дано наглядно, то в *маленькой трилогии* автор заявляет о себе так незаметно, что нужен читательский труд и поиск, чтоб понять природу его отношения к каждому из трех сюжетов. В параграфе продемонстрировано, каким образом авторское присутствие проявляется в структуре цикла, в порядке следования его частей, в названиях отдельных рассказов, в пейзажах, концовках и переключке между ними, в портретах персонажей, нарисованных не рассказчиками, а автором, в знаках препинания наконец.

В Заключении подводятся итоги исследования. В посвященном Пушкину сборнике «Чеховиана» повторяется тезис о том, что Пушкин начинает классическую литературу XIX столетия, а Чехов завершает ее. Об этом пишут едва ли не все авторы этого сборника, в том числе и А. П. Чудаков, для которого переключка двух писателей есть своего рода «завершение круга». По словам В. Б. Катаева, «“маленькую трилогию” в первую очередь можно в определенном смысле считать гоголевской трилогией Чехова». Скрещение пушкинской и гоголевской традиции растожествления автора и рассказчика откликается в *маленькой трилогии*, единственном чеховском цикле, подводящем один из итогов русской литературы XIX века.

По теме диссертации опубликованы следующие работы¹⁹:

1*. *Шацев В. Н.* Чехов на пути к «маленькой трилогии» // Русская литература. 2009. № 4. С. 115—122.

2*. *Шацев В. Н.* Украинские источники рассказа А. П. Чехова «Человек в футляре»: лирический и драматический подтексты // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2009. Вып. 4 (82). С. 148—151.

3. *Шацев В. Н.* «Три рассказа» А. П. Чехова и общероссийские чествования Белинского // Новый филологический вестник. 2009. № 2 (9). С. 48—55.

4. *Шацев В. Н.* В поисках *циничного* перевода «Гейши» // Чеховский вестник № 25. М., 2010 (в печати).

¹⁹ Значком * отмечены работы, опубликованные в изданиях, рекомендованных ВАК.