

УЧРЕЖДЕНИЕ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Образ Чехова
и чеховской России
в современном мире

К 150-летию со дня рождения А. П. Чехова

Сборник статей



Санкт-Петербург
ИД «Петрополис»
2010

УДК 82
ББК 80/84
О 23

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ), проект № 10-04-16246д*

Серия «Новая и старая русская классика». Редакционная коллегия:
А. Ю. Арьев, В. Е. Ветловская, Б. Ф. Егоров, С. А. Кибальник (ответственный редактор), Ю. М. Прозоров, М. В. Отрадин, Е. А. Тахо-Годи

Образ Чехова и чеховской России в современном мире: *К 150-летию со дня рождения А. П. Чехова*. Сборник статей / Составление В. Б. Катаева и С. А. Кибальника; предисловие С. А. Кибальника. — СПб.: ИД «Петрополис», 2010. — 328 с.

Содержание сборника составляют работы о поэтике Чехова, о творчестве Чехова самом по себе и в сопоставлении с современной ему русской и западной литературными традициями, а также о тех исторических явлениях русской жизни, от которых он отталкивался в своем творчестве. Целый ряд статей сборника посвящен «отражениям» чеховских произведений в русской литературе XX–XXI веков.

Ответственные редакторы:
д-р филол. наук В. Б. Катаев
д-р филол. наук С. А. Кибальник

Автор предисловия:
д-р филол. наук С. А. Кибальник

Рецензенты:
д-р филол. наук А. Д. Степанов
к-т филол. наук А. Г. Гродецкая

Предисловие

29 января 2010 года исполнилось 150 лет со дня рождения А. П. Чехова. В преддверии этой памятной даты, уже в октябре 2008 года Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии Наук при участии кафедры истории русской литературы филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета организовал Международную научную конференцию, в которой приняли участие многие ведущие чеховеды из России, Украины, Казахстана, Германии, США и Японии.¹ Конференция проводилась до наступления юбилея, с тем расчетом, чтобы в 2010 году выпустить сборник статей, подготовленный по ее итогам.² Она прошла при поддержке Российского гуманитарного научного фонда (программа «Образ России в современном мире»). Так что ее название, как и заглавие сборника, связано именно с этим. Однако оно представляется весьма удачным, а постановка такой темы делом нужным и своевременным.

Образ русских классиков — неотъемлемая и важнейшая составная часть образа России в современном мире. Особое значение в создании этого образа имеет Чехов. Во-первых, это писатель, который, благодаря

¹ Хронику конференции см.: *Гумерова Э. К.* Международная научная конференция «Образ Чехова и чеховской России в современном мире» (К 150-летию со дня рождения А. П. Чехова). [Хроника] // Русская литература. 2009. № 2. С. 247–254; *Александров А. С., Гумерова Э. К.* «Образ Чехова и чеховской России в современном мире»: Международная научная конференция: СПб., 6–8 окт. 2008 г. [Хроника] // Чеховский вестник. М., 2008. № 23. С. 52–60; *Трофимова Т. Б.* Международная научная конференция «Образ Чехова и чеховской России в современном мире» // Вестник РГНФ. 2009. № 1 (54). С. 201–207.

² Как бывают «люди Толстого» и «люди Достоевского», так, очевидно, и научно-исследовательские учреждения и университетские кафедры можно было бы подразделить на «...Чехова» и «... не Чехова». В этом отношении Пушкинский Дом, в отличие от, например, кафедр истории русской литературы Санкт-Петербургского государственного университета и Московского государственного университета, никогда не был «чеховским» местом. Но как не может быть истории русской литературы без Чехова, так и Пушкинский Дом вовсе без изучения Чехова обойтись не может. Подтверждением этому являются и работы пушкинодомских чеховедов прежних времен, и литературно-театральный вечер, подготовленный Н. Ю. Грякаловой в 2004 году к столетию со дня смерти Чехова, и Международная научная конференция 2008 года, на которой выступили с докладами более десяти научных сотрудников и аспирантов Пушкинского Дома, и построенный в основном на ее материалах настоящий сборник.

популярности его пьес, как на Западе, так и на Востоке, является живым и актуальным явлением современного театра. Во-вторых, в отличие от Гоголя, Достоевского, Толстого, Чехов был в гораздо меньшей степени склонен к «срыванию всех и всяческих масок» с дореволюционной России. Он писал скорее об экзистенциальных проблемах бытия вообще и в этом отношении стал предтечей экзистенциализма как европейского интеллектуального движения XX века, выразившегося в литературе даже ярче, чем в философии. При всей критической объективности, свойственной его изображению русской жизни, оно согрето своеобразным лиризмом, поэзией недовоплощенного идеала. С этим связано особое, «врачующее» впечатление чеховского творчества, которое отмечал еще В. В. Розанов: «Ни звука резкого, ни мысли большой. Но что-то такое во всем этом есть, чего нигде еще нет. Что бы это такое? Да, скучно без этого было бы жить. С другим было бы удачнее, счастливее, благополучнее, но скучнее. А этого вот слушаешь, слушаешь и забываешь, что дождь идет, что так глупо все, и не то что миришься с глупым, — этого нет, — но в безмерно глупую и дождливую эпоху находишь силы как-нибудь просуществовать, пере-существовать ее, перетащиться по ней».³ Очень важно, чтобы образ России как мира Достоевского не затмил образа России, который складывается под влиянием чтения Чехова.

Несмотря на скепсис современных теоретиков культуры по отношению к миметической концепции литературы, мы знаем Россию последней четверти XIX в. — во всяком случае это касается ее интеллектуальной и бытовой жизни — в значительной степени по произведениям Чехова. Чехов был основателем так называемой «феноменологической прозы», и в его творчестве мы находим не столько ответы на вопросы, волновавшие его самого и его современников, сколько картины жизни и разговоры русских людей в представлении человека его времени.⁴ Вот почему сама Россия того времени — это для нас прежде всего чеховская Россия. Но Чехов, как справедливо отмечает в своей статье Л. Е. Бушканец, не только отчасти запечатлел Россию, какой она была, но и сумел заменить в сознании современников и потомков реальную Россию на Россию свою, чеховскую. При этом «действительность Чехова, как от-

³ Розанов В. В. Наш «Антоша Чехонте» // А. П. Чехов: Pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в. (1887–1914). СПб., 2002. С. 870.

⁴ См. мою статью «Художественная феноменология Чехова», которая публикуется в настоящем сборнике.

мечал еще Б. М. Эйхенбаум, — существует “на самом деле”: это не актуально созданный им мир, а только подмеченная им, будто бы объективно, и именно в таком виде существующая реальность».⁵

Содержание сборника составляют работы о поэтике Чехова, о творчестве Чехова самом по себе и в сопоставлении с современной ему русской и западной литературными традициями, а также о тех исторических явлениях русской жизни, от которых он отталкивался в своем творчестве. Так, в статье В. Б. Катаева показана необходимость обращения как к «ближнему», так и к «дальному» контекстам творчества Чехова, снимающая кажущуюся непримиримость герменевтических позиций М. М. Бахтина и М. Л. Гаспарова. С. А. Кибальник пытается объяснить гносеологию Чехова сближением ее с философской феноменологией, объявляя тем самым писателя основоположником русской «феноменологической прозы» XX столетия. Н. Е. Разумова подходит к той же проблеме с другой стороны, говоря о преодолении Чеховым антропоцентрической позиции и, в частности, о «Вишневом саде» как о произведении, в котором социальные явления вписываются в общую динамику вечно обновляющихся сил жизни, не направленных специально и исключительно на человека. На основании свидетельств современников Чехова Л. Е. Бушканец анализирует соотношение между реальной и чеховской Россией.

Статьи М. М. Одесской и Н. Ю. Грякаловой объединяет внимание к прижизненному звучанию чеховского слова, к историко-литературному и эстетическому контексту творчества Чехова. М. М. Одесская показывает, как одновременно с появлением знаменитых эссе О. Уайльда и полемикой о них в русской критике в чеховской драматургии воплощались новые представления о соотношении искусства и жизни. Н. Ю. Грякалова обращает внимание на повторяющиеся мотивы (образы-символы, аллегории, эмблемы) и скрытые аллюзии, организующие художественное пространство повести «Дуэль» и сосредоточивается на тех валентностях художественного образа, в том числе визуального, которые до сих пор оставались без должной актуализации.

Как бы применяя мысль В. Б. Катаева, Н. В. Капустин останавливается на значимости для Чехова «ближнего контекста» — в частности, того, как освящалась в газетах и журналах конца XIX века святочная тема. Статьи Н. Ф. Ивановой и Т. А. Шеховцовой связывает рассмотрение всего реального и художественного мира Чехова под одним углом зрения: в первом случае это внимание Чехова к дамской моде, а во втором —

⁵ *Эйхенбаум Б. М.* О Чехове // Чехов: Pro et contra. С. 962.

лунные мотивы. В трех последующих статьях речь идет в основном об одном конкретном и значительном прозаическом произведении писателя: работа Кэти Попкин — о «Палате № 6», этюд В. Я. Звиняцковского — главным образом о «Человеке в футляре», а статья Хенрике Шталь — о рассказе «Студент». Наконец, четыре заключающие первый раздел работы посвящены драматургии Чехова: В.-С. Кисселя — сцене-монологу «О вреде табака», П. Н. Долженкова — поэтике драматургии Чехова вообще, Райнера Грюбеля — «Чайке», а М. Ч. Ларионовой — «Вишневому саду».

Второй раздел открывается статьями В. И. Тюпы, С. Евдокимовой и М. Оклота о поэтике Чехова. Подходя к проблеме своеобразия художественного мира и гносеологии Чехова со стороны формы, В. И. Тюпа обращает внимание на значительность функции читателя в чеховском нарративе, которому автор как раз и оставляет заключительный акт смыслового завершения (ответ на «правильно поставленный вопрос»), апеллируя к его коммуникативной, эстетической и моральной ответственности. С. Евдокимова останавливается на внимании Чехова ко всякого рода симптомам, уликам, незначительным деталям и видит в этом проявление его «уликовой поэтики», сближающей Чехова с его современниками: А. Конан Дойлем, Дж. Морелли и З. Фрейдом, — разрабатывавшими детективный, визуальный и психоаналитический ее аспекты. В основном на материале пьесы Чехова «Платонов» М. Оклот говорит об особой роли «болтовни» в его творчестве.

Следующий блок статей относится к вопросам соотношения творчества Чехова с русской литературой первой трети XX века: И. С. Приходько показывает, что в какой-то мере драматургия Чехова подготовила драматургию Блока, А. С. Александров детально анализирует первую биографию Чехова, написанную А. А. Измайловым, О. Н. Филенко останавливается на сопоставлении «детской» темы в творчестве Андрея Платонова и Чехова, а Эллен Чансес сопоставляет Чехова и Д. Хармса. В статьях В. В. Шадуурского, С. А. Кибальника и Э. К. Александровой рассмотрены некоторые особенности рецепции Чехова писателями первой русской эмиграции. В работе А. Д. Семкина чеховское изображение интеллигенции поставлено в широкий историко-литературный контекст, который составляют творчество М. М. Зощенко и С. Д. Довлатова. В статьях Л. В. Сафроновой и Е. Н. Петуховой речь идет о восприятии Чехова современными писателями. Наконец, К. С. Корконосенко сопоставляет испанские переводы рассказа Чехова «Лошадина фамилия», а Г. А. Тиме анализирует основные тенденции немецкого чеховедения на рубеже тысячелетий. Не только писательские, но и литературоведческие интер-

претации, а также переводы Чехова оказываются во всех этих работах материалом, равно существенным для уточнения и дополнения современных представлений о Чехове.

При всей тематической и методологической разнонаправленности данных статей их авторы сосредоточены на общих проблемах: специфике чеховской художественной реальности, многоплановости художественного образа, амбивалентности представленной автором «картины мира» и ее внутренней «незавершенности», на «диалоге» между текстом и читателем.⁶ Во всех них в той или иной мере ощущается то, что чеховедение на современном витке своего развития стремится перейти от разрозненных эмпирических наблюдений к их систематизации и осмыслить особенности изучения художественного мира Чехова в парадигме чеховского *письма о реальности*.

Особую признательность выражаю моему соредктору, замечательному исследователю творчества Чехова Владимиру Борисовичу Катаеву.

С. А. Кибальник

⁶Тексты А. П. Чехова цитируются по Полному собранию сочинений и писем в 30 т. (М.: Наука, 1974–1983. Соч.: В 18 т.; Письма: В 12 т.). Ссылки даются в тексте с указанием серии (С. или П.), тома и страницы.

РАЗДЕЛ I

В. Б. Катаев

К пониманию Чехова: ближний и дальний контексты

Замечательный филолог нашей эпохи М. Л. Гаспаров в последние годы своей жизни немало места уделил полемике с той концепцией понимания литературного произведения, которая представлена в работах М. М. Бахтина. С «авторитарными, — как он резко заявил, — утверждениями Бахтина». Бахтин — философ, лишь «по недоразумению» считающийся филологом. Филология, в ее традиционном статусе, для Бахтина — наука «некрофильская»; ее раскопкам на литературных кладбищах и в музеях он противопоставил свою концепцию диалога и различения ближних и дальних контекстов понимания. Такому пониманию Гаспаров и отказывает в научности, и относит его в область произвола и вымысла.¹

Для Гаспарова «диалог» между читателем и произведением — «модная метафора», не более. «Что такое диалог? Допрос. Как ведет себя собеседник? Признается во всем, чего домогается допрашивающий. А тот принимает это всерьез и думает, будто кого-то (что-то) познал». Между тем «мир Пушкина для нас такой же чужой, как древнего ассирийца или собаки Каштанки. Вопросы, которые для нас главные, для него не существовали, и наоборот». Поэтому для филолога «максимум достижимого — это учиться языку собеседника, а он такой же трудный, как горадиевский или китайский».² Изучение литературного произведения плодотворно лишь в том времени и том контексте, когда оно было создано. «Вечных ценностей нет, есть только временные, поэтому постигать их

¹ См.: *Гаспаров М. Л.* История литературы как творчество и исследование: Случай Бахтина // Русская литература XX–XXI веков: Проблемы теории и методологии изучения. М., 2002.

² *Гаспаров М. Л.* Записи и выписки. М., 2001. С. 112.

непосредственно нельзя (иначе как в порядке самообмана), а можно, лишь преодолев историческую дистанцию; и наводит бинокль нашего знания на нужную дистанцию учит нас филология».³ Позиция Гаспарова близка к убеждениям немецких герменевтиков позапрошлого века Ф. Шлейермахера и В. Дильтея, настаивавших на необходимости исторической реконструкции, «вчувствования» в произведение прошлого, «восстановления “мира”, к которому оно принадлежит», как путь к «пониманию подлинного значения художественного произведения и защите его от ложного понимания и поддельной актуализации».⁴

Для Бахтина (и в этом к его идеям оказалась близка герменевтическая позиция его современника Ханса-Георга Гадамера) понимание, которое сводилось бы к «восстановлению первоначального», — это только сообщение умершего смысла.⁵ Предельно сужают горизонт понимания, как выразился бы Гадамер, попытки преодолеть историческое время и погрузиться в эпоху создания произведения, стремясь стать на позицию автора и взглянуть на художественное творение изнутри, с точки зрения актуальной для эпохи его создания. Для Бахтина (задолго до Гадамера) характерна «диалогическая позиция», позволяющая получить подлинный смысл произведения, исходя из тех смыслов, которыми творение обрастает в ходе времени. При изучении произведения важен «далекий контекст понимания», т. е. то, как произведение существует в «большом времени»: «Произведения разбивают грани своего времени, живут в веках, то есть в большом времени, притом часто (а великие произведения — всегда) более интенсивной и полной жизнью, чем в своей современности».⁶ Произведение изначально не завершено, оно открыто своим будущим читателям-интерпретаторам, которые вкладывают в него новые смыслы и, таким образом, дают произведению новую жизнь. Этот диалог между автором и читателем тем продуктивнее, чем дальше читатель находится от автора в историческом времени: «Великое дело для понимания — это *внеаходимость* понимающего — во времени, в пространстве, в культуре — по отношению к тому, что он хочет творчески понять».⁷ Нет ничего губительнее для понимания произведения, считает Бахтин, чем видение его в узких исторических и культурных контекстах: «Если нельзя изучать литературу в отрыве от всей культуры эпохи, то еще более пагубно замыкать

³ Там же. С. 98.

⁴ См.: Гадамер Х.-Г. Истина и метод. М., 1988. С. 217–218.

⁵ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 331.

⁶ Там же.

⁷ Там же. С. 334.

литературное явление в одной эпохе его создания, в его, так сказать, современности».⁸

Итак, две, казалось бы, взаимоотрицающие точки зрения на проблему понимания литературных произведений прошлого. Либо «ближний контекст» понимания, замыкание при анализе произведения на времени его создания, прочтение изучаемого текста именно и только на фоне читательских ожиданий времени биографической жизни автора. Либо, напротив, обращение к «дальним контекстам понимания», ибо произведения «в процессе своей посмертной жизни» обогащаются «новыми значениями, новыми смыслами». Ведь «автор — пленник своей эпохи, своей современности. Последующие времена освобождают его от этого плена, и литературоведение призвано помочь этому освобождению», выводя автора из «малого времени» эпохи создания его произведений в разомкнутое «большое время», в котором происходит обновление прежних его смыслов.

Либо — либо? К счастью, противостояние двух концепций оказывается весьма относительным, стоит лишь обратиться к конкретным исследованиям их создателей. Гаспаров заметил, что «Георгики» Вергилия были, в эпоху своего написания, призывом к совершенствованию древнеримского сельского хозяйства, сейчас же они интересны совсем иными смыслами,⁹ — т. е. он отнюдь не игнорирует необходимости различать ближний и дальний контексты понимания. Равно как и Бахтин обосновывает концепцию полифонического романа, сопоставляя Достоевского с писателями именно его эпохи. Очевидно, в обращении к «ближнему» и «дальному» контекстам понимания нужно видеть не взаимоисключающие, а дополняющие один другой подходы, и в совокупности они могут обеспечить полноту филологического изучения произведений литературы прошлого — все дело в мере, в понимании пределов, функциональной оправданности применения каждого из подходов.

Обращаясь к названной проблеме применительно к пониманию Чехова, можно увидеть те же кажущиеся противоположными исходные позиции. Еще в 1920-е годы Лия Мышковская в книге об «осколочном» периоде творчества писателя утверждала: «Всякий писатель пишет в определенной среде и для определенной среды, и поэтому изучать его надо в его естественном окружении».¹⁰ Чехова интерпретировали не только

⁸ Там же. С. 331.

⁹ *Гаспаров М. Л.* Записи и выписки. С. 88.

¹⁰ *Мышковская Л. М.* Чехов и юмористические журналы 80-х годов. М., 1929. С. 5.

литературоведы. Театральный режиссер Анатолий Эфрос утверждал совсем иное. Играя Чехова сегодня, театр должен играть и то расстояние, которое нас от Чехова отделяет: «Театр, когда прикасается к старому, обязательно раскрывает и себя, свое время. Конечно, не следует забывать и о времени автора, и о нем самом, но свое время из души тоже не выкинешь».¹¹

Вновь — речь идет о плодотворности либо ближнего, либо дальнего контекстов. И вековой опыт освоения чеховского наследия в науке и в театре накопил немало образцов как того, так и другого подходов к пониманию писателя.

После выхода академического 30-томника, казалось бы, можно было говорить об исчерпанности чеховской текстологии, источниковедения, комментария. Но сейчас, особенно в преддверии юбилея, все очевиднее большое количество остающихся белых пятен. Прежде всего, до сих пор не издано полностью все, что вышло из-под пера Чехова. Далеко до конца не освоены архивные материалы самого писателя и его окружения. Далеки от полноты комментарии к сочинениям и письмам. Чеховская комиссия РАН свои ближайшие задачи видит в восполнении этих пробелов.

Изучение раннего периода становления Чехова-писателя в соотносительности с современной ему журналистикой и литературой осуществлялось непоследовательно, шло рывками: конец 1920-х, конец 1930-х, начало 1980-х годов... Кажется, новое поколение исследователей утратило вкус к разысканиям в архивах, к погружению в периодику чеховской эпохи. Впрочем, недавно в Московском университете Э. Д. Орловым была защищена диссертация «Литературный быт 1880-х годов. Творчество А. П. Чехова и авторов “малой прессы”». Будем надеяться, на этом поворот к пониманию Чехова через изучение его «ближнего контекста» не закончится. Тот же Гаспаров предостерегал — как бы мы не стали ставить в заслугу Чехову то, что на самом деле практиковал в своих сочинениях Потапенко.¹² Такая опасность реальна, если не учитывается прочно забытый сейчас массив текстов спутников и современников Чехова — Потапенко, Лейкина и других. Но при этом все яснее становится закономерность иного подхода: понимания подлинного значения чеховского творчества в контексте «большого времени» — от античности до постмо-

¹¹ Эфрос А. В. Заметки режиссера, или Вновь о пьесе Чехова «Три сестры» // Чеховские чтения в Ялте: Чехов в Ялте. М., 1983. С. 45.

¹² Гаспаров М. Л. Записи и выписки. С. 100.

дернизма, в соотношении с вершинными явлениями мировой литературы, с его предшественниками и преемниками.

И освоение Чехова театром знает примеры как скрупулезного воссоздания ближайших к тексту его пьес реалий, так и извлечения из него смыслов, заведомо не предусматривавшихся автором, вплоть до постановок «Трех сестер» на тему независимости трех прибалтийских республик или гибели подводной лодки «Курск», а «Вишневого сада» — как иносказания о деградации американского Юга или об эпохе борьбы с южноафриканским апартеидом... Чехов, увы, беззащитен перед лицом этих и подобных им лихих интерпретаций. Но известно немало и достойных примеров удавшихся попыток придать его произведениям живой и актуальный смысл.

Так можно ли считать выбор понимания Чехова в «ближнем» или «дальнем» контекстах взаимоисключающим? Повторю, на мой взгляд, речь должна идти о взаимодополнении, осознании меры и пределов плодотворности и уместности каждого из подходов. Покажу это на примере некоторых попыток истолкования пьесы «Чайка».

Одно из интересных исследований последнего времени, посвященных пониманию «Чайки», — статья американского литературоведа Эндрю Вахтеля «Пародийность “Чайки”: символы и ожидания».¹³

Давно известно, что понимание Чехова, в отличие от других русских классиков, менее всего дает обращение к изучению истории текстов — рукописи в большинстве своем просто отсутствуют. Гораздо более плодотворным и надежным оказывается изучение литературных связей, параллелей со сходными мотивами и образами в произведениях других писателей. То, какие при этом привлекать произведения, определяется вкусом, эрудицией и интуицией исследователя. Вахтел как бы становится на позицию первых зрителей чеховской пьесы, которым по ходу развертывания действия предстояло определить смысл названия, смысл образа чайки и отождествить кого-то из действующих лиц с заглавным образом. Предполагается, что на некую связь с ибсеновской «Дикой уткой» искушенный зритель обращает внимание еще при чтении афиши, поэтому вправе ожидать, что в пьесе будет птица, будет самоубийство. «Различные интерпретации образа чайки, — пишет Вахтел, — должны опираться на сложное переплетение литературных аллюзий, подтекстов», но они, утверждает американский исследователь, «никогда не были вполне

¹³ Вахтел Э. Пародийность «Чайки»: Символы и ожидания // Вестник Московского университета: Сер. 9: Филология. 2002. № 1. С. 72–90.

выявлены и последовательно прослежены».¹⁴ Это, сразу скажем, не так, но интересно увидеть, какие «подтекстовые связи с другими литературными произведениями» предлагаются в данном случае.

«В некоторых случаях, — пишет Вахтел, — подтексты могут быть настолько эзотерическими и необычными, что, даже проявляясь в действиях героев, могут быть замечены только искушенным зрителем». К тому же Чехов часто, при помощи литературных аллюзий, провоцирует ожидания, чтобы позднее разрушить их. (Так, не оправдываются ожидания сходства между Ниной Заречной и ибсеновской Хедвиг). Исследователь утверждает, что метафорические и физические появления чайки в чеховской пьесе наводят на связь, во-первых, со стихотворением Шарля Бодлера «Альбатрос» — романтической аналогией между раненой белой океанской птицей, ставшей потехой для грубых матросов, и непонятым грубой толпой поэтом. В последнем действии, по ассоциации с пушкинским мельником, должна возникнуть мысль еще об одной птице — вороне. «Ворон, увековеченный в стихотворении Эдгара По, которое каждый уважающий себя декадент знал наизусть», и в особенности последняя строфа стихотворения По наводят «на мысль о том, что Константину никогда не суждено освободиться от знака птицы». Но вид уже не чайки, а чучела птицы напоминает, в-третьих, «о более раннем и намного более зловещем воплощении альбатроса — в “Сказании о старом мореходе” Сэмюэла Тэйлора Кольриджа», в котором мореход, как и Константин, столь низок, что убивает невинную птицу. С кем же должен отождествляться образ чайки? Это, в конечном счете, — пишет исследователь, — Константин, который «убивает себя из-за своей веры в символы, значения которых им поняты слишком буквально». Зритель, поняв, как многозначен и изменчив в пьесе образ птицы, понимает также то, «какую опасность таит в себе жизнь среди символов».¹⁵

Полагая, что анализ птичьей символики доказывает, что «Чехов написал столь символическую пьесу об опасности, таящейся в вере в символизм»,¹⁶ исследователь далее переходит к вопросу об актуальности этого произведения для своей эпохи. Еще задолго до реального появления на литературной арене русских символистов, считает он, были созданы три разрушительные пародии на символизм. Это эссе Льва Толстого «Что такое искусство» (1896), статья Владимира Соловьева «Еще о симулян-

¹⁴ Там же. С. 75.

¹⁵ Там же. С. 87.

¹⁶ Там же.

тах» (1895) и пьеса Чехова «Чайка» (1896). Но только пьеса Чехова содержала всеобъемлющую критику, «направленную с одинаковой силой как против самого литературного метода символистов, так и против всего аспекта “жизнетворчества”, характерного для этого течения», — ведь самоубийство Треплева «было вызвано его склонностью к прочтению собственной жизни как художественного текста». Таков окончательный вывод Вахтеля.

Как видим, в рассмотренном интересном анализе прекрасно соблюдено требование обращаться к «ближнему контексту» понимания произведения. М. Л. Гаспаров имел в виду именно такое наведение филологического бинокля на нужную дистанцию. При всей экзотичности названных европейско-американских птичьих параллелей, можно допустить знакомство Чехова и его героя с названными в статье претекстами. А установление связи с актуальной для эпохи антидекадентской полемикой разве не есть прочтение изучаемого текста «на фоне читательских ожиданий времени биографической жизни автора»?

Предположим, что все это так, но неизбежно возникает несколько вопросов.

Прежде всего, неужели первый внимательный зритель и читатель «Чайки» не видел другого, гораздо более близкого контекста? Хотя бы других произведений самого Чехова, например, повести «Скучная история», — ведь судьба ее героини, неудавшейся актрисы Кати, явилась как бы заготовкой, прообразом судьбы Нины Заречной.

Сейчас мы имеем возможность узнать из писем Чехова, что, создавая образ Кати в «Скучной истории», он имел в виду своего приятеля, подающего надежды беллетриста и фатально неудачливого драматурга Ивана Леонтьевича Леонтьева-Щеглова. (Это была характерная особенность писательской техники Чехова — проводить, так сказать, транссексуальные операции с жизненными прототипами, превращать мужчин в женские персонажи и наоборот).¹⁷ Этого обстоятельства творческой истории «Чайки» — восхождения образа Нины к «милому Жану», как Чехов называл Леонтьева-Щеглова, — первые читатели и зрители, разумеется, не знали. Но творчество Леонтьева-Щеглова, сейчас прочно забытого, в эпоху появления «Чайки» было достаточно хорошо известно.

¹⁷ См.: Катаев В. Чеховские транссексуалы, или Техника «перенесений» // Dawni i Nowi: Szkice o literaturze rosyjskiej. Tom jubileuszowy dedukowany profesorowi Rene Sliwowskiemu. Warszawa, 2004. S. 81–87.

В частности, известна была его повесть «Корделия» (1889) о двух молодых людях, в чьих судьбах, так же, как в судьбах молодых героев «Чайки», тесно переплелись любовь и искусство. Композиция леонтьевской повести — вначале молодость героев с влюбленностью, с первыми шагами в искусстве, с надеждой славы, потом история (переданная в пересказе, «за сценой») их столкновения с грубой реальностью, и в конце встреча через несколько лет, когда герои подводят невеселые итоги, — как бы предвосхищает основной композиционный стержень чеховской «Чайки». Для внимательных читателей и зрителей Чехов оставил в своей пьесе своеобразные метки. Фразы из Костиных текстов, удручающие его самого как бездарные, — «Афиша на заборе гласила», «Бледное лицо, обрамленное темными волосами...» — Чехов взял именно из рассказов И. Л. Леонтьева-Щеглова «Миньона» и «Первое сражение».¹⁸ Как в 1889 году в «Скучной истории», теперь, в 1895 году в «Чайке» Чехов обращался к сверстнику своей литературной молодости, который безнадежно отстал как художник и все-таки навсегда оставался «милым Жаном». Ведь, как писал Чехов Леонтьеву, «мои сверстники интересуют меня гораздо больше, чем все новые» (П. 5, 123).

Леонтьево-щегловскими мотивами в «Чайке», конечно, не исчерпывается ее «ближний контекст». Но они, как, скажем, бальмонтовские и иные, скорее имеют право изучаться в качестве «ближнего контекста» чеховской пьесы. А Бодлер, Эдгар По, Кольридж, которых привлекает в своем исследовании Э. Вахтел, — оказываются более далеким контекстом, соотносимым с чеховской пьесой скорее по правилам и в рамках теории интертекстуальности. Авторский учет именно этих претекстов не столь очевиден.

Так что настроенность филолога на погружение в «ближний контекст» изучаемого произведения сама по себе недостаточна. Важно, чтобы учет элементов, составляющих этот контекст, не был избирательным и, как следствие, односторонним. Важна и точность интерпретации находок, совершаемых на этом направлении.

И другой вопрос, самый, может быть, существенный. Если «Чайка» — это пародия на «психологию и стиль жизни ранних русских символистов», как это справедливо показал Эндрю Вахтел, чем объяснить непреходящий интерес к чеховской пьесе во все последующие десятилетия и далеко за пределами России? Молодой исследователь Татьяна Аленки-

¹⁸ См. подробнее: *Катаев В. Б.* Чехов и его литературное окружение (80-е годы XIX века) // Спутники Чехова. М., 1982. С. 24–30.

на зафиксировала в своей диссертации сорок два (!) перевода и адаптации «Чайки», сделанных на сегодняшний день только в англоязычных странах.¹⁹ Спрашивается — можно ли объяснить этот непрекращающийся поиск все новых проникновений в смысл чеховской пьесы, если оставаться в пределах горизонтов времени ее появления? Ответим — и да, и нет.

Нет — поскольку ясно, что проблема разоблачения или пародирования раннего российского декадентства интересна сегодня мировому читателю и зрителю не в большей степени, чем проблема древнеримского сельского хозяйства, волновавшая автора «Георгик» Вергилия. Но именно на почве изучения своих современников, и в жизни, и в литературе, осмысляя их пути и судьбы, опираясь на литературные ассоциации и отталкиваясь от них, Чехов создал пьесу, чей смысл несравненно шире конкретных полемик и проблематики эпохи и говорит об общих закономерностях жизни.

В дальний контекст понимания «Чайки» должны войти и тип драматургии, присущий античному театру (судьба героя у Чехова определяется силами, преодоление которых заведомо превышает его возможности), и Шекспир, к трагедии которого обращаются герои «Чайки», и, с другой стороны, многочисленные в XX веке перелицовки, адаптации, реминисценции в литературе модернизма и постмодернизма (типа «Цапли» Василия Аксенова, «Вороны» Юрия Кувалдина, «Курицы» Николая Коляды — если брать сочинения только с орнитологическими названиями), восходящие к чеховскому сюжету, несомненно, раздвигающему границы своего времени.

Так что, если вернуться к предложенной М. Л. Гаспаровым метафоре филологического бинокля, в осмыслении таких великих произведений, как чеховские, мы всегда будем поворачивать его обеими сторонами, не противопоставляя, а пытаясь дополнить одно другим, изучение как «ближнего», так и «дальнего» контекстов. И тогда мы еще раз убедимся в правоте сказанного Станиславским — «Чехов неисчерпаем».

¹⁹ *Аленькина Т. Б.* Комедия А. П. Чехова «Чайка» в англоязычных странах: Феномен адаптации. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2006.

Художественная феноменология Чехова

В стремлении определить своеобразие художественного мира Чехова исследователи не раз прибегали к философским параллелям. Это тем более оправданно, что в творчестве писателя зрелого периода отчетливо ощущается философская, в особенности гносеологическая проблематика.

Одна из таких напрашивающихся и уже проанализированных параллелей — это антирационализм Льва Шестова. По мнению А. Д. Степанова, в чеховском творчестве Шестов «находит оба основных элемента своей философии: отвержение рационального и поиск чудесного, но только в эстетической сфере, через героев».¹ Вопрос, впрочем, можно поставить и по-другому: в какой степени шестовский «апофеоз беспочвенности» порожден творчеством Чехова? Отвечая на него, мы получим еще одну яркую иллюстрацию идеи В. Дильтея о том, что художественная литература прокладывает дорогу философии.² Впрочем, и сам Шестов признавался в том, что истоки своих идей он нашел в художественной литературе,³ а «Апофеоз беспочвенности» (1905), как известно, вырос из замысла книги о Тургеневе и Чехове.⁴

Если говорить о философской ориентации самого Чехова, то, как отмечал тот же Шестов, «единственная философия, с которой серьезно считался и потому серьезно боролся Чехов, был позитивистский материализм. <...> Всем существом своим Чехов чувствовал страшную зависимость живого человека от невидимых, но властных и явно бездушных законов природы».⁵ Вопрос о влиянии на Чехова философии позитивизма недавно получил новое освещение. Признавая, что Чехов «не толь-

¹ *Степанов А. Д.* Антон Чехов как зеркало русской критики // Чехов: Pro et contra: Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в. (1887–1914). СПб., 2002. С. 1002–1003.

² См.: *Дильтей В.* Введение в науки о духе. М., 2000. С. 111.

³ *Шестов Л.* Памяти великого философа // Вопросы философии. 1989. № 1. С. 146.

⁴ Помимо Чехова и Тургенева, источником идеи антирационализма, безусловно, был для Шестова также и Достоевский, которому посвящена третья книга философа «Достоевский и Нитше» (СПб., 1903).

⁵ *Шестов Л.* Творчество из ничего (А. П. Чехов) // А. П. Чехов: Pro et contra. С. 591.

ко испытывал влияние позитивизма, но и полемизировал с крайностями позитивизма», П. Н. Долженков, тем не менее, чрезвычайно расширил сферу сближения с ним Чехова: «Комплекс: агностицизм, гипотетичность и относительность знаний, — характерен для позитивизма, его составные части примерно в одно и то же время начинают обнаруживаться в произведениях и высказываниях Чехова».⁶

Образ позитивистской философии все же несколько отретуширован исследователем, чтобы придать ему большее сходство с Чеховым: при этом он наделен некоторыми чертами, в большей степени свойственными А. Шопенгауэру. В действительности рационализм и сциентизм позитивизма, исходившего из того, что законы социального мира так же объективны, как и законы природы, решительно разводят его с Чеховым. Критика позитивизма все-таки играет в творчестве Чехова более существенную роль, чем опора на него. Более взвешенную позицию по этому вопросу занимает, как кажется, В. Б. Катаев,⁷ видящий в чеховском мироощущении даже отдельные черты, роднящие его с В. В. Розановым,⁸ а С. Г. Бочаров небезосновательно усматривает в позиции Чехова близость к подпольному герою Достоевского,⁹ как известно, больше всего нападавшего именно на позитивизм.¹⁰ Показательно отношение Чехова к одному из русских философов-позитивистов — В. В. Лесевичу, о котором в одном ряду с Н. К. Михайловским и С. Н. Южаковым Чехов писал в письме к издательнице журнала «Северный вестник»: «Приглашайте настоящих ученых и настоящих практиков, а об уходе ненастоящих философов и настоящих социологов-наркотистов не сожалейте» (П. 3, 279).

Как известно, в целом ряде произведений Чехова герои или повествователь развивают мысль о том, что людям дано не разрешать вопросы, а лишь наблюдать явления жизни. «Многое было сказано ночью, но я не увозил с собою ни одного решенного вопроса, и от всего разговора теперь утром у меня в памяти, как на фильтре, оставались только огни и образ Кисочки, — сказано в концовке повести «Огни» (1888), — <...> а когда я ударил по лошади и поскакал вдоль линии и когда, немного погодя,

⁶ Долженков П. Н. Чехов и позитивизм. Изд. 2-е, испр. и доп. М., 2003. С. 9. Справедливости ради стоит отметить, что одна из трех глав этого интереснейшего исследования озаглавлена «Чехов против крайностей позитивизма» (С. 103–123).

⁷ Ср.: Катаев В. Б. Проза Чехова: Проблемы интерпретации. М., 1979. С. 117–118.

⁸ Катаев В. Б. Чехов и Розанов // Чехов плюс. М., 2004. С. 278–288.

⁹ Бочаров С. Г. Чехов и философия // Филологические сюжеты. М., 2007. С. 343.

¹⁰ См., например: Белопольский В. Н. Достоевский и позитивизм. Ростов н/Д., 1985. С. 8–12.

я видел перед собою только бесконечную, угрюмую равнину и пасмурное, холодное небо, припомнились мне вопросы, которые решались ночью. Я думал, а выжженная солнцем равнина, громадное небо, темневший вдали дубовый лес и туманная даль как будто говорили мне: “Да, *ничего не поймешь на этом свете!*”

Стало восходить солнце...» (С. 7, 140; курсив мой — С. К.).

В. Б. Катаев отказывался распространять агностический дискурс повествователя на самого автора.¹¹ Напротив, П. Н. Долженков указывал на совпадение позиции повествователя с точкой зрения Чехова, как известно, заметившего в одном из писем: «Пишущим людям, особенно художникам, пора уже сознаться, что *на этом свете ничего не разберешь*, как когда-то сознавался Сократ и как сознавался Вольтер <...>. Мы не будем шарлатанить и станем заявлять прямо, что *на этом свете ничего не разберешь*» (П. 2, 280–281, 283; курсив мой — С. К.).¹² Эта параллель достаточно красноречива, и все же позиция героя-рассказчика «Огней» сложнее, чем позиция самого Чехова, как она сформулирована в его письме. Ведь заключительным строкам повести предшествует следующий текст: «Севши на лошадь, я в последний раз взглянул на студента и Ананьева, на истеричную собаку с мутными, точно пьяными глазами, на рабочих, мелькавших в утреннем тумане, на насыпь, на лошаденку, вытягивающую шею, и подумал:

“Ничего не разберешь на этом свете!”» (С. 7, 140).

«Читатель должен задуматься о том, — замечал по этому поводу В. Б. Катаев, — как, скажем, пес Азорка или мужик, мыкающийся с котлами “по линии”, может быть связан с историей Кисочки? <...> Вот что, оказывается, порождает конечный вывод повествователя: трудность найти сколько-нибудь разумное объяснение связи любого единичного явления, конечного фрагмента жизни с бесконечным разнообразием мира».¹³ Перед нами все же не столько сами единичные явления, сколько образы внешнего мира, в сознании повествователя соединяющиеся с мыслями об услышанном им вчера. При этом, как верно отмечает П. Н. Долженков, происходит незаметная «подмена мира собой», которая ярче всего проявляется «в ощущении инженера ночью в беседке: “А потом, когда я задремал, мне стало казаться, что шумит не море, а мои мысли, и что весь мир состоит из одного только меня” (VII, 125). На эту же тему “работает” в

¹¹ Там же. С. 37–38.

¹² Долженков П. Н. Чехов и позитивизм. С. 11.

¹³ Катаев В. Б. Проза Чехова. С. 37.

повести и мотив эха, которым “Огни” и заканчиваются: “Да, ничего не поймешь на этом свете!” (VII, 140) — как будто говорят рассказчику выжженная солнцем равнина, громадное небо и т. п., то есть как бы голос самой природы, но разве это не “эхо” его же предыдущей мысли: “Ничего не разберешь на этом свете!” (VII, 140). Эхо собственных мыслей — едва ли не все, что получает человек извне». ¹⁴ Если перевести все это на философский язык, то, в сущности, можно сказать, что здесь у Чехова декларируется принцип слитности субъекта и объекта, даже их «тождества». А это напоминает уже не позитивистскую, а феноменологическую философию («нет объекта без субъекта», как формулировал этот принцип Э. Гуссерль), которая возникнет на Западе и в России вскоре после смерти писателя. В «Феноменологии и теории познания» (1913–1914) М. Шелера даже утверждалось, что предметы оказывают «сопротивление» их познанию. ¹⁵

В повести «Скучная история» (1889) финальный внутренний монолог повествователя «Огней» как бы разбит на «партию» Николая Степановича и «партию» Кати: «Помогите! — рыдает она, хватая меня за руку и целуя ее. — Ведь вы мой отец, мой единственный друг! Ведь вы умны, образованны, долго жили! Вы были учителем! Говорите же: что мне делать?

— По совести, Катя: не знаю...

Я растерялся, сконфужен, тронут рыданиями и едва стою на ногах.

— Давай, Катя, завтракать, — говорю я, натянуто улыбаясь. — Будет плакать!

И тотчас же прибавляю упавшим голосом:

— Меня скоро не станет, Катя....

— Хоть одно слово, хоть одно слово! — плачет она, протягивая ко мне руки. — Что мне делать?

— Чудачка, право... — бормочу я. — Не понимаю!» (С. 7, 309). ¹⁶

Взаимонепонимание чеховских героев, постоянные «првалы

¹⁴ Долженков П. Н. Чехов и позитивизм. С. 18. Такой ход рассуждений характерен для чеховского творчества. Ср. в «Дуэли»: «Надежда Федоровна надела свою соломенную шляпу и бросилась наружу в море. <...> Ей были видны море до горизонта, пароходы, люди на берегу, город, и все это вместе со зноем и прозрачными нежными волнами раздражало ее и шептало ей, что надо жить, жить...» (С. 7, 381).

¹⁵ Слинин Я. А. Онтология Николая Гартмана в перспективе феноменологического движения // Гартман Н. К основоположению онтологии / Пер. с нем. Ю. В. Медведева. СПб., 2003. С. 15–21.

¹⁶ Такое противостояние героев можно обнаружить и во многих других произведениях Чехова. Например, аналогичным образом Маша из «Трех сестер», исповедующая: «Или знать, для чего живешь, или все пустяки, трын–трава» (С. 13, 111), — сопоставлена с огнюдь не мучающимся поисками смысла жизни Тузенбахом.

коммуникации»¹⁷ отдаленно напоминают трансцендентальных субъектов в феноменологии Гуссерля, которые составляют сообщества, не соприкасаясь друг с другом непосредственно.¹⁸

Как и в «Огнях», субъект здесь слит с объектом и не способен выйти за собственные пределы, лишь регистрируя происходящее вовне и внутри него: «Она падает на стул и начинает рыдать. Она закинула назад голову, ломает руки, топчет ногами; шляпка ее свалилась с головы и болтается на резинке, прическа растрепалась <...>. Я растерялся, сконфужен, тронут рыданиями и едва стою на ногах» (С. 7, 309). «Единонаправленность спекулятивной идеи осложняется конкретной реальностью ситуации, — писал об этой особенности чеховских произведений А. П. Чудаков. — Реальность не просто полней и многообразней. Она — совсем не та, она — иная».¹⁹

В таких произведениях, как «Огни» и «Скучная история», дело обстоит еще сложнее: болезненное осознание героями отсутствия «общих идей» или неудавшееся стремление обрести их идет в них рука об руку с читательским ощущением, что «истинна, по Чехову, только непредвзято увиденная конкретная картина во всей совокупности ее важных и второстепенных признаков».²⁰ Таких безуспешно пытающихся разобраться в жизни героев, отступающих перед многообразием и непостижимостью сменяющих друг друга картин действительности — в феноменологии объектов, в которые «упираются» акты сознания, — мы встречаем и во многих других произведениях Чехова. Их сознание как бы упирается в явления внешнего мира, не в силах преодолеть границу между ними. Чехов воспроизводит гносеологическую ситуацию, которая в конечном итоге и породила основной лозунг философской феноменологии: «к самим вещам!».

В чеховской «Скучной истории» реализован еще один принцип, который заставляет вспомнить о философской феноменологии, придающей значение каждому единичному явлению. «Мои товарищи, терапевты, — рассуждает в повести Николай Степанович, — когда учат лечить, советуют “индивидуализировать каждый отдельный случай”» (С. 7, 298). Как известно, этот принцип Чехов перенес из своей врачебной практики,

¹⁷ См.: Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М., 2005. С. 305–320.

¹⁸ Слинин Я. А. Онтология Николая Гартмана в перспективе феноменологического движения. С. 14.

¹⁹ Чудаков А. П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М., 1986. С. 318.

²⁰ Там же.

сложившейся под влиянием научной школы его учителя по медицинскому факультету Московского университета Г. А. Захарьина, и применил не только в «Скучной истории», но и в «Дуэли» и во многих других своих произведениях.²¹ «В своем последовательном, ни на чем не успокаивающемся разрушении иллюзий, относящихся к “знанию в области мысли”, главную свою задачу Чехов видел», по словам В. Б. Катаева, «в указании на несостоятельность “общих мест”, общих решений, постоянно сталкивая их с конкретными “случаями”, с индивидуальными и единичными явлениями».²² Писатель не раз четко формулировал этот принцип и применительно к сфере своих собственных верований: «Я не верю в нашу интеллигенцию. <...> Я верую в отдельных людей и вижу спасение в отдельных личностях, разбросанных по всей России там и сям, интеллигенты они или мужики» (П. 8, 101). Между тем феноменологическая эстетика, например, исходит из того, что законы прекрасного сугубо индивидуальны. Так, Н. Гартман утверждал: «Сущность прекрасного в его неповторимости как особенной эстетической ценности лежит не в них (общих законах — С. К.), а в особой закономерности единичного предмета».²³

Вообще вопрос о соотношении бытия и сознания нередко решается у Чехова таким образом, который отдаленно напоминает философию тождества. Это происходит, например, в повести «Черный монах» (1893): «Думай, как хочешь, — сказал монах и слабо улыбнулся. — Я существую в твоём воображении, а воображение твоё есть часть природы, значит, я существую и в природе» (С. 8, 241). Однако, может быть, в большей степени это напоминает феноменологическую редукцию Гуссерля и в особенности то, как очень скоро будет решать этот вопрос русская феноменология. Ср., например, мысль С. Л. Франка об «абсолютно безусловном самооткрывающемся бытии», которое «существует и не вне нас и не в нас — или, более того, — одновременно и там, и там, потому что мы *существуем в нем*», а также об «укорененности субъекта в этом самоотрывающемся, всеобъемлющем, сверхвременном бытии, из которой следуют нерушимые постоянные онтические связи между познающим со всем познаваемым и познанным...».²⁴

²¹ Катаев В. Б. Проза Чехова. С. 87–97.

²² Там же. С. 88.

²³ Гартман Н. Эстетика. М., 1911. С. 211.

²⁴ Франк С. Л. Абсолютное // Русское мировоззрение. СПб., 1996. С. 67–68.

См. подробнее: Невлева И. М. Философия культуры С. Л. Франка. СПб., 2007. С. 80.

У Чехова была иллюзия единства своего художественного мира с окружающей реальностью, вообще присущая писателям-реалистам:²⁵ «Художественная литература потому и называется художественной, что рисует жизнь таковою, какова она есть на самом деле» (П. 2, 11). Однако и философская феноменология Э. Гуссерля исходит из положения о единстве субъекта и объекта, утверждает «априорную структуру сознания в его слитности с бытием». Еще более близкой философской параллелью к творчеству Чехова является реалистическая феноменология Н. Гартмана, и в особенности М. Шелера,²⁶ для которого возвращение к «дающим себя самим вещам» было самым действенным способом истинного метафизического мышления: «Оно не предается беспредметным спекуляциям и конструированию систем, но благодаря исследованию данного и действительного полностью превращает метафизику в “науку” о самом бытии».²⁷

Возможно, еще более близкую философскую параллель к творчеству Чехова можно найти в русской феноменологии С. Л. Франка и Г. Г. Шпета. Ср., например, у Шпета в «Эстетических фрагментах»: «Данность предмета в этом смысле аналитически первее данности смысла, как “подразумевание”, “имение в виду” предмета первее понимания его содержания».²⁸ Или у Франка в «Крушении кумиров»: «нравственным “идеализмом”, служением отвлеченной “идее” нас больше соблазнить невозможно <...>. У нас осталась лишь жажда жизни — жизни полной, живой и глубокой...».²⁹

Особенно близкие к чеховскому художественному миру интенции обнаруживает феноменологическая герменевтика Г. Г. Шпета. Прежде всего «Философия как строгая наука», по Шпету, должна учитывать притязания индивида.³⁰ Скептицизм и неверие в возможность общезначи-

²⁵ «Этим и отличается реалистическое “чувство жизни” от всякого иного, — писал Б. М. Эйхенбаум, — что реалист не сознает элемента активности в создании того, что он называет “действительностью”, и потому может думать, что мы видим жизнь такую, “какая она есть”, а не какой она нам кажется <...> Чехов — реалист с уклоном к натурализму» (*Эйхенбаум Б. М. О Чехове* // Чехов: Pro et contra. С. 962).

²⁶ Именно на них по преимуществу ориентировалась русская феноменология, о чем, в частности, писал в «Сущности русского мировоззрения» С. Л. Франк (*Франк С. Л. Русское мировоззрение*. С. 167).

²⁷ *Зайферт Й.* Введение // Антология реалистической феноменологии. М., 2006. С. 50.

²⁸ *Шпет Г. Г.* Сочинения. М., 1989. С. 461.

²⁹ *Франк С. Л.* Сочинения. М., 1990. С. 253.

³⁰ *Шпет Г. Г.* Рабочие заметки к статьям Л. И. Шестова // *Щедрин Т. Г.* «Я пишу как эхо другого...»: Очерки интеллектуальной биографии Густава Шпета. М., 2004. С. 334.

мых ответов на смысложизненные вопросы, полагал Шпет, «вырастают как раз из претензий “объективизма” и “натурализма” решать эти вопросы так, будто они задаются не человеком, а неким посторонним для человеческого мира существом». ³¹ Философия, по его словам, вообще отличается от математики и формально-онтологических дисциплин тем, что «она “материальна”, то есть имеет дело с предметными категориями, формирующими... конкретное содержание, составляющее само сознание в его сущности и в его полноте». ³² Философствование есть оперирование «живым понятием», непрерывный диалог, который, разворачиваясь, задает форму осуществления истины; это длящаяся, непрерывно конструируемая и воспроизводимая особая реальность. ³³

Открывающийся в ходе феноменологического созерцания смысл, как писал Г. Г. Шпет, предстает не как абстрактная форма, а как «то, что внутренне присуще самому предмету, его интимное». ³⁴ Шпет полагал, что философия должна опираться не на абстрактные схемы, которые предписываются реальности человеческим рассудком, а исходить из первичной интуиции, в которой дан субъекту познания мир. ³⁵ Русского философа занимало не столько изучение идеальных структур сознания, сколько рассмотрение последнего в историко-социальном и этнологическом контексте, — в плане формирования смысла и его выражения в духе и языке того или иного народа. Тем самым Шпет раньше Гуссерля осознал особую значимость темы «жизненного мира» и начал ее оригинальную разработку. ³⁶ Прибавим к этому, что в творчестве Чехова нередко и небезосновательно усматриваются некоторые моменты, из которых позднее развилась экзистенциальная философия. Между тем возникла она, как известно, на основе феноменологической философии.

³¹ Порус В. Н. Спор о рационализме: Философия и культура (Э. Гуссерль, Л. Шестов и Г. Шпет) // Густав Шпет и современная философия гуманитарного знания. М., 2006. С. 149.

³² Шпет Г. Г. Мудрость или разум? // Филологические этюды. М., 1994. С. 222–337.

³³ Орехов С. И. Философия и философствование по Г. Г. Шпету // Творческое наследие Густава Густавовича Шпета в контексте философских проблем формирования историко-культурного сознания (Междисциплинарный аспект). Томск, 2003. С. 47.

³⁴ Шпет Г. Г. Явление и смысл: Феноменология как основная наука и ее проблемы. М., 1914. С. 154.

³⁵ Максимченко Л. А. Проблема первичного знания в философии Г. Г. Шпета // Творческое наследие Густава Густавовича Шпета в контексте философских проблем формирования историко-культурного сознания (Междисциплинарный аспект). С. 49–50.

³⁶ Юрkitкович Е. А. Возможности герменевтики как метода рационального мышления в философии Г. Шпета // Творческое наследие Густава Густавовича Шпета в контексте философских проблем формирования историко-культурного сознания. С. 126.

В свою очередь художественная феноменология Чехова предопределила так называемую «феноменологическую прозу» XX века — явление, именно в этих терминах описанное сравнительно недавно. Как было показано Ю. В. Мальцевым, в сущности, именно как феноменологический роман продуктивно рассматривать «Жизнь Арсеньева» И. А. Бунина.³⁷ Л. А. Колобаева предложила распространить это понятие также и на «Доктора Живаго» Пастернака: «Субъективность Бунина и Пастернака в их романах — особого рода: она не только сродни лирическому принципу, она несет в себе убеждение, в основе феноменологическое, в слитности, единстве субъекта и объекта, даже в их “тождестве” в постижении мира».³⁸ Не случайно Б. Л. Пастернак, как и, например, С. Д. Довлатов или Фр. Горенштейн,³⁹ провозглашал себя принципиальным последователем Пушкина и Чехова.

Предпосылки для создания подобной прозы, как мы видели, были созданы именно Чеховым. Не имея здесь возможности обсуждать вопрос о границах этого явления в русской литературе XX века в целом, попытаемся остановиться на Чехове как на создателе литературы подобного рода и на ее развитии в творчестве Гайто Газданова. В целом ряде произведений Газданова мы находим сходный дискурс, который представляет собой явное развитие чеховского. В частности, такой дискурс встречается на страницах романа «Вечер у Клэр». Диалог дяди Виталия с героем-рассказчиком звучит здесь явным отголоском чеховской «Скучной истории». Ср.: «Теперь ты спрашиваешь меня о смысле жизни. *Я ничего не могу тебе ответить. Я не знаю*»⁴⁰ (курсив мой — С. К.) и «Ради истинного Бога, скажите скорей, сию минуту, что мне делать? <...> *Ничего я не могу сказать тебе, Катя, — говорю я. <...> По совести, Катя, не знаю*» (С. 7, 308–309; выделено мной — С. К.). Учítывая, что Газданов был хорошо знаком и даже солидаризировался в своей статье «О Чехове» с шестовским истолкованием Чехова,⁴¹ это вряд ли случайно.

³⁷ Мальцев Ю. Иван Бунин: 1870–1953. [М.], 1994. С. 86, 93, 111, 302.

³⁸ Колобаева Л. От временного к вечному: Феноменологический роман в русской литературе XX века // Вопросы литературы. 1998. № 4/5. С. 141.

³⁹ См.: Зубарева Е. Ю. А. П. Чехов и Ф. Н. Горенштейн // Международная научная конференция «А. П. Чехов и мировая культура: Взгляд из XXI века». М., 2010. С. 46–47; Семкин А. Д. Почему Сергею Довлатову хотелось быть похожим на Чехова? // Там же. С. 103–104.

⁴⁰ Газданов Г. Собр. соч.: В 5 т. М., 2009. Т. 1. С. 124. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера тома римской, а номера страницы арабской цифрами.

⁴¹ «...В смысле полнейшей безотрадности, полнейшего отсутствия надежд и иллюзий — с Чеховым, мне кажется, нельзя сравнить никого, — полагал Газданов. — Он как бы

Противопоставление, условно говоря, феноменологического идеологическому подходу к жизни ясно выражено в рассказе дяди Виталия о товарище его юности, который, как и герой-рассказчик, спрашивал его когда-то о смысле жизни, «перед тем как застрелиться»: «Я говорил ему тогда, что есть возможность существования вне таких вопросов: живи, ешь бифштексы, целуй любовниц, грусти об изменах женщин и будь счастлив. И пусть Бог хранит тебя от мысли о том, зачем ты все это делаешь» (I, 123–124). Позиция идейногодемиурга романа «Вечер у Клэр» дяди Виталия отмечена явными отголосками творчества Чехова и философии Шестова. Хотя бы его совет: «Никогда не становись убежденным человеком...» — и отрицание возможности адекватного постижения реальности: «смысл — это фикция, и целесообразность — тоже фикция» (I, 122), — обнаруживают в нем прямого последователя автора «Огней» и «Скучной истории». ⁴² Близкой позиции придерживается и главный герой газдановской «Истории одного путешествия»: «не обманывать, не фантазировать и знать раз навсегда, что всякая гармония есть ложь и обман» (I, 180).

И у Газданова, и у Чехова имеет место не только феноменологический дискурс, но и феноменологический тип повествования, при котором именно картины окружающего мира и образы людей, отраженные в сознании героев, и сами особенности их сознания становятся единственными доступными «истинами». Эту особенность собственного повествования о своем участии в Гражданской войне герой-рассказчик «Вечера у Клэр» осознает и сам: «подобно тому, как дома и в гимназии значительные события нередко оставляли меня равнодушным, а мелочи, которым, казалось бы, не следовало придавать значения, были для меня особенно важны, — так и во время гражданской войны бои и убитые и раненые прошли для меня почти бесследно, а запомнились навсегда только некоторые ощущения и мысли, часто очень далекие от обычных мыслей о войне» (I, 127).

говорит: вот каков мир, в котором мы живем <...>. Исправить ничего нельзя. Мир таков, потому что такова человеческая природа». Ниже он прямо ссылался на известную статью Шестова «Творчество из ничего»: «Лев Шестов, кажется, сказал, что все, к чему прикасается Чехов, увядает, и в этих словах есть что-то чрезвычайно глубокое и правильное» (III, 656–657, 661).

⁴² Сходное восприятие жизни Газданов не раз открыто выражал и в публицистической форме. «Страшные события, которых нынешние литературные поколения были свидетелями, — пишет он, — разрушили все те гармонические схемы, которые были так важны, все эти “мировоззрения”, “миросозерцания”, “мироощущения” и нанесли им непоправимый удар» («О молодой эмигрантской литературе» — I, 749).

Таким образом, художественная феноменология Чехова определила развитие феноменологической прозы, достаточно широко представленной в русской литературе XX столетия. Определить ее границы и, соответственно, пределы влияния Чехова на русскую литературу XX века,⁴³ нам еще только предстоит.

⁴³ Отталкивание от Чехова писателей-модернистов и даже их откровенная публицистическая античеховиана (см.: Чеховиана: Чехов и «серебряный век». М., 1996. 320 с.; Хализев В. Е. «Античеховиана» XX века // Международная научная конференция «А.П. Чехов и мировая культура: Взгляд из XXI века». М., 2010. С. 130–133), очевидно, была связана также и с утратой феноменологического отношения к действительности.

Н. Е. Разумова

Сюжет комедии Чехова «Вишневый сад» как модель истории

Судьба «Вишневого сада» в российской культуре сложилась поистине парадоксально. Пьеса стала наиболее знаменитой и «канонизированной» из всего творческого наследия писателя, неизменно входя в школьную программу; но это же оказало ей и дурную услугу, наводя на нее хрестоматийный глянец и десятилетиями удерживая в рамках трактовки, сложившейся еще на волне социальных потрясений начала XX века и развитой советским литературоведением. В этой трактовке доминирует именно исторический аспект, интересующий нас в этой статье, но выступает он в слишком узком и поверхностном понимании — как характеристика социального развития, так что схема «прошлое — помещики, настоящее — капиталист, будущее — революционная молодежь» с весьма несущественными модификациями продолжает оставаться основной при рассмотрении пьесы в данном аспекте.

Однако социологически ориентированное прочтение пьесы совершенно не соответствует логике творчества Чехова, у которого художественная оптика всегда как бы расфокусирована с конкретно-историческими реалиями социальной эпохи, что «отпускает» сюжеты в более общий смысловой план. И «Вишневый сад», безусловно, не только не уступает другим чеховским произведениям по этой смысловой масштабности, но и, будучи произведением осознанно итоговым, еще и существенно превосходит их как вывод из опыта всей жизни, и совет, адресуемый тем, кто будет ее продолжать, хотя и сформулированный без пророческого нажима и патетики. «Вишневый сад» является наиболее масштабной в творчестве Чехова экспликацией представления об истории, которая у него является не атрибутом жизни общества, а качественной характеристикой бытия.

Говоря о понимании и художественном моделировании истории в столь объемном онтологическом значении, необходимо помнить о глубинной изоморфности этих представлений с представлением о человеческой жизни, и прежде всего в перспективе ее неотменимого финала. Концепция истории в конечном итоге является коррелятом или оборотной

стороной концепции смерти; при этом крайними вариантами являются понимание смерти как предела, обрывающего уникальное самопроявление личности (это аналог героического персоналистского историзма); и как завершение грешного земного пути и выход в божественную метафизику (аналог эсхатологической религиозной концепции истории).

Чехов — и прежде всего в свой зрелый, заключительный период¹ — занимает между этими полюсами совершенно особое место. Лучше осмыслить его позволяет сопоставление с опытом русской комедии, и прежде всего с двумя ее шедеврами — «Горем от ума» и «Ревизором», стоящими у основания классического периода русской литературы, который «Вишневым садом» завершается. Комедии Грибоедова и Гоголя как раз являются художественными воплощениями двух вышеуказанных противоположных концепций истории. «Горе от ума» представляет драматическое столкновение персонифицированной, «озвученной» истины с ее противниками, отставшими от нее на историческом пути. Смерть сколь-нибудь значимой роли в сюжете не играет (траур по матери Софьи лишь объясняет отсутствие у нее нормальных воспитательных ориентиров), поскольку история мыслится здесь (что показано И. А. Гончаровым в статье «Милльон терзаний») как неизменное поступательное движение, инициируемое выдающейся личностью. В «Ревизоре» все не так. Ю. В. Манн указал на тесную связь комедии с гоголевскими раздумьями о сути истории, для которых характерен универсализирующий аспект, и в качестве кардинальной особенности художественного мира пьесы отметил его сходство более с «окружностью, чем полосой, имеющей за пределами сцены начало и продолжение».² Действительно, сюжет «Ревизора» рисует не один из моментов в последовательности исторических событий, а исчерпывающий концентрат истории как таковой, что соответствует ее религиозно-мифологической концепции. Финальная катастрофа моделирует Страшный суд, и немая сцена выступает аналогом смерти как завершения земной профанированной псевдоистории и выхода из ее пределов. Вследствие такой особой смысловой роли смерть размещается именно на границе сюжета и отсутствует внутри (если не считать предельно редуцированных указаний на нее — как, например, вдовство унтер-офицерши, которая «сама себя высекла»)³.

¹ Периодизация, которая здесь имеется в виду, обоснована нами в монографии: *Разумова Н. Е.* Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства. Томск, 2001. 522 с.

² *Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя. М., 1988. С. 253.

³ См.: *Разумова Н. Е.* «Горе от ума», «Ревизор», «Вишневы сад»: К проблеме историзма // Гоголь и время. Томск, 2005. С. 128–137.

В произведениях Чехова смерть представлена обильно и многообразно (о чем уже писалось).⁴ Динамика ее презентации в главных чеховских драмах такова: в «Чайке» смерть Треплева выражает его индивидуальную неудачу как человека, не смогшего принять мир. Проходя под знаком «комедии», эта смерть маркируется как принципиально нетрагическая, что эффектно подчеркивает новаторскую философскую природу чеховской комедийной концепции; в то же время завершение сюжета именно ею свидетельствует, что основной интерес для автора сосредоточен на отдельной человеческой жизни, на ее бытийном успехе или провале, на ее внутреннем качестве и результативности.

В «Дяде Ване», где само жанровое определение — «сцены из деревенской жизни» — налагает на смерть своего рода табу, она находит себе место за чертой финала, в той утешительной перспективе, которую рисует Соня; возникает модель истории, внешне очень похожая на религиозную, но по сути сохраняющая ту же привязку к жизненному осуществлению человеком своих устремлений (которое и здесь оказалось невозможным).

В «Трех сестрах» смерть вынесена в предысторию и акцентирована как отправная точка сюжета, сразу задавая ему новый, более емкий смысловой масштаб: речь теперь идет не об отдельной человеческой судьбе, а о судьбе человека как такового, конечность которого в бесконечном времени мира обуславливает принципиальную невозможность успеха. Фокус сюжета уже смещен с индивида, потому что его конкретные качества в конечном итоге все равно ничего не изменяют в этом исходном дисбалансе. Однако смысловая «весомость» человека от этого лишь увеличивается, и его онтологически запрограммированная неудача обретает в пьесе драматическое, почти трагическое освещение (что подчеркнуто жанровым обозначением «драма»).

В «Вишневом саде» весь сюжет буквально пропитан мотивами смерти.⁵ Ее присутствие в пьесе не исчерпывается сведениями о смертях конкретных людей — мужа и сына Раневской, старых слуг. Это также рассуждения персонажей о собственной смерти и о смерти как таковой, упоминания покойных предков, присутствие Фирса, самого старого из старых

⁴ См., например: Кузичева А. П. О философии жизни и смерти // Чехов и Лев Толстой. М., 1980. 254–263; Сухих И. Н. «Смерть героя» в мире Чехова // Чеховиана: Статьи, публикации, эссе. М., 1990. С. 65–76.

⁵ З. С. Паперный отмечал «общую атмосферу “прошлости”, “полумогильности”, обреченности, сложных переходов от бытия к небытию», «мотив “изживания жизни”, который определяет атмосферу последней пьесы Чехова» (Паперный З. С. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М., 1982. С. 205, 206).

персонажей чеховских драм, указание в ремарке ко второму действию на «большие камни, когда-то бывшие, по-видимому, могильными плитами» (С. 13, 215) и т. д. Главное же, смерть входит в сюжет самой ситуацией утраты «вишневого сада», того, что «кончилась жизнь в этом доме» (С. 13, 251). Надвигающийся срок торгов неотвратим, как смерть, и пассивно-фаталистическое отношение к нему заинтересованных лиц выступает не столько показателем их практической беспомощности, сколько свидетельством объективной, онтологической закономерности сюжетного события.

Но при этом здесь — более, чем даже в рассказе «Архиерей» с его концовкой, показывающей ровное течение жизни мира после смерти очень близкого автору героя, — подчеркивается некатастрофичность, «нефинальность» смерти: катастрофическое событие — продажа имения с торгов — отделено от финала еще четвертым действием, хотя речь идет о конце даже не одного человека, а целого жизненного уклада. Ожидание катастрофы разрешается продолжением жизни. Смерть фактически утратила здесь экзистенциальный характер, став общезначимой составляющей бытия, онтологическим фактором, не противопоставляющим человека миру, а сложно ассимилирующим его.

Это обусловлено особой мировоззренческой позицией, выработанной Чеховым в последние годы жизни. Ее стержень — новое понимание человека, задачей которого теперь мыслится не личная самореализация (как в «Чайке» и «Дяде Ване»), не напряженный поиск смысла человеческой жизни в вечном движении мира (как в «Трех сестрах»), а исполнение общих законов этого движения. Необычность авторской позиции заключается в том, что она не отдает предпочтения не только кому-то из персонажей, но и человеку как таковому, который вообще не выделяется из жизни мира, не обособляется, не становится центром внимания.

Чехов развивает начатое Флобером, который открыл для литературы эту новую философско-художественную перспективу; однако его движение не совпадает с магистральным модернистским вектором. Он уловил и выразил тот сдвиг, который отделил мировосприятие XX века от классической культуры прошлого, но в его осмыслении сделал акцент не на разломе, а на путях противостояния разлому. Преодоление антропоцентрической традиции становится у него не истоком абсурда, засасывающего человека в пустоту и хаос «децентрированного» мира, а условием спасительно-го для человека погружения в стройное, гармоническое целое.

Отказ от антропоцентрической позиции проявляется, в частности, в решительной отмене традиционной любовной интриги, которая всегда

была наиболее ярким концентратом личных устремлений человека и выявляла успешность его судьбы в мире. Пространственная отдаленность и эмоциональная стертость парижского романа Раневской, вялость взаимного влечения у Вари и Лопахина, особенно же принципиальная чуждость любовного чувства Ане и Пете («...я так далек от пошлости. Мы выше любви!» — С. 13, 233) складываются в программную антитезу «Чайке» с ее «пятью пудами любви». Теперь любовь остается принадлежностью лишь определенного типа сознания, который весьма явно отнесен в прошлое как характерная черта и даже основа исчерпавшей себя культуры. Здесь же следует вспомнить замечание Чехова: «Во всей пьесе ни одного выстрела, кстати сказать» (П. 11, 256–257). Все это — симптомы отмирания индивидуально-личных устремлений как центра драматического интереса.

Симптоматично и различное осмысление персонажами понятия «жизнь». Если для Раневской это именно «моя» жизнь, то Лопахин демонстрирует двойственность, рассматривая жизнь и в ее принадлежности человеку: «О, скорее бы все это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь» (С. 13, 241), и в ее собственном, объективном течении: «Мы друг перед другом нос дерем, а жизнь знай себе проходит» (С. 13, 246). Для молодых же она выступает только как общее, внеличное течение; в конце пьесы их бодрые восклицания: «Прощай, старая жизнь! — Здравствуй, новая жизнь!..» (С. 13, 253) контрастируют с лирическим дуэтом рыдающих Раневской и Гаева.

Стирание личной определенности как внешнего выражения антропоцентрической установки проявляется и в отношениях персонажей с вишневым садом. Для Раневской и Гаева сад — аналог их неповторимой, индивидуальной жизни: «О мой милый, мой нежный, прекрасный сад!.. Моя жизнь, моя молодость, счастье мое, прощай!..»; в сознании Лопахина сад двоится на «имение, прекрасней которого нет ничего на свете», и место грубо-практической деятельности: «Приходите все смотреть, как Ермолай Лопахин хватит топором по вишневному саду, как упадут на землю деревья!» (С. 13, 240). Для самых же молодых — Пети и Ани — сад лишен конкретности и легко размыкается в метафорическую перспективу: «Вся Россия наш сад»; «Мы насадим новый сад, роскошнее этого» (С. 13, 227, 241).

В свете всего этого центральное сюжетное событие — продажа имения — отчетливо выступает не только как метафора социально-исторического перелома в русской жизни, но и как неизбежное расставание с не имевшим такой национальной локализации принципом мировосприятия,

который определял судьбу человека в ее исключительной, обособленной от мира значимости. В противовес ему утверждается иной, который в пору глубоких социально-исторических потрясений способен уберечь человека от катастрофы. Но утверждается он не путем дискурсивной декларации, а всей художественной структурой пьесы.

Особенностью «Вишневого сада» является необыкновенно четкая сюжетно-композиционная организация. Линейное течение событий, соответствующее неуклонному ходу самой жизни, сочетается здесь с концептуально-значимой соотнесенностью его этапов, особенно начала и конца, которая подчеркивает заключенный в промежутке между ними глубокий качественный сдвиг. Причем явные аналогии не придают сюжету замкнутость; в конце пьесы он размыкается за пределы дома — последняя ремарка описывает доносящиеся извне звуки, которых не слышит глухой Фирс. Сюжет ведет зрителя / читателя вместе с персонажами за рамки привычного существования и делает его участником жизни большого мира.

При подчеркнутом сопоставлении начала и финала промежуточные действия наглядно передают этапы происходящей смысловой трансформации. Первое действие выдержано в духе идиллии. Здесь не заметен ход времени, царит атмосфера блаженного полусна, всех связывают почти семейные отношения, прекрасная природа гармонично сливается с человеческой жизнью. Звуковой ряд первого действия напоминает музыкальную шкатулку: звон открываемого старинного шкафа, пение птиц в саду, свирель пастуха и, наконец, виртуальный звукообраз — «колокольчики» засыпающей Ани. Но этот уютный мирок показан на излете своего существования, что обуславливает динамику сюжета: в неподвижном идиллическом мире, где не происходит никаких изменений, действие невозможно.

По отношению к первому акту второй играет роль выхода персонажей из неподвижного мирка идиллии в движущееся время, историю. Это действие по контрасту с первым вынесено на широкий простор «поля» (С. 13, 215), в «необычную для сцены даль» (П. 11, 242); причем без всякой фабульной мотивировки, что усиливает значимость этого внезапно распахнувшегося пространства и воплощенного в нем времени. При этом зримо-пластическое выражение получает смерть, показанная в ее закономерной онтологической включенности. Она предстает как этап всеобъемлющего хода жизни, примиряющего сакральное и мирское («зброшенная часовенка»), сглаживающего различия природного и антропоного (превращение «могильных плит» в «большие камни»). Бывшее кладбище как элемент пейзажа, уравнивающий черты материальной природы с едва

различимыми следами человеческой драмы, наглядно передает представление о времени, не отрицающем человека, а тесно ассимилирующем его.

На этом масштабном фоне разговоры персонажей на, казалось бы, случайные темы получают особую значимость, выявляя различные человеческие позиции по отношению к миру. Именно здесь происходит то значимое расслоение персонажей, о котором говорилось выше. Особое внимание сейчас стоит обратить на «молодежную группу». Петя Трофимов (комичный, прежде всего, своей неумной говорливостью, которая, вопреки социально-возрастной классификации, роднит его с Гаевым) произносит здесь особенно значимую в интересующем нас аспекте реплику о смерти: «Кто знает? И что значит умрешь? Быть может, у человека сто чувств и со смертью погибают только пять, известных нам, а остальные девяносто пять остаются живы» (С. 13, 223). Эти слова получают в непосредственном контексте диалога ироническое освещение; однако они подтверждаются самим строением сюжета, не заканчивающегося и после «смерти» — продажи вишневого сада. Тем самым Трофимов обретает косвенную и весьма существенную поддержку на авторском уровне, выступая как выразитель концептуальной сути произведения.

Однако это вовсе не означает, что он занимает в пьесе привилегированное положение, подобно классицистическому резонеру. Его «правота» никак не поддержана авторитетом личных достоинств, а обеспечена лишь его молодостью, то есть простым естественным совпадением его (и Ани) жизненной ситуации с направленностью мира в будущее. Не случайно Чехов писал, что роль Ани «может играть кто угодно, хотя бы совсем неизвестная актриса, лишь бы была молода и походила на девочку, и говорила бы молодым, звонким голосом» (П. 11, 293). Победа в споре о «вишневом саде» обеспечена Пете и Ане тем (и только тем), что именно им предстоит жить дальше. Их представления сбудутся не потому, что они лучше, а просто потому, что будущее за молодыми. Это концептуально родственно последнему рассказу Чехова — «Невеста», — в котором индивидуальное содержание героини явственно редуцировано по сравнению с молодостью как наиболее существенной ее характеристикой.

Система персонажей в пьесе действительно строится на триаде «прошлое — настоящее — будущее», но она имеет вовсе не социальное основание, а отражает три основных позиции человека в потоке времени: прошлое, которое всегда только «мое», поскольку оформлено как прожитая единственная жизнь; настоящее, в котором неизбежно материально-практическое участие человека, непрерывно перерабатывающее еще потенциальное будущее в уже состоявшееся прошлое; и, наконец, будущее,

которое пока абстрактно-бесплотное, но воплотится в реальность настоящего для того, кто доживет. Эти позиции применительно к отдельной человеческой жизни вполне адекватно определяются понятиями старость, зрелость и молодость.

Второй акт содержит и еще один важнейший для пьесы элемент — «звук лопнувшей струны». В ремарке — то есть «от автора» — ему придана поэтическая неоднозначность: он вводится как принадлежащий одновременно человеку и миру, творимый и объективно-материальными причинами, и человеческим субъективно-лирическим сознанием, которое запечатлено в его основном обозначении: «звук лопнувшей струны» и в эмоциональном эпитете «печальный». Персонажи в даваемых ему объяснениях вычленяют или антропное, или природное и тем самым обедняют обе стороны: лопахинская версия о сорвавшейся в шахтах бадье не более убедительна, чем предположение Гаева, что это голос цапли; соседство этих мнений придает обоим комизм явной неполноты. Однако версии персонажей не только противопоставлены как комически разнородные, но и образуют взаимодополняющее единство, не опровергаемое на уровне автора. Голос мира оказывается одновременно природным (по Гаеву) и антропогенным (по Лопахину), а «химический состав» этого единства принципиально неразложим. «Звук лопнувшей струны», ставший своеобразной эмблемой пьесы, концентрированно воплощает принцип взаимопроникновения человека и мира как основной для итоговой чеховской онтологии.

Третий акт вновь возвращает действие в пределы дома. Но теперь, после просторного второго акта, эта камерность воспринимается как сугубо искусственная, ненормальная изоляция от мира, чреватая взрывом. Действие здесь по своей организации напоминает трагедию классицизма — в частности, такой ее признанный образец, как «Гораций» Корнеля. Там за сценой происходит основное событие (поединок Горациев и Куриациев), а на сцене показано его переживание другими персонажами; здесь так же невидимо происходят торги с участием Гаева и Лопахина, а остальные ждут вестей об их исходе. Но это сходство оттеняет до пародийности резкие различия. В трагедии классицизма поступки героев поверялись нравственной нормой, соответствующей логике миропорядка, так что человек оказывался его центром и, по сути, аналогом. Здесь действия персонажей начисто лишены высокой осмысленности и трудного нравственного выбора героев классицизма; победа Лопахина на торгах является результатом импульсивного коммерческого азарта. Ни в человеке, ни в мире теперь не обнаруживается абстрактно-логическая норма, кото-

рая определяла бы их единство и позволяла бы человеку рассматривать мир исключительно в проекции на самого себя. Такой взгляд представляется ныне как узкий, герметичный, не адекватный живому движению мира.

Это живое движение передается в движении сюжета, основанном, как это характерно для всех зрелых пьес Чехова, на ходе природного времени. Его непосредственное включение в сюжет, подрывающее исключительность человека, кардинально отличает их от гоголевского и грибоедовского шедевров, охватывающих исключительно человеческую — социально-нравственную — сферу. В «Вишневом саде» образ объективно-природного мира предельно гармонизирован, он не содержит ничего негативного, враждебного человеку: нет ненастья, как в «Чайке», или разгула стихии, как пожар в «Трех сестрах». Персонажи в четвертом действии пережили катастрофу, сломившую весь их привычный уклад, а мир остался прежним: «На дворе октябрь, а солнечно и тихо, как летом...», — отмечает Лопахин (С. 13, 243). Мир оказался шире и прочнее, чем существование в нем людей, и именно в этом широком и прочном мире они находят опору для новой жизни, продолжающейся уже без прежней замкнутости в их узком кругозоре. Соответственно меняется характер времени. В первых трех действиях оно ограничивалось рамками прошлого и настоящего, упираясь в перспективе в срок торгов, воспринимавшийся подобно концу света. Теперь оно свободно устремилось в будущее, преодолев зависимость от человеческих мерок и восстановив свою естественную континуальность. Персонажи перестали отождествлять свою жизнь с жизнью как таковой, и их финальный отъезд из дома служит жестом выхода за пределы прежнего антропоцентрического кругозора. История, которая открылась им в их прежней казавшейся единственно возможной жизни, как катастрофа, грозящая их личному существованию, теперь развернулась во всю ширь жизни мира в ее течении, органично объединяющим человека и природу, духовное и материальное, субъект и объект.

Финальная сцена пьесы концентрированно запечатлевает базовый онтологический механизм истории: финал отдан Фирсу — ни в коей мере не «главному», а просто самому старому персонажу, который естественным образом первым приблизился к рубежу; при этом, однако, он не умирает на сцене (и тем самым принципиально отклоняется даже потенциальная терминальность, которая неотрывна в привычном сознании от смерти), а замирает, как бы впадает в анабиоз среди окружающих его вещей. (Это фрагмент того обычного процесса, который ведет к трансформации прежних могильных плит в просто камни). Сопровождается это звуком

лопнувшей струны, «маркирующим» неразрывную слитность человека и мира, и стуком топора, выражающим собственно человеческую активность в этом процессе бытия; оно анонимно (по аналогии с теми же могильными плитами) и амбивалентно как уничтожение по отношению к прошлому и одновременно созидание по отношению к будущему. Человек напоследок оставляет в итоговой пьесе Чехова свой сложный автограф в качестве неотъемлемого и многогранного участника жизни мира, причастного как к созидательным, так и к разрушительным его началам.

Таким образом, последняя чеховская пьеса стала художественной моделью особой концепции истории, которая представляла альтернативу и трагической личной ситуации автора, и кризисному рубежу социального развития. Социальные явления вписываются в общую динамику вечно обновляющихся сил жизни, не направленных специально и исключительно на человека; именно этот масштабный взгляд открывает человеку путь к разрешению коллизий, не разрешимых его собственными силами.

Л. Е. Бушканец

Россия чеховского времени и чеховская Россия

В 1904 г. после смерти Чехова газеты печатали многочисленные телеграммы публики и надписи на венках. В них в различных выражениях варьировалась одна и та же мысль: сожалели о безвременной смерти «бытописателя русской действительности» и «прекрасного художника, болевшего сердцем о несовершенствах нашей жизни».

Эта формулировка возникала всякий раз, когда заходила речь о Чехове. Критик Г. Новополин (Г. С. Нейфельд) писал: «г. Чехов бытописатель с беспримерной широтой горизонта, и трудно указать в русской литературе писателя, круг наблюдений которого был бы так же широк. Кого и чего только нет в произведениях г. Чехова? Здесь и дворянство, и чиновничество, и интеллигенция, и мещанство, и купечество, и духовенство, и крестьянство. Здесь и столичная и провинциальная, городская и интеллигентская жизнь. Здесь группа молодежи, взыскующая града, и группа, в погоне за карьерой, обросшая мхом и плесенью. Здесь народ во всей своей дикости. Здесь отбросы деревенской жизни на воле и на каторге или на поселении».¹ Типичными в конце 1890-х – 1900-е гг. стали названия статей: «Врачи в произведениях Чехова», «Учителя в произведениях Чехова» и т. д., — в которых через чеховские тексты изучались различные слои русской жизни. Однако были читатели и критики, не желавшие признать Чехова ни «бытописателем» русской жизни, ни просто писателем, правдиво отразившим русскую жизнь.

В 1909 г. некий Фидель выпустил книжку, на первых страницах которой сообщал, что в течение девятнадцати лет следил за развитием творчества Чехова: «Какая-то упрямая извилина моей души и моего сознания не мирилась ни с чеховским взглядом на жизнь и ее изображением, ни с оценкой этого взгляда».² Таинственный автор подчинил всю свою жизнь странной задаче: еще юноша, он стал проверять Чехова шаг за шагом, изучал Россию от Финляндии до турецко-персидской границы,

¹ Новополин Гр. [Нейфельд Г. С.]. В сумерках литературы и жизни (80–90-ые годы). Харьков, 1902. Цит. по: Флемминг Ле С. Господа критики и господин Чехов: Антология. СПб.; М., 2006. С. 392.

² Фидель. Новая книга о Чехове: Ложь в его творчестве. СПб., <б. д.>. С. 5.

губернские и уездные города, заводские поселения, курорты, монастыри, длинный ряд общественных положений и профессий — от родовой знати до ночлежных домов. «Эта жизнь — серая, скучная, бесцветная, безвкусная, холодная, мрачная, ненужная — 150-тимиллионного народа, имеющего свою историю, свои предания, свой эпос. Это жизнь ваша и ваших близких. Это вы и ваши ближние представляете обнаженную картину зоологического состояния, картину омертвления, царства обыденщины и обывательщины. Это ваша жизнь — сплошная и скучная бессмыслица, пустая и глупая шутка, в которой нет ни нравственности, ни логики, а одна только случайность», — патетически восклицал Фидель.³

Можно было бы списать подобные высказывания на «реакционность» автора или сослаться на «непонимание» критикой Чехова, но о том же писали и издания с прогрессивной репутацией, и люди, лично относившиеся к Чехову с большой симпатией. И. Потапенко отмечал: «Три сестры» — это талантливая, красивая, художественная неправда. И как всякая неправда, она полна авторского произвола, натяжек и, так сказать, художественной навязчивости. Увы, слишком многое в этой пьесе делается если не по шучьему, то по авторскому велению, без достаточных оснований».⁴

Таким образом, современники Чехова разделились на две группы: одни видели в нем правдивого бытописателя русской жизни, другие ему в этом категорически отказывали. Можно ли ставить знак равенства между Россией, которая возникает на страницах чеховских произведений, и Россией 1890–1900-х гг.? Один из путей решения проблемы — обращение к мнениям очевидцев-свидетелей того же периода русской жизни, но при условии, что суждения каждого должны быть подвергнуты строгому анализу с точки зрения истоков его субъективной позиции, сопоставлению ее со всем комплексом мнений.

Прежде всего, современники признавали, что Чехов точен в описании быта разных слоев населения России. М. О. Меньшиков писал: «Чеховские деревенские повести это, помимо обаятельной красоты их, — в сущности, научные диссертации, очень строгие народно-бытовые исследования. Если хотите, это периодически появляющиеся глубоко обдуманные доклады русскому обществу о современном состоянии деревни, о том, что всего важнее и интереснее в ее жизни».⁵

³ Там же. С.9.

⁴ *Неизвестный* [Потапенко И. Н.]. Журнальные заметки // Россия. 1901. 16 марта (№ 671).

⁵ *Меньшиков М.* Три стихии: «В овраге», повесть А.П.Чехова // Книжки недели. 1900. № 3. Цит. по: *Флемминг Ле С.* Господа критики и господин Чехов. С. 350.

Однако, во-первых, часто происходила характерная для русского общества подмена: не произведение проверялось действительностью, а о действительности судили по тому, как она отражена в литературе. Не случайно критик П. О. Морозов «проговорился» в связи с Чеховым: «А сомневаться в правдивости художника, в том, что он неуклонно верен изображаемой им жизни, мы, разумеется, не имеем никакого права».⁶ Во-вторых, современники восхищались правдивостью чеховских деталей. Н. Минский писал, что рассказ «Человек в футляре» поражает «особенно меткостью наблюдений, заставляющей читателя радоваться и внутренне восклицать: “И умница же!”».⁷ Однако во многих статьях звучит один и тот же мотив: удивительно точно, но... «наряду с верно схваченными подробностями есть неверные, случайные, прямо даже ошибочные».⁸ И в этом «но» чувствуется смутное раздражение, в природе которого стоит разобраться.

Многие современники считали чеховский образ России слишком мрачным. Конечно, сфера оценок — сфера субъективная. Так, А. Басаргин писал: «Но скажут: “Это жизненная правда!” — нет, ложь, карикатура на жизнь, потому вообще нельзя ставить пьесы Чехова с их самооплеванием русской жизни, нужно показывать красоту, добро, истину».⁹ В данном утверждении можно увидеть личное и достаточно ограниченное понимание задач литературы.

Но о том же писал такой внимательный читатель, как Д. Н. Овсяннико-Куликовский: для Чехова характерен «опытный» (как у ученого-химика) метод с односторонним подбором черт. Эта мысль была развита А. Горнфельдом. Размышляя о записных книжках Чехова, он назвал творчество писателя «стилизующим». Конечно, подчеркивал он, каждый писатель создает свой мир из элементов действительности, но «сюжеты в записях Чехова непосредственно отдают придумкой, искусственно поставленной задачей даже в том, где дело не в шарже <...>, и на законченных произведениях Чехова Д. Н. Овсяннико-Куликовский показал, как силен в них прием стилизующего упрощения, ирреальной схематизации

⁶ Морозов П. О. Русская литература // Новости и Биржевая газета. 1900. 23 марта (№ 82).

⁷ Минский Н. Литература и искусство // Новости и Биржевая газета. 1898. 30 июля (№ 207).

⁸ Головин К. Ф. Русский роман и русское общество: Часть V. Изд. 3-е. СПб., 1897. С. 460–470. Цит. по: Флемминг Ле С. Господа критики и господин Чехов. С. 189.

⁹ Басаргин А. Критические заметки: Разговор об искусстве: Письмо из Петербурга // Московские ведомости. 1901. № 65.

<...>. Какая-то неуловимая грань отделяет эти истории от действительности. Они намечены как искусственные схемы, в которые уляжется живая действительность, они сочинены, как сочинена задача в учебнике арифметики <...>. Все знают, что Чехов был хороший наблюдатель <...>. От первых юмористических рассказов он пришел к утонченным схемам своих повестей и драм, но там и здесь оставалась единой поэтика Чехова, там и здесь поражает умение «из себя» создать сюжет <...>. Произведения его творчества заставляют отнести его к реалистам, в процессе творчества он был как бы фантастом реализма».¹⁰

Эту тенденциозность, вопреки закрепившемуся в современном литературоведении мнению об объективности Чехова, *чувствовали* многие чеховские читатели. Например, А. А. Измайлов, высоко ценивший Чехова, указывал, что рассказ «Человек в футляре» написан как юмористический, «но тоном рассказа автор как будто хочет убедить читателя, что он чужд поползновений юмориста. И читатель закрывает книжку с чувством недоумения, как будто и правда, как будто автор его и мистифицирует».¹¹ Но речь должна идти не просто о сгущении красок. Читатели видели в произведениях Чехова и некоторые вполне конкретные несообразности.

Это несообразности сюжетные: неясны были связи между событиями, психологические мотивировки поведения героев. Упреки эти начались с «Иванова». Н. К. Михайловский недоумевал: «Какие это великие подвиги и труды подкосили Иванова, — мы, к сожалению, не получаем сведений, а заключительная сцена просто комична: прежде чем Иванов с револьвером в руке отбегает и застреливается, окружающие могли бы раза три вырвать у него револьвер».¹² Много неясного видели в «Рассказе неизвестного человека», в «Дуэли», в «Именинах», а особенно — в пьесах. От чего так устали сестры в сцене пожара, о каком таком особом труде мечтают они, почему они так и не уехали в Москву? — вопросы, заставляющие недоумевать и современных читателей. «Господи, Твоя воля, да поезжайте в Москву, кто вас держит?» «Какой вы грубый, тупой человек! — истерически кричит на вас коренной чеховец. — Ведь Москва — это символ недоступной нам светлой, широкой жизни”. Извините, чита-

¹⁰ Горифельд А. В мастерской Чехова // Русские ведомости. 1914. 2 июля (№ 151).

¹¹ Измайлов А. А. Литературное обозрение // Биржевые ведомости. 1898. 24 июля (№ 200).

¹² Михайловский Н. К. Случайные заметки // Русские ведомости. 1889. 16 мая (№ 133).

тель, но я отвечу чеховцу, не щадя его сливочных нервов: “Лжете вы, слышите, вы лжете!..”¹³

Как подчеркивал критик И. И. Иванов, «частности и мелочи всегда удавались автору. Целое оставалось неясненным, лишенным психологической и художественной целостности и правды».¹⁴ Однако современники отмечали мастерство Чехова: несообразности «пропадали» в общей картине, их трудно было сразу увидеть: «Несообразность сюжета, столь обычная у г-на Чехова, вроде эпизода с фальшивыми деньгами, которые развел в Уклееве сыщик Анисим, или та сцена, где Анисим проверяет свои сыскные способности у себя же на свадьбе, совершенно пропадают в превосходной картине цыбукинского быта. Читая, и не замечаешь, как натянуты рассуждения Анисима о совести и о Боге, насколько сам Анисим является искусственным <...>. Такое впечатление получается больше от целой картины, от общего фона, чем от конкретного изображения действующих лиц, — последние слабо выделяются на общем фоне».¹⁵

В произведениях Чехова есть и некоторые фактические «сдвиги», преувеличения, которые позволяют ему усилить конфликт. Это то, что необходимо как «провокация» для развития событий и обычно связано с имущественными и правовыми отношениями между персонажами. Посмотрим с этой точки зрения на пьесу «Три сестры».

Андрей Прозоров единолично закладывает в банк дом, про который сестры говорят, что он является собственностью всех четырех наследников Прозорова-отца, а в результате сестры чувствуют себя в доме все более и более чужими. Между тем это было невозможно по законам Российской империи.¹⁶ В пьесе особенно важно то, что сестры томятся в городе, в котором, кроме них, нет ни одного думающего человека. Сразу же начались споры о справедливости такого изображения провинциального города. В 100-тысячном городе — не одна мужская и женская гимназии,

¹³ Луначарский А. В. О художнике вообще и о некоторых художниках в частности // Русская мысль. 1903. № 2. Цит. по: Флемминг Ле С. Господа критики и господин Чехов. С. 323. См. также: Любошиц С. Б. Чеховские настроения // Новости дня. 1901. 2 февр. (№ 6360).

¹⁴ Иванов И. И. Заметки читателя // Русские ведомости. 1892. 17дек. (№ 348).

¹⁵ Ляцкий Е. А. А. П. Чехов и его рассказы // Вестник Европы, 1904. Т. 1. Январь.

Цит. по: Флемминг Ле С. Господа критики и господин Чехов. С. 331.

¹⁶ Свод законов Российских. Т. 10. Свод законов гражданских. Кн. 1. Раздел 2. Отд. 2. Гл. 3. О праве собственности общем. Ст. 555. 1900. Чехов хорошо знал законы, поскольку читал конспекты лекций брата Михаила, учившегося на юридическом факультете, и часто он точен в указании на законы.

несколько газет, публичная библиотека, театр (тем более, что театр есть в этом городе) и т. д. Орловский критик М. Лемке писал: «Следовательно, это губернский город, следовательно, там заметна настоящая жизнь. Достаточно того, что каждый теперь захудалый провинциальный городишко и тот непременно имеет хоть небольшую группу интеллигентных людей, работа которых может быть гордостью русского общества».¹⁷ В пьесе Чехов откликнулся на бурные споры, возникшие в обществе после легализации указом Александра III дуэли в 1894 г. Согласно статистике, за первые десять лет с момента указа состоялось 186 поединков. С 1894 г. по 1910 г. в армии по приговору офицерских судов чести состоялось 322 поединка. В них участвовали 4 генерала, 14 штаб-офицеров, 187 капитанов и штабс-капитанов, 367 поручиков, подпоручиков и прапорщиков. 251 поединок проходил между военными, остальные — с участием военных и штатских. 100 раз сходились офицеры, обошедшиеся без полковых судов чести. Убито 15 человек, тяжело ранено 17. Можно говорить, что Чехов драматизировал финал, «убив» Тузенбаха: дуэль в военной среде все же не была явлением массовым (в среднем 19 дуэлей в год с 1894 по 1904 гг.), причем подавляющее их большинство заканчивалось без кровопролития или только с нанесением легких телесных повреждений.¹⁸

То, что особенностью поэтики Чехова является соединение удивительно правдоподобных бытовых деталей с неправдоподобностью отдельных ситуаций и мотивировок поведения персонажей, было замечено еще в 1880-е гг.: «Ан. Чехов как в своих рассказах, так и в своих сценических творениях, поражает «неожиданностями» и своеобразным приемом изложения. Он делает другой раз смелые “скачки”, так “живо-реально” передает ту или другую повседневную житейскую мелочь, что несмотря на некоторую невероятность их, даже *невозможность*, охотно прощаешь автору его “прегрешения”».¹⁹ Безусловно, согласимся с А. Горнфельдом — право таланта свободно обращаться с жизненным материалом. В данном случае важно другое: абсолютное правдоподобие деталей (при психологической недостоверности) — черта беллетристи-

¹⁷ Лемке М. К. Из дневника публициста. LXIII // Орловский вестник. 1901. 12 мая (№ 123).

¹⁸ См.: Востриков А. В. Книга о русской дуэли. СПб., 1998. 278 с.; Кобринский А. А. Дуэльные истории Серебряного века: Поединки поэтов как факт литературной жизни. СПб., 2007. 448 с.; Рейфман И. Ритуализированная агрессия: Дуэль в русской культуре и литературе. М., 2002. 336 с.

¹⁹ Левинский В. Д. Театрально-музыкальные заметки неприсяжных рецензентов // Будильник. 1888. 6 нояб. (№ 43). С. 6–7.

ки и даже массовой литературы. Свободное же конструирование «другой реальности» (создание «высшей правды» при возможном неправдоподобии обстоятельств) — прерогатива высокой, в том числе и реалистической литературы. Синтез возможностей литературы нескольких уровней обеспечил Чехову, с одной стороны, невиданную популярность среди современного ему массового читателя, с другой стороны — принадлежность к классической литературе. Чехов, более чем внимательно следивший за критическими и читательскими откликами на свои произведения, скорее всего, вполне сознательно использовал открытые им приемы воздействия на читателя, на которого завораживающе действуют и магия узнаваемых жизненных деталей, и мифологизированный образ России — требующий веры и обладающий огромной силой эмоционального заражения. Роберт Лонг, переводчик Чехова на английский язык, писал: «По довольно странному обороту законов искусства, чем бесцельнее сюжеты Чехова, чем однообразнее фон, чем бесцветнее характеры, тем горячее и жизненнее его изображения. Его анализ самых простых вещей ослепляет <...>. Что это и есть высшее искусство, в этом не может быть сомнения. <...> Если такое бесцветное и бесцельное существование, описанное искусной рукой, кажется самым жизненным из всех, то невозможно отрицать его реальность, и если Чехов захочет, мы увидим его преобладание над всем другим».²⁰ Словно подводя итог размышлениям о «правдивости» чеховской России, Д. Н. Овсяннико-Куликовский утверждал: будущий историк, «откажется от мысли изучать» по его произведениям «нашу жизнь во всей ее полноте и во всем разнообразии ее часто противоречивых черт».²¹

Но в таком случае возникает следующий вопрос: Чехов, безусловно, вопреки странно закрепившемуся штампу, не «бытописатель русской жизни», но, быть может, он, как писал Л. Е. Оболенский, «отразитель» русского душевного и морального разложения? — «Да, *душевного и морального*, так как разложение *общественное* — в широком смысле этого слова — мало интересует Чехова (по крайней мере, в его художественных произведениях). Он нигде не рисует нам тех или других русских учреждений; нигде вы не увидите у него ясно подчеркнутой связи между моральным разложением и существующим состоянием собственно

²⁰ Лонг Р. Е. Ч. Антон Чехов / Пер. В. Москалевой // *Флемминг Ле С.* Господа критики и господин Чехов. С. 321.

²¹ *Овсяннико-Куликовский Д. Н.* Наши писатели // Журнал для всех. 1899. № 2. Стб. 129–138. Цит. по: *Флемминг Ле С.* Господа критики и господин Чехов. С. 408.

“общественных” так называемых “форм”». ²² Была ли Россия чеховского времени в состоянии такого «душевного и морального разложения»?

Как писал тот же Л. Е. Оболенский, «не говоря уже о ее внешнем, промышленном движении последних лет, я спрошу: разве Россия не растет безмерно с 60-х годов в умственном и общественном отношении?» ²³ Но массовый читатель соглашался с точкой зрения Чехова и без малейших сомнений ставил между ним и настроениями его героев знак равенства, был благодарен писателю за то, что тот «нас понял», утешил и стал «нашим самооправданием». ²⁴

Русская интеллигенция определяла свое время как «больное» — человек стал болезненным, нервным, беспокойным, вялым, относящимся ко всему бесстрастно и тупо, испытывающим ужас одиночества, мечтательным. Причины и сущность «болезни» века трудно было определить самим больным, но, вслед за Чеховым, интеллигенция определила хотя бы ее признаки. «Этот-то период неврастенической расслабленности русского общества и нашел в Чехове своего *историка* (выделено автором — Л. Б.). Именно историка — что очень важно для понимания Чехова», — писал литературовед С. Венгеров и пояснял, что позиция летописца определяет то, что по отношению к этому мироощущению Чехов является сторонним наблюдателем, ему самому зафиксированные в героях его произведений черты практически не свойственны. ²⁵

Каждое явление существует в культуре в одно и то же время на высоком и массовом уровне. Условия жизни и быта демократической интеллигенции 1880–1900-х гг. формировали мироощущение, которое можно назвать «бытовым экзистенциализмом». Утрачено то, что поддерживало человека в предыдущие десятилетия (наличие ведущих идеологий, «обеспечивающих» ощущение смысла жизни и деятельности), интеллигент тяжело переживал свою бедность, несовместимую с его представлением о своей роли в России и пр. Особенно ярко это проявлялось в провинции — и, как следствие, там было больше всего «чехистов» и «чехисток». Именно эти настроения Чехов не придумал, а тонко почувствовал. К. П. Мед-

²² *Оболенский Л.* Максим Горький и причины его успеха: Опыт параллели с А. Чеховым и Глебом Успенским. Цит. по: *Флемминг Ле С.* Господа критики и господин Чехов. С. 401–403, 404.

²³ Там же.

²⁴ [Б. п.]. Поэт душевной горечи и грусти // Астраханский листок. 1914. 2 июля (№ 151).

²⁵ *Венгеров С. А.* Литературное обозрение // Вестник и библиотека самообразования. СПб., 1903. 14 авг. (№ 33). Стб. 1370–1372.

ведский писал: «г. Чехов пленил своих читателей не силой таланта и не оригинальностью, а тем, что удивительно пришелся по плечу интеллигентной толпе».²⁶ Но Чехов нашел слова для выражения настроений, которые переживал массовый «бессловесный» читатель, особенно в драматургии, и в результате созданный им образ России подменил в общественном сознании черты реальности, а «чеховские настроения» получили невиданное распространение.

В нашем языке наряду с такими выражениями, как «пушкинская эпоха», «гоголевский период», есть и «эпоха Чехова» — с ней связаны закрепившиеся представления о «сумеречной России», в которой жили Беликов, Ионыч, Червяков, а иногда, в виде исключения, встречались и дамы с собачкой. Но читая Чехова, невозможно составить полное представление о России того времени. Он не просто создал свою Россию (повторим, вполне имея на это право как творец), но и сумел заменить в сознании современников и потомков Россию реальную на Россию свою, чеховскую.

²⁶ *Медведский К. П.* Литературные заметки: Убогая сатира // Московские ведомости. 1897. 4 сент. (№ 243).

Чехов и полемика об искусстве его времени

На рубеже столетий философия Ницше коренным образом меняла прежнее представление о классической философии и жизни, о соотношении этического и эстетического и пересматривала всю аксиологическую систему XIX века. Прежнее идеалистическое представление о том, что художник возвышается над действительностью и своим творчеством пробуждает добрые чувства, сменилось представлением о том, что *красота* стоит по ту сторону *добра и истины*, а место христианского Бога занимает Воля к власти.

В России восприятию западноевропейской эстетической мысли в 1880–90-е годы способствовали как чтения произведений Флобера, Бодлера, Ницше, Золя, Гонкуров на собраниях литературных кружков, так и переводы их сочинений. Вместе с чтением и переводами одновременно шел и процесс аналитического освоения и интерпретации новейших эстетических теорий. Странники тенденции автономии эстетического (*красота* не составляет единства с *добродетелью*) в искусстве все более активно отстаивали свою позицию.

Отношение к Оскару Уайльду и его эстетике, декларируемой не только в «Intentions» (Замыслы, 1891), но также и в художественных произведениях, например, в романе «Портрет Дориана Грея», было в российском обществе конца века далеко не однозначным. Эстетические идеи Оскара Уайльда разделяли авторы «Северного вестника» и их редактор Аким Волынский, а также Зинаида Венгерова, написавшая в 1892 году статью об английском писателе для словаря Брокгауза и Эфрона. Противоположное мнение выразил Лев Толстой в трактате «Что такое искусство?». Он ставит Уайльда в один ряд с Ницше как проповедником декадентского безнравственного искусства: «Декаденты и эстеты, вроде Оскара Уайльда, избирают темой своих произведений отрицание нравственности и восхваление разврата».¹

В повести Зинаиды Гиппиус «Златоцвет» (1896) прекрасно продемонстрирован раскол между «отцами и детьми» в литературных кругах в

¹ Толстой Л. Н. Что такое искусство? // Толстой Л. Н. О литературе. М. 1955. С. 462.

конце XIX века, спровоцированный новыми эстетическими идеями, в частности, декларациями Оскара Уайльда. Не случайно в повести Гиппиус на собрании литературного общества обсуждается доклад по эстетике Оскара Уайльда, сделанный одним из участников. В повести приводятся основные положения эссе Уайльда «Упадок лжи». Мнения разделились: докладчик «щеголял своей приверженностью к Уайльду», другая, «седобородая» часть общества, привыкшая держать знамя, возмущалась безнравственностью, посредственностью, бледностью западного искусства и признаками его упадка. Реакция на новые тенденции в искусстве в кругу литераторов отражает реальную ситуацию, полемику «отцов» и «детей», описанную автором несколько иронично с позиции «детей».

В эссе «Упадок лжи», направленном против натурализма, Уайльд утверждает, что не Искусство подражает Жизни, а наоборот, Жизнь подражает Искусству. «Жизнь — это лучший, это единственный ученик искусства».² Искусство многообразнее, чем жизнь, и оно предлагает эталон красоты, стиль и манеру поведения, а реальные люди следуют образцам искусства. Литературные персонажи, по мнению Оскара Уайльда, не только являются предметом подражания, но они даже определяют жизнь и влияют на нее.

Чехов не оставил свидетельств своего знакомства с творчеством Оскара Уайльда. Тем не менее, трудно предположить, что ему не были известны хотя бы понаслышке экстравагантные декларации и шокирующая викторианское общество манера поведения английского писателя. В 1895 году пресса, в том числе и суворинское «Новое время», и «Северный вестник», обсуждали на страницах своих изданий громкое дело Оскара Уайльда. Чехов не делал столь эпатажных заявлений, как Уайльд, и, возможно, даже не читал теоретических сочинений своего знаменитого английского современника. Однако тем очевиднее подтверждение того, что одни и те же процессы в искусстве нередко происходят параллельно. Герои Чехова чувствуют свою вторичность по отношению к литературным предшественникам. Еще в «Иванове» (1887), пьесе, написанной до публикации Уайльдом эссе «Упадок лжи» (1889) и работ по эстетике, объединенных в «Замыслах» (1891), сам герой, Иванов, осознает себя как «порождение литературы», ходячую цитату, образ-клише, претерпевший с течением времени ряд трансформаций от Гамлета до лишних людей: «Я умираю от стыда при мысли, что я, здоровый, сильный человек, обратился не то в Гамлета, не то в Манфреда, не то в лишние люди» (С. 12, 37). И

² Уайльд О. Преступление лорда Артура Сэвила. М. 2005. С. 141.

этот случай не единичный в произведениях Чехова. Персонажи Чехова не только осознают, но и словно подтверждают тезис Уайльда о том, что «литература всегда идет впереди жизни». Ощущая себя, с одной стороны, реальными людьми, его герои, подобно Лаевскому, понимают, что заново разыгрывают на сцене жизни роли, уже написанные Шекспиром, Пушкиным, Лермонтовым, Тургеневым, Толстым.

Не только люди, но и Природа подражает Искусству, — утверждает Оскар Уайльд. Искусство влияет на наше восприятие Природы и формирует тот или иной стиль видения под воздействием новых художественных открытий. «Ибо что есть Природа?» — задает вопрос Оскар Уайльд, на который отвечает в эссе «Упадок лжи», приравнивая роль художника-творца к деятельности Бога, создавшего Вселенную. «Она есть наше творение. Лишь в нашем сознании пробуждается она к жизни. Вещи такие, а не иные, оттого что так, а не иначе мы их видим, а как именно мы видим и что именно мы видим, определяется Искусством, оказывающим на нас свое воздействие. <...> Люди научились теперь видеть туман не оттого, что бывают туманы, а оттого, что поэты и живописцы объяснили им мистическую притягательность таких погодных явлений».³ На те или иные явления природы, свет, цвет и манеру изображения существует мода, подчеркивает Оскар Уайльд: «Трепещущий белый свет солнца, замечаемый теперь во Франции, примешивающиеся к нему странные оттенки лилового, эти беспокойные фиалковые отблески — вот последняя из его фантазий, а Природа в общем-то замечательно ей соответствует. Раньше она нам демонстрировала виды в духе Коро и Добиньи, теперь демонстрирует пейзажи в изысканной манере Моне и Писсаро».⁴ В то время как другие виды Природы устаревают, становятся банальными и перестают быть объектом внимания художников: «В наши дни, скажем, никто, наделенный хоть зачатками культуры, не поведет речи о красоте закатов. Закаты стали совсем старомодными. Они были хороши во времена, когда последним словом живописи оставался Тернер».⁵

Свои взгляды на искусство Чехов чаще всего излагал в личной переписке. Так, в одном из писем А. С. Суворину (от 24 февраля 1893 г.), критически рассматривая произведения некогда любимого Тургенева, прежде являвшегося для него эстетическим эталоном, Чехов заявляет, что тургеневские пейзажи как определенный тип художественного вос-

³ Там же. С. 147.

⁴ Там же. С. 147.

⁵ Уайльд О. Упадок лжи. С. 148.

приятия Природы устарели: «Описания природы хороши, но... чувствую, что мы уже отвыкаем от описаний такого рода и что нужно что-то другое» (П. 5, 15).

Чехов наделяет персонажей своих произведений рефлексией о мире кажущемся, созданном сознанием человека. Герой рассказа «У знакомых» (1898) понимает, что устарели не просто тургеневские пейзажи, но прежнее мироощущение в целом, идеалистическое сознание и соответствующий ему тип человека, отраженный в предшествующей литературе: «Отжили и свидания в лунные ночи, и белые фигуры с тонкими талиями, и таинственные тени, и башни, и усадьбы, и такие “типы”, как Сергей Сергеевич, и такие, как он сам, Подгорин, со своей холодной скукой, постоянной досадой, с неумением приспособляться к действительной жизни, с неумением брать от нее то, что она может дать, и с томительной, ноющей жаждой того, чего нет и не может быть на земле» (С. 10, 22). Неумение приспособляться к действительной жизни и жажда того, чего нет и не может быть на земле — эти черты, характеризующие героя-идеалиста, культивировавшиеся в литературе XIX века, потеряли свою былую однозначность и романтическую привлекательность. Чехов фиксирует факт крушения прежнего представления, когда «лишние люди» вышались над средой потому, что не принимали действительность, в которой живут. Полемически по отношению к литературному клише «лишние люди» у Чехова страдают истерией — Иванов, Лаевский; мегаломанией — Войницкий. Это отнюдь не значит, что Чехов поменял плюс на минус в оценке этих героев, напротив, он показал относительность всяких оценок. Переоценка ценностей — это то новое, что овладевает сознанием человека конца XIX века. Противопоставление мира реального миру идеальному и тотальное непонимание целостности бытия, сосуществования добра и зла в их единстве — то, что составляло основу идеалистического сознания, исчерпало себя к концу века.

Похоже, то, что оттолкнуло от Чехова Михайловского, — по словам Шестова, «критик мог лишний раз убедиться в фантастичности так называемой теории искусства для искусства», — привлекло самого философа.⁶ Строки из стихотворения Бодлера, выбранные Шестовым в качестве эпиграфа, определяют дискурсивный вектор всей статьи. Оттолкнувшись от этической установки народнической критики в лице Михайловского, «с испугом, даже с отвращением» отшатнувшегося от

⁶ Шестов Л. Творчество из ничего (А. П. Чехов) // А. П. Чехов: Pro et contra. СПб., 2002. С. 566.

«источника» (произведений Чехова), Лев Шестов исследует причину этого отвращения в совершенно ином аксиологическом контексте. Очевидно то, что сам Шестов, определяя особенность таланта Чехова как «творчество из ничего», не вкладывал в это определение негативной оценочной характеристики.⁷ Отсылая читателей к поэзии Бодлера, автор статьи дает понять, что для русского писателя, как и для французского поэта, категории *добра и зла* не столь абсолютные антиподы, резко противостоящие друг другу, они едины между собой, и одно переходит в другое. Как определил Жан Поль Сартр, зло для Бодлера — «это противодобро, обладающее всеми признаками Добра, только взятыми с обратным знаком».⁸ В системе координат Бодлера зло — соприродно человеку-животному, а добро — категория искусственная, и потому для него нужны боги и пророки. Законы добра существуют для того, чтобы их нарушать. Как пишет Сартр, Человек в представлении Бодлера — «это пересечение двух центробежных, но противонаправленных тенденций, одна из которых влечет его вверх, а другая вниз».⁹

В художественном мире Чехова, как показывает критик, не работает деление людей на лишних и нелишних, полезных и вредных, добрых и злых. Шестов доказывает в своей статье, что Чехов не просто не приемлет и отвергает готовые формулы *добра*, идеалы, он мастер изображения «гниющего, разлагающегося существования», к которому он заставляет читателя испытывать «вместо естественного и законного чувства негодования» «ненужные и опасные симпатии».¹⁰ Искусство Чехова, как определяет его философ, в умении «одним прикосновением, даже дыханием, взглядом убивать все, чем живут и гордятся люди».¹¹

Шестов прозрел и произнес во всеуслышание то, в чем Чехов сам боялся себе признаться, но не мог не выразить как художник. Писатель показал человека, столкнувшегося с *ничто* как внутри самого себя, так и в окружающей его жизни. Идеалы, которые сформированы в сознании че-

⁷ Об этом пишет в статье «Лев Шестов о Чехове» Андрей Степанов. Исследователь находит параллели в философской системе Шестова и отрицания Чеховым законченных «мировоззрений» и указывает на то, что «заглавие статьи о Чехове прямо соотносится с принципиальным положением из “Апофеоза беспочвенности”: “Всякое творение есть творение из ничего”». См.: *Степанов А. Д.* Лев Шестов о Чехове // Чеховиана: Чехов и Серебряный век. М. 1996. С. 75–79.

⁸ *Сартр Ж. П.* Бодлер // *Бодлер Ш.* Цветы Зла: Стихотворения в прозе: Дневники. М. 1993. С. 444.

⁹ Там же. С. 336.

¹⁰ *Шестов Л.* Творчество из ничего. С. 575.

¹¹ Там же. С. 568.

ловека под влиянием воспитания, которые создавались на протяжении веков, чтобы объяснить смысл существования мира, обветшали и исчерпали себя. Философ также обратил внимание на очень важную особенность: «В рассказах Чехова много героев-материалистов, но с оттенком скрытого идеализма, по выработанному в 60-х годах шаблону».¹² Это значит, что антиидеализм Чехова не есть противопоставление материализма идеализму, что традиционно могло бы определить драматургию и конфликт отношений героев антиподов, например, фон Корена и Лаевского. Материалист по образованию и убеждению, фон Корен — идеалист по мировоззрению, он проповедует идеалы 60-х годов. Напрашивается вывод о том, что можно говорить об идеалистическом позитивизме и материалистическом позитивизме как двух конфликтующих системах взглядов XIX века. У Чехова нет позитива. «Единственная философия, — утверждает критик, — с которой серьезно считался и потому серьезно боролся Чехов, был позитивистический материализм».¹³ Заслуга Льва Шестова состоит в том, что, он показал драматизм и внутренний конфликт писателя, оказавшегося лицом к лицу перед пустотой.

Вопрос о том, каким должно быть искусство, столкновение новых и старых тенденций, разных идеологий — это то, что реально волновало Чехова, когда он пробовал себя как драматург. В пьесе «Чайка» он представил разногласия мнений и суждений об искусстве. Форма дискуссий, занимающих значительное место в пьесе русского драматурга, корреспондирует с эссе Уайльда, которые построены в виде диалогов. Персонажи пьесы Чехова — профессионалы, дилетанты и просто обыватели — участвуют в полемике о театре и литературе.

Далекий от искусства человек, управляющий имением, Шамраев, вспоминает анекдотический случай, связанный с театром, и в том же ключе дает свои оценки: «Пала сцена, Ирина Николаевна! Прежде были могучие дубы, а теперь мы видим одни только пни» (С. 13, 12).

Пародийно звучит мнение о пьесе декадента Треплева учителя Медведенко, транслирующего, очевидно, пропущенный сквозь собственное восприятие, суррогат народнического взгляда на литературу с примесью идей позитивизма: «Никто не имеет основания отделять дух от материи, так как, быть может, самый дух есть совокупность материальных атомов. <...> А вот, знаете ли, описать бы в пьесе и потом сыграть на сцене, как живет наш брат — учитель. Трудно, трудно живется!» (С. 13, 15). Знаменательно,

¹² Там же. С. 590.

¹³ Там же. С. 595.

что в первой редакции пьесы Медведенко, как и другие комические персонажи Чехова (например, лакей Поликarp из «Драмы на охоте» читает Огюста Конта, а Епиходов, по-видимому, осваивает Бокля), читает научные труды позитивистов Бокля и Спенсера.

Однако образованный и много повидавший на своем веку доктор Дорн хотя и хвалит пьесу Кости за отвлеченные идеи и полагает, что сам если бы был художником, то «уносился бы от земли подальше в высоту», все-таки считает, что «в произведении должна быть ясная, определенная мысль, иначе, — предостерегает он Костю, — если пойдете по этой живописной дороге без определенной цели, то вы заблудитесь и ваш талант погубит вас» (С. 13, 18–19). Бросается в глаза то, что доктор не только входит в роль наставника-«отца», но и в некотором смысле перефразирует тех известных критиков Чехова, которым не хватало «общей идеи», идеалов в талантливых сочинениях молодого писателя. За примерами далеко ходить не надо. Взять хотя бы Михайловского, который укорял писателя за то, что тот «гуляет мимо жизни и, гуляючи, ухватит то одно, то другое».¹⁴

Аркадину раздражают в пьесе сына претензии на новые формы и вызов традициям. «Теперь оказывается, что он написал великое произведение!» — иронизирует «великая» актриса: «Ему хотелось поучить нас, как надо писать и что нужно играть. <...> Однако же вот он не выбрал какой-нибудь обыкновенной пьесы, а заставил нас прослушать этот декадентский бред. Ради шутки я готова слушать и бред, но ведь тут претензии на новые формы, на новую эру в искусстве» (С. 13, 15). Чехов искусно вплетает в текст своей пьесы чужой — шекспировский текст-параллель, — остроумно отсылая читателей к известной театральной провокации Гамлета, к которой тот прибегает, чтобы преподать моральный урок королевской чете. Пьеса «Мышеловка» — зеркало, в котором отразились *нравственные* пороки венценосных «отцов», тех, кто не подлежит критике. Пьеса Константина Тrepлева — «вылазка» против *эстетических* принципов столпов, захвативших «первенство в искусстве». Гертруда признается сыну, что увидела свою душу в «кровавых» и «смертельных» язвах; Аркадина, шутливо цитировавшая перед началом спектакля этот монолог Гертруды, после представления не может скрыть своего возмущения: она оскорблена дерзостью «детей» — восставших декадентов. Следует отметить, что Чехов не ограничивается литературными аллюзиями; отнюдь

¹⁴ Михайловский Н. К. Об отцах и детях и о г-не Чехове // А. П. Чехов: Pro et contra. С. 85.

не менее важны параллели с «отцами», реально существовавшими и отстаивавшими идеалы в искусстве. Бросается в глаза то, что Аркадина лишь с некоторыми несущественными изменениями повторяет критика Михайловского, которого раздражали «дети» за претензии не по чину: «Они считают себя солью земли, которой мешает только какая-нибудь горсточка “отцов”, оберегающих былые идеалы, а все остальное, дескать, с ними, готово признать их своими выразителями и вожжами; они “новое литературное поколение”... По существу дела, это только смешно».¹⁵

Нина оценивает пьесу Константина в сравнении с «чудесными» рассказами Тригорина, которыми она очарована. В пьесе молодого драматурга-экспериментатора ей недостает живых лиц, действия, любви, всего того, что составляет основу хорошо сделанной пьесы. Актрисе трудно играть в такой пьесе. Отметим, что мнение Нины — неопытной актрисы — совпадало с мнением критиков и актеров о неценичности пьес «Иванов» и «Леший».

Сам же Тригорин — талантливый беллетрист — страдает от того, что его сравнивают с Толстым и Тургеневым. Как известно, критики, оценивая талант молодого Чехова, сравнивали его с Тургеневым и Толстым. Например, Горленко, называя Чехова «представителем настоящей литературной школы», отмечал, что «по манере он стоит между Григоровичем и Тургеневым, не достигая, конечно, последнего, но обещающая стать выше первого» (П. 2, 443). Такие сравнения вызывали ироническую реакцию Чехова. В письме родным из Таганрога он саркастически заметил: «Встречные хохлы, принимая меня, вероятно, за Тургенева, снимают шапки» (П. 2, 82). В одном из писем Леонтьеву-Щеглову Чехов высказался на эту тему прямо: «надо быть осторожным в сравнениях, которые, как бы они ни были невинны, всегда невольно вызывают подозрения и обвинения в подражании и подделке» (П. 2, 204). Литературный «двойник» Чехова Тригорин понимает, что должен отвечать критериям, выработанным русской литературой XIX века, и следовать им. Это значит, что, будучи гражданином, он «обязан говорить о народе, об его страданиях, об его будущем, говорить о науке, о правах человека» (С. 13, 30). Однако известный писатель чувствует, что умеет и любит рисовать только пейзаж, а во всем остальном «фальшив до мозга костей». Таким образом, в его творчестве этическое и эстетическое находятся в противоречии. Он не чувствует себя свободным, испытывает зависимость от критики и читателей. Это перекликается с мыслями

¹⁵ Там же. С. 81.

Мережковского о зависимости писателя от редакторов толстых журналов, критики, читателей.¹⁶

Костя считает современный театр рутинной. Он критикует театр за мораль, которую «стараяются выудить» из «пошлых картин и фраз». О рутине и морализаторстве драматургов немало писал и сам Чехов в театральных рецензиях и письмах. Например, в письме А. Н. Плещееву от 4 октября 1888 года Чехов критикует пьесу Леонтьева-Шеглова «Дачный муж» именно за штампы и «дешевую мораль». В своей «странной» пьесе Треплев формулирует творческое кредо новатора-драматурга так: «Надо изображать жизнь не такую, как она есть, и не такую, как должна быть, а такую, как она представляется в мечтах» (С. 13, 11). Несомненно, это вызов литературным и театральным канонам. Чехов, как известно, придерживался другого мнения и изображал именно то, что Костя подвергает критике, — «как люди едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки» (С. 13, 8). Однако круг замыкается: начав печататься в толстых журналах и получив известность, Треплев осознает, что сползает к рутине. В конце концов, он приходит к убеждению, что «дело не в старых и не в новых формах, а в том, что человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет, потому что это свободно льется из его души» (С. 13, 56). Но и это не окончательное представление о том, каким должно быть искусство. В последнем разговоре с Ниной Костя признается, что носится «в хаосе грез и образов, не зная, для чего и кому это нужно» (С. 13, 59), он не верует, в отличие от Нины.

«Чайка» — самая метатекстуальная и метатеатральная пьеса Чехова. Диспут об искусстве завершается разрушением идеалистических представлений о жизни и творчестве. Символ крушения идеализма Нины — чучело чайки. После того, как писатель использовал ее как модель в своем сюжете для небольшого рассказа, где девушка — воплощение чистоты, красоты, свободы, — он захотел зафиксировать ее в чучеле чайки, мертвой птицы, сохраняющей внешнюю красоту и выпотрошенной изнутри. Отыграв свою роль, модель перестает быть интересна художнику. Нина-актриса реалистично сыграла роль и воплотила тригоринский сюжет в жизнь. Художник выступил в роли антипигмалиона. Чистота загублена.

¹⁶ Мережковский считает, что в России, в отличие от Запада, есть родовая аристократия, но нет «аристократии духа»: писатель зависит от редактора, а редакторы «в своих литературных вкусах — неизлечимые моралисты и боязливые педагоги невзрослой толпы» (*Мережковский Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский: Вечные спутники. М., 1995. С. 530*).

Актриса тиражирует приемы мелодраматической игры на сценах провинциальных театров. Чучело чайки, останки театра — знаки омертвения, пустоты, разрушения живой мечты, искусства.

Все четыре персонажа пьесы уверены, что служат искусству. Но каждый живет в иллюзорном мире. Нарциссизм — мир Тригорина и Аркадиной. Жизнь, как она представляется в мечтах — мир Кости. Возможно, слова Нины о том, что она поняла свое назначение, — это критика идеалистических представлений о мире. Нужно жить не в театральном иллюзорном мире, а в реальном, жить обыденной жизнью, терпеть, то есть уметь нести свой крест, — осознает Нина, пройдя испытания.

Дискуссия об искусстве, тем не менее, остается незавершенной. Ясно одно, что искусство и творчество связаны с верой. Искусство — это долгий путь познания, обретения и потерь. Интересно, что размышления Чехова об искусстве и Боге перекликаются. После «Чайки» в 1897 году он сделал запись в дневнике: «Между “есть Бог” и “нет Бога” лежит громадное поле, которое проходит с большим трудом истинный мудрец» (С. 17, 224).

Чеховскую концепцию искусства выявить очень трудно, потому что писатель, как известно, не выразил свою позицию в специальных статьях и манифестах. Он открыто не участвовал и в полемике 1880–90-х годов об отношениях этического и эстетического в искусстве, стимулом для которой послужили речь Достоевского на открытии памятника Пушкину и «Исповедь» Толстого, а впоследствии его трактат «Что такое искусство?». Однако в произведениях и письмах Чехова содержится реакция на важнейшие вопросы, которые были основополагающими в дискуссии между «отцами» и «детьми». Произведения и письма Чехова отражают тот процесс переоценки ценностей, который происходил в искусстве, эстетике и философии конца XIX — начала XX века. «Чайка» — это не только драматургический шедевр Чехова, но также и одно из ярких свидетельств его рефлексии об искусстве.

Заметки о чеховских экфрасисах

В последнее десятилетие в изучении литературных явлений заметное место заняли исследования визуальной поэтики отдельных писателей, а также «средств иконической риторики» (термин Ю. М. Лотмана) — эмблем, аллегорий, экфраз. То есть тех «фигур», где слово и изображение (или речь и взгляд) вступают в непосредственный контакт, создавая новый эстетический режим распределения чувственного.¹

В данную парадигму исследований оказалось вовлечено и творчество А. П. Чехова.² Это закономерно: репутацию «мастера словесной живописи» он приобрел сразу же после появления таких «пейзажных панорам», как «Степь», «Счастье», да и в автореферентных высказываниях, как и в «автометаописаниях», неоднократно обращался к живописным аналогиям («картины», «вид», «панорама» и т. д.), часто сопровождая «словесный пейзаж» (и не только в жанровых вещах, но и в эпистолярной) соответствующими идиомами: «Картина такая, что веки веков не забудешь...», «...хоть картину рисуй» и проч.

Критиками чеховские описания также нередко оценивались с помощью метафор из области визуальных искусств. Причем спектр ассоциаций отражал развитие самого художественно дискурса, по мере продви-

¹ См., например: *Григорьева Е.* Эмблема: Структура и прагматика. Tartu, 2000. 148 с.; Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума. М., 2002. 216 с.; *Рубинс М.* «Пластическая радость красоты»: Экфрасис в творчестве акменстов и европейская традиция. СПб., 2003. 354 с.; *Studia Russica.* Будапешт, 2004. Т. XXI (спец. номер, посвященный теме «Литература и визуальность»); Искусство versus литература: Франция – Россия – Германия на рубеже XIX–XX веков / Под общ. ред. Е. Е. Дмитриевой. М., 2006. 512 с. См. также: *Токарев Д. В.* [Хроника] Междунар. науч. конф. «Изображение и слово: формы экфрасиса в литературе» // Русская литература. 2009. № 1. С. 284–293.

² См.: *Лоцилов И. Е.* О звуке лопнувшей струны в свете эстетики Vanitas // *Studia Litteraria Polono-Slavica.* Т. 7: Portret – Akt – Martva natura / Polska Akademia Nauk; Instytut Slawistyki, Slawistyczny Ośrodek Wydawniczy. Warszawa, 2002. S. 393–401; *Шеховцова Т. А.* Чеховский экфрасис: Мир в отсутствие цвета // Мир Чехова: Звук, запах, цвет: Чеховские чтения в Ялте. Симферополь, 2008. Вып. 12 (в аспекте визуальной поэтики Чехова представляют интерес и ряд других статей сборника); *Грякалова Н. Ю.* Визуальный образ и смысл: Заметки о чеховских экфрасисах // Русская литература. 2010. № 2. С. 3–14.

жения к эпохе *fin de siècle* все более чутко реагирующего на усиливающуюся интерференцию между визуальными и словесными художественными практиками. Поэтому на диахроническом срезе можно найти и следы пietetа «старших реалистов» перед умением писателя воссоздавать по отдельным деталям «картины жизни», и их же растерянности перед новой поэтикой фрагмента (характерны, например, отзывы Д. В. Григоровича, П. Н. Островского о повести «Степь»); присутствует здесь и восторженное мнение профессионального художника, создателя русского импрессионистического пейзажа И. И. Левитана.³

Визуальные метафоры — *locus communis* «чеховианы» рубежа веков, на фоне становления герменевтических практик современности делавшей первые попытки интерпретации чеховской поэтики с ее эффектами света и тени, светофании, внезапного «прозрения» героя и визуализации через деталь того, что незримо, и что в скором времени получит название «бессознательного». Семантические ресурсы чеховской визуальной поэтики в зависимости от исходных установок оценивались либо в парадигме позитивистского знания — как *освещение* неизвестных сторон действительности и *выявление* внутренней психической жизни,⁴ либо в перспективе символистского «сверхзрения», где «чеховский глаз» наделялся способностью проникновению *за видимую оболочку* явлений.⁵ Не в последнюю очередь именно эти семантические ресурсы чеховской поэтики, открывавшиеся новым поколениям, дали основание Андрею Белому поставить вопрос о важности определения «теоретического места» писателя «в конфигурации современных литературных школ»,⁶ — вопрос, адекватного ответа на который все еще нет. Однако с перенесением акцентов на визуальные компоненты образа и углублением понимания корреляций между режимами видеть / говорить, то есть признанием семантической важности не только нарративной парадигмы («кто говорит»), но и фокализации («кто видит» и «что видит»), оказывается возможным

³ См.: Переписка А. П. Чехова: В 2 т. Т. 1. М., 1984. С. 173.

⁴ См., например: *Овсянко-Куликовский Д.* Наши писатели: (Литературно-критические очерки и характеристики): I: А. П. Чехов // Журнал для всех. 1899. № 2, 3.

⁵ Ср.: «Глаз Чехова устроен так, что он всегда и во всем видит это невидимое обыкновенное и вместе с тем видит необычайность обыкновенного» (*Мережковский Д.* Чехов и Горький. СПб., 1906. С. 14); «Чехов <...>, исходя из реального образа, утончая и изучая самый образ видимости, рассматривает его как бы в микроскоп, указывает нам на то, что этот образ в сущности сквозной» (*Белый А.* Арабески. М., 1911. С. 396. Ср.: С. 397, 401, 403).

⁶ Там же. С. 395.

обнаружить те валентности художественного текста, которые до сих пор оставались без должной актуализации. В данной статье мы остановимся на специфике чеховских экфраз, привлекая к анализу лишь некоторые из них. Напомним, что со времен античной риторики экфрасисом (или экфразой) называется прием словесного описания реально существующего или воображаемого визуального объекта, прежде всего произведения искусства, но не только.

Однако с чеховскими экфрасисами дело обстоит не так просто, как может показаться на первый взгляд. При всем том, что Чехов, как аналитик современной жизни в ее многообразных репрезентациях, с молодых лет вовлеченный в производство популярной имажерии (сотрудничество вместе с братьями — литератором и художником — в юмористических иллюстрированных журналах), естественным образом останавливает свой взгляд на артефактах и вовлекает их в процесс дискурсивной обработки, он явно не испытывает пристрастия к экфрасису как специфическому типу описания. И это понятно: реализм в своем стремлении к изображению «жизни, какова она есть на самом деле» и свободой в выборе жанра, порывает с риторической традицией, тем более интересно ее присутствие здесь в виде «осколков» или даже «минус-приема». Многочисленные чеховские описания внутреннего пространства (интерьера) монастырских гостиниц, трактиров, постоянных дворов, изб, купеческих, мещанских и среднеинтеллигентских домов не обходятся без лаконичных экфраз или хотя бы указаний на визуальный объект. Взгляд писателя-реалиста, «зоркого наблюдателя»⁷ — качество, которое целенаправленно развивал в себе Чехов в соответствии с общей направленностью эпохи «объективного знания», фиксировал действительность в мельчайших подробностях. Свое место занимала здесь и массовая изобразительная продукция как характерная часть предметного окружения современного человека, организующая его частное, интимное пространство. Каталог ее достаточно разнообразен и варьируется в зависимости от социального статуса и вкусов хозяев: дешевые литографированные портреты деятелей недавней и более отдаленной политической истории (князь Воронцов, генерал Скобелев, князь болгарский Баттенберг, персидский шах Насер-аль-Эддин), изображения свя-

⁷ Ср. слова писателя в передаче И. А. Бунина: «Писателю надо непременно в себе выработать зоркого, неугомонного наблюдателя... Настолько, понимаете, выработать, чтоб это вошло прямо в привычку... Сделалось как бы второй натурой» (*Бунин И. А. Собр. соч. М., 1967. Т. 9. С. 191–192*).

тых (так называемая «печатная икона»), лубок и картины «для народа» духовно-назидательного содержания, религиозная аллегорическая картина, портретная живопись, пейзаж и даже «ню». Как правило, по отношению к подобного рода иконической образности автор выстраивает позицию иронической дистанции, а в ряде случаев вообще отказывается ей в семиозисе,⁸ что, заметим, не лишает ее ценности как «эффекта реальности», с одной стороны, и функциональной роли в повествовании, с другой. Приведем соответствующие фрагменты из повести «Степь» (1888) и рассказа «На пути» (1886).

1. Постоялый двор Мойсея Мойсеича: «Комната казалась мрачной. Стены были серы, потолок и карнизы закопчены, на полу тянулись щели и зияли дыры непонятного происхождения <...>, и казалось, если бы в комнате повесили десяток ламп, то она не перестала бы быть темной. Ни на стенах, ни на окнах не было ничего похожего на украшения. Впрочем, на одной стене в серой деревянной раме висели какие-то правила с двуглавым орлом, а на другой, в такой же раме, какая-то гравюра с надписью: “Равнодушие человек”». К чему люди были равнодушны — понять было невозможно, так как гравюра сильно потускнела от времени и была щедро засижена мухами» (С. 7, 32).

2. Трактир, комната для «проезжающих»: «...в углу, над столом, клда красное пятно на образ Георгия Победоносца, теплилась лампадка. Соблюдая самую строгую и осторожную постепенность в переходе от божественного к светскому, от образа, по обе стороны угла, тянулся ряд лубочных картин. При тусклом свете огарка и красной лампадки картины представляли из себя одну сплошную полосу, покрытую черными кляксами; когда же изразцовая печка, желая петь в один голос с погодой, с воем вдыхала в себя воздух, а поленья, точно очнувшись, вспыхивали ярким пламенем и сердито ворчали, тогда на бревенчатых стенах начинали прыгать румяные пятна, и можно было видеть, как над головой спавшего мужчины вырастали то старец Серафим, то шах Наср-Эддин, то жирный коричневый младенец, таращивший глаза и шептавший что-то на ухо девице с необыкновенно тупым и равнодушным лицом...» (С. 5, 462–463).

В конце второго из приведенных описаний мы действительно имеем дело с экфрасисом религиозного изображения (но отнюдь не с

⁸ Подобной точки зрения придерживается А. Д. Степанов. См. раздел «Чеховская “семиотика”: старение / стирание знака» в его монографии «Проблемы коммуникации у Чехова» (М., 2005).

«религиозным экфрасисом!»),⁹ десакрализованного в результате многократного тиражирования, и экфразы приобретает пародийно-профанирующий характер — ведь введенный в текст визуальный объект, скорее всего, печатная икона Владимирской Божьей матери, относящаяся к иконописному типу «Умиление». Сам факт присутствия экфразы в фикциональном тексте с необходимостью ставит вопрос о связи экфрасиса и диегесиса (вымышленной реальности): «Экфрасис как фигура речи и как риторическое образование не ограничивается только функцией межсемиотического перевода. Проникая в художественный литературный текст, экфрасис срачивается с рассказываемой историей и образует тем самым с диегесисом неразрывное целое»,¹⁰ — а следовательно, и о способах описания персонажа: по отношению к нему в рассказе «На пути» повествователь занимает сочувствующе-ироническую дистанцию. Эkleктичный «иконостас» становится визуальной аллегорией духовных исканий неприкаянного, мятущегося героя, а также визуальной репрезентацией рассуждений Лихарева о русском характере (ср.: С. 5, 468, 470).

Справедливость данного наблюдения подтверждается сравнением с имперсональным описанием, каковое мы находим в путевых очерках «Из Сибири» (1890), во многих фактических деталях совпадающим с рассказом «На пути», однако осложненным дополнительной экфразой, а также рассуждениями о «народной эстетике», функционировании народного искусства и его экономике.

«От образа в углу тянутся по обе стороны лубочные картины; тут портрет государя, непременно в нескольких экземплярах, Георгий Победоносец, “Европейские государи”, среди которых очутился почему-то и шах персидский, затем изображения святых с латинскими и немецкими подписями, поясной портрет Баттенберга, Скобелева, опять святые... На украшение стен идут и конфетные бумажки, и водочные ярлыки, и этикетки из-под папирос, и эта бедность совсем не вяжется с солидной постелью и крашеными полами. Но что делать? Спрос на художество здесь большой, но бог не дает художников. Посмотрите на дверь, на которой нарисовано дерево с синими и красными цветами и с какими-то птицами,

⁹ О понятии «религиозного экфрасиса» см. в содержательной статье Н. Е. Меднис, как и полемическую реплику против интерпретации фигуры экфрасиса в русской литературе как маркера сакрального содержания / переживания. См.: *Меднис Н. Е.* «Религиозный экфрасис» в русской литературе // Критика и семиотика: Вып. 10. Новосибирск, 2006. С. 58–67.

¹⁰ *Шатин Ю. В.* Ожившие картины: Экфрасис и диегесис // Критика и семиотика: Вып. 7. Новосибирск, 2004. С. 220.

похожими больше на рыб, чем на птиц; дерево это растет из вазы, и по этой вазе видно, что рисовал его европеец, то есть ссыльный; ссыльный же малевал и круг на потолке и узоры на печке. Немудрая живопись, но здешнему крестьянину и она не под силу. Девять месяцев не снимает он рукавиц и не распрямляет пальцев; то мороз в сорок градусов, то луга на двадцать верст затопило, а придет короткое лето — спина болит от работы и тянутся жилы. Когда уж тут рисовать? Оттого, что круглый год ведет он жестокую борьбу с природой, он не живописец, не музыкант, не певец» (С. 14–15).

В этом объективном этнографическом описании каталогизирована народная визуальная культура конца XIX в. Авторская позиция объективного наблюдателя здесь выражена вполне, как и отношение к суррогатам искусства, исключающее, однако, какие бы то ни было профанирующие интонации. Обращает на себя внимание экфрасис, предметом описания которого является «примитив», сочетающий изобразительные элементы народного прикладного искусства и массового декора. Странно было бы ожидать от Чехова восхищения красочностью лубка или живописными «примитивами», а также «чтения» иконы — их время еще не пришло: как эстетические феномены они будут осознаны лишь к началу 1910-х гг., когда русский авангард обратится к хроматизму и плоскостному изображению лубочных картин, вывески, примитива, откроет для себя живопись Ферапонтова монастыря, а «обратная перспектива» русской иконы станет достоянием их живописной практики.¹¹ Современный исследователь следующим образом оценивает эволюцию народной визуальной культуры и интереса к ней: «Пройдя в середине XIX в. пик своей популярности,

¹¹ Первая выставка лубочной картинки прошла в сентябре – октябре 1891 г. в здании Императорского Вольного экономического общества, где был представлен лубок из собраний Д. А. Ровинского, П. П. Потоцкого, П. А. Шляпкина, И. А. Гольшева, И. Д. Сытина, М. Т. Соловьева и др. В это время лубок находится исключительно в сфере интересов этнографов и коллекционеров-любителей. Ранний же «примитив» вообще долгое время рассматривался как «прихоть чудаков или ненужный хлам» (*Богемская К. Понять примитив... // Примитив в искусстве: Грани проблемы: Сб. ст. / Под ред. К. Богемской. М., 1992. С. 5*). Характерно, что в интерьере жилища героини рассказа «Попрыгунья» (1891) автор помещает лубочные картинки как знак модного поветрия в среде художественной интеллигенции: «В столовой она оклеила стены лубочными картинками, повесила лапти и серпы, поставила в углу косу и грабли, и получилась столовая в русском вкусе» (С. 8, 9). Во время работы над повестью «Дуэль» Чехов в письме из Вены просил родных купить и прислать ему лубочное изображение св. Варлаама («святной Варлаам изображен едущим на санях» — эпизод, бывший в первоначальном варианте повести).

лубочная картинка постепенно вытесняется тиражной полиграфической продукцией. Уходят скабрёзность и цинизм, изображения чудесных и необычных явлений. <...> С 1910-х гг. классический народный лубок становится объектом интереса лишь для этнографов и профессиональных художников. Именно в это время искусство примитива проходит процесс постижения его специфической эстетической ценности, и именно тогда лубок на короткий период снова обретает вторую жизнь (рубеж XIX–XX вв. — возникновение “эстетического” примитива), на этот раз в качестве одного из языков профессионального искусства». ¹² Процесс эстетического открытия иконы (начало XX в.) сопровождался ее десакрализацией: она изымается из сакрального пространства и помещается в пространство светское, превращаясь в музейный экспонат. Чехов же зафиксировал то состояние массового религиозного сознания, которое допускало профанное сочетание в домашнем иконостасе образов (икон), лубка, светских картинок, достаточно определенно выразив свой скепсис и иронию по отношению к подобной эклектике, граничащей с кичем. ¹³

Именно на пересечении профанного и сакрального как определяющей доминанты современности раскрывает свою метарефлективную природу экфрасис аллегорической картины «Размышление о смерти» в очерке «Перекасти-поле» (1887). Здесь мы имеем дело с приемом двойной фокализации — наложением точек зрения повествователя, который занимает по отношению к аллегорическому изображению позицию демонстративной объективности, и персонажа — уроженца Могилевской губернии, еврея, недавно принявшего православие, встреча с которым «на пути» — в монастырской гостинице — образует сюжетную основу очерка. Постоянное смещение перспективы, будь то пространство ландшафта, интерьера или интересубъективности, — доминирующий принцип построения текста, что мотивировано как самим жанром «путевого наброска», так и фигурой его «протагониста» — объекта авторского описания и имплицитной рефлексии.

«Отпирая у своей двери висячий замочек, я всякий раз, хочешь не хочешь, должен был смотреть на картину, висевшую у самого косяка на

¹² Юрков С. Е. Под знаком гротеска: Антиповедение в русской культуре (XI – начало XX вв.). СПб., 2003. С. 180 (глава «От лубка к “Бубновому валету”: Гротеск и антиповедение в культуре “примитива”»).

¹³ См. также: Сендерович С. Чехов — с глазу на глаз: История одной одержимости Чехова: Опыт феноменологии творчества. СПб., 1994. 288 с.

уровне моего лица. Эта картина с заглавием “Размышление о смерти” изображала коленопреклоненного монаха, который глядел в гроб и на лежащий в нем скелет; за спиной монаха стоял другой скелет, покрупнее и с косою.

— Кости такие не бывают, — сказал мой сожитель, указывая на то место скелета, где должен быть таз. — Вообще, знаете ли, духовная пища, которую подают народу, не первого сорта, — добавил он и испустил носом протяжный, очень печальный вздох, который должен был показать мне, что я имею дело с человеком, знающим толк в духовной пище.

Пока я искал спички и зажигал свечу, он еще раз вздохнул и сказал:

— В Харькове я несколько раз бывал в анатомическом театре и видел кости. Был даже в мертвецкой. <...>» (С. 6, 255).

Экфрасис в данном случае принципиально неизобразителен, он сведен до «объективной» фиксации изображенного на полотне в авторском повествовании и до натуралистического комментария в реплике неопита. Религиозно-аллегорический смысл изображения, который дискурсивно связан как с «аскетическими опытами» Святителя Игнатия (Брянчанинова), в частности с его «опытом» «Размышление о смерти» (одноименным упоминаемой картине),¹⁴ так и с исихастской традицией, где «размышление о смерти» входит в шесть святых помыслов (о Боге, распятии Христа, смерти, Страшном суде, аде и вечной жизни), оказывается вне поля восприятия созерцающих субъектов. Он либо элиминируется объективизмом автора-повествователя, не скрывающего принудительности для себя религиозно-аллегорического языка живописи («...я всякий раз, хочешь не хочешь, должен был смотреть на картину»), по всей видимости, невысокого уровня, либо предельно натурализируется персонажем. И хотя реплика последнего по поводу низкого качества предлагаемой в монастыре «духовной пищи» вызывает неприятие повествователя почти на физиологическом уровне, о чем свидетельствует сам порядок дискурса — соседство критических рассуждений о пище духовной с воспоминаниями о посещении прозекторской, тем не менее обе позиции парадоксально сближаются, будучи проявлениями

¹⁴ Ср.: «Едва я родился, едва я зачался, как смерть наложила на меня печать свою. “Он мой”, сказала она, и немедленно приготовила на меня косу. С самого начала бытия моего она замахивается этою косою. Ежеминутно я могу сделаться жертвою смерти! Были многие промахи; но верный взмах и удар — неминуемы» (*Святитель Игнатий (Брянчанинов)*). Размышление о смерти // Полн. собр. творений святителя Игнатия Брянчанинова: В 7 т. / Сост. общ. ред. А. Н. Стрижева. Т. 1. М., 2000. С. 352–354).

секулярного и эклектичного сознания людей модернизирующегося общества.

Как правило, чеховские экфрасисы или экфрастические парафразы даны в нарративной перспективе персонажа и окрашены его мироощущением, переживанием или настроением. То есть мы опять наблюдаем сращение экфрасиса и диегесиса. Так, в рассказе «Случай из практики» (1898) одна из функций экфрастических парафраз — характеристика эстетических вкусов нуворишей, хозяев дома, куда приглашен для консультации доктор Королев. Но гораздо в большей степени они характеризуют созерцающего субъекта:

«Он сидел у рояля и перелистывал ноты, потом осматривал картины на стенах, портреты. На картинах, написанных масляными красками, в золотых рамах, были виды Крыма, бурное море с корабликом, католический монах с рюмкой, и все это сухо, зализано, бездарно... На портретах ни одного красивого, интересного лица, все широкие скулы, удивленные глаза; у Ляликова, отца Лизы, маленький лоб и самодовольное лицо, мундир мешком сидит на его большом непородистом теле, на груди медаль и знак Красного Креста. Культура бедная, роскошь случайная, не осмысленная, неудобная, как этот мундир; полы раздражают своим блеском, раздражает люстра.» (С. 10, 79).

Экфразы однозначно фокализированы: визуальные артефакты находятся в поле зрения субъекта, фрустрированного острым переживанием социального неравенства и испытывающего дискомфорт в доме владельцев фабрики. Фрустрация (от лат. *frustratio* — обман, тщетное ожидание) — негативное психическое состояние, обусловленное невозможностью удовлетворения тех или иных потребностей. Это состояние проявляется в переживаниях разочарования, тревоги, раздражительности, наконец, отчаянии. Раздражение — психологическая доминанта героя рассказа, что подчеркнуто повтором соответствующего глагола в процитированном фрагменте и что заставляет вспомнить определение, данное современным исследователем поэтике Чехова, — «поэтика раздражения».¹⁵

П. М. Бицилли в свое время подробно проанализировал один из визуальных мотивов в рассказе «Невеста» (1903), который условно можно обозначить «обнаженная с вазой». Он показал его функциональную роль в повествовании, не определяя его, естественно, как экфрасис, поскольку этот термин вторично войдет в оборот литературоведения только во вто-

¹⁵ Толстая Е. Поэтика раздражения: Чехов в конце 1880-х – начале 1890-х годов. М., 1994. 398 с.

рой половине XX в.¹⁶ Данный визуальный мотив, который автор относит к категории «повторяющихся образов-символов» (лейтмотивов), маркирует кульминационные моменты повествования как на уровне морфологии сюжета, так и на уровне внутреннего ментального конфликта его (сюжета) протагониста.

1. Экспозиция и завязка — осмотр Надей квартиры накануне свадьбы и ее внезапное «прозрение»:

«...после обеда Андрей Андреич пошел с Надей на Московскую улицу, чтобы еще раз осмотреть дом, который наняли и давно уже приготовили для молодых. <...> В зале блестящий пол, выкрашенный под паркет, венские стулья, рояль, попюитр для скрипки. Пахло краской. *На стене в золотой раме висела большая картина, написанная красками: нагая дама и около нее лиловая ваза с отбитой ручкой.*

— Чудесная картина, — проговорил Андрей Андреич и из уважения вздохнул. — Это художника Шишмачевского.

<...> Андрей Андреич водил Надю по комнатам и все время держал ее за талию; а она чувствовала себя слабой, виноватой, ненавидела все эти комнаты, кровати, кресла, *ее мутило от нагой дамы.* Для нее уже ясно было, что она разлюбила Андрея Андреича или, быть может, не любила его никогда <...>. Он держал ее за талию, говорил так ласково, скромно, так был счастлив, расхаживая по этой своей квартире; а она видела во всем одну только пошлость, глупую, наивную, невыносимую пошлость, и его рука, обнимавшая ее талию, казалась ей жесткой и холодной, как обруч. И каждую минуту она готова была убежать, зарыдать, броситься в окно» (С. 10, 210; курсив здесь и далее мой — Н. Г.).

2. Принятие решения — бегство из провинциального города в столицу:

«Прощай, город! И все ей вдруг припомнилось: и Андрей, и его отец, и новая квартира, и *нагая дама с вазой*; и все это уже не пугало, не тяготило, а было наивно, мелко и уходило все назад и назад» (С. 10, 215).

3. Временное возвращение домой уже «другим человеком»:

«...и почему-то в воображении ее выросли и Андрей Андреич, и *голая дама с вазой*, и все ее прошлое, которое казалось теперь таким же далеким, как детство...» (С. 10, 216).

¹⁶ «Вторичное продумывание понятия “экфрасис” стало необходимым из-за немиметического характера модернистских и постмодернистских текстов и описываемых в них произведений искусства, а также из-за перемены понимания связей между “текстом” и “образом”» (*Świdarska M.* Экфрасис в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» как прием культурного отчуждения // *Studia Russica.* Будапешт, 2004. Т. XXI. С. 49).

Прослеживая развитие мотива и те метаморфозы, которые претерпевает данный визуальный образ в сознании героини, П. М. Бицилли в качестве центрального значения, вслед за Чеховым и оставаясь в рамках его языковой картины мира, выделяет понятие «пошлость» («Дама с вазой» для нее словно отождествляется с Андреем Андреевичем, срastaется с ним в один образ самодовольной пошлости»), что мотивируется трансформацией эпитетов «нагая» → «голая» и их атрибутивной корреляцией: изображение на картине, т. е. фикция → обыкновенная женщина.¹⁷ На фиксации указанного значения ученый останавливается, мы же позволим себе пойти дальше в анализе представленного в рассказе визуального объекта и его дискурсивной оболочки. Тем более что этот рассказ оказался последним в жизни Чехова и в нем предельно сконцентрированы характерные приемы его писательской техники, что превращает его в своего рода энциклопедию авторской поэтики.

Очевидно, что образ «нагой дамы с вазой» является яркой и адекватной визуализацией подспудной психической жизни героини рассказа. Девушка с идеалами, озабоченная поисками своего места в жизни, то есть обретением собственного социального идентитета, на бессознательном уровне ощущает, что замужество уготовит ей роль исключительно объекта мужского желания, символическим выражением которого и является картина — «нагая дама и около нее лиловая ваза с отбитой ручкой». «Прозрение», то есть обретение способности видеть *сквозь* привычные предметы и явления, внезапное понимание их *иного* смысла (фигурального vs буквального) настигает героиню во время посещения приготовленной для совместной жизни квартиры и созерцания откровенного для девушки изображения, сопровождаемого оценивающей репликой Андрея Андреевича: «Чудесная картина!». То, что культура, упаковывая в оболочку метафоры, возводит в ранг возвышенного объекта и канонизирует, в том числе и путем «живописания» («обнаженная натура», «нагая дама»), вдруг в один момент — «в резком, неподкупном свете дня», предстает в своем буквальном значении («голая дама»). Смена дискурсивного регистра, фиксирующая, с одной стороны, тропологический сдвиг — утрату метафорического значения («взлет и падение метафоры», как определит аналогичные процессы современный историк и теоретик Ф. Анкерсмит), с другой, ментальный — утрату иллюзий и обнаружение «го-

¹⁷ Бицилли П. М. Творчество Чехова: Опыт стилистического анализа // URL: <http://www.liternet.bg/publish6/pbicilli/salimbene/chehov1.htm> (дата обращения: 09. 09. 2010).

лой правды», является характерным для Чехова приемом. Чехов явно предпочитает те смыслообразующие складки, которые возникают при наложении буквального и фигурального значений высказывания, и те зияния, которые образуются при их разрыве. Возникает «метафорическое напряжение» (термин П. Рикера), которое маркирует эту зону смысла, и хрестоматийное «прозрение героя» в чеховском мире есть ничто иное, как перераспределение константной массы смысла и появление нового значения (или возврат к буквальному). С помощью тропологического сдвига автор утверждает новый способ *видеть* мир и человеческий характер, а значит — свою эпоху. Визуально маркированные зоны, как мы попытались показать, несмотря на кажущуюся акоммуникативность, «стертость» иконического знака, выступают носителями актуальных и потенциальных смыслов.

Н. В. Капустин

Газеты и журналы конца XIX века и проблемы современной интерпретации Чехова

Изучение литературы в «дальнем» контексте подразумевает ее изучение в контексте «ближнем». Вряд ли этот теоретический постулат способен вызвать возражение. Однако в конкретных историко-литературных работах такая установка чаще всего не достигается. На первый план обычно выходит либо один, либо другой контекст, пропорции заметно смещаются, и то, что в идеале предписывает теоретическая мысль, оказывается пределом, к которому остается стремиться. Если же учесть, что в современных гуманитарных штудиях, в том числе и при изучении Чехова, преобладает склонность к работе с «дальним» литературным и культурным рядом, есть смысл напомнить о значении «ближнего».

По словам Л. Я. Гинзбург, «всякий читатель делает <...> поправку на историчность, поправку отчетливую или смутную, в меру своей подготовки. Даже неискушенный читатель знает, что произведение современное и произведение прошлых эпох — это разные вещи, требующие разного отношения».¹ В отличие от «неискушенного читателя» литературоведу мало довольствоваться этим «смутным», латентно-девственным историзмом. Что же касается путей, подразумевающих отчетливую «поправку на историчность», то один из них — установление связей творчества Чехова с периодикой его времени. Разумеется, это вполне традиционная, привлекавшая не одно поколение исследователей тема. Однако если учесть, с одной стороны, громадный объем журнального и газетного материала, а с другой — многоаспектность возможных сопоставлений, то говорить о ее изученности было бы преждевременно.

Предметом внимания в данном случае могут стать самые разные явления и проблемы, вплоть до литературного быта чеховского времени.² При этом стоит особо подчеркнуть, что газетно-журнальный фон предоставляет возможность уяснить «внутреннюю форму» произведений Че-

¹ Гинзбург Л. Я. Об историзме и структурности: (Теоретические заметки) // Гинзбург Л. Я. О старом и новом. М, 1982. С. 10.

² См., напр.: Орлов Э. Д. Литературный быт 1880-х годов: Творчество А. П. Чехова и авторов «малой прессы»: Автореф. дис. ...канд. филол. наук. М., 2008.

хова, задает известные границы истолкования, ставя во главу угла самого автора, а не личность истолкователя. Х.-Г. Гадамер прав, когда пишет о том, что создающий образ художник не является его признанным интерпретатором и что в этом качестве он не имеет никакого принципиального преимущества перед реципиентом. Согласно немецкому мыслителю, «...понимание может выходить за пределы субъективного замысла автора, более того, оно всегда и неизбежно выходит за эти рамки».³ Автор — лишь один из интерпретаторов своего произведения. Но историку литературы важно помнить, что автор — *тоже* интерпретатор. Чехов однажды заметил: «Понимать по-своему не грех, но нужно понимать так, чтобы автор не был в обиде» (С. 16, 20). Зная, что понимания, абсолютно адекватного авторскому, в силу самых разных причин быть не может, *историк* литературы, на наш взгляд, должен стремиться к тому, чтобы приблизиться к авторской концепции произведения. Учет «ближнего» контекста — одно из условий выполнения этой установки.

Пожалуй, одним из наиболее ярких и показательных примеров значимости диалога Чехова с «ближним» контекстом является рассказ «Страх». Вне связи с газетной и журнальной периодикой остаются незамеченными и его смысловые обертоны, и существенные стороны писательской позиции Чехова, и особенности его контакта с читателем. В то же время в данном случае ближайший литературный ряд способствует и прояснению некоторых странностей, связанных с историей создания и публикации рассказа.

Как известно, «Страх», действие которого развертывается в июле, был опубликован 25 декабря 1892 года в газете «Новое время». Уже это может вызвать удивление и требует объяснения, поскольку в праздничных номерах газет обычно печатались тексты, художественное время которых приурочено к Рождеству или Святкам. Впрочем, все, кажется, встает на свои места, если обратиться к наблюдению Е. В. Душечкиной, отмечавшей, что «в рождественских выпусках периодических изданий могли печататься тексты, сюжетно не приуроченные к празднику».⁴ Однако если вспомнить письмо Чехова к Н. М. Ежову от 25 декабря 1892 года — «вчера <...> целый день выматывал из души рождественский рассказ...» (П. 5, 146) — недоумение возвращается, поскольку подразумевался «Страх», который никаких ассоциаций с жанром рождественского рассказа не

³ Гадамер Х.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 19.

⁴ Душечкина Е. В. Русский святочный рассказ: Становление жанра. СПб., 1995. С. 209.

вызывает и, кажется, вызвать не может. Строго говоря, он действительно не имеет отношения к жанру рождественского рассказа. Чехов был бы гораздо точнее, назови его «святочным». Однако и это определение нуждается в пояснении, поскольку в рассказе «Страх» нет ни соответствующей приуроченности времени действия к Святкам, ни свойственных «этикетному» святочному рассказу мотивов гадания, ряжения, «нечистой силы» и пр.

«Страх», конечно, не святочный рассказ в собственном смысле этого слова. В то же время, зная соответствующий журнальный и газетный контекст, легко увидеть его связь со святочной словесностью.⁵ Дело в том, что вынесенный Чеховым в заголовок мотив страха — один из постоянных признаков святочного рассказа. Так было у Н. С. Лескова — одного из основоположников этого жанра в русской литературе (вспомним, к примеру, его «Привидение в Инженерном замке»), так было и в беллетристике «второго–третьего ряда» (в частности, у Ф. Д. Нефедова), так было и в массовой журналистике чеховской поры.

Как неразрывно связанный со святочной словесностью воспринимался этот мотив и читателями конца XIX века, о чем, в частности, свидетельствует подготовленная «Петербургской газетой» 25 декабря 1900 года подборка материалов под названием «Необъяснимое, страшное и таинственное». Предваряя публикацию небольших интервью на интересующую редакцию тему, неизвестный автор писал, что в рождественские дни «с незапамятных времен полагается, почему-то, читать, писать и говорить — о страшном, таинственном и необъяснимом. Любой писатель может подать в контору газеты после рождественского номера счет: “Отпущено вам в рождественский номер чертенят — 13, скелетов — 5, замерзших трупов — 2, внезапно поседевших — 2, мертвых душ — 7, всего на 112 р. 20 к.” <...> Большой спрос на чертей и вообще на необъяснимое, страшное и таинственное».⁶

Что касается самого Чехова, то характерная для него тема страха далеко не всегда соотносилась им со святочной литературой.⁷ В то же время еще со времен сотрудничества в юмористических изданиях он прекрасно знал, что мотив страха — типичная принадлежность массовой свя-

⁵ Насколько нам известно, впервые эта связь отмечена в работе Б. И. Есина «Чехов-журналист» (М., 1977. С. 85–87).

⁶ Петербургская газета. 1900. 25 дек.

⁷ О теме страха у Чехова см.: *Долженков П. Н.*: 1) «Страшно то, что непонятно» // Театр. 1991. № 1. С. 83–91; 2) Тема страха перед жизнью в прозе Чехова // Чеховиана: Мелиховские труды и дни: Ст., публикации, эссе. М, 1995. С. 66–70.

точной продукции. Подтверждение тому — его рассказы «Страшная ночь», «Ночь на кладбище», «То была она!», в которых названный мотив разработан в пародийно-комическом ключе. Рассказ «Страх» не пародиен, однако и он во многом строится на отталкивании от стереотипов, присущих святочной литературе. В результате свойственная ей концепция страха оказалась кардинальным образом переосмысленной.

Народным сознанием Святки воспринимались как время разгула сверхъестественных сил. Согласно русским верованиям, «...Бог, радуясь рождению сына, выпускает из “инога мира” покойников и нечистую силу “гулять по белу свету”».⁸ С существами инога мира и была преимущественно связана свойственная святочному времени атмосфера страха, нашедшая воплощение в жанре былички. Будучи родственным быличке, святочный рассказ унаследовал присущую ей разработку темы страха, с которой, как правило, соотносились представления о странных, необъяснимых и таинственных случаях. Тесная связь мотива страха с inferнальным, свойственная святочной словесности, и стала предметом переосмысления у Чехова.

Важнейший в рассказе монолог Силина, раскрывающий его восприятие страшного, дается автором с несомненной ориентацией на расхожие святочные мотивы и одновременно на отталкивание от них: «Наша жизнь и загробный мир одинаково непонятны и страшны. Кто боится привидений, тот должен бояться и меня, и этих огней, и неба, так как все это, если вдуматься хорошенько, непостижимо и фантастично не менее, чем выходцы с того света» (С. 8, 130). Ср. далее: «...страшны видения, но страшна и жизнь. Я, голубчик, не понимаю и боюсь жизни», «...я болен боязнью жизни» (С. 8, 131). «Загробный мир», «привидения», «выходцы с того света», «видения», чуть ранее «таинственное», «фантастическое», «непонятное» — слова и словосочетания, соотносимые с мотивом страха в журнально-газетном варианте святочного рассказа. Не теряя этих значений, Чехов переносил акцент на не менее непонятную, чем загробный мир, реальную человеческую жизнь, что привело к коренному изменению мотива. Причем своеобразие чеховской трактовки проявляется не только в контексте массовой святочной литературы, но и на фоне обыденного сознания. Об этом, к примеру, наглядно свидетельствуют материалы пред рождественского номера «Петербургской газеты» за 1900 год под названием «Неведомое и необъяснимое в человеческой жизни». Из интервью

⁸ Виноградова Л. Н. Святки // Славянская мифология: Энцикл. словарь. М., 1995. С. 362.

с актером А. К. Варламовым, профессором Л. Ф. Лагорио, Н. А. Лейкиным выясняется, что страшное для них неотделимо от необычного, загадочного, необъяснимого, связанного с действиями «неведомой силы».⁹ В рассказе Чехова непонятны и страшны не столько «видения», сколько жизнь в ее повседневном, обыденном течении: «страшно нестрашное», как формулировал Г. А. Бялый.¹⁰

Конечно, чтобы прояснить чеховскую концепцию страха, одного журнального и газетного контекста мало. Так, первые реплики Силина воспринимаются как почти дословная цитата из тургеневского «Довольно», где утверждается: «...не привидения, не фантастические силы страшны; не страшна гофманщина, под каким бы видом она ни являлась...».¹¹ Но в целом понимание страха у Тургенева и Чехова существенно различается. Парадоксальная мысль тургеневского героя («Страшно то, что нет ничего страшного...») вызвана осознанием конечности человеческого существования, осознанием тщеты человеческих усилий перед лицом неизбежной смерти. Представление о смерти возникает и у героя Чехова, но его страшит не преходящесть человеческой жизни, а самые обыкновенные ее проявления, которые невозможно понять.

Возможны параллели и с более далеким, вплоть до Кьеркегора, контекстом, но в данном случае стоит подчеркнуть значение контекста «ближнего». На его фоне отчетливо видно, что мотив страха приобретает у Чехова совершенно иное измерение: непостижимым (а потому — страшным) становится не только и не столько исключительное, сколько самое обыкновенное, не столько ноуменальное, сколько феноменальное. Художественная концепция рассказа соотносима с мыслью О. Уайльда, которую очень кстати вспоминает Н. И. Ульянов, говоря о специфике «мистицизма» Чехова: «Истинная тайна мироздания в видимом, а не в невидимом».¹²

Переосмысление решений, свойственных святочной / рождественской литературе, наблюдается во всех чеховских текстах, так или иначе с ней связанных. В рождественских рассказах Чехова нет типичного для этого жанра мотива состоявшегося и обещавшего некую стабильность «рождественского чуда» («На пути», «Ванька», «Бабе царство»). Свойственное рождественской литературе понятие веры в рассказе «На пути»

⁹ Петербургская газета. 1900. 24 декабря.

¹⁰ Бялый Г. А. Русский реализм конца XIX века. Л., 1973. С. 19.

¹¹ Тургенев И. С. Довольно // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения. М., 1981. Т. 7. С. 227.

¹² Ульянов Н. Мистицизм Чехова // Русская литература. 1991. № 2. С. 86.

приобретает более широкое, не замкнутое на христианском смысле, значение. Земные желания неявно сопоставленной с Богородицей героини рассказа «Бабье царство» — пожалуй, наиболее наглядное выражение того, что владеет чеховским человеком. Драматическая разобщенность людей, тяготы их повседневного существования или же неспособность понимать и чувствовать радость «обывательской», «домашней» жизни (присущая Лихареву из рассказа «На пути») — в центре рождественских и святочных историй Чехова.¹³

Из этого ряда особенно выделяется рассказ «Гусев», который, как явствует из письма к А. С. Суворину, Чехов, как ни странно, счел «подходящим» (П. 4, 146) для публикации в рождественском номере газеты «Новое время» за 1890 год. Не останавливаясь подробно на типологических соответствиях между «Гусевым» и святочной литературой, заметим, что его главная тема — тема смерти и что наиболее адекватной чеховскому замыслу и художественному уровню рассказа остается оценка Б. Лазаревского, с восторгом писавшего о том, «как на нескольких страницах автор сумел развернуть <...> потрясающую драму, затронув попутно глубочайшие, почти мировые вопросы».¹⁴

Такова оценка восхищенного чеховским искусством литератора, но ее вряд ли мог разделить рядовой читатель чеховского времени. Святочная словесность (как, впрочем, и пасхальная) изобилует стереотипами и шаблонами, и в этом смысле «смерть автора» наступила в ней гораздо раньше, чем ее диагностировал Р. Барт. Вместе с тем в социокультурном плане эта клишированность была по-своему оправданной, поскольку журнальные и газетные материалы, пусть и невысокого качества, поддерживали ощущение праздника и стабильности жизни. «Гусев», как и «Страх», эту стабильность разрушал.

В одном ряду с ними можно назвать и такой из рождественских рассказов Чехова, как «Бабье царство» (1894). «Новый год нес ей новое счастье, тяжелое прошлое исчезло, как гадкий сон»¹⁵ — таково завершение рассказа Е. О. Дубровиной «Сила детской ласки», и это типичный финал рождественских и новогодних историй в массовой журналистике. В жизни героини чеховского «Бабьего царства», вопреки ее желаниям и подогреваемым праздником надеждам, ничего не меняется. Движение сюжета

¹³ Подробнее см.: Капустин Н. В. «Чужое слово» в прозе А. П. Чехова: Жанровые трансформации. Иваново, 2003. С. 42–55.

¹⁴ Подробнее см.: Там же. С. 63–72.

¹⁵ Дубровина Е. О. Сила детской ласки // Родина. 1902. № 1. С. 22.

направлено в определенное русло: от светлого пробуждения героини, ее радостного ожидания в Рождество (душа ее будто «умылась или окунулась в белый снег») — к слезам и горечи разочарования. Это рассказ вовсе не о том, что нити судьбы в руках самого человека и что от него зависит его счастье, как иногда интерпретируют «Бабье царство», а о границах свободы, фатальной зависимости людей от привычного хода жизни. К данному рассказу вполне приложимо то, что, читая Чехова, почувствовал Лев Шестов: «Есть в мире какая-то непобедимая сила, давящая и уродующая человека — это ясно до осязаемости <...>, кто однажды побывал в железных лапах необходимости, тот навсегда утратил вкус к идеалистическим самообольщениям».¹⁶

Переосмысляя свойственные святочному рассказу мотивы, Чехов, конечно, разрушал привычный «горизонт ожидания». В таком случае закономерно возникает вопрос о том, как реагировал на эти новации обычный читатель чеховской поры. Ответа на него мы не знаем, хотя уже давно ощущается потребность рассмотреть творчество Чехова не просто в литературном, но в социокультурном контексте. Конечно, сейчас трудно что-либо утверждать, но есть основания предполагать, что массовый читатель, получив от Чехова рождественские «подарки», о которых шла речь, испытывал не эстетическую радость от встречи с новым взглядом на мир, а недоумение или даже резкое неприятие. Несомненно также, что для Чехова, как и для любого писателя, наделенного своеобразным видением мира, проблема контакта с читательской аудиторией была острой и драматичной. Вероятно, порой это существенно сказывалось на художественном воплощении того или иного замысла. Говоря о «нескрываемой безразличности» Чехова к принятым идеям и мировоззрениям, Лев Шестов в то же время называл его «крайне осторожным писателем», порой придумывающим шаблонные развязки, «чтобы не спорить с людьми»¹⁷ (в качестве примера приводилась «утешительная» развязка «Дуэли»). Так ли это, на сегодняшний момент сказать сложно, и определенный ответ может появиться только при условии основательного исследования темы «Чехов и читатель его времени». Она многоаспектна, но не последнюю роль в ее изучении должна сыграть и реконструкция читательских предпочтений, того «образа читателя», который имплицитно присутствует на страницах массовых изданий чеховской поры.

¹⁶ Шестов Л. Творчество из ничего (А. П. Чехов) // А. П. Чехов: Pro et contra. СПб., 2002. С. 590.

¹⁷ Там же. С. 582, 590.

**«В женщинах я люблю прежде всего красоту...»
(Чехов и дамская мода)**

Чехов был необыкновенно внимателен к дамской моде, о чем свидетельствуют не только его письма, но и произведения. Этот интерес начал проявляться особенно с 1883–1885 годов. Это вполне объяснимо: рядом с писателем постоянно проживала мать и сестра, умеющие и любящие шить. Марии Павловне в это время уже за двадцать, естественно, что в доме писателя велись дамские разговоры, обсуждались фасоны, новейшая гарнировка,¹ выписывались или покупались модные журналы, к этому времени, как известно, начинает улучшаться материальное положение семьи.

Следует отметить, что дамской моде уделяли большое внимание не только специальные журналы мод или журналы с модными приложениями, но и юмористические журналы. В них в это время сотрудничал и сам Чехов, и его брат Николай, художник, который не раз изображал самые разные и сложные дамские наряды; по его рисункам и картинам вообще можно изучать дамскую моду 1880-ых годов.² Неслучайно о художниках в рассказе «Женский тост» (1885) Чехов писал так: «Научившись рисовать женщину с ее хаосом лифов, оборок, тюников, фестончиков, переживя карандашом все капризы ее юродствующей моды, вы прошли такую тяжелую школу, после которой изобразить вам какую-нибудь “Вальпургиеву ночь” или “Последний день Помпеи” — раз плюнуть!» (С. 3, 203).

Действительно, для дамской моды 1880-х годов характерны тяжелые, запутанные линии, сочетание тканей различной фактуры нескольких контрастных цветов, крупные аляповатые отделки разных видов (плиссировка, бахрома, ленты, вышивка), нагромождение форм — все свидетельствовало о вырождении стиля и поисках новой художественной линии. Но самой отличительной деталью дамского костюма этой

¹ Под гарнировкой в модных дамских журналах подразумевалось украшение платьев кружевом, лентами, плюмажем, стеклярусом, тюлем и т. д.

² На некоторых рисунках и картинах Николай Чехов одновременно изображал до 9 разных фасонов дамских платьев — «Татьянин день в Москве», «Гулянье в Сокольниках», «На Невском — от трех до пяти», «Московская езда», «Семейный сад» и др.

эпохи был турнюр,³ сложнейшая конструкция, как правило, с длинным шлейфом.⁴ Появившийся в 1882 году и снова ставший модным с 1883 года (господствует по 1889 год) турнюр поражал даже современников своим уродством. Костюм 1880-ых годов превращался в злостную карикатуру на женскую фигуру.⁵ Новый турнюр состоял из набитой соломой (или конским волосом) подушечки, прикрепленной к нескольким скрепленным между собой стальным полуокружностям. Вся эта конструкция потом крепилась под юбку. От таких устрашающих конструкций казалось, что у женщины сзади расположен лошадиный круп, или у нее под юбкой находится кто-то невысокий (именно поэтому Чехов в шутку предлагал мужьям и любовникам «для безопасности» сажать туда цепных собак (С. 16, 87)). Причуды и капризы моды Чехов неоднократно высмеивает в «Осколках московской жизни», во множестве юмористических рассказов,⁶ признавая, однако, что юмористика потеряла бы девять десятых своей смехотворности, если бы в них отсутствовала женщина, потому что «самые лучшие те анекдоты, соль которых прячется в длинных шлейфах и турнюрах» (С. 3, 203).⁷

Турнюр не только менял женский силуэт, утверждал новый эстетический идеал. Сооружение громоздкое, затрудняющее движение, становилось средством выражения социальной дистанции, демонстрацией соци-

³ Турнюр (фр. *tournure*; от *tourner* — вертеть, оборачивать) — деталь дамской одежды, меняющая осанку, короткий кринолин только сзади. Первый период турнюров длился примерно с 1869 по 1876, турнюр напоминал подушечку с рюшами и крепился к талии на завязках, для этого периода характерны были пышные юбки, складки на подоле и «эффект фартука» (тюник — верхняя часть двойной женской юбки). В конце 70-ых — начале 80-ых заметно уменьшился объем платья, турнюр пошел на спад, в моду вошел узкий силуэт, логическим изменением его должно было бы быть дальнейшее упрощение костюма, однако в 1883 году — гримаса моды — снова появился турнюр.

⁴ Шлейф (трен) — заднее полотнище юбки, волочащееся по полу. Мог просто пристегиваться к платью, изменяя его назначение и фасон. Платье с треном или полутреном в танцевальном зале означало, что дама не желает танцевать: для танцующих обязательно было круглое короткое платье.

⁵ Об этом: *Мерцалова Н. М.* История костюма. М., 1972. С. 160.

⁶ «Несообразные мысли» (1884), «Женский гост» (1885), «Правила для начинающих авторов» (1885), «Брак через 10–15 лет» (1885), «Без места» (1885), «Драма» (1887) и т.д.

⁷ Шлейф мог достигать 1 м 40 см, для особо торжественных случаев — до 2 м 5 см (Модный свет. 1884. № 9. С. 1). Когда даме надо двигаться, она поднимала шлейф (трен) за специальную петлю. Петля надевалась на кисть руки. Даме при поворотах и ходьбе нужно было уметь движением ноги отбросить трен в сторону, следить, чтобы кто-нибудь не наступил на шлейф, или не зажать его нечаянно в дверях.

ального престижа.⁸ Появление моды на турнюры, широко распространенной в консервативных кругах, как полагает Н. М. Мерцалова, «можно считать реакцией на усилившееся движение в защиту женских прав. В женском костюме с тех пор прослеживаются две параллельные тенденции. Одежда консервативно настроенных женщин по отношению к реформированию костюма, отныне всегда будет женственной. Другая часть женщин, более эмансипированная и стремящаяся к заимствованию элементов мужского костюма, и далее будет придерживаться этой тенденции».⁹

Любой каприз моды всегда сначала кажется нелепым и диким, но потом как-то быстро принимается и кажется естественным, привычным и даже красивым. Не случайно Чехов в письме Суворину в октябре 1888 года пишет: «Когда я летом ехал с Евреиновой на юг (она была без турнюра,¹⁰ и публика ужасно над ней потешалась), то она всю дорогу мечтала только о поднятии в журнале беллетрист<ического> отдела и о приглашении “молодых сил”, в том числе и Маслова» (П. 3, 14).

Чехов в этой ситуации скорее на стороне «потешающейся» публики, потому что тонкая ирония пробивается сквозь кажущееся беспристрастие. На фотографиях Анна Михайловна изображена в скромном темном платье, единственное украшение — белоснежный воротник, возможно, манжеты — сознательный аскетичный костюм «синего чулка».¹¹ Ее единомышленницы решительно отвергали все неудобные при ходьбе фасоны платьев, турнюр, корсеты, мешавшие дыханию, претенциозные украшения, сложные прически (все это требовало помощи со стороны и считалось признаками женского рабства). Упорное самоотречение, сухость, внешняя непривлекательность, отсутствие женственности в женщине претили Чехову.

⁸ Об этом: *Захаржевская Р. В.* История костюма: От античности до современности. М., 2005. С. 24.

⁹ *Мерцалова Н. М.* Костюм разных времен и народов. СПб., 2001. Т. 3/4. С. 384.

¹⁰ Чехов внимательно следил за дамской модой. Он знал и о том, какой цвет самый модный в этом сезоне — цвет гелиотропа, темно-синий (об этом: Приложение к «Модному свету». 1887. № 34. С. 353). Не случайно он пишет Суворину 3 апреля 1888 г. из Москвы: «Передайте моей теще Анне Ивановне, что синяя материя, которую мы покупали вместе у Коровина, понравилась сестре — очень» (П. 2, 230).

¹¹ Белый широкий отложный воротник с зубчатым изрезанным краем называли «вандик», он напоминал воротники на портретах фламандского художника XVII века Ван Дейка. Скромные темные платья с белоснежным воротником и манжетами носили образованные женщины. В истории костюма появился особый термин — воротник «вандик». «Вандейковыми» могли быть не только воротники, но и любые другие детали, например, ленты или оборки с таким же изрезанным краем. Об этом: *Курсанова Р. М.* Синий чулок. Родина. 1989. № 8. С. 64–66. Автор очень точно замечает, что «синий чулок» не столько «пластический образ», сколько психологический тип, требующий постоянного общения с единомышленниками, новых книг, внимания к себе.

В конце 1880-х – начале 1890-х борьба с турнюром, вспыхивавшая время от времени на страницах модных журналов, достигла апогея — «долой громадные турнюры, подушки, набитые конским волосом и похожие на седла, и стальные клетки, раскачивающиеся при каждом шаге. Можно иметь стройную, тонкую талию и без таких искусственных уродливостей».¹² Турнюр заметно уменьшается и постепенно исчезает, становится устаревшей модной деталью, и Чехов, чутко реагирующий на все веяния дамской моды, пишет Суворину 6 июля 1892 из Мелихова: «Теперь как-то коробит, когда читаешь про даму в турнюре или кринолине, так точно через 10–15 лет, пожалуй, читателю покажется неуместным толкование о толстовщине» (П. 5, 91). Однако спустя чуть больше месяца в письме к тому же Суворину, описывая встречу с графиней Орловой-Давыдовой, просто отмечает: «Громадные бриллианты в ушах, турнюр и неумение держать себя. Миллионерша» (П. 5, 106). При наличии оценки поведения в этой фразе оценка одежды отсутствует, видимо, наряд был органичен статусу и манере поведения графини.

Последнее десятилетие XIX века — подражание ушедшим стилям и поиски нового в женском костюме. Темп жизни и смена мод убыстряются. В течение первых двух лет сохраняется высокий буф на рукавах (их делали на подкладке) и слабо выраженное подобие турнюра драпировкой ткани. Так, в рассказе «Попрыгунья» (1892) Чехов отмечает, что Ольга Ивановна «в жакете с высокими рукавами, с желтыми¹³ воланами на груди и с необыкновенным направлением полос на юбке» (С. 8, 27), — скорее всего имелась в виду драпировка из полосатой ткани.

Но с 1893 года плечи вдруг неимоверно расширяются баллообразными рукавами, украшенными воланами, оборками, плиссе.¹⁴ Талию хотя и стягивают корсетом, но не так сильно. Юбка облегает бедра без складок и расширяется книзу. Пропорции стали выглядеть тяжелыми и грузными, в отделке было много мещанского вкуса.¹⁵

¹² Об этом в «Известиях о модах» было написано со ссылкой на парижский журнал «Revue de la mode» (Модный свет. 1887. № 32. С. 333).

¹³ По мнению Д. Рейфилда, героиня «Попрыгуньи» — «замужняя женщина с внешностью Лики Мизиновой и биографией Софьи Кувшинниковой». (Об этом: *Рейфилд Д.* Жизнь Антона Чехова. М., 2006. С. 360). Упоминает автор и желтую кофточку Лики цвета дыни «канталупа». (С. 366). Желтый цвет вошел в моду в 1890 году (*Мерцалова Н. М.* Костюм разных времен и народов. С. 386).

¹⁴ Своеобразными иллюстрациями могут послужить фотографии Чехова с Т. Л. Щепкиной-Куперник и Л. Б. Яворской 1893 года и с Л. С. Мизиновой в Мелихове летом 1897 года.

¹⁵ Об этом: *Мерцалова Н. М.* История костюма. С. 160.

Чехов очень точно отреагировал на изменения в дамском силуэте — в его произведениях этого времени не раз упоминаются именно широкие рукава. Например, в одежде Мисюсь («Дом с мезонином», 1896): «Мы гуляли вместе <...> и, когда она прыгала, чтобы достать вишню или работала веслами, сквозь широкие рукава просвечивали ее тонкие, слабые руки» (С. 9, 170). Все органично в этой девушке — и даже эта не очень гармоничная деталь только подчеркивает изящество, хрупкость и беззащитности Жени. Чехов словно широкими импрессионистическими мазками создает неповторимый облик героини.

Совершенно иную функцию эта же деталь играет в костюме Марии Викторовны Должиковой («Моя жизнь», 1896), красивой, полной блондинки, которая, как говорили, одевалась во все парижское. Дома она «была в сером суконном¹⁶ платье с широкими рукавами» (С. 9, 228). В описании этого дамского платья даже звукопись неблагозвучна — уж слишком серо-широко, прочно, но не изящно.

Кстати, модные журналы рекомендовали дамам шить домашние платья из тонкой ткани — джерси или кашемира, традиционными цветами были коричневый или гранатовый.¹⁷ Хороший вкус — если верить дамским журналам 1890–1900 годов — проявляется также в умении подбирать ткань и фасон будущего наряда. В любом описании костюма Марии Викторовны всегда есть хоть одна выбивающаяся из такого, казалось бы, продуманного ансамбля деталь. Когда Мария Викторовна приехала в Дубечню, она была «в простеньком шерстяном платье, в косыночке, со скромным зонтиком», тем не менее, «в дорогих заграничных ботинках» (С. 9, 242). Изящная, красивая обувь (узкая в ступне, остроногая и на фигурном каблуке) была признаком социального положения владелицы. Эта выбивающаяся деталь только подчеркивала, что эта ее «скромность» несерьезная, временная игра актрисы, изображающей мещаночку. И даже когда она поет на вечере у Ажогиных, разодетая, красивая, и ее платье, казалось бы, безусловно, «волосы у нее были зачесаны на уши, и на лице было нехорошее, задорное выражение, точно она хотела сделать всем нам вызов или крикнуть на нас, как на лошадей: “Эй, вы, милые!” И, должно быть, в это время она была очень похожа на своего деда ямщика» (С. 9, 264).

¹⁶ Сукно — плотная шерстяная ткань с войлокообразным застилом, скрывающим переплетение нитей.

¹⁷ См.: *Пушкарёва Н. Л.* «Обморок лягушки» и «бараний окорок»: История костюма женской одежды за десять веков // Родина. 1995. № 10. С. 81–87. Кстати, на Нине Панауровой («Три года, 1895) домашнее платье коричневого цвета.

Чехов неоднократно описывает прическу героини: «она была <...> в прическе, которую у нас в городе, год спустя, когда она вошла в моду, называли “собачьими ушами”. Волосы с висков были зачесаны на уши, и от этого лицо у Марии Викторовны стало как будто шире <...> и в выражении было что-то ямщицкое» (С. 9, 228). Интересно, что когда в марте 1892 года Чехов рекомендует Елену Шаврову князю Урусову, председателю Московского филармонического общества, то заканчивает ее характеристику так: «Умеет одеться, но причесывается глупо» (П. 5, 9). Умение элегантно одеваться предполагало тонкое соответствие между самим нарядом и его «навершием» — прической или головным убором.¹⁸ Для Чехова это было, действительно, важно.

Взгляд современника быстро отличал элегантную аристократку от стремившейся быть похожей на нее представительницы другого сословия. Это сказывалось в каких-то незаметных для самой подражательницы деталях — в выборе тканей, прическе, манерах. Красивой и изящной, «столичной штучкой» Мария Викторовна оказывается только в глазах обывателей и влюбленного в нее Мисаила.

Абсолютно точен Чехов в описаниях изменений в дамском силуэте. Внимание Марии Викторовны и Мисаила в новом иллюстрированном журнале привлекает модная картинка, на которой «одно платье с широкою, как колокол, гладкою юбкой и с большими рукавами <...>. Она минуту смотрела на него серьезно и внимательно.

— Это недурно, — сказала она.

— Да, это платье тебе очень пойдет, — сказал я. — Очень!» (С. 9, 261).

В 90-х годах была предпринята попытка выйти из тупика эклектизма, характерного для второй половины XIX века, в женский костюм начинают проникать эстетические веяния модерна. В костюме новый стиль проявился в претенциозных и вычурных формах, отразивших чувственное понимание красоты. На протяжении четырех лет (1893–1897) происходит постоянное изменение силуэта женского костюма. Узкий лиф сменяется блузой с небольшим напуском спереди (голубиная грудь), но талия остается тонкой. Облегающая бедра и сильно расширенная книзу юбка получает форму клеша, новая форма корсета придает фигуре S-образную линию изгиба, грудь поднята, талия туго стянута, живот уплощен (сплюснен так называемый прямой фронт), линия спины от талии имеет резкий прогиб, почти под прямым углом. Конструкция платья напоминает перевернутую лилию. Рукава — уже не колоссальных размеров, узкие внизу,

¹⁸ Об этом: *Пушкарева Н. Л.* «Обморок лягушки» и «бараний окорок». С. 85.

они наверху имеют небольшое округлое расширение, увеличивающее плечи.¹⁹ Конусообразная прическа с высоко заложенным маленьким пучком уступает место пышной, зачесанной кверху.²⁰

Чехов точно откликается на все модные веяния, и его героиня «В родном углу» (1897), «тетя, дама лет сорока двух, одетая в модное платье с высокими рукавами, сильно стянутая в талии, очевидно, молодилась и еще хотела нравиться» (С. 9, 314). И Варя в рассказе «У знакомых» (1898) была «седая, затянутая в корсет, в модном платье с высокими рукавами» (С. 10, 15), а чуть позже, в «Случае из практики» (1898) Чехов назовет эти рукава просто «модными»: «госпожа Ляликова, полная, пожилая дама, в черном шелковом платье с модными рукавами» (С. 10, 76).

Появление дамы сопровождалось, как правило, шуршанием нижней шелковой юбки с многочисленными плиссированными оборками. Строгое, с высоким закрытым воротником длинное платье нового силуэта придавало женщине особый, утонченный оттенок. Влияние стиля модерн сказывалось и в характере линий костюма, и в его отделке. Змеевидные контуры, придаваемые женскому силуэту в это время, оттенялись разнообразными боа²¹ — меховым, из страусовых перьев, кружевным, тюлевым (губернаторская дочь в боа в театральной ложе («Дама с собачкой»)). Для этого периода было характерно обилие кружев, огромные шляпы, украшенные цветами, вуалью (у Анюты Благово («Моя жизнь»)). Дополнением к дамскому костюму служили веера из перьев (у Анны («Анна на шее»)), лорнет (у Анны Сергеевны («Дама с собачкой»)), перчатки, маленькие сумочки (у героини в «Супруге»), кружевные и шелковые зонтики (у Лиды («Дом с мезонином»), Аркадиной («Чайка»), Юлии Сергеевны («Три года»), Елены Ивановны («Новая дача»)), — все было призвано подчеркивать хрупкость и эфемерность женского облика.

Бальное платье было сильно декольтированным (платье Анны и дам на балу («Анна на шее»), Екатерины Ивановны в «Ионыче»), без рукавов или же с рукавом типа «фонарик».

Самыми популярными были атлас, матовый шуршащий шелк-муар. Модными считались цвета — водянисто-фиалковый, серо-зеленый, черный в сочетании с лиловым или лилово-сиреневым, пепельно-серый.

¹⁹ Об этом: Мерцалова Н. М. История костюма. С. 161.

²⁰ Рисунки А. А. Хотяинцевой, сделанные в Ницце в 1897 году, — «Свадьба А. П. Чехова», «Встреча в вагоне», «А. П. Чехов в Третьяковской галерее перед своим портретом работы И. Э. Браза» — хорошо запечатлели этот модный силуэт.

²¹ Боа — длинный узкий женский шарф из меха или перьев, вошедший в моду в начале XIX века, дамский аксессуар (не рекомендовался девицам).

К концу 1890-х годов появляются новые виды одежды в связи с появлением моды на спорт, например, велосипедный. Это была свободная блуза, сравнительно короткая суконная юбка в складку или даже широкие шаровары на манжетах ниже колен. Трудно сказать, какой из этих нарядов выбрала Варенька («Человек в футляре», 1898), но что ее наряд поразил Беликова — было понятно любому современному читателю: «Беликов из зеленого стал белым и точно оцепенел. <...> — Позвольте, что же это такое? <...> Или, быть может, меня обманывает зрение? Разве преподавателям гимназии и женщинам прилично ездить на велосипеде?» (С. 10, 50).

Отношение к одежде, манера одеваться являются способом самовыражения героинь Чехова, отражают социальное и имущественное положение, выявляют их эстетические предпочтения. Дамский костюм в произведениях Чехова становится выразительным средством в чеховской поэтике, одним из важнейших элементов предметного мира. Костюм становится не только важной деталью портрета, внешней приметой, но и показателем авторского отношения.

Однако, как мы видим, Чехов не дает подробного описания костюма. «Костюмный код» у Чехова неполный — только определенные знаки, штрихи, и кажется, что вследствие этого не получается подробной «костюмной коммуникации», но это только ощущение. Писатель акцентирует внимание на наиболее характерных деталях одежды и аксессуарах, и именно на тех, которые позволяют судить о характере их обладательницы, об ее отношении к моде.

В описании дамского костюма Чехов преодолевает устоявшуюся традицию — изысканному, красивому, гладкому описанию писатель предпочитает простоту, свободную небрежность, «импрессионистический лаконизм», дающий «толчки для самостоятельной работы читательского воображения».²² Чехов стремится избежать банальности, создавая одним-двумя штрихами образ-силуэт.

Сложный язык моды всегда требовал от своих носителей соблюдения некоторых правил унификации и в то же время определенных правил разнообразия в костюме. У каждой из чеховских героинь свой стиль в одежде, свои пристрастия, но обязательно присутствуют свойственные только им определенные детали — выбор цвета, покроя, структуры ткани, бижутерии — именно они раскрывают читателю психологию этого выбора, психологию самой героини.

²² Дерман А. Б. Творческий портрет Чехова. М., 1929. С. 225.

Например, в рассказе «Невеста» (1903) мать Нади Нина Ивановна, «белокурая, сильно затянутая, в *pinse-nez* и с бриллиантами на каждом пальце» (С. 10, 204). Блестящие и сверкающие украшения — серьги, броши, кольца, браслеты — женщина, обладавшая вкусом, надевала лишь к бальному вечернему туалету.²³ Но главное даже не это — у Нины Ивановны, фактически приживалки при свекрови, страстное нереализованное стремление к значимости проявляется в ношении дорогих, крупных украшений, прямо кричащих о красоте, богатстве.

Всем памятно любимое Гуровым серое платье Анны Сергеевны. Промежуточный серый традиционно считается ни цветным, ни светлым, ни темным. Серый — это нейтралитет, вообще не территория, на которой можно жить; это только граница, как ничейная полоса. А Анна Сергеевна и находится на этой самой границе — ни с Гуровым, ни с мужем. Конечно, он был принят как самый «практичный» в одежде, стал цветом элегантности, знаком хорошего тона, высокого вкуса, но он сигнализирует и о негативном. Склонность к серому цвету свидетельствует о боязни утраты, меланхолии, печали, депрессии, это защитная реакция при переутомлении. Это все присуще чеховской героине: «утомленная дорогой и ожиданием», «она была бледна», «не могла говорить, так как плакала», «она плакала от скорбного сознания, что их жизнь так печально сложилась» (С. 10, 142). Казалось бы, только указание Чеховым на модный в это время цвет — однако за этой, да и каждой деталью дамского костюма скрыто огромное информационное поле.

Интересно проследить, как возникали и менялись представления Чехова о женской красоте. Вообще чеховские представления о женской красоте и изяществе были связаны с его эстетическими предпочтениями. Женщина для Чехова долго была прежде всего «категорией эстетической».²⁴ В письме к Суворину (от 30 августа 1891 г. из Богимова) он писал: «...завидую <...> что Вы купаетесь в море и живете в теплом доме. У меня в сарае холодно. Я бы хотел теперь ковров, камина, бронзы и ученых разговоров. Увы, я никогда не буду толстовцем! В женщинах я прежде всего люблю красоту, а в истории человечества — культуру, выражающуюся в коврах, рессорных экипажах и остроте мысли» (П. 4, 267). Если женщина была красива, изящна, элегантна, модно одета и со вкусом причесана, т. е. органично входила в тот красивый комфорт, который Чехов так любил, — она ему была приятна. Попав в первый раз за границу, Чехов писал

²³ Об этом: *Пушкарева Н. Л.* «Обморок лягушки» и «бараний окорок». С. 85.

²⁴ *Дерман А. Б.* Творческий портрет Чехова. С. 140.

восторженные письма (например, из Вены в 1891 году), изумительные по сжатой, яркой и выразительной красоте («изящно», «изумительные», «ласкают глаза», «сотканы из кружев», «великолепны», «прекрасные»). И отзывы о женской красоте того же порядка, что описания дворцов, храмов, картин: «Женщины красивы и изящны. Да вообще все чертовски изящно» (П. 4, 200). А если идет нарушение этого «комфорта» — другая реакция.²⁵ Во время поездки на Сахалин, 7 июня 1890 года из Иркутска пишет Чеховым: «В сравнении с Парашами-сибирячками, со всеми этими <...> рылами, не умеющими одеваться, петь и смеяться, наши Жамэ, Дришки и Гундасихи²⁶ просто королевы. Сибирские барышни и женщины — это замороженная рыба. Надо быть моржом или тюленем, чтобы разводить с ними шпаков» (П. 4, 110). Неприязнь, брезгливость.

При всей чеховской скрытности-закрытости, которую отмечали многие мемуаристы, вопрос отношения к женщине в общем-то не был для него особо интимным. Во многих высказываниях в письмах, особенно к Суворину, проскальзывают достаточно эпатазирующие высказывания. Суворину писал 19 января 1895 года из Москвы: «И деньги нужны адски. Мне нужно 20 тысяч годового дохода, так как я уже не могу спать с женщиной, если она не в шелковой сорочке» (П. 6, 15). Суворина эти слова привели в недоумение, он в ответном письме, видимо иронизировал и сравнивал Чехова с Екатериной Великой и просил объяснений. Чехову в письме из Мелихова 21 января пришлось оправдываться: «Фю-фю! Женщины отнимают молодость, только не у меня. В своей судьбе я был приказчиком, а не хозяином, и судьба мало меня баловала. У меня было мало романов, и я так же похож на Екатерину, как орех на броненосец. Шелковые же сорочки я понимаю только в смысле удобства, чтобы рукам было мягко. Я чувствую расположение к комфорту, разврат же не манит меня» (П. 6, 18).

В высказываниях Чехова о женщинах, женской красоте явственен порой привкус грубости, цинизма, мужского шовинизма. Чехов шел своим путем в формировании этических и эстетических представлений, через приятие, преодоление, отталкивание, изменение своих представлений. Эта сосредоточенная работа не могла идти гладко, без противоре-

²⁵ Любопытно следующее замечание Чехова: «Видел Венеру Медичейскую и нахожу, что если бы ее одели в современное платье, то она вышла бы безобразна, особенно в талии» (письмо Чеховым от 29 / 30 марта 1891 г. из Флоренции. П. 4, 207). Эталоном считалась талия в 55 см в объеме, но утягивать талию могли и до 48 см («Полинька») и до 33–30 см.

²⁶ Лица, Дарья Мусина-Пушкина, О. Кундасова.

чий, предвзятых суждений. И если в письме к А. С. Лазареву (Грузинскому) от 20 октября 1888 года он писал: «Вы не даете воли своему темпераменту. У Вас нет поэтому оригинальности в приемах. Женщин нужно описывать так, чтобы читатель чувствовал, что Вы в расстегнутой жилетке и без галстука <...>. Дайте себе свободы» (П. 3, 39–40) (сам писатель едва ли дважды изображал женщину таким образом), — то через десять лет в 1898 году А. М. Пешкову (Горькому) он пишет: «Несдержанность чувствуется и в изображении женщин (“Мальва”, “На плотях”) и любовных сцен. Это не размах, не широта кисти, а именно несдержанность» (П. 7, 352). В 90-е годы Чехов, как нам кажется, приходит к пониманию, что главное в женщине не столько внешняя красота и следование моде, сколько неуловимое очарование в неизъяснимой гармонии: в походке, жестах, прическе, в изяществе, интеллигентности, в обаянии, чистоте и порядочности, душевной тонкости. Это то, что свойственно героиням «Дамы с собачкой» и «О любви» — Анне Сергеевне, Анне Алексеевне. Это то, что трудно облечь в слова. Нельзя сказать, что этот идеал соответствует сегодняшнему жестокому прагматичному времени, но тоска и ностальгия по настоящей женственности чеховской героини остается.

Тем не менее, Чехов всегда проявлял необыкновенное внимание к дамской моде. Он не просто следил — собирал модные картинки, выкройки для сестры. Из их переписки: «Напиши: присылать ли тебе моды и выкройки из “Нивы”, или только сохранять их, или бросать?» (23 января 1899 г.; П. 8, 44.), «Моды пришлю» (4 февраля 1899 г.; П. 8, 74.), «“Парижские моды” при “Ниве” целы, я привезу их» (29 июня 1903 г.; П. 11, 230.). Причем «Парижские моды» он предназначает не жене — сестре. И не только потому, что та умеет шить, он уверен во вкусе Ольги Леонардовны: «Раневскую играть не трудно <...> надо придумать улыбку и манеру смеяться, надо уметь одеться. Ну, да все ты сумеешь» (25 октября 1903 г.; П. 11, 285–286).

Артистическая среда, богема была своеобразной ареной для демонстрации мод, и немаловажную роль в понимании дамской моды Чеховым, несомненно, сыграло близкое и постоянное знакомство с этой средой. Интересно тонкое замечание Анны Ахматовой, записанное Л. К. Чуковской: «Светские люди <...> никогда не одевались по моде: отставание по крайней мере на пять лет было для них обязательно.²⁷ Если все носили вот этикие шляпы, то светские дамы надевали маленькие, скоромные <...>».

²⁷ Обращаясь к приведенной выше цитате из письма Чехова, заметим, что графиня Орлова-Давыдова в турнюре в 1892 году, хотя из моды он вышел в 1889 году.

А роскошно одевались, по последней моде, и ходили в золотых туфлях жены знаменитых адвокатов, артистки и кокетки».²⁸ В тщательном следовании, следовании моде скрывается, как нам кажется, некий провинциализм, психологическая неуверенность попавшего в чуждую среду человека, внутренне зависящего от модных авторитетов. Собственно, «аристократичность, светскость» — это процесс творчества норм и эталонов культуры, а провинциализм — процесс соответствия и следования нормам и эталонам.

Отношение Чехова к дамской моде, как нам кажется, позволяет в несколько непривычном ракурсе посмотреть не только на чеховскую поэтику, но и на саму личность писателя.

²⁸ Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой: Кн. 1: 1938–1941. М., 1989. С. 113–114.

Т. А. Шеховцова

**«Приятная во всех отношениях планета...»
(Лунные мотивы в творчестве Чехова)**

Осваивая мир по горизонтали и по вертикали, каждый писатель создает свой художественный универсум. И хотя модель мироздания, сколь бы условной она ни была, включает некие обязательные компоненты, их отбор, приоритетность, связи между ними у каждого художника индивидуальны и вместе с тем соотносены с литературной традицией. Таковы реалии природного космоса, среди которых самыми, пожалуй, распространенными и значимыми оказываются солнце и луна. Являясь неотъемлемой составляющей пейзажных описаний, эти небесные светила зачастую приобретают мифологический и символический смысл. Литература рубежа веков активно развивает лунарную и солярную символику, при этом лунное и солнечное начала находятся в сложных отношениях противоборства / ассимиляции.¹ Творчество Чехова являет собою уникальную область пересечения и взаимодействия реалистической и модернистской поэтик, поэтому представляется особенно интересным выявить специфику использования в нем традиционных образов и мотивов.

Частотность упоминаний солнца и луны в чеховских текстах примерно одинакова (уже в дебютном «Письме к ученому соседу» они стоят рядом). В большинстве случаев роль этих упоминаний не ограничивается указанием на источник света, характеристикой погоды или обозначением времени. Оба светила предстают не просто как небесные тела, отстраненные от земли; они входят в земное пространство, могут быть приближены к человеку, причастны к его жизни, одомашнены, но сохраняют при этом свою независимость, порой перерастающую в равнодушие. Солнце в чеховском поэтическом космосе имеет достаточно определенную семантику, в основном соответствующую времени суток и временам года: весной символизирует витальные силы, пробуждение природы, молодость; летом — негу, отдых или, напротив, испепеляющий зной; осенью — грусть, умирание, угасание, прощание с летом; зимой — холод, отстраненность,

¹ См. об этом: Ханзен-Леве А. Русский символизм: Система поэтических мотивов: Мифопоэтический символизм: Космическая символика. СПб., 2003. С. 136–205.

равнодушие или, опять-таки, радость и энергию жизни. Лунная же семантика оказывается более богатой и разнообразной, что мы и постараемся показать.

В творчестве Чехова представлены практически все лунные метаморфозы: лунный серп, полумесяц, полная луна, лунное затмение; луна ясная, бледная, холодная, багровая, хмурая, яркая, тихая, томная, спокойная, задумчивая. Как правило, луна не только одухотворяется, но и приобретает антропоморфные черты: «Ясная луна глядела с неба, как умытая» («Верочка»; С. 6, 81); «Луна взошла сильно багровая и хмурая, точно больная» («Степь»; С. 7, 81).

Уже в первых упоминаниях луна повышает свой астрономический статус, предстывая как «приятная во всех отношениях планета» («Кавардак в Риме»; С. 3, 66). Тем самым косвенно подтверждается значимость лунного начала и обозначается его женская сущность. В других иронических характеристиках луна продолжает выявлять свою женственную природу: «Неожиданно из-за отдаленного кустарника выползает большая, широколицая луна. Она красна (вообще луна, вылезая из-за кустов, всегда почему-то бывает ужасно сконфужена)» («Аптекарьша»; С. 5, 192); «Из-за облачных обрывков глядела на них луна и хмурилась: вероятно, ей было завидно и досадно на свое скучное, никому не нужное девство. <...> Людское счастье напомнило ей об ее одиночестве, одинокой постели за лесами и долами...» («Дачники»; С. 4, 16).

Соотнесенность лунного и женского достаточно традиционна (в мифологических представлениях луна мыслилась именно как женское божество). У Чехова этот параллелизм может проявляться даже визуально: «На бледном, освещенном луной личике играли темные тени — пятнышки...» («Который из трех»; С. 1, 232). О Кисочке из рассказа «Огни» говорится: «Нечто эфирное, прозрачное, похожее на лунный свет» (С. 7, 118).

Свет луны подчеркивает женскую красоту, то придавая ей оттенок загадочности, то выявляя в ней животную сущность: «Взошла луна и бросала свои холодные лучи на прекрасное лицо Марии. Недаром поэты, воспевая женщин, упоминают о луне! При луне женщина во сто крат прекраснее» («Грешник из Толедо»; С. 1, 111); «она дрожала от холода, стучала зубами и при ярком свете луны казалась очень бледною, красивою и странною» («Мужики»; С. 9, 301); «...луна освещала ее всю. <...> И при волшебном свете луны какое это было красивое, какое гордое животное!» («В овраге»; С. 10, 165).

Соотношение луна — женщина может быть и контрастным: «Я смотрел на громадную, багровую луну, которая восходила, и воображал себе

высокую, стройную блондинку, бледнолицую, всегда нарядную, пахнущую какими-то особенными духами...» («Страх»; С. 8, 134). Образ луны часто сопровождается эротическими мотивами: «Мы стояли рядом в тени от занавесок, а под нами были ступени, залитые лунным светом. <...> Я вспоминал слова из какой-то шекспировской пьесы: как сладко спит сияние луны здесь на скамье! <...> я знал наверное, что сейчас буду обнимать, прижиматься к ее роскошному телу, целовать золотые брови...» («Страх»; С. 8, 136–137).

Начиная с эпохи романтизма, образ луны традиционно связывался с темами любви, красоты, творчества, с эстетическим любованием. Чехов иронически воспроизводит «поэтические» и «романические» клише: «Луна, воздух, мгла, даль, желания, “она” — у них (у поэтов — Т. III.) на первом плане» («Встреча весны»; С. 1, 141); «В воздухе, выражаясь длинным языком российских беллетристов, висела нега... Луна, разумеется, тоже была» («Скверная история»; С. 1, 220). Авторская ирония направлена прежде всего на литературные штампы: «Соловьи, розы, лунные ночи, душистые записочки, романсы... все это ушло далеко-далеко...» («Брак через 10–15 лет»; С. 4, 224). Осознавать литературность ситуации способны и персонажи: «Вечер настоящий романический, с луной, с тишиной и со всеми онерами» («Верочка»; С. 6, 73). Однако в повествовании от лица героя традиционные поэтизмы нередко используются и без иронической окраски: «Природа получала обратно свой мир. И этот мир чудился в тихом ароматном воздухе, полном неги и соловьиных мелодий, в молчании спящего сада, в ласкающем свете поднимающейся луны...» («Драма на охоте»; С. 3, 275).

В героинем повествовании без снижения воспроизводится и элегическая трактовка луны, сопряженная с кладбищенскими мотивами: «Степь действовала как вид заброшенного татарского кладбища. Летом она со своим торжественным покоем — этот монотонный треск кузнечиков, прозрачный лунный свет, от которого никуда не спрячешься, — навела на меня унылую грусть» («Шампанское»; С. 6, 12). Луна может выступать символом смерти, мертвенного покоя: «Там за окном при ярком свете луны осенний холод постепенно сковывал умиравшую природу» («Скука жизни»; С. 5, 177). Столь актуальная для эпохи символизма тавтологическая символика достигнет апогея в пьесе Треплева («Чайка»), где луна, освещающая безжизненный мир, сама будет подвластна смерти: «Уже тысячи веков, как земля не носит на себе ни одного живого существа и эта бедная луна напрасно зажигает свой фонарь. <...> и луна, и светлый Сириус, и земля обратятся в пыль...» (С. 13, 13–14). Здесь, как и

в других случаях, «серьезное» воспроизведение шаблона возможно лишь в сфере сознания героя. Единственными реальными и живыми лицами этой условной пьесы окажутся подлинная луна и ее водный двойник-отражение, образующие декорацию треплевского спектакля. Кстати, в прозе Чехова можно найти прототип этой ситуации: герой рассказа «Огни», впервые наблюдая туман в лунный вечер, думает, «что он видит не природу, а декорацию» (С. 6, 71). Изображение лунной ночи как декорации для любовной сцены восходит, вероятно, к Мопассану («Лунный свет», «Жюли Ромэн»), отобразившему противоречие между поэзией природного мира, как будто созданного для любви, и прозой жизни современного человека.

Мопассан недаром близок персонажам «Чайки» — их роднит особая приверженность к луне, своего рода лунная одержимость. «Лунатизм» чеховских героев, прежде всего Треплева и Тригорина, достаточно подробно охарактеризован и прокомментирован исследователями.² Напомним лишь, что остроумный способ избежать банальности в ночном пейзаже Тригорину «подсказывает» чеховская цитата, «подаренная» герою автором, где в описании лунной ночи луна попросту отсутствует: «на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса...» (С. 13, 55). Подробно прописанные лунные пейзажи в духе Тургенева и Мопассана воспринимаются как анахронизм. «Сползаю к рутине», — так оценит Треплев длинное и изысканное описание лунной ночи в собственном произведении, уводящее все дальше от «реальной» декорации его первой пьесы.

В отличие от символистских интерпретаций луны, семантика смерти в соотнесенности с лунным началом у Чехова чаще всего ослаблена или переосмыслена. Лунный свет не мертвит, а оживляет и людей, и предметы: «Под лестницей были свалены старые поломанные кресла, и лунный свет, проникая теперь в дверь, освещал эти кресла, и они <...> казалось, ожили к ночи и кого-то подстерегали здесь в тишине» («У знакомых»; С. 10, 21); «Коврину припомнились восторги прошлого лета, когда так же пахло ялаппой и в окнах светилась луна» («Черный монах»; С. 8, 252).

Луна воспринимается как часть витального мира природы: «в трескотне насекомых, в подозрительных фигурах и курганах, в глубоком небе, в лунном свете, в полете ночной птицы, во всем, что видишь и слышишь, начинают чудиться торжество красоты, молодость, расцвет сил и страст-

² См., напр.: Чеховиана: Чехов и «серебряный век». М., 1996. С. 135, 190–194.

ная жажда жизни» («Степь»; С. 7, 46). Человек предстает и как частица этого мира, и как зритель, созерцатель, допущенный к таинству природы: «По всему саду, освещенному луной, разливался веселый, красивый звон дорогих, тяжелых колоколов. Белые стены, белые кресты на могилах, белые березы и черные тени и далекая луна на небе, стоявшая как раз над монастырем, казалось, теперь жили своей особой жизнью, непонятной, но близкой человеку. И все молчали, задумавшись, все было кругом приветливо, молодо, так близко, все — и деревья и небо, и даже луна, и хотелось думать, что так будет всегда» («Архиерей»; С. 10, 187). Подобное состояние мира и человека описано в лермонтовском «Выхожу один я на дорогу...», где лирический герой в ночном безмолвии созерцает чудо мироздания и мечтает приобщиться к нему.

Луна связана с тишиной, но это тишина жизни, а не смерти, поэтому у Чехова ночной лунный мир часто свободен и от власти сна: «Над травой носился легкий туман, и на небе мимо луны куда-то без оглядки бежали облака. Не спала природа, как будто боялась проспать лучшие мгновения своей жизни» («Страхи»; С. 5, 188).

Передавая своеобразие лунных пейзажей, Чехов воспроизводит мимолетность и иллюзорность лунного мира: «Луна уже стояла высоко над домом и освещала спящий сад, дорожки; георгины и розы в цветнике перед домом были отчетливо видны и казались все одного цвета» («Дом с мезонином»; С. 9, 189); «Как раз над двором плыла по небу полная луна, и при лунном свете дом и сарай казались белее, чем днем; и по траве между черными тенями протянулись яркие полосы света, тоже белые. <...> тяжелые грозовые тучи, черные, как сажа; края их освещены луной, и кажется, что там горы с белым снегом на вершинах, темные леса, море» («Печенег»; С. 9, 332); «Промежутки между кустами и стволами деревьев были полны тумана, негустого, нежного, пропитанного насквозь лунным светом <...>. Луна стояла высоко над садом, а ниже ее куда-то на восток неслись прозрачные туманные пятна. Весь мир, казалось, состоял только из черных силуэтов и бродивших белых теней» («Верочка»; С. 6, 71).

Мир предстает как игра света и тени (характерный прием импрессионистической поэтики), но в то же время в нем четко прорисовываются контуры, пластические формы предметов: «Тени на ней и блеск луны на коже как-то резко бросались в глаза. И особенно отчетливо обозначались ее темные брови и молодая, крепкая грудь» («Мужики»; С. 9, 301). Очень точно переданы оптические эффекты, порожденные лунным светом: «Лицо ее бледно, строго и фантастично от луны, как мраморное... При лунном

свете все женские глаза кажутся большими и черными, люди выше и бледнее, и потому, вероятно, я не узнал ее в первую минуту» («Скучная история»; С. 7, 303). Подчеркивается некая картинность, декоративность лунного мира, в котором все феномены как будто сосредоточены на ярко освещенной сцене, они застывают в движении, в процессе некой метаморфозы, скованные и преображенные лунным светом.³

Даже изображая лунный мир как мир теней, Чехов подчеркивает не его призрачность, ирреальность, безжизненность, иллюзорность, но бытийную наполненность. Лунный свет у Чехова не призрачен, а прозрачен: «Должно быть, по ту сторону монастыря восходила луна, потому что небо было ясно, прозрачно и нежно» («Княгиня»; С. 7, 245); «Луна и около нее два белых пушистых облачка <...> висели в вышине под самым полустанком... От них шел легкий прозрачный свет и нежно, точно боясь оскорбить стыдливость, касался белой земли, освещая все: сугробы, насыпь...» («Шампанское»; С. 6, 14).

Лунное светило господствует над космосом, лунный свет оказывается всеобъемлющим, он заливает все обозримое пространство: «По безоблачному небу тихо, чуть заметно плыла луна. Она заливала своим светом станцию, поле, необозримую даль...» («Начальник станции»; С. 2, 272); «На плотине, залитой лунным светом, не было ни кусочка тени» («Волк»; С. 5, 41); «дальше было поле, широкое, залитое лунным светом» («У знакомых»; С. 10, 21). Луна обозначает пространственную и этическую вертикаль, недаром излюбленными образами Чехова становятся восходящая и высоко стоящая луна («Драма на охоте», «Степь», «У знакомых», «Три года», «Палата № 6», «Дом с мезонином», «Архиерей» и др.). Верх и низ могут быть резко противопоставлены: «Деревня большая, и лежит она в глубоком овраге, так что, когда едешь в лунную ночь по большой дороге и взглянешь вниз, в темный овраг, а потом вверх на небо, то кажется, что луна висит над бездонной пропастью и что тут конец света» («Воры»; С. 7, 313). Однако именно лунный свет может разрушать эту оппозицию: «Вечером, после катанья, когда ложились спать, во дворе у Младших играли на дорогой гармонике, и если была луна, то от звуков этих становилось на душе тревожно и радостно, и Уклеево уже не казалось ямой» («В овраге»; С. 10, 148); «Чудесная бухта отражала в себе луну и огни и имела цвет, которому трудно подобрать название. Это было нежное и мягкое сочетание синего с зеленым; местами вода походила цветом на синий купорос, а местами, казалось, лунный свет стусился и вме-

³ См.: Ханзен-Леве А. Русский символизм. С. 225.

сто воды наполнял бухту, а в общем какое согласие цветов, какое мирное, покойное и высокое настроение!» («Черный монах»; С. 8, 255). В последнем примере граница между лунным и водным исчезает, луна и вода уже не противопоставляются как верх и низ, в их гармоническом единении проявляется цельность, единство, слиянность мира.

Отражательную сущность луны Чехов интерпретирует не как признак безжизненности, мнимости, а как животворящую и одновременно умиротворяющую способность. Луна выступает как ночное солнце, порождая все новые отражения: «лампадка над входом отражала лунный свет и, казалось, горела» («Ионыч»; С. 10, 31). Отражающая поверхность отвечает луне встречным светом и сама становится светоносной. Лунное начало уподобляется солнечному, приобретает солярные качества — золотистый или красный цвет, теплоту: «вода была сиреневого цвета, такого мягкого и теплого, и по ней от луны шла золотая полоса» («Дама с собачкой»; С. 10, 130). В своей умиротворяющей, успокаивающей атрибутике луна превосходит солнце, которое может быть жестоким и убийственным: «И как ни велико зло, все же ночь тиха и прекрасна, и все же в божьем мире правда есть и будет, такая же тихая и прекрасная, и все на земле только ждет, чтобы слиться с правдой, как лунный свет сливается с ночью» («В овраге»; С. 10, 165–166). Лунный свет становится частью субъективного эмоционального мира личности, а луна — в традициях национальной «этической селенологии»⁴ — почти что синонимом человеческой души: «Когда в лунную ночь видишь широкую сельскую улицу с ее избами, стогами, уснувшими ивами, то на душе становится тихо; в этом своем покое, укрывшись в ночных тенях от трудов, забот и горя, она кротка, печальна, прекрасна, и кажется, что и звезды смотрят на нее ласково и с умилением и что зла уже нет на земле и все благополучно») («Человек в футляре»; С. 10, 53).

В своей естественности лунный свет противопоставит искусственному, рукотворному освещению: «Лицо ее было хорошо освещено луной и фонариками, висевшими на деревьях и своим мельканием портившими лунный свет» («Зеленая коса»; С. 1, 171); «Свет от костра лежал на земле большим мигающим пятном; хотя и светила луна, но за красным пятном все казалось непроницаемо черным. <...> И чем скорее догорал огонь, тем виднее становилась лунная ночь» («Степь»; С. 7, 66–67, 77).

⁴ Янушкевич А. С. Мотив луны и его русская традиция в литературе XIX века // Роль традиции в литературной жизни эпохи: Сюжеты и мотивы. Новосибирск, 1995. С. 55.

Луна может не только успокаивать и гармонизировать, но и побуждать к действию, пробуждать страстное желание, решимость, жизненную энергию: «Здесь, где на черных, густых потемках там и сям обозначались резкими пятнами проблески лунного света, <...> ему страстно захотелось вернуть потерянное» («Верочка»; С. 6, 80).

Традиционная мифологическая семантика луны (зло, неверность, обманчивость) оказывается для Чехова второстепенной. В раннем творчестве луна еще может принадлежать к inferнальным силам: «Волосы мои стали дыбом и зашевелились, когда с окна сорвалась ставня и полетела вниз. В окне показалась луна» («Кривое зеркало»; С. 1, 479). Редкий пример сквозной негативной семантики луны находим в рассказе «Барыня», где ночное светило оказывается враждебно даже звездам: «Звезды слабей замелькали и, как бы испугавшись луны, втянули в себя свои маленькие лучи» (С. 1, 257). Под знаком луны отец принуждает сына продать барыню и тем самым толкает его на преступление: «Он уже разделся и в нижнем платье был похож на мертвеца. Луна играла на его лысине и светила в его цыганских глазах» (С. 1, 259). Степан выполняет волю отца после лунной ночи, проведенной на берегу реки: «Река блестела, как ртуть, и отражала в себе небо с луной и со звездами. <...> Степан сел на берегу, над самой водой. <...> Он поднялся, когда уже светила в реке не луна, а взошедшее солнце» («Барыня»; С. 1, 26).

В более поздних произведениях образу луны сопутствует мотив тайны, составляющий основу образа волшебной, колдовской ночи. В чеховской интерпретации эти колдовские лунные ночи не искажают действительность, а приближают человека к подлинной реальности. Лунная ночь обостряет и углубляет восприятие природных реалий: «Старцева поразило то, что он видел теперь первый раз в жизни и чего, вероятно, больше уже не случится видеть: мир, не похожий ни на что другое, — мир, где так хорош и мягок лунный свет, точно здесь его колыбель, где нет жизни, нет и нет, но в каждом темном тополе, в каждой могиле чувствуется присутствие тайны, обещающей жизнь тихую, прекрасную, вечную» («Ионыч»; С. 10, 31).

Луна размыкает пространство человеческой души, человеческого сознания, приобщает к вечному, трансцендентному, возвышенному. В то же время «потусторонность» и всепроникаемость луны порождают беспокойство и страх: «Лунный свет беспокоил его» («Архиерей»; С. 10, 192); «Уже становилось темно, и на горизонте с правой стороны восходила холодная, багровая луна <...>. Были страшны и луна, и тюрьма, и гвозди на заборе, и далекий пламень в костопальном заводе»; «Жидкий лун-

ный свет шел сквозь решетки, и на полу лежала тень, похожая на сеть. Было страшно» («Палата № 6»; С. 8, 121, 125).

Лунный свет вводит в заблуждение и открывает истину, оболыщает и разоблачает, облагораживает и тревожит, ласкает и страшит. В этом плане знаменательно лунное вторжение, разбивающее монолог Пети Трофимова в «Вишневом саде»: «Я предчувствую счастье, Аня, я уже вижу его...» (С. 13, 228). Далее следует тройной повтор реплики «Восходит луна» в устах Ани, автора (в ремарке) и самого Трофимова. После такой паузы продолжение монолога: «Вот оно, счастье, вот оно идет, подходит все ближе и ближе, я уже слышу его шаги», — уже не может восприниматься всерьез. Герой оболыщен мечтой о счастье, он пытается увлечь ею Аню, но зыбкость, утопичность этой мечты оттеняется присутствием луны, которая выступает одновременно как символ вечного и изменчивого, подлинного и мнимого. В мечтах Пети воплощено и ночное «подлунное» томление по любви и счастью, и наивно-эгоистическое прожектерство, неожиданно роднящее его с чеховской «попрыгуньей», также мечтательницей: «В тихую лунную июльскую ночь Ольга Ивановна стояла на палубе. <...> где-то там за далью, за лунной ночью, в бесконечном пространстве ожидая ее успех, слава, любовь народа...» («Попрыгунья»; С. 8, 15–16).

В рассказах «У знакомых» и «Ионыч» лунная ночь становится кульминацией лирического сюжета, а луна выступает не только как неизменная деталь «ночного сценария», но и как режиссер разворачивающегося спектакля, поставивший в нем последнюю точку: «И точно опустился занавес, луна ушла под облака, и вдруг все потемнело кругом» («Ионыч»; С. 10, 32). Сюжетные модели рассказов совпадают, только женский и мужской персонажи меняются местами: «Ее бледное лицо, освещенное луной, казалось счастливым. <...> Белая, бледная, тонкая, очень красивая при лунном свете, она ждала ласки...» (С. 10, 22); «Но Старцев ждал, и, точно лунный свет подогревал в нем страсть, ждал страстно и рисовал в воображении поцелуи, объятия» (С. 10, 31).

В обоих случаях «свиданий в тихие лунные ночи» (С. 10, 8) так и не происходит, и отлученность от лунного мира, от поэзии, от любви в конце концов уравнивает Подгорина и Старцева. «Оравнодушевшие» герои теряют и человечность, и жизненность: «Здесь в усадьбе, в лунную ночь, около красивой, влюбленной, мечтательной девушки, он так же равнодушен, как на Малой Бронной, — и потому, очевидно, что эта поэзия отжила для него так же, как та грубая проза. Отжили и свидания в лунные ночи, и белые фигуры с тонкими талиями, и таинственные тени, и башни, и усадьбы» («У знакомых»; С. 10, 22). Ионычу остаются только бумажки, которые

он вынимает по вечерам из карманов, Подгорину — стол с деловыми бумагами, не имеющими ничего общего с живой жизнью.

Динамику субъективного восприятия луны передает сюжетный ряд повести «Три года». Действие повести начинается с восходом луны и завершается в лунную ночь. Балансируя между отчаянием и надеждой, влюбленный Лаптев каждый раз по-новому воспринимает луну: «Луна стояла уже высоко, и под нею быстро бежали облака. «Но какая наивная, провинциальная луна, какие тощие, жалкие облака! — думал Лаптев» (С. 9, 10). С изменением настроения героя луна становится ласковой и дружелюбной: «Луна светила ярко, можно было разглядеть на земле каждую соломинку, и Лаптеву казалось, будто лунный свет ласкает его непокрытую голову, точно кто пухом проводит по волосам» (С. 9, 15). С лунной ночью связаны и представление о тюрьме, и надежда на освобождение: «Ночь была тихая, лунная, душная; белые стены замоскворецких домов, вид тяжелых запертых ворот, тишина и черные тени производили в общем впечатление какой-то крепости и недоставало только часового с ружьем» (С. 9, 89); «Он вышел на середину двора и, расстегнувши на груди рубаху, глядел на луну, и ему казалось, что он сейчас велит отпереть калитку, выйдет и уже более никогда сюда не вернется; сердце сладко сжалось у него от предчувствия свободы» (С. 9, 90).

Свобода в лунном свете предстает именно как возможность, а не реальность. Одна из главных особенностей чеховского художественного мира состоит в том, что это мир параллельных возможностей (и в разрешении сюжетных коллизий, и в оценках, и в интерпретациях). Быть может, именно поэтому лунные мотивы являются не просто неотъемлемой частью, но особо значимой составляющей чеховского универсума. Образ ночного светила предстает в единстве постоянства и изменчивости. Хотя его оценки порой амбивалентны, а интерпретация колеблется от иронического снижения до возвышающей мифологизации, преобладающей оказывается позитивная семантика. Чехов оперирует лунными атрибутами, традиционными для литературной и философской селенологии от эпохи романтизма до Серебряного века, но изображает луну как часть природного мира и символ естественного, подлинного бытия человека, придавая ему не только эстетическое, но и этическое значение.

Пересчитывая Чехова, или сколько сумасшедших в палате?¹

Шесть? Нет, пять. Ровно пять, по кровати на каждого, и каждый в своей кровати. «Всех их здесь пять человек» (С. 8, 73), вот так — ровно в пяти словах — описывает нам палату рассказчик. Все ясно, сомнений нет. Однако многое в этом рассказе далеко не однозначно. Чуть ли не с первых строк нас окутывает ощущение арифметической неточности, подрывающей ту сверхконкретность, с которой нам сообщается количество пациентов, последовательность их размещения, расположение кроватей и тот непоколебимый факт, что кровати привинчены к полу. При таком точном расчете не может быть ошибки по поводу того, кто где находится и сколько всего в палате пациентов.

И все же, несмотря на обещанных 5 пациентов на 5-ти неподвижных койках, рассказчик перечисляет 6 человек и 6 различных заболеваний: 1) первый от двери — глубоко ушедший в депрессию «высокий, худощавый мещанин»; 2) рядом с ним — Мойсейка, юродивый и Вечный Жид в одном лице; 3) с левой стороны от Мойсейки — паралитик; 4) с правой стороны от Мойсейки — параноик Громов; 5) по правую руку от Громова — шарообразный мужик-кататоник; 6) за ним, последний — бредящий орденами бывший сортировщик на почте. Таким образом, здесь ШЕСТЬ человек!

Дезориентированный на мгновение читатель вынужден произвести своего рода слияние пациентов № 1 и № 3, так как по законам физики одно и то же пространство (по левую сторону от Мойсейки) не могут занимать две кровати сразу; к тому же два ряда симптомов друг друга не исключают. Но не странно ли, что в описании сумасшедшего № 1 ни разу не упоминается паралич, зато подробно описываются психические отклонения и отмечаются симптомы развивающейся чахотки? Уверены ли мы, что третий по счету паралитик — то же лицо, что и первый по счету высокий мещанин, который покачивает головой и много плачет? Почему вообще в рассказе присутствует какая-либо неопределенность в вопросе,

¹ Авторизованный перевод Сергея Левчина.

кто именно из пациентов парализован? Что это за неуловимый паралитик? Почему его приходится искать, ведь с кровати ему не встать, а сами кровати, как утверждает повествователь, прочно привинчены к полу?

Проблема увертливого паралитика заставляет нас пересчитать пациентов заново. Нам не терпится вернуть его поскорее на свое место — особенно в Палате № 6, обитатели которой или сверхактивны, или же, напротив, прикованы к месту, а подвижность — мера всех вещей, показатель умственной и физической адекватности и, безусловно, основной отличительный признак. Неугомонный паралитик, возможно равный депрессивному мещанину, ставит под сомнение наши попытки рассортировать, пронумеровать и разобраться, раз и навсегда, сколько сумасшедших в шестой палате.

Вспомним, что и сам Чехов претерпевает поистине дьявольские трудности, проводя якобы исчерпывающую перепись каторжников на Сахалине. Сбитый с толку бесконечным передвижением людей и судеб, он уже и не надеется «назвать вещи своими числами». Его смущает изобилие осетров, приводит в отчаяние ненадежность статистических сведений, пугает невероятное скопление числовых данных, которые еще придется упорядочить по возвращении — и в то же время он не может не признавать могущества точных подсчетов.

Мне кажется, что в невозможности определить точное число пациентов в палате № 6 отразились философские вопросы, беспокоившие как самого Чехова, так и людей его времени вообще, в частности, как с точностью отличить человека в здравом уме от душевнобольного? Но помимо философии, деление на здоровых и больных является еще и вопросом диагностики, и в клиническом контексте необходимость берет верх над недоверием к подобным определениям. Увы, в этом отношении русская психиатрия конца XIX века оказывается неадекватной. Чехов освещает ее недостатки в нескольких текстах, в том числе в книге о Сахалине, где даже тщательный статистический анализ не в силах отделить психически больных от больных физически, так как содержатся они в одной палате, лечатся идентичными методами, и их число при подсчетах складывается в одну сумму. То же самое мы видим и в сатире на психиатрическое обследование в рассказе «Припадок». Очевидно, что Чехова глубоко волновали истории болезней (*anamnesis*), не принимающие во внимание реальный жизненный опыт; медицинские осмотры (*status praesens*), фокусирующиеся на аномалиях половых органов и асимметриях черепов; курсы лечения (*decursus morbi*), включающие обливание водой, пинки и издевательства над телом под предлогом излечения расстроенного ума. По-

бои, которые применяет сторож Никита, чтобы навести среди расстроенных умов «порядок» — лишь крайнее проявление распространенной в чеховское время лечебной практики.

В одном из двух предложений, вырезанных из окончательной редакции «Палаты № 6», Чехов открыто заявляет о неадекватности диагностической практики; о спорном пациенте № 1 первоначально сообщалось: «В больничной книге его болезнь названа ипохондрией, на самом деле у него прогрессивный паралич» (С. 8, 73). Немудрено, что бедный мещанин, превращенный из физически больного в умалишенного, неутешен. Еще более важно, что разоблачение ложного диагноза позволяет понять, почему пациент с психиатрическим диагнозом далее именуется паралитиком: это значит, в палате действительно только 5 пациентов. Но Чехов убрал данное пояснение из окончательной версии рассказа, таким образом умышленно вводя читателя в затруднение. Более того, на протяжении всего рассказа, точное число обитателей палаты № 6 остается нестабильным.

Нестабильность, постоянное *движение*, является основным критерием сумасшествия в рассказе Чехова: способные передвигаться безостановочно бродят взад-вперед из угла в угол, от стены к стене, их внутреннее возбуждение выражается в быстрых шагах и бесконечных гримасах, а передвижения соседей лишь подпитывают их тревогу. Общий эффект, производимый всем этим бешеным движением, лишь усиливается присутствием бездейственного, бесчувственного мужика-пациента: «неподвижный», он не отвечает «ни звуком, ни движением» (С. 8, 80). Но побои Никиты заставляют даже эту тушу покачиваться взад и вперед, как маятник, пока она снова не обретает покой. В этом контексте существенно, что паралич грустного мещанина «прогрессивный», то есть, *продвигающийся* вперед.

Движение (*ход*) — этимологически часть сумасшествия. Поэтому неудивительно, что ограничение мобильности больных считается терапевтической мерой. Поэтому они и заперты на веки вечные в палате № 6. Казалось бы, пересчитать их в таких условиях нетрудно. Но безумный Мойсейка гуляет, где хочет и даже уходит за ворота. А что, если мы проведем подсчеты, пока он бродит себе по городу? Может быть, сосчитать не людей, а кровати будет легче: ведь кровати, по крайней мере, никуда не уйдут. Но в последней сцене в палату вносят еще одну кровать. Значит, они не все привинчены?

А что получится, если произвести перепись во время визита врача? Врачи-то не сумасшедшие, не так ли? Они могут входить и выходить, когда им вздумается. Но, как мы знаем, Андрея Ефимыча «ловят» ложным

приглашением на консультацию: приглашенный в качестве приходящего врача, он оставлен в палате в качестве пациента без права выхода.

Когда же врач превращается в пациента? В какой момент пять делается шестью? Сам Рагин изначально препятствует пересчету, садясь на край постели Громова, вместо того чтобы занять новую, лично ему предназначенную кровать, а потом грозно настаивает на своем праве врача *выйти*. Если уж на то пошло, то не следует забывать и посетителей, приглашенных еще в самом начале рассказа — «Пойдемте... вы входите... вы входите» (С. 8, 72) — то есть нас самих, вовлекаемых в рассказ методами доктора Хоботова. Читателя учтиво приглашают войти и уже не выпускают.

Итак, сколько сумасшедших обитает в палате с шестеркой на двери в конце повествования? 5 истонных, плюс 1 (Рагин), всего 6? Считать ли условно посаженного читателя? Тогда 7? Но тут Андрей Ефимыч как раз и испускает дух — значит, снова 6? Кстати, в свое время доктор сам принимал в день именно «пять–шесть больных» (С. 8, 86). А в первоначальном издании даже сам рассказ был поделен ровно на шесть глав.

Чехов превосходно владеет семантикой числа, и в его творчестве просматривается четкое представление о миметической, символической и риторической функциях числа в художественном тексте: так, точные и совершенно случайные числа комичны; избыточные исчисления пародируют научную претенциозность; невероятные числа вызывают чувство иронии; а номера лотерейных билетов и вовсе бессмысленны.²

В записных книжках писателя обнаруживается цифровое изобилие, в основном связанное с шаткими финансами. Интересно, что почти все цифровые записи — уравнения без знаков равенства, задачи без решений (см. приложение), то есть своеобразный цифровой аналог хорошо известному отвращению писателя к «решению вопроса». Характерно, что это также единственно возможный способ подсчета «состояния» Мойсейки: в процессе передвижения он собирает копейки ($1+1+1+1$), но поскольку их тут же отбирают, суммировать их так никогда и не удается.

Именно знак равенства вводит в уравнение возможность погрешности или обмана: «равно» есть притязание на истину, отсутствующее в формуле $1+1+1+1$. Уравнения и подсчеты в палате № 6 — это не что иное, как дьявольская арифметика, служащая Андрею Ефимычу оправданием

² См.: *Haard E. de. Chekhov's Numbers Games and His Pastiche of Jules Verne's «The Flying Islands» // Essays in Poetics: 31. 2006. P. 213–233.*

полного нравственного бездействия.³ Лучше просто лежать на диване (наподобие туши, разместившейся рядом с Громовым). Вспомним, что и герой рассказа «Припадок» также оказывается парализованным, когда, подсчитывая число проституток, он понимает, что их число бесконечно. Если решение *этой* задачи — готовый рецепт припадка, то линейные уравнения Рагина приводят к полному моральному параличу.

Разумеется, чтобы сосчитать сумасшедших («двинутых»), нужно иметь способ выражать движение количественно. Обитатели палаты не что иное, как прототипы любого объекта познания: они смутные, непостоянные, и уловить их можно лишь очень чувствительным инструментом, иначе они ускользают. Все дело именно в стремлении ускользнуть: не только потому, что в образе *выхода* заложен важный для нас смысл, но и потому, что статистика по побегам, приводимая писателем в «Острове Сахалине», оказывается откровенно парадоксальной.

Сам Чехов считал главу о беглых в сахалинской книге центральной, и комментаторы в свою очередь отмечали значение этой главы для замысла «Палаты № 6» (утверждение: «Если он не философ, которому везде и при всех обстоятельствах живется одинаково хорошо, то не хотеть бежать он не может и не должен», — кажется, прямо предсказывает проблематику рассказа; С. 14/15; 343). В этой главе стоит также отметить обширность числовых сведений: множество фактов, чисел и таблиц отражают методику медицинской географии, задачи и основные идеи которой были, несомненно, близки Чехову. Но даже до столкновения с сахалинским цифровым хаосом он нередко насмехался над так называемым «драгоценным вкладом в науку» статистического анализа. Например, Чехов пародирует статистику почтовой переписки: «если взять письма оптом за целый год <...>, на каждые сто писем приходится» — 72% написанных совершенно зря, 2% с заказом на новые брюки, 1% от мужа, требующего, чтобы жена вернулась домой, и еще 1%, в котором «Иван Кузьмич высказывает Семену Семеновичу свое мнение о Болгарском вопросе» и так далее («Статистика», 1886; С. 5, 351). Не удивительно поэтому, что пациент № 5 (или 6?) в «Палате № 6» — бывший почтовый сортировщик.

После путешествия Чехов уже вполне всерьез жалуется: «как противно писать цифрами!» (П. 4; 232), и судя по тому, сколько лет заняла

³ Ср.: «Сегодня примешь 30 больных, а завтра 40, и так изо дня в день, из года в год, а смертность в городе не уменьшается, и больные не перестают ходить. Оказать серьезную помощь 40 приходящим больным от утра до обеда нет физической возможности, значит, поневоле выходит один обман. Принято в отчетном году 12 000 приходящих больных, значит, попросту рассуждая, обмануто 12 000 человек» (С. 8, 84).

публикация книги, можно предположить, что и сам он порой порывался «сбежать» с «Сахалина». В главе о беглых Чехов отмечает, что бегущие с Сахалина уходят также и от статистического анализа. В 1889 году, по его сообщениям, из Александровской тюрьмы бежало 15,33% «среднего годового состава», из Дуйской и Воеводской бежало 6,4%, а из тюрем Тымовского округа — 9%. Из этих данных следует, что из более строго охраняемых тюрем бежало меньше, чего и следовало ожидать. Но в этих годовых подсчетах скрывается и более интересный факт, а именно: если взять общее число каторжников за все время их пребывания на острове и подсчитать побег, окажется, что беглых 60%. Но и этот немалый процент не дает верного представления о действительности: дело в том, что на протяжении полного срока буквально каждый хоть раз пытается бежать (С. 14/15, 349–350). Иными словами, 100% заключенных — беглые. Итак, сколько требуется беглых, чтоб наполнить одну тюрьму?

Очевидно, что эти данные не различают тех, кто просто устроил себе «каникулы», и невозвращенцев. В конце главы мы узнаем, что из 1501 бежавшего 1010 вернулись обратно: но эта сумма не отличает пойманных от тех, кто вернулся добровольно, во избежание смерти от голода или мороза. 40 беглецов погибло при побеге, но не сказано, сколько из них убито стражниками и сколько умерло от холода (С. 14/15, 356). Беглые, кажется, ускользают от подсчетов, не поддаются исчислению. Не зря математики называли задачу, решение которой не давалось на протяжении ста лет, «математической русалкой» — той, которая вечно удирает.⁴

Есть ли уравнение, способное описать тела в движении? Шарко удалось «остановить» конвульсии своих пациентов-истериков только с помощью фотоаппарата: снимок помог ему зафиксировать, описать и сосчитать различные проявления и фазы развития болезни. При этом его фотографии фиксируют типичную прогрессию истерики, но не могут отличить одного пациента от другого. «У всех встречается нечто общее», — с удовлетворением отмечает доктор.⁵ Методы Шарко, направленные на изучение болезни, а не отдельного пациента, не помогут нам ответить однозначно, 5 их или 6. Если мы не можем их различить, считать бесполезно.

⁴ От немецкого «mathematische Nixe» (*Cooke R. L. Kovalevskaya's Mathematical Work // The Kowalevski Property / ed. Vadim B. Kuznetsov; CRM Proceedings and Lecture Notes 32. 2002. P. 34.*

⁵ *Charcot J.-M. Charcot, the Clinician: The Tuesday Lessons / tr. C. G. Goetz. N. Y., 1987. P. 104.*

И Чехов хорошо это понимает. Хотя он стремится поддержать земскую инициативу по улучшению здравоохранения и аккуратно представляет статистические сведения из своей врачебной практики, он сознается, что из тысячи пациентов, прошедших осмотр, карточки заполняются только на половину из них (П. 5, 118). Инициативу полной переписи населения — будь то на Сахалине (1890), в Москве (1882) или по всей России (1897) — подстерегают те же проблемы. В ответ на московские усилия Чехов публикует свои «Дополнительные вопросы к личным картам статистической переписи, предлагаемые Антошей Чехонте» (1882; С. 1, 116). Это еще одна пародия, в данном случае на попытку выявить наиболее существенные признаки населения. Юмор Чехова демонстрирует, что и здесь статистический анализ не отличается особой точностью.

Бурное развитие социальных и естественных наук в последней трети XIX-го столетия способствовало появлению отраслей знания, направленных на осмысление динамики: тел человеческих и небесных, явлений социальных и материальных, общественной медицины и психических заболеваний, кинетики и инерции. Во многих областях просматривается определенный «документальный» импульс: они основаны на допущении, что объект поддается счету и, таким образом, может стать яснее при помощи схем, таблиц и измерений. В то же время величайшие открытия этой эпохи сделаны в области *чистой* математики. Алгебраическая теория чисел, исследующая неожиданные свойства целых чисел (может быть, даже 5 означающее 6?) получила широкую известность в 90-х годах. Даже «математическая русалка», то есть математический расчет движения твердого тела вокруг неподвижной точки (например, юла, гироскоп, планета, маятник — или кататонический пациент, покачивающийся под ударами Никиты), почти что поддалась решению. Хотя в своей общей форме решение проблемы продолжает ускользать от математиков, в своем последнем и наиболее неподатливом частном случае она была решена в 1888 году Софьей Ковалевской, составившей необходимое дифференциальное уравнение в частных производных, которое наиболее близко подошло к поимке «русалки». За свое достижение Ковалевская удостоилась приза Бордэн.⁶

⁶ Ср.: «Решение Ковалевской было настолько блестяще, что сумма приза была удвоена, чтобы подчеркнуть эту необычную заслугу перед наукою» (*Cooke R. L. Kovalevskaya's Mathematical Work. P. 30–40. Цит. по: URL: <http://tonmir.narod.ru/zhen.htm> (дата обращения: 16. 06. 2010).*

Чехов, конечно, не занимался чистой математикой, но Ковалевская разделяла с ним одновременный интерес к науке и искусству. Математик, а также прозаик и драматург, она интересовалась сахалинским проектом писателя, но, судя по одному ее замечанию, скорее желала бы видеть прикладную математику преобразованной в художественную прозу.⁷ Ковалевская также разделяла с Чеховым острый интерес к вопросам госпитализации и осмотра душевнобольных. Посетив палаты госпиталя «Шарите» и публичные демонстрации Шарко в больнице Сальпетриер, она выразила свое негодование по поводу увиденного в эссе, опубликованном в двух номерах «Русских ведомостей» за 1888 год. В ту же неделю, когда в газете было опубликовано эссе Ковалевской, в ней появилась рецензия на чеховского «Медведя» и его рассказ «Ну, публика!».⁸ Вполне вероятно, что Чехов читал эссе Ковалевской и что оно серьезно повлияло на него, не просто потому, что эссе прекрасно написано, но еще и потому, что речь в нем идет о злоупотреблениях в психиатрической практике — то есть, о предмете, глубоко интересовавшем Чехова, о котором он сам писал в это время и в очень похожих выражениях. Более того, именно в это время Чехов испытывал трудности с завершением описания истерики Васильева в «Припадке». Вскоре после публикации второй части эссе Ковалевской Чехов, наконец, отправляет Васильева к возмутительному психиатру, заканчивает рассказ и отправляет его в сборник «Памяти В. М. Гаршина». Таким образом, можно предположить непосредственное влияние эссе Ковалевской, посвященного описанию безобразия клинической практики, на рассказ «Припадок».

В «Палате № 6» Чехов, как представляется, также следует Ковалевской, но теперь уже в области математики, создавая свое собственное, метафорическое дифференциальное уравнение в частных производных, описывающее движение тел в пространстве — уравнение с неизвестными функциями, целым рядом независимых переменных и, по всей видимости, решения (знака равенства) не имеющее.

⁷ Энн Коблиц сообщает, что Ковалевская познакомилась с Чеховым в Ницце в 1889 году через Максима Максимовича Ковалевского, доцента Московского университета, уволенного из-за его радикальных взглядов (*Koblitz A. H. A Convergence of Lives: Sofia Kovalevskaia: Scientist, Writer, Revolutionary. Cambridge, 1983. P. 205, 218*). Но Чехов прибыл в Ниццу в первый раз в апреле 1891 года, а Ковалевская скончалась в феврале. С. М. М. Ковалевским Чехов познакомился — и подружился — только в 1897 году.

⁸ В таком порядке: Русские ведомости. 1888. 28 окт. (№ 297) — заметка о «Медведе»; там же. 31 окт. (№ 300) — «В больницах Шарите и Сальпетриер» Ч. 1; там же. 1 нояб. (№ 301) — «Ну, публика!»; там же. 4 нояб. (№ 304) — «В больницах Шарите и Сальпетриер» Ч. 2.

Так как в «Палате № 6» основным отличительным признаком персонажей служит движение или неподвижность, а врачи отличаются от пациентов в основном тем, что могут ВЫЙТИ, нетрудно оценить шутку Чехова о том, что «автора “Палаты № 6” из палаты № 16 перевели в № 14» (П. 6, 321). Если это — необычное для доктора Чехова признание того, что он сам является пациентом, то, по крайней мере, он все еще способен делать обходы, то есть передвигаться из палаты в палату!

Чехов также играет с числами, чтобы определить статус своих знаменитых современников: так, Толстой у него — мастер № 1, а Чайковский — № 2, сам Чехов же — № 98 или № 877 (П. 4, 39, 155)! Как истолковать такой нестабильный авторейтинг? Видимо, ничего другого и нельзя ожидать от автора, у которого пациент № 1 сливается с пациентом № 3.

Пожалуй, еще более любопытны числа не определяющие, а идентифицирующее, как, например, чеховские числовые псевдонимы. Псевдонимы вообще (а в особенности множественные псевдонимы Чехова) направлены на подрыв тождественности, где $a=a$ (так как и b , и v , и z также равны a). Или же не равны? Оказывается, что мы точно не знаем. Что мы можем сказать о Гайке № $5\frac{3}{4}$, Гайке № 6, Гайке № 9, Гайке № 101010101 и Гайке № 0,006 — все ли они обозначают Чехова? Шестерку оспаривать никто не станет. Ну, а Гайку № $5\frac{3}{4}$? *Dubia*. № 101010101? *Dubia*. № 0,006? Тоже *dubia* (С. 18, 337). Не будем больше считать безумцев. Ведь мы даже толком не знаем, сколько рассказов написал Чехов. По крайней мере, по одному подсчету, нашему «Полному собранию сочинений» не достаёт 30-ти % написанного Чеховым.

Какие же можно подвести итоги? Дело не в том, что числа как таковые ненадежны. Подозрительно не число, а знак равенства, как знак окончательного решения, неоспоримого довода, математической достоверности. Лгут не цифры, а линейные уравнения. Чеховские подсчеты скорее предварительны, а самые надежные уравнения — дифференциальны, частичны; они не способны сдержать «вращения» описываемого ими твердого тела, или привинтить его к полу, но обязаны считаться с кружениями беспоконных умов.

Сколько сумасшедших в Палате № 6? Эта задача напоминает «Задачи сумасшедшего математика» (1882), и решение ее мы можем найти в той же тетради: «8) Моей теще 75 лет, а жене 42. Который час?» (С. 1, 125).

ПРИЛОЖЕНИЕ

	III	III			
Смп. 15	[21+4	[15+4	[33-10	[1+12 [16+12	
	25+4	33+4	36-11	14+11	21+11
	26-4	5-4	3-12	5+10	18+10
	25+2	19-8	7-11	0	0
	9+4	19+9	29+10	2-9	17-9
	31-4	26-8	23-9	26-10	32+10
	22-8	16+9	23-10	6+11	26-9
	34-9	2-28	21+11	32-10	26-10
	28+10	25+4	2-10	6+11	8+11
	5-9	7+4	23+11	11+10	33+10
	22+10	22-4	12+10	16-9	34-9
	28+9	19+8	12+9	27-10	31+10]
	26+3	18+4	6-8	35-11	
	35+4	4-4	2-0	33+12	
	36+4	31-8	9-10		309 122
	30-8	19-9	10+11	28-11	335 108
	32+2	9-10	24+10	8-12	<u>34</u> <u>14</u>
	22-8	11-12	23-9	22+11	
	2-9	27+10	15+10	3-10	
	35+10	10-29	27-9	23-11	
	29+9	16+12	26+10	13+12	
	29+8	34+11	32-9	29+16	
	24+4]	25+10	9-10	23-9	
		24-9]	2-11]	25-8]	ван. кн.

(5:126)

В. Я. Звиняцковский

Что знали современные Чехову русские читатели об украинской культуре, чего о ней не знают наши современники и почему это важно знать?

Начну с хрестоматийного, но так до конца и не понятого «Человека в футляре». Что такое «Виют витры»? Каков текст «романса» (как он назван у Чехова), исполняемого героиней, и как он связан с сюжетом рассказа? (Пример украинской реалии). Что это за «статья», в которой «запрещалась плотская любовь»? (Пример неукраинской реалии). Как «влюбленный антропос», все же не нарушив запрет на «плотскую любовь», нарушил, тем не менее, важный циркуляр «по малороссийскому вопросу» («валуевский»)?? (Пример корреспондирования).

Рассмотрим эти примеры подробнее.

«Он простой человек, бродяга, — пишет Чехов В. В. Розанову 30 марта 1899 г., — и книги впервые стал читать, будучи уже взрослым — и точно родился во второй раз, теперь с жадностью читает все, что печатается, читает без предубеждений, душевно. В последний раз мы говорили о Вашем фельетоне в “Нов. Времени” *насчет плотской любви и брака (по поводу статей Меньшикова)*» (П. 8, 140 — курсив мой — В. З.).

Итак, вот та статья, уже беглого знакомства с которой достаточно, чтобы идентифицировать ее как ту самую, где «запрещалась плотская любовь». Статья Меньшикова «Элементы романа» была опубликована в 1897 г. в «Книжках Недели»¹ (вошла в книгу Меньшикова 1899 г. «О любви»). Ответом на нее послужила статья Розанова «Кроткий демонизм», опубликованная в том же 1897 г. в «Новом времени» и затем вошедшая в книгу Розанова 1899 г. «Религия и культура».

Чеховская «маленькая трилогия» явилась в свет как раз посреди всех этих печатных событий, в 1898 году. Однако в комментариях к ней (в том числе и в академическом тридцатитомнике) полемика Розанова с Меньшиковым (которая послужила одним из толчков к ее написанию) до сих пор, насколько мне известно, не упоминалась. Но при этом совершенно

¹ Меньшиков М. О. Элементы романа: О половой любви. О суевериях и правде любви. О любви святой // Книжки Недели. 1897. № 7–9. Далее — ЭР, номера журнала и страницы указаны в тексте.

ясно, что полемика живо продолжалась и *после* выхода в свет «маленькой трилогии» и что Чехов и дальше принимал в ней самое активное участие — участие живого мифотворца. В частности, вся эта изложенная в письме к Розанову история о бродяге, который лучшим в себе («вторым рождением») обязан книге, затем послужит к созданию новой писательской репутации и новой читательской моды — моды на Горького, ибо это именно о нем идет в письме речь.

Чехов повсюду искал и находил этих «простых людей» с их свежим («чеховским») восприятием современной культуры. Вот познакомился на новогодней вечеринке в 1892 г. «с хохлацкой королевой Заньковецкой, которую Украина нэ забудэ» (П. 4, 347 — так он, дразнясь, пишет Н. Линтваревой, украинофилке) — и давай эту хохлацкую королеву всячески очаровывать: «Говорил, — вспоминала она, — что у меня красивая душа и еще много милого, искреннего, *чеховского* (курсив мой — В. З.). Как-то он зашел ко мне, а я была в печали. Ему захотелось развлечь меня, был свободный вечер, и он уговорил пойти к Омону. Пошли. Как только вышли шансонетки, стали разводить ручками и поднимать ножки, мне еще тяжелее стало — я как заплачу... Антон Павлович совсем растерялся, утешает меня, а у самого по лицу слезы текут. Потом, когда мы вышли оттуда и успокоились, он долго издевался над тем, как Заньковецкая с Чеховым пошли развлекаться к Омону и что из этого вышло».²

А вышло в общем нечто в духе того, как потом «развлекались» на вечеринке у директора гимназии Варенька Коваленко с Беликовым. По сути — каждый сам по себе, каждый в тяжких раздумьях о собственном одиночестве, переживаемом по-разному: Беликовым — в строгом соответствии со статьей Меньшикова, Варенькой — тяжело, «по-хохлацки»... Кстати, с точки зрения Чехова, и Меньшиков, подобно Беликову, не способен понять тонкую хохлацкую душу. «<...>Я именно как раз в хохлацком настроении, — признается Чехов в одном из писем к Меньшикову, — когда одолевает тяжелая лень... Вам незнакомо такое настроение. Вы не хохол» (П. 8, 32).

Меньшиков, судя по его статье, впадает не в мистический хохлацкий, а в извечный метафизический кацапский ступор, забывая себе голову неразрешимыми, но отчего-то неотступными вопросами, например: как исполнить одновременно «запрет» на плотскую любовь и «долг» продолжения рода человеческого?.. Вопрос из ряда не имеющих ответа (ответ Христа «кто может вместить да вместит» Толстой взял эпитафией к

² Богомолец-Лазурська Н. Життя Марії Заньковецької. Киев, 1961. С. 25.

«Крейцеровой сонате»). Но Беликов и такие вопросы нельзя сказать, чтобы легко, но решает: «Постное есть вредно, а скоромное нельзя... и он ел судака на коровьем масле — пища не постная, но и нельзя сказать, чтобы скоромная» (С. 10, 45). Но вот появляется первая и последняя любовь Беликова, Варенька Коваленко — и наконец происходит «сшибка»: конфликт внутренней установки (статья) и живого чувства (любви).

«Она спела с чувством “Виют витры”, потом еще романс, и еще, и всех нас очаровала, — всех, даже Беликова» (С. 8, 46). Нечто подобное конечно же происходило и на той самой вечеринке, где познакомились Чехов и Заньковецкая и где она, несомненно, исполнила свой новый «хит» (о «новизне» его скажу далее), начинавшийся так:

*Віють вітри, віють буйні, аж дерева гнуться;
О, як болить моє серце — а сльози не льються!
Трачу літа в лютім горі і щастя не бачу.
Тільки тоді і полегша, як нишком поплачу...³*

Так, собственно, и поступили актриса и писатель у Омона: поплакали — и им полегчало... Ну, не «нишком», т. е. не украдкой, а у всех на глазах поплакали — что Чехову, в глазах московской богемы, стоило репутации весельчака, как Беликову его сочувствие «романсам» Вареньки стоило репутации законника. Ибо первой жертвой беликовской вдруг вспыхнувшей любви к хохлушке явилась не «статья по половому вопросу» (как все ожидали и надеялись), а «циркуляр», причем по совсем другому вопросу — национальному... Вот уж воистину: если жена тебе изменила, то радуйся, что она изменила тебе, а не отечеству...

В какой же «измене отечеству» может быть уличен Беликов, какой циркуляр по национальной безопасности он нарушил? А так называемый валуевский (по фамилии одного из министров внутренних дел), согласно которому никакого особого «малороссийского языка» никогда не существовало, не существует и не может существовать. Его-то и нарушил ревностный исполнитель циркуляров и образцовый учитель хотя и мертвого, но — вот парадокс! — существующего древнегреческого языка, когда посмел сравнить этот последний с живым родным языком своей возлюбленной. Он, как мы помним, «подсел к ней и сказал, сладко улыбаясь»:

³ Все цитаты из украинских народных песен даны в современной украинской орфографии (а не в орфографии записей фольклористов, драматургов и беллетристов XIX в.).

«Малороссийский язык своею нежностью и приятною звучностью напоминает древнегреческий» (С. 10, 46).

Беликов и в этом оказался радикалом — но на свою беду столкнулся еще и с «радикальным хохлом» Михаилом Коваленко. Чехов ведь недаром сделал такую зарубку на память в записной книжке: «Мне противны: игривый еврей, радикальный хохол и пьяный немец» (С. 17, 68). Наблюдение курьезное, но по-своему точное, если не сказать — пророческое. Народ, выйдя из своего исторически сложившегося амплуа, способен наломать немало дров, и скольких мировых конфликтов можно было бы избежать, имея на матушке-земле лишь скромных, знающих свое место евреев, миролюбивых и флегматичных украинцев, трезвых и здравомыслящих немцев и т. п. народы. Что же до русского человека, то о нем еще от Достоевского известно, что он широк и его надо бы сузить — и вот является Беликов с его футляром и готовностью буквально исполнить любое радикальное суждение.

«Признаюсь, хоронить таких людей, как Беликов, это большое удовольствие» (С. 10, 53), — облегченно вздыхает в финале рассказчик Буркин. Но стоит соотнести эту финальную реплику Буркина с им же высмеянным в начале его рассказа бормотанием «полоумного» беликовского повара: «Много уж *их* нынче развелось» (С. 10, 45 — курсив Чехова), чтобы понять, что хотя Беликов умер, но дело его живет. Да и сам Буркин в конце своего рассказа, как бы и сам того не желая, присоединяется к главной нелепости жизни — разделению людей на «их» и «нас».

И тут уж никуда не деться от трюизма в духе Меньшикова: существует альтернатива разъединению, и это *объединение* — неважно даже сколь высокого порядка, лишь бы ни в какой момент нашей жизни (например, во время чтения чеховского рассказа) ни одного человека не оставить за скобками. Попробуем — ну хотя бы только попробуем, как бы призывает нас автор рассказа, не отождествляться ни с кем. Ни с русскими (Буркиным и Маврой, Беликовым и его поваром), ни с хохлами (Коваленками), ни с теми, кого, как считает повар Беликова, много нынче развелось. Ни с людьми в футляре (опять же Маврой, Беликовым и его поваром), ни с людьми широкой тарас-бульбовской натуры — да и нет их нигде:

«— А разве то, что *мы* живем в городе в духоте, в тесноте, пишем ненужные бумаги, играем в винт — разве это не футляр?» (С. 10, 53. Курсив мой — В. З.).

Так сколько же «еще осталось» таких «человеков в футляре»? «*Их* нынче развелось» так много, что вовсе не осталось «*нас*», ибо «они» — это, по чеховскому категорическому императиву, и есть «*мы*».

В. В. Розанов, которого М. М. Пришвин метко назвал «послесловием русской литературы», описывал «сотворение Чехова» во многом подобно тому, как он же (в понравившейся Чехову статье) описывал «сотворение Меншикова»: «На небольшой дощечке небольшого палисандрового или благочестивого кипарисного дерева... тонкою иглой начертан образ тихого, изящного человека, “вот как мы все”, но от “всех” отличающийся чрезвычайным благородством рисунка, всех линий. В Чехове Россия полюбила себя».⁴

Так почему бы и Украине в Чехове тоже не *полюбить себя, т. е. миф о себе?*

Собственно говоря, нежелание полюбить свой собственный литературно-мифологический образ было высказано еще по поводу Гоголя. На Гоголя накинудись сразу с двух сторон. В петербургских салонах витии гремели о том, что Гоголь «всех русских представил в отвратительном виде», тогда как всем своим украинским персонажам он дал «что-то вселяющее участие, несмотря на смешные стороны их; что даже и смешные стороны имеют что-то наивно-приятное» (так в письме к Гоголю передавала коллективное мнение салона Ростопчиной А. О. Смирнова).⁵

Но это как раз то самое отношение к украинскому типу и — шире — к украинскому языку и культуре, против которого выступили в это самое время Квитка и Шевченко. Они больше не хотели видеть своего соотечественника смешным, пусть даже при этом «наивно-приятным». Шевченко недаром противопоставлял Гоголя (в стихотворном послании к нему) — самому себе — именно по этому принципу:

*Ти смієшся, а я плачу,
Великий мій друже.*

В украинской литературе типаж Наталки Полтавки Котляревского, девушки, которая никогда не унывает и смеется над всеми невзгодами, на то время уже уступает место типуажу вечно плачущих и скорбных Маруси Григория Квитки и Катерины Тараса Шевченко. Классические образцы «чистого смеха» и «чистых слез» вместе создали стереотипный образ украинки, так что уже и в конце XIX в. чеховский учитель Буркин, исходя именно из подобного репертуара, мог смело заявить, что «хохлушки только плачут или хохочут, среднего же настроения у них не бывает» (С. 10, 52).

⁴ Розанов В. В. Наш «Антоша Чехонте» // Розанов В. В. Соч. М., 1990. С. 424.

⁵ Переписка Н. В. Гоголя. М., 1988. Т. 2. С. 124.

И никто иной как будущий первый президент Украины проф. М. С. Грушевский, развивая традицию Шевченковой оценки украинских типажей Гоголя, в оперативном отзыве на «маленькую трилогию» Чехова (он явился уже в ноябрьской книжке львовского журнала «Літературно-науковий вістник» за 1898 год), красочно расписал для местного читателя (который жил-то в Австро-Венгрии и не имел возможности самостоятельно прочесть свежие номера «Русской мысли»), как этот модный в России писатель взялся, дескать, вывести в своем рассказе хохлушку, а «по ходу дела “влетело” хохлушкам вообще». Чехову же «влетело» от украинского рецензента вместо Буркина (вон еще с каких времен идет традиция приписывать буркинские мысли автору рассказа) — «влетело», собственно, за то, что «среднего настроения у них не бывает». «Про полек или финок г. Чехов не позволил бы себе сказать ничего подобного», — утверждает рецензент. А почему? Да потому, что «сознательные» польки или финки не вступают в столь близкое душевное соприкосновение с имперской нацией и уж тем более не пытаются растрогать их образцами своей «высшей культуры». «Хохлы» же, говорит Грушевский, именно это и пытаются делать, вот почему «ими пользуются — и презирают».⁶

Какие же, собственно, образцы «высшей культуры» предлагают представителям имперской нации несчастные Коваленки? Да вот же они: «Она спела с чувством “Виют витры”, потом еще романс, и еще...» (С. 10, 46). Но что для равнодушного Буркина «еще романс, и еще» — то для Коваленок ядро национальной мифологии, священное писание украинской культуры.

Итак, что же такое «Виют витры»?

На Украине с некоторых пор (а сейчас мы увидим — с каких именно) этот популярный романс числится среди песен, автором которых считается легендарная поэтесса XVII столетия Маруся Чурай, или Чураивна. Но корни легенды тянутся вовсе не в украинскую литературу XVII столетия (о которой современники Чехова, да и он сам, имели смутные представления — точнее, не имели никаких), а в знакомую Чехову область ближайшей истории русского театра.

Е. М. Гаршин справедливо указывал современникам Чехова на то, что «человек, можно сказать, вынянчивший русский репертуар и русскую труппу, забыт совершенно».⁷ Этот человек — известный драматург

⁶ Грушевський М. З чужих літератур // Літературно-науковий вістник. 1898. Т. 4. Кн. 11. С. 142.

⁷ Гаршин Е. М. Один из забытых писателей // Исторический вестник. 1887. № 7. С. 160.

и беллетрист первой половины XIX века князь А. А. Шаховской. Это он, прививая русскому театру «высокую комедию» Мольера, написал русского «Мещанина во дворянстве» («Полубоярские затеи») и сподвигнул Грибоедова на написание русского «Мизантропа» («Горя от ума»). Однако же этому великому, искусному мифотворцу обязан (косвенно) своим рождением не только Чацкий, но и — кто бы мог подумать! — Маруся Чурай.

В 1839 г. А. А. Шаховской опубликовал историческую повесть «Маруся, Малороссийская Сафо». Образ главной героини сразу вызвал подозрение у чуткого к таким вещам В. Г. Белинского: «Автор изображает какую-то Малороссийскую Сафо, т. е. влюбленную стихотворицу, как будто бы всякая влюбленная стихотворица непременно должна называться Сафо. <...> Если она выдумана им, то по какому праву он приписал ей прекрасные народные песни?»⁸ Приписал, надо сказать, весьма искусно. Воспользовавшись всего лишь двумя сборниками «Малороссийские песни» М. А. Максимовича (1827 и 1834 гг.), А. А. Шаховской выудил из них те лирические блестяшки, которые можно было нанизать на нить эпического сюжета: любовь, измена, месть... И так лирические героини народных песен слились в единый эпический персонаж, фольклорный прототип которого так и не смогли найти специалисты по устному народному творчеству. На сегодняшний день в украинской фольклористике утвердилось мнение о том, что Маруся Чурай — художественное творение Шаховского, которому «могла предшествовать лишь гипотетическая устная легенда интеллигентского происхождения».⁹

Какого же, однако, происхождения сами украинские песни, с легкой руки Шаховского приписанные мифической Марусе? «Известно, — пишет тот же автор, — что песня, приписанная Шаховским Марусе Чурай, — “Віють вітри, віють буйні...” написана И. Котляревским для “Наталки Полтавки”».¹⁰

Выходит, что «Віють вітри...» — вовсе никакой не романс, а выходная ария Наталки Полтавки из одноименной «малороссийской оперы» И. П. Котляревского (так он сам официально именовал свой жанр). А для украинской культуры «малороссийские оперы» покойного Ивана Петровича Котляревского имеют примерно такое же значение, какое для русской прозы имеют повести покойного Ивана Петровича Белкина.

⁸ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 3. С. 103.

⁹ Пономаренко Л. Г. Пісні, приписувані Марусі Чурай: Текстологічний аспект. Запоріжжя, 2006. С. 38.

¹⁰ Там же. С. 133.

В чеховскую эпоху «Наталка Полтавка» приобрела всероссийскую популярность — после того, как стала уже настоящей оперой под пером композитора Н. В. Лысенко в 1889 г. и затем в 90-е годы с триумфом прошла на петербургской, московской и др. сценах во время гастролей украинской труппы Н. К. Садовского, с М. К. Заньковецкой в главной роли. Именно ее ставшее классическим исполнение арии «Віють вітри...» не раз слышал Чехов, и не только с большой сцены, но и на вечерах, подобных тому, на котором Беликов услышал пение Вареньки. Воспоминания украинской актрисы о Чехове позволяют даже усмотреть некий автобиографический поворот в образах Беликова и Вареньки. И уж во всяком случае очень серьезное значение придавал сцене исполнения арии современный Чехову читатель рассказа, ведь у него эта ария была, что называется, на слуху. Именно она превратила скучные именины директора провинциальной гимназии в яркие украинские «вечорниці», где начинает разыгрываться настоящая драма с последними тактами медленно угасающей песни Вареньки-Наталки:

*До кого я пригорнуся, і хто приголубить?
Коли тепер того нема, який мене любить.*

Если не держать в уме этот призыв одной одинокой души к другой одинокой же душе, то непонятно, почему Беликов буквально бросается навстречу (так и настолько, как и насколько он это только может), нарушая первый подвернувшийся ему под руку, а именно валуевский, циркульяр...

Вообще не раз замечалось, что на истинных великороссов, впервые соприкоснувшихся с малороссийской культурой, она действует как неожиданный прорыв к их подлинному душевному естеству. Так московский портной Иван Белоусов (кстати, оценим сходство с фамилией Беликов), прочитав Шевченко, стал поэтом и до конца своей жизни — пропагандистом поэзии Великого Кобзаря. В 1887 г. он на свои средства выпустил книжечку, которую разослал московским литераторам, и Чехов, как раз вернувшись из поездки по Украине, так оценил неожиданное созвучие: «Самый выбор Шевченко свидетельствует о Вашей поэтичности... Мне кажутся прекрасными стихи “Вдова”... “Украинская ночь”» (П. 2, 106).

В указателях ко второму тому и к томам писем академического собрания сочинений и писем эти стихотворения приписаны Шевченко. Но если «Вдову» еще можно с натяжкой признать перепевом стихотворения без названия «Ой крикнули сірії гуси...», то «Украинская ночь» — вполне

оригинальное стихотворение Белоусова. Все дело в том, что его книжка называется не «Из Кобзаря Шевченко. (Украинские мотивы)», как сказано в академическом комментарии, а «Из “Кобзаря” Т. Г. Шевченко и украинские мотивы». Проф. Грушевский опять назвал бы недопустимым это смешение стихов поэта-портного с образцами «высшей культуры» украинства. Однако для Чехова, который, разумеется, отдавал себе отчет в несопоставимости дарований Белоусова и Шевченко, в творчестве последнего был важен тот же демократизм, тот же проникновенный, чисто житейский драматизм, который он увидел и использовал и в «Наталке Полтавке» Котляревского.

Чтобы это мое утверждение не показалось голословным, приведу последний пример. Он из чеховских черновых записей — так называемых «Записей на отдельных листах», вот что там можно прочесть: «Не женися на богатой — бо выжене с хаты; не женися на убогой — бо не будеш спаты, а женися на вольной воле, на казацкой доле» (С. 17, 198). Источник в академическом комментарии не указан — хотя вот уж это несомненно Шевченко, и книга, купленная Чеховым проездом во Львове — «Кобзарь» — сохранилась в фондах его личной библиотеки.

Что же касается самих «Записей на отдельных листах», то они, видимо, будучи частью черновики к повести «Три года», были сохранены Чеховым для дальнейшего использования и затем вытребованы за границу (письмом к М. П. Чеховой) — как раз во время работы над «маленькой трилогией». Выписанный шевченковский мотив легко находится и в повести «Три года», и в истории рокового «сватовства» Беликова, и, наконец, всплывает в последнем рассказе — в «Невесте», где неожиданно приобретает символические коннотации: «Она вспомнила, что она едет на волю, едет учиться, а это все равно, что когда-то очень давно называлось уходить в казачество» (С. 10, 215).

Вот этот последний, все объясняющий мотив Чехов, как видно по сохранившимся черновикам, долго искал, он явился лишь в последней редакции рассказа. «О женися на вольній волі — на козацькій долі» — это не требует дальнейших пояснений, ибо отсылает не к актуальным общественным течениям, а к исконному, унаследованному от предков, вольнолюбиво «казацкой души».

Нерассказанный рассказ, или Открытая тайна чеховского «Студента»

1. Первые шаги к разгадке тайны «Студента»

В конце 1880-х годов Чехов разработал особенную технику повествования, отличающуюся недосказанностью, эллиптичностью и контингентностью.¹ Для этой новой техники характерны также уравнивание значимости отдельных текстовых элементов при одновременном расширении их структурных соотношений с помощью их эквивалентности.² Уменьшение ауториальных признаков и усиление персонального повествования почти не дают точек опоры для оценки и объяснения действий персонажей кроме тех, которые всплывают в данный момент в их собственном сознании. Таким образом, рассказы Чехова приобретают качество открытости смысла,³ делающей возможным множество их интерпретаций. Эта характеристика повествования в высшей степени относится к чеховскому шедевр «Студент», который сам писатель, как известно, «считал наиболее отделанной» своей вещью (С. 8, 507).

Спектр определений смысла рассказа исследователями необычайно широк: от истинного религиозного «прозрения» и прихода к жизненному оптимизму или, напротив, к иллюзии их приобретения⁴ до (мнимого)

¹ См.: *Amsenga B. J., Bedaux V. A. A. Personendarstellung in Čechovs Erzählung «Student» // Russische Erzählung, Russian Short Story: Utrechter Symposium zur Theorie und Geschichte der Russischen Erzählung im 19 und 20 Jahrhundert / hrsg. von Rainer Grübel. Amsterdam, 1984. S. 281–314.*

² См.: *Шмид В. Проза как поэзия: Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. СПб., 1998. С. 213–242, 269.*

³ См.: *Penzkofer G. Der Bedeutungsaufbau in den späten Erzählungen Čechovs: «Offenes» und «geschlossenes» Erzählen. München, 1984.*

⁴ См. главу о «Студенте» в выше названной книге Шмида, которая содержит также и обзор существующих интерпретаций рассказа (*Шмид В. Проза как поэзия. С. 278–294*). Он справедливо замечает: «Ошибка энтузиастов чеховских прозрений заключается в том, что точку зрения персонажа они отождествляют с позицией автора». Как пример противоположной интерпретации см.: *Катаев В. Б. Чехов (1860–1904) // Русская литература XIX–XX веков: В 2 т. 9-е изд., перераб. и доп. Т. I. М., 2008. С. 494–542 (О «Студенте» см.: с. 498–501).*

самопознания⁵ или простого переживания счастья.⁶ Среди работ о «Студенте» следует выделить две, которые исходят из рассмотрения особенностей повествования: Б. Амсенги — В. Бодо и В. Шмида. Что касается первых двух авторов, то они, с одной стороны, видят в превращении отдельных элементов или даже слов в «улики для эксплицитно необозначенных процессов, событий, ситуаций, психических состояний и т. п.» литературный прием, направленный на создание определенной недосказанности.⁷ С другой стороны, значение этих «улик», согласно точке зрения исследователей, может быть расшифровано, если учесть их позицию в сети текстовых взаимосвязей. Посредством указания на два эти приема Б. Амсенга и В. Бодо убедительно вскрывают смысл одного места произведения: вдовы относят рассказ студента о Петре к собственной жизни, при этом в роли избываемого Христа выступает дочь Лукерья, «забитая мужем» (С. 8, 307), а мать Василиса — в роли Петра, который смотрит, как бьют любимого человека, но не может помочь и вскоре даже трижды отрекается от него. По их мнению, в неправильной интерпретации студента, толкующего реакцию вдов как *заинтересованность «в душе Петра»* (С. 8, 309), выражается ироническое отношение автора к персонажу.⁸

В. Шмид идет еще дальше, обращая внимание на смысл, не выраженный эксплицитно, но заключенный в действиях самого студента: «Иван возвращается домой не с духовных занятий, а с тяги. <...> Не является ли охота в великую пятницу для студента духовной академии большим грехом?»⁹ Шмид объясняет поведение студента его «инфантильной»¹⁰ заинтересованностью в удовлетворении прежде всего физических потребностей, которые препятствуют пониманию духовного смысла Великой пятницы: «Свет, светящийся во тьме для христианина, понимается студентом исключительно в конкретном смысле, как источник благ, удовлетворяющих его физические потребности».¹¹ Рассказ студента об отречении

⁵ См.: *Wächter T.* Die künstlerische Welt in den späten Erzählungen Čechovs. Frankfurt am Main, 1992. P. 293–310.

⁶ См.: *Weiss D.* The Happiness of the Storyteller // *Journal of Narrative Theory* 34. 2004. № 3. P. 407–413.

⁷ *Amsenga B. J., Bedaux V. A. A.* Personendarstellung in Čechovs Erzählung «Student». P. 308. Цитата приводится в переводе автора статьи.

⁸ *Ibid.* P. 309–312. См. также: *Шмид В.* Проза как поэзия. С. 289–291.

⁹ Там же. С. 283.

¹⁰ Там же. С. 284.

¹¹ Там же. С. 284. «Существенную роль» «чисто физиологических моментов» подчеркивал уже А. П. Чудаков в книге «Мир Чехова: Возникновение и утверждение» (М., 1986. С. 329).

Петра исследователь считает обусловленным тремя мотивами (хвастовство своей ученостью, желание эмоционально воздействовать на слушателей и, наконец, инсценировка жалости к самому себе), в которых отражаются черты его характера.¹²

Шмид ограничивается указанием на телесную и психическую обусловленность действий студента и не вскрывает духовные причины его поступков, наличие которых, однако, правомерно предположить у человека с духовным образованием: *почему* он совершает грех — охотится в Великую Пятницу, *почему* он отождествляет себя с Петром и *почему* он изобретает мучения Петра, о которых в Новом Завете ничего не сказано.¹³

Ответ на эти вопросы делает возможным учитывание смыслового пласта, созданного при помощи техники метонимического сгущения смысла. Элементы текста превращаются в «симптомы»,¹⁴ указывающие на условия их возникновения. Имплицитный смысл деталей может быть вскрыт, если мы проследим как их внутритекстовые структурные связи, так и их отношение к историческому фону культуры. Тогда окажется, что настоящая история студента *не рассказываетя*, а только *показывается*, т. е. она, с одной стороны, совершенно открыто выступает наружу, а с другой — одновременно обозначается имплицитно.

2. *Нерассказанный рассказ Ивана Великопольского*

В дни Страстной Седмицы, а тем более в Великую пятницу необходимо не только соблюдать пост, но и запрещено предаваться каким-либо развлечениям, в том числе и охоте. Можно полагать, что студент духовной академии не только очень хорошо знает о них, но и должен с убеждением их соблюдать. Почему он сознательно переступает через эти запреты? Одни телесные потребности, прежде всего ощущение голода вследствие строгого поста, на самом деле не объясняют его поведение: ведь он просто мог бы пообедать.

¹² Шмид В. Проза как поэзия. С. 285–289.

¹³ См. об изменениях новозаветных эпизодов студентом: там же. С. 285–287.

¹⁴ См. письмо Чехова А. С. Суворину от 17 октября 1889г., Москва (№ 702; П. 3, 265–267).

2. 1. Кризис веры

Студенту духовной академии «только 22 года» (С. 8, 309). Это значит, что Иван, наверно, уже закончил первый, т. е. философский, класс и поступил (или скоро поступит) в богословский класс.¹⁵ Прежде он должен был закончить духовное училище и семинарию, что позволило ему не только поступить в академию, но и дало возможность стать либо священником, либо преподавателем в духовном училище. Следовательно, он уже овладел основами духовного образования и теперь переходит к высшим богословским знаниям, после приобретения которых сможет стать или ученым-теологом, или священником высшего сана.

Студент весело провел весенний день на тяге, а перемена погоды к вечеру вызвала у него отрицательное воспоминание об обстановке у него дома. Должно быть, студента, уже привыкшего к жизни в большом городе (в то время духовные академии существовали лишь в Москве, Петербурге, Киеве и Казани), в хорошей обстановке, которой отличалась жизнь в академии, неприятно поразил деревенский быт его простых родителей (его отец-дьячок, наверно, не закончил даже училища).¹⁶ К тому же отец болен («отец лежал на печи и кашлял»; С. 8, 306). Из всего этого можно заключить, что студенту были в тягость не только пост, но и печальное положение его семьи, которое он был не в силах изменить.

¹⁵ См. подробнее: *Кольванов Г. Е.* Краткий обзор истории духовного образования в России // URL: <http://www.oldarzamas.ru/dorevoluytsionnaya-istoriya-goroda/kratkiy-obzor-duhovnogo-obrahovaniya.html> (дата обращения: 22. 07. 2010). А. Г. Головачева, напротив, ищет в возрасте Ивана символический смысл «трансформации духа и тела». Вступая в полемику с Шмидом, исследовательница, однако, недостаточно подкрепляет свою точку зрения конкретным анализом текста, апеллируя вместо него к авторитету Чехова: «Но тем-то и выделился «Студент», что тут «плюс» перевесил, — иначе не имела бы смысла авторская аргументация: какой же я пессимист, если мой самый любимый рассказ — «Студент»» (*Головачева А. Г.* «Студент»: Первый крымский рассказ Чехова // Вопросы литературы. 2006. № 1. С. 291–292, 295). Вопрос об «истинности» или «мнимости» «прозрения» студента вряд ли стоит сопоставлять с вопросом об оптимизме или пессимизме Чехова. Ведь саму технику чеховского повествования можно понять как осознанный контраст по отношению к ошибочному способу обретения смысла жизни студентом. Оптимизм Чехова выражается в успешном осуществлении одновременно поэтологического и антропологического начала, положенного в основу рассказа.

¹⁶ См. подробнее о предполагаемой бедности семьи студента: *Матюшенко А. Г.* К вопросу о духовном содержании рассказа А. П. Чехова «Студент» // Православие и мир. 2009. 14 сент. URL: <http://www.pravmir.ru/k-voprosu-o-duhovnom-soderzhanii-rasskaza-a-p-chexova-student/> (дата обращения: 1. 08. 2010). См. также переработанный вариант этой статьи: *Матюшенко А. Г.* «Студент» А. П. Чехова: Комментированное чтение // Русская словесность. 2010. № 1. С. 19–27.

Для ухода студента из дома были, по-видимому, также и более глубокие причины, так как воспоминания об утре вызвали у него мысль о том, что жизнь «не станет лучше» и через «тысячу лет» (С. 8, 306). Его мысли указывают на сомнение в сути христианства, отличающегося, напротив, именно сотериологической и эсхатологической направленностью.

Однако неверно было бы истолковывать это сомнение как потерю веры или даже как мятеж против веры: в разговоре с вдовами студент говорит о любви апостола Петра к Иисусу и сосредоточивается на его неспособности последовать примеру Христа. При этом он подчеркивает пространственную отделенность Петра от избиваемого Иисуса. Ее можно соотнести с той временной дистанцией, которая отделяет самого студента от исторических событий на Голгофе: студенту не удастся установить конкретную связь с ними, т. е. актуализировать для себя христианскую историю! Такая интерпретация поддерживается так называемым «прозрением» студента: обретению смысла жизни студентом предшествует его открытие как раз непрерывной связи настоящего с историческим моментом возникновения христианства.

Если возникло сомнение в возможности осуществления спасения, то и отказ пошедшего на тягу студента от празднования страстей Спасителя является последовательным. Итак, его грех связан не со слабостью его характера, а скорее со слабостью веры. Но его кризис веры это и не бунт, так как он отказывался не от веры, а убежал от своих мучительных переживаний, в которых больше не мог видеть смысла.

2. 2. Угрызения совести

Аналогия между рассказом о Петре и действиями самого студента более значима, чем внешняя параллель.¹⁷ Петр, хотя он любит Иисуса и верит в Него, все-таки трижды отрекся от Него. Студент, хотя он учится в духовной академии, отказался от празднования Великой пятницы и, кроме того, убежал от бедствий своей семьи. Рассказывая о Петре, студент размышляет о собственном поступке.

Иван акцентирует свое внимание на отречении и раскаянии Петра. Акцент на отречении можно понять как признание студентом того, что его поступок — грех. Тем самым его рассказ становится, в первую очередь, выражением угрызений совести. Но студент одновременно и борется про-

¹⁷ Об этой внешней параллели см.: *Чудаков А. П.* Мир Чехова. С. 228.

тив укоров совести: сосредоточивание на муках «бедного Петра» (ср.: С. 8, 307) выражает попытку оправдать свой собственный поступок «простительной» слабостью. Если даже Петр, о котором Господь сказал, что он построит на нем, как на камне, свою церковь, совершил грех отречения вследствие слабости характера, усталости и страха, то это тем более может случиться с простым человеком. Таким образом, рассказ о Петре свидетельствует о том, что вера у студента, хотя и в ослабленной форме, осталась.

Но важно отметить также отличия студента от апостола, которые особенно заметны на фоне имеющихся соответствий: Иван не может «заплакать», как Петр — он лишь «вздохнул» (С. 8, 308). Вздох заменяет «рыдания» и тем самым указывает на то, что студент с сожалением осознал, что он сам не может раскаяться, хотя именно раскаяние решило судьбу Петра, открыв ему путь к выполнению призвания. Красноречивость рассказа студента, учитывая его сожаление, можно понять как направленную не столько на слушательниц-вдов, сколько на себя самого: студент пытается привести самого себя к внутреннему отождествлению с Петром, чтобы почувствовать раскаяние и, может быть, потом, как Петр, стать «каменем церкви». Он хочет довести самого себя до слез, но его попытки безуспешны: «Воображаю: тихий-тихий, темный-темный сад, и в тишине едва слышатся глухие рыдания...

Студент вздохнул и задумался» (С. 8, 308).

Кризис веры студента затем преодолевается посредством не раскаяния, а познания. В чем состоит его так называемое «прозрение»?

2. 3. Умствования студента

Студент понимает реакцию вдов на свой рассказ так: они заинтересовались тем, «что происходило в душе Петра» (С. 8, 309), т. е. процессом отречения и раскаяния, им же изложенным. Но спрашивается, какое отношение к нему приписывает им студент?

Реальная причина отождествления вдов с историей Петра скрыта от студента, хотя он смог бы угадать ее, будучи их соседом. Для него, наверное, очевидной оказалась другая причина. Вдовы, как он сам, переступили духовный запрет, не соблюдши поста: они «только что отужинали» вареное, а в Пяток пост предписывает (здоровым) воздержание, а после выноса Плащаницы допускает лишь сухоядение. Вдовы, как и сам студент, грешили по слабости, хотя и они — верующие («были на двенадцати евангелиях»; С. 8, 307). Но в их реакции со слезами и болью студент мог

увидеть то раскаяние, к которому он сам напрасно стремился посредством своего рассказа.

Таким образом, история Петра становится для студента общечеловеческим примером человеческой слабости («имеет отношение <...> к обоим женщинам, <...> к нему самому, ко всем людям»; С. 8, 309), и реакция вдов служит ему доказательством возможности актуализации христианства, которую он для самого себя не смог осуществить: «Прошное, думал он, связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекавших одно из другого» (С. 8, 309). Кризис веры, представляющий собой первопричину грешного поступка студента, преодолевается не его собственным *сопереживанием* раскаянию Петра, а его *интерпретацией*, что вдовы, отождествив себя с апостолом, совершили раскаяние.

Однако не только его интерпретация реакции вдов, не имеющая отношения к их настоящим проблемам, делает его «прозрение» сомнительным: сам студент после своего открытия не изменился ни в эмоциональном, ни в умственном отношении. Его чувства продолжают откликаться на природу и погоду: так мысль о «правде и красоте» возникает у него, когда он смотрит на «холодную багровую зарю» (С. 8, 309). На это можно возразить: холод перестал в этот момент действовать на него. Но зря не случайно именно «холодная»: это соответствует его нынешнему признанию мук (и греховных попыток избежать их) как части жизни. Поэтому он истолковывает ужасные происшествия «во дворе первосвященника» как направляемые «правдой и красотой» (С. 8, 309). Да и сама структура его мыслей осталась неизменной: прежде он жаловался на отсутствие прогресса в человеческой истории, в которой «все эти ужасы были, есть и будут» (С. 8, 306), сейчас он сравнивает связь времен с «цепью», состоящей из все тех же звеньев (маленьких колец, т. е. кругов!), которые перекликаются с его отвлеченным представлением о непрогрессивности («были, есть и будут»). Образ цепи выражает вовсе не линейность развития (как ошибочно думает Шмид),¹⁸ а ту же неизменяемость жизни, хотя и воспринятую в некотором смысле не с отрицательной, а с положительной оценкой. Сущность мысли студента не изменилась, оставаясь одинаково чуждой христианскому пониманию времени, которое предполагает именно прогрессивное изменение.

Поэтому неслучайно, что «правда и красота» находят свои соответствия в начале рассказа: там студент отмечает «порядок и согласие» (С. 8,

¹⁸ Шмид В. Проза как поэзия. С. 280.

306), которые разрушил «наступивший холод» (там же). Спрашивается: чем будет разрушена его новая эйфория? Намек на ответ есть в тексте: за поднятием на гору — на место откровения и прозрения — и за взглядом на зарю с высокой мыслью о «правде и красоте» последуют спуск и возвращение домой. К тому же он рано радуется: остался еще один страстной день до Пасхи! Студент отпраздновал свою собственную Пасху вразрез с православным календарем, т. е. заменил религиозный праздник разрешением личной религиозной проблемы.

«Высокий смысл» (С. 8, 309), который он придал жизни, чужд не только христианству, но и его настоящей жизни. Ждут ли его разочарование и осознание мнимости своего прозрения или нет, на этот вопрос автор не дает нам ответа. Но суть рассказа не в этом: человек изображается в нем в процессе приобретения им смысла, в то же время обозначены ловушки, в которые он может попасть на этом пути.

3. Персоналистически-реалистическая поэтика

Обретение смысла студентом тесно связано с его интерпретацией эпизода из Нового Завета. Подстраивая рассказ об отречении Петра под свои проблемы и интересы, он актуализирует его, но и придает ему сугубо личностную окраску. Он упускает отличия библейского рассказа от его жизни и тем самым искажает смысл изначального текста. Таким же образом студент ведет себя с вдовами, на жизненную ситуацию и состояние которых он не обращает внимания, попросту приписывая им свое собственное восприятие. Итак, он показан творцом мнимого смысла.

Рассказчик не осуждает студента. Однако он демонстрирует совсем другой способ повествования. Сама поэтика рассказа прямо противоположна модели истолкования событий студентом: рассказчик воздерживается от комментариев и объяснений, выходящих за пределы сознания персонажа. Создается как бы психология *in absentia*, раскрытие которой становится возможным, если учитываются причины действий: значение имеет не то, *что* говорит или делает персонаж, а скорее *почему*. Его поступки и мысли надо истолковать как симптомы, включающие в себя условия своего возникновения. Их смысл можно установить при помощи имплицитно-структурных связей элементов и их контекстуально-культурного значения. Тогда оказывается, что под поверхностью рассказа скрывается как бы «вторая история», которая восполняет и углубляет или, как

в других случаях (например, в «Скучной истории»),¹⁹ даже поправляет и идет вразрез с поверхностным значением текста. Открытие «нерассказанного рассказа» требует со стороны читателя развития как бы «диагностического» взгляда, характерного для медицинской герменевтики.

Такая поэтика предполагает радикально персоналистскую установку автора, исключаящую опредмечивание фигур как рассказчиком, так и читателем: каждый персонаж остается тайной, хотя и открытой тайной, доступной всем, кто хочет в нее проникнуть. При этом персонализм Чехова не окрашивается субъективизмом, так как рассказ предоставляет возможность поставить под сомнение размышления персонажей при помощи данных повествовательного мира, выступающего как имплицитный корректив. Смысл этого уровня текста создается на основе применения принципа причинности и эквивалентности. Такая техника обусловлена признанием принципиальной познаваемости мира, характерным для реализма.

Итак, рассказ «Студент» можно истолковать как поэтологический текст, корни которого лежат в персоналистском понимании человека и реалистически-познавательном подходе к действительности. Однако художественный результат Чехова уже далеко выходит за рамки как литературного реализма, так и позитивистской концепции познания.²⁰

¹⁹ См. мою статью: Fehldeutungen: Überlegungen zu Čechovs realistisch-personalistischer Anthropologie in der Erzählung «Skučnaja istorija» (1889) // Zwischen den Zeiten: Einblicke in Werk und Rezeption Anton Čechovs / Hrsg. von Jörg Schulte, Henrieke Stahl und Karoline Thaidigsmann. Frankfurt am Main, 2011. (В печати).

²⁰ См. статью С. А. Кибальника «Художественная феноменология Чехова» в настоящем сборнике.

Вольфганг Стефан Киссель

«О вреде табака»: сцена-монолог в одном действии и театр амбивалентности Чехова¹

I

Драмы А. П. Чехова «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад» в течение нескольких лет в корне изменили русский театр как художественный феномен (построение драмы, стиль сценической постановки, актерское искусство). Наряду с системой Станиславского, они оказали непреходящее влияние на весь европейский и даже на мировой театр в целом.² Для нового изучения и новой оценки фарсов и водевилей, одноактных пьес и монологов существуют важные причины. К новаторским достижениям в своей большой драматургии Чехов пришел не в последнюю очередь именно благодаря постоянным переработкам и усовершенствованиям драматических жанров начального периода своего творчества, фарсов и водевилей.³

В этом отношении сцена-монолог «О вреде табака» приобретает особое значение, так как его текст, начиная с первой редакции 1886 года и кончая последней, относящейся к 1902 году, претерпел существенные изменения. В целом, шесть вариантов, которые описаны исследователями, обозначают этапы долгой драматургической и поэтологической эволюции. В феврале 1886 года Чехов сочинил «сцену-монолог» для комика Градова-Соколова, ориентируясь на особенности дарования и пристрастия этого актера. И хотя результат ни коей мере не удовлетворил намерение автора создать самостоятельное драматургическое произведение, Чехов все-таки не решился полностью отказаться от него. Вначале он поместил его в качестве рассказа в «Петербургскую газету», а немного позже и в свою книгу «Пестрые рассказы».

¹ Авторизованный перевод с немецкого Г. А. Тиме.

² Ср.: *Зингерман Б.* Театр Чехова и его мировое значение. Изд. 2-е, доп. М., 2001. 432 с.

³ Ср. например: *Gottlieb V.* Chekhov and the Vaudeville // *A Study of Chekhov's One-Act Plays.* Cambridge, 1982.

Редактируя первый вариант монолога, Чехов, по всей видимости, уже сомневался в том, что комизм и гротеск полностью исчерпывают потенциал ситуации. Ведь в более поздних вариантах он придал ей серьезный, даже трагический поворот и, наконец, в последней редакции, относящейся к сентябрю 1902 года, углубил ее до психологической штудии, содержащей в чрезвычайно концентрированном виде темы, мотивы и положения своей большой драматургии. До сих пор этот монолог рассматривался прежде всего в связи с другими одноактными пьесами, такими, как «Медведь» или «Предложение». Если же соотнести его с более поздними пьесами, то он окажется в совсем другом творческом контексте. Последняя редакция монолога, возникшая через полтора года после первого представления «Трех сестер» (31 января 1901 года) и за несколько недель до начала работы над «Вишневым садом», не только хронологически оказывается между двумя драмами периода зрелого творчества; между ними угадывается определенная близость. Достаточно обозначить лишь несколько приемов, с помощью которых Чехов создавал органичное единство трагедии и комедии. При этом появляется возможность не только отказаться от простого сравнения вариантов монолога, но и рассмотреть его последнюю редакцию в качестве самоценного произведения русского театра.

II

Некто Иван Иванович Нюхин выходит на сцену клуба где-то в русской провинции и, по поручению своей жены, читает лекцию о вреде табака. Если его имя и отчество относятся к самым распространенным в России, то фамилия Нюхин, явно соотносится со словом «нюхальщик» (табака) и тем самым с гоголевской традицией говорящих имен. К тому же, в качестве действующего лица, Нюхин обозначен как «муж своей жены». Все это с самого начала кажется достаточным, чтобы отнестись его к гротесковым фигурам в стиле водевиля или фарса (С. 12, 111).

Однако узкие рамки типичного водевиля конца XIX века скоро оказываются сломанными, и начинается тонкая игра, выявляющая театральность ситуации с чтением лекции. Уже с первых слов становится ясно, что лектор не хочет или не может соответствовать требованиям, которые обычно предъявляются к лекции, пусть даже к «научно-популярной». Заявляя: «лекция, так лекция — мне решительно все равно», — он уже во второй фразе уклоняется от темы, нарушает правила игры и уничтожает дистанцию, которая должна существовать между лектором и его слуша-

телями. Вследствие этого лекция постепенно превращается в изображение самого себя, точнее, в саморазоблачение, что относится к совсем иной, еще более определенной категории театральности.

Нюхин дезавуирует себя окончательно как сколько-нибудь серьезного лектора следующими признаниями: на днях он якобы написал «громадную статью» о вреде некоторых насекомых, однако перечитал ее и разорвал, ибо без средства от насекомых все равно не обойтись, а дома везде клопы, даже в рояле.

Превращение псевдонаучной лекции в личную, фамильярную болтовню открывает монологу возможность для стихийных излияний лектора Нюхина. На месте логически выстроенной лекции оказывается неразбериха из посторонних мыслей, признаний и разоблачений, реминисценций и ассоциаций. Кажется, лекция, все более теряя различимую цель, просто движется согласно ритму размышления вслух. Причинная связь между языком и драматической ситуацией хотя и не разрушена еще полностью, как это будет позднее в театре абсурда, но уже заметно ослаблена.

Языковые курьезы сопровождаются нервным тиком, потому что у Нюхина явно неустойчивая психика; это человек на грани нервного срыва. Особенности его поведения, пусть косвенно, пародийным образом указывают на симптомы неврастения — болезни, наиболее часто диагностируемой на рубеже веков и ставшей центральной темой европейского литературного декаданса. И когда Нюхин, демонстрируя медицинское применение табака, приводит в пример муху, которая «издохла» в табакерке, он сам предполагает, что причиной смерти насекомого стало «расстройство нервов» — гротесковый диагноз, скорее указывающий на его собственное состояние. Вскоре после этого у него начинает дергаться правый глаз, и Нюхин простодушно признается, что он «нервный человек», а тик впервые начался после рождения четвертой дочери Варвары. Затем он все-таки берет себя в руки, обещает вернуться к теме лекции, но неизбежно переходит к следующему отступлению от нее: теперь он рассказывает о музыкальной школе своей жены и тем самым приближается к главной теме — своей загубленной жизни.

Кажется, лектор знает или, по крайней мере, предчувствует, что трагизм его жизни нельзя передать со всей объективностью, вряд ли он вызовет даже малый интерес, скорее, произведет комическое впечатление. Поэтому он использует возможность, которую ему предоставляет лекция. Его речевые обороты служат не для того, чтобы передавать информацию, а уж тем более оказывать воздействие на слушателей.

Нюхин одержим непреодолимой страстью к саморазоблачению, он погружен во внутренний монолог, произносимый вслух, бесконечно возвращаясь к собственным бедам. Зрители сразу узнают, что он уже тридцать три года связан несчастным браком с жадной и властолюбивой женщиной, от которой у него родилось семь дочерей, и все они пока не замужем. С кажущимся спокойствием болтает он об унижениях, которым его подвергает жена, например, называет «чучелом», морит голодом или же заставляет доедать лишние блины.

III

Жена Нюхина относится к новой категории предпринимателей, тысячи которых во времена русского послевоенного «грюндерства» искали свое счастье в провинции. Несмотря на ее жалобы на отсутствие денег, ей, по мнению Нюхина, удалось скопить от сорока до пятидесяти тысяч рублей — по тем временам, значительное состояние, которое она прячет от мужа. В своей исповеди он не раз говорит о жадности жены и собственной бедности. Так во внешние рамки фарса — бедный муж-подкаблучник и его жадная властолюбивая жена — сколь тонко, столь и конкретно вводятся социологические и экономические наблюдения над эпохой экономического бума и всеобщей погони за прибылью.

Неудавшаяся попытка Нюхина склонить зрителей к покупке школьной программы — и так самому стать предпринимателем — сцена, в которой хитрость рекламодателя, настойчивость, отступление, разочарование, досада и отчаяние следуют одно за другим — придает самой сильной части монолога ощущение собственного несчастья и несчастья бытия. В поисках объяснения причин этого несчастья Нюхин углубляется в суеверия и пытается, согласно старому народному поверью, возложить вину за потерянную жизнь на число «тринадцать». Это число с подозрительной частотой возникало в его жизни, все его дочери родились тринадцатого числа, музыкальная школа находится в доме под номером тринадцать, а в самом доме — тринадцать маленьких окон.

Если посмотреть на монолог в целом, то в его узком пространстве обнаружится множество цифровых характеристик: кроме несчастливого числа «тринадцать», тридцать лет серьезной научной работы, до странности точная дата 13 апреля 1889 года; состояние величиной в сорок-пятьдесят тысяч рублей; школьная программа от тридцати до двадцати копеек за экземпляр, семь дочерей. Эти повторяющиеся числа звучат как эхо статистики, которая может проанализировать и сжать до числовой фор-

мулы самую квинтэссенцию человеческой жизни. Но в этих повторяющихся числах присутствует сила случая и денег, которые определяют существование Нюхина. Наряду с числом «тринадцать», прежде всего, число «тридцать три» приобретает особо зловещее или, по крайней мере, двойственное значение.

В этом монологе магия чисел тесно связана со сложными превращениями времени, с его растворением и сгущением, высвобождением и сжатием, с субъективно ощущаемым и хронометрически измеренным временем. Число как мера измерения времени, хронометрия подводят к теме неумолимой скоротечности времени, перед лицом которой все надежды Нюхина обречены на провал. Стоит только подумать о потерянных годах его жизни, и становятся понятными противоречивое поведение, маниакальная потребность в саморазоблачении, его чудачества и манерность. И с этой точки зрения монолог раскрывается как произведение *fin de siècle* с его особой чувствительностью к загадочному феномену времени и изменениям человека во времени.

IV

Чем дальше Нюхин уходит в лабиринт своих мыслей и ассоциаций, тем сильнее он стремится к тому, чтобы установить наиболее тесный контакт с публикой. Наконец, от полноты души, он посвящает ее в «секрет»: где по большим праздникам можно встретить его все еще незамужних дочерей. Таким образом, Нюхин вовлекает слушателей в рассказ о своем несчастье, пока они не оказываются как бы на месте отсутствующего сценического партнера; возникает ситуация полускрытого диалога.

В конце концов сам Нюхин перестает прятать собственную опустошенность и страх за фасадом лекции, он признается, что более всего ему хотелось бы громко закричать или «бежать без оглядки». Реплика о бегстве порождает фантазию об остановке и исчезновении времени. На одно мгновение ему удается вырваться, по крайней мере, мысленно, из прозаических будней, пошлости и рутины и убежать на лоно природы. Много страдавший, преследуемый фуриями воспоминаний человек спасается в воображаемом превращении, которое сулит ему одновременно и забвение унизительной повседневности, и свободную ширь горизонта, то есть соприкосновение с внешним миром, с самим космосом. И здесь со всей определенностью проявляется музыкальность собственно драматического языка Чехова с характерными повторами, словесными рядами, лейт-мотивами, сгущаются литературные аллюзии и субтексты.

Через несколько мгновений после поэтического взлета следует взрыв возмущения и ярости. Мысль о том, как хотел бы он сорвать с себя старый фрак, побуждает Нюхина устроить бунт на открытой сцене. Он срывает фрак, угрожает ему, бросает на пол и, наконец, топчет его ногами. Уже тридцать три года, со времени женитьбы на тиранящей его Ксантиппе, не вылезает он из этой «профодежды», которая на самом деле не что иное, как смирительная рубашка, и в которой он должен читать благотворительные лекции. Фрак символизирует для него рутину повседневности, которая держит его в неволе. Агрессия, направленная на фрак, говорит о неисполнимом желании быть другим, о стремлении к смерти, катарсису и новому рождению, к «*vita nova*». В воспоминаниях о его юности, таланте, учебе в университете, об его идеалах и надеждах снова проглядывает потерянное будущее, затем следует глубокое отречение, появляется стремление к полному отсутствию желаний, к покою. В конечном счете, этот покой означает конец всех земных страданий и уход от времени.

Но подобное извержение чувств снова попадает в категорию смешного, когда внезапное появление жены вырывает Нюхина из состояния покоя, из погруженности в собственные мысли. Он вдруг замечает, что жена, невидимая для зрителей, ждет его за кулисами. Время кончилось, но лекция не прочитана.

Только в отсутствие жены Нюхин отваживается на то, чтобы полностью уйти в свои фантазии; в момент ее появления он с еще большей покорностью влезает в свой фрак, то есть в свою старую оболочку. Именно такой, на первый взгляд, условно фарсовый конец самым беспощадным образом демонстрирует перед зрителями всю глубину падения трагикомического героя. Отсутствие жены подчеркивает ее парадоксальное присутствие. Хотя она до конца пьесы ни разу не появляется на сцене, и мы узнаем об ее появлении только из уст Нюхина, она, как «злой гений», постоянно присутствует в мыслях и словах своего мужа.

Кончилось не только время лекции Нюхина — уже поздно менять его жизнь. Он снова публично терпит крах при всех вследствие засилья «пошлости», то есть банальности, которая не допускает никаких стремлений к переменам, уничтожает все планы, игру воображения, все мечты. Видя подобный конец, допустимо также предположить, что после лекции жизнь Нюхина пойдет по накатанному пути, и он смирится со своей судьбой. Тогда его бунт остался бы без последствий и, возможно, превратился бы даже в регулярно повторяющееся событие в ряду подобных поступков. При таком толковании монолог становится лишь одной из серии аналогичных сцен; в основе общей концепции оказывается принцип серийнос-

ти, что часто практиковалось искусством авангарда в области литературы и музыки XX века.

Лектор заканчивает свое выступление латинским изречением: «*Dixi et animam levavi*» (Сказал и облегчил душу). Речь идет о часто цитируемом высказывании о признании тяжелой или неприятной правды, которое можно найти в многочисленных сборниках латинских изречений. Этим изречением, которое вовсе не обязательно могло быть понято в русском провинциальном клубе, Нюхин пытается, на худой конец, произвести впечатление своими знаниями латинского языка. Но в этом латинском заключении можно увидеть подтверждение неоднородной жанровой природы монолога: в ставшем привычным высказывании содержится цитата из псалма 24 (25). В латинской Вульгате псалом начинается следующим образом: «1. *Ad te Domine levavi animam meam*. 2. *Deus meus in te confide non erubescam*. 3. *Neque inrideant me inimici mei etenim universi qui sustinent te non confundentur*».⁴ Не менее часто употребляемый вариант: «*Dixi et salvavi animam meam*», — указывает на похожие места у Иезекииля и на Книгу Бытия,⁵ что дает основание понимать его как предписание к исповеди.

Зрители приняли исповедь Нюхина, которая скрывалась под видом псевдонаучной лекции. Примитивная лекция, проводимая в благотворительных целях, в данном случае, с целью медицинской профилактики, «вытесняется», т. е. нарушается и разрушается «*confessio*», откровением, на которое распространяются законы высших сакральных сфер.⁶ В мире, где под знаком (натур-) философского научного просвещения происходит отчуждение от стихийно переживаемой набожности, для разговора о главном остается только скрытая или пародийная форма религиозного ритуала. И когда Нюхин, незадолго до конца выступления, просит зрителей ничего не рассказывать об отклонениях от темы лекции, он делает их соучастниками своего протеста; больше того, как свидетельствует его последняя фраза, он превращает их в своих мирских «исповедников» и «исповедниц».

⁴ Ср. псалом 24: «1. К Тебе, Господи, возношу душу мою. 2. Боже мой! На Тебя уповаю, да не постыжусь, да не восторжествуют надо мной враги мои. 3. Да не постыдятся и все надеющиеся на Тебя; да постыдятся беззаконующие втуне».

⁵ Ср. у Иезекииля (3, 19): «Но если ты вразумлял беззаконника, а он не обратился от беззакония своего и от беззакония пути своего: то он умрет в беззаконии своем, а ты спас душу твою». Также в Книге Бытия (19, 17): «Когда же вывели их вон, то один из них сказал: спасай душу свою; не оглядывайся назад и нигде не останавливайся в окрестности сей; спасайся на гору, чтобы тебе не погибнуть».

⁶ Об исповеди в прозе Чехова см.: *Степанов А. Д.* Проблемы коммуникации у Чехова. М., 2005. 400 с.

V

Нечто вроде образа двуликого Януса приходит на ум при мысли о монологе Нюхина и драмах Чехова вообще. Эта двойственность является знаком новаторства, недостигнутого и непревзойденного по сей день ни одним драматургом мира. Почти в каждой фразе ощущается амбивалентность, колебание между отчаянием и протестом. В то время как монолог «раздваивается» между происходящим сейчас и дальними устремлениями, колеблется между (псевдо-) научной лекцией и (жизненной) исповедью, комическое и трагическое сплавляются в нем в нерасторжимое единство. Поэтому монолог «О вреде табака» в его окончательной редакции не является незначительным, а уж тем более неудавшимся, «побочным» произведением. Напротив, с определенной точки зрения он представляет собой наивысшую точку в поэтической эволюции драматургии Чехова.

Уже после первого прочтения «Трех сестер» еще при жизни автора актеры спорили о том, трагедия это или комедия, более того, можно ли вообще считать это произведение драмой. Чехов ответил коротко и с некоторой досадой: «Я написал водевиль». После премьеры «Трех сестер» ему продолжали досаждают вопросами, часто в письменной форме. Восторженные поклонники идентифицировали себя с его персонажами и исповедовались потрясенному автору, описывая свою жизнь. Не в последнюю очередь чувства удивления и отчуждения возбуждали у современных Чехову зрителей и критиков необычно весомая роль и форма монологов, таких, как например, монолог Ольги в начале драмы или монолог Андрея в присутствии глухого Ферапонта. Новаторское вмешательство в одну из древнейших форм драматического искусства привело к заметному усилению в драме нарративной тенденции, то есть к нарушению и выходу из тех жанровых границ, которые были свойственны традиционной драматургии XIX века.

Своим монологом «О вреде табака» Чехов со свойственной ему сдержанностью дал ответ на вопросы публики. Исповедь Нюхина закономерно суммирует и концентрирует главные темы драматической тетралогии: юность, надежда, музыка, работа, семья, пошлость, скука, страдание, вера и сомнение, память и забвение, старение, умирание и смерть. И наконец, тему языка как такового, выраженную через язык человека, который борется со своей судьбой, а значит (возможно, даже прежде всего) борется с языком, на котором он должен все это высказать. Поэтому новое качество монолога может способствовать более точному пониманию его уни-

кального места в направлениях русской литературы конца XIX-го – начала XX-го века. Маленькая «драма нервов» предлагает полноценный образец того самого «декадентского театра», о котором Чехов писал Суворину еще в 1895 году. Одновременно монолог предвосхищает существенные особенности театра абсурда второй половины XX века. То обстоятельство, что Нюхин должен коротать свою жизнь, работая заведующим хозяйственной частью в музыкальной школе, отнюдь не является случайностью при изучении элементов абсурда в чеховском монологе, а также связи последнего с русским театром абсурда. Ведь восприятие акустических феноменов и оценка качества звука соотносятся с изначальным значением латинского слова *absurdus* — диссонанс. И только позднее к этому конкретному прибавятся переносные значения: «нерифмованный» или «нелепый». С другой стороны, «декадентский театр» и абсурдистское мироощущение ни в коей мере не противоречат друг другу. Достаточно вспомнить пьесу «Король Ублю» Альфреда Жарри (*Alfred Jarry, «Ubu Roi»*), первая постановка которой состоялась в 1896 году в одном из маленьких театров Парижа.⁷

При работе Чехова над сценой-монологом — над тонкой отделкой текста, его сокращением, концентрированностью содержания — прежде всего с большей силой мог проявиться феномен абсурдности. В этом смысле «расстройство нервов» Нюхина соотносится с утончением возможностей его понимания и восприятия: он размышляет о своем положении, ищет его причины, ощущает присутствие высших сфер и стремится к ним. Даже за корявостью и шероховатостью его беспомощного языка, возможно, кроется неловко сформулированная потребность в неокончателности (относительности) любого высказывания, и тем самым склонность к скепсису — к позиции, которую особенно высоко ценил Чехов. При каждой постановке монолога актер должен заново склонять публику к «принятию исповеди» и, таким образом, к участию в жизни Нюхина. Если это удастся, то кажущееся незначительным становится предметом напряженного внимания, и безучастные наблюдатели чужой судьбы превращаются в ее «сотворцов» и товарищей по несчастью. Однако комизм языка и явления Нюхина в целом предостерегает их от идентификации с ним, заставляют сохранять дистанцию. Триумф терпящего крах героя (одновременно триумф искусства Чехова) состоялся в его рассказе о крахе, и это волнует и обогащает зрителей.

⁷ Ср.: *Буренина О. Д.* Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века. СПб., 2005. 342 с.

Таким образом, страдание Нюхина, его невидимая жизнь становятся в драматическом произведении источником «прекрасного видения», его исповедь привносит духовное наслаждение и моральное поучение. Само-разоблачение не означает прямого разоблачения, напротив, оно сохраняет человеческое достоинство и даже неподражаемым образом демонстрирует его. Поэтому при виде «величественно» (!) удаляющегося героя-протагониста зрители не могут с уверенностью решить, был ли перед ними полностью отчаявшийся и сломленный или же иронизирующий над самим собой человек, который показал на своем примере их собственное ничтожество, их «vanitas», сознавая при этом свой триумф. В тонких полутонах между неловким комизмом и торжественной серьезностью, между яростным восстанием и пугливым отступлением, в неожиданных поворотах от одного к другому разыгрывается драма потерянной жизни, краха человеческой личности.

П. Н. Долженков

Жизнь как органическая целостность: о поэтике драматургии Чехова

Исследователи творчества Чехова уже не раз писали о том, что Чехов изображает жизнь как поток. Обычно при этом имелось в виду, что писатель изображает повседневную жизнь, ее течение, быт.

Но нельзя ограничиваться лишь этим пониманием. М. Дрозда, исследуя начала прозаических произведений писателя, приходит к выводу о том, что Чехов создает иллюзию, «по которой данный текст — лишь отрывок рассказа, в восприятии которого читатель принимал участие еще до начала текста, а действие — лишь отрывок из наблюдаемого сообща повествовательно оформленного потока бытовой жизни».¹

А свойственна ли эта особенность поэтики Чехова его великим пьесам («Чайке», «Дяде Ване», «Трем сестрам», «Вишневому саду»)? В первую очередь рассмотрим начала этих пьес.

Традиционно, в дочеховской драматургии, пьесы (и действия) начинались с того, что на сцену входил(и) персонаж(и) и начинал(и) говорить или что-нибудь делать. Если при поднятии занавеса герои пьесы уже находились на сцене, то все равно они именно *начинали* разговор или свои действия.

Именно так, в соответствии с этой традицией, обстоит дело в «Иванове». В нем только третье действие начинается с середины разговора между персонажами, а в «Лешем» таких действий уже два.

В начале «Чайки» по сцене идут Маша и Медведенко и *продолжают* свой разговор. «Дядя Ваня» начинается с того, что Марина, наливая чай, говорит Астрову: «Кушай, батюшка», — и из последующей их беседы становится ясно, что их разговор был начат еще до поднятия занавеса. «Три сестры» начинаются с середины разговора сестер; это именно так, иначе непонятно, почему вдруг Ольга стала говорить об отце. В «Вишневом саде» очевидно, что общение Лопухина и Дуняши началось еще за сценой. И

¹ Drozda M. Нарративные маски зрелого Чехова // Anton P. Čekhov: Werk und Wirkung: Vorträge und Diskussionen eines internationalen Symposiums in Badenweiler im Oktober 1985: I / Ed. R. D. Kluge. Wiesbaden, 1990. S. 265–266.

начала почти всех действий великих пьес писателя являются продолжением того, что началось еще до поднятия занавеса.

Например, в «Чайке» второе действие начинается Аркадина, которая, обращаясь к Маше, говорит: «Вот встанемте. (*Обе встают.*) Станем рядом. Вам двадцать два года, а мне почти вдвое. Евгений Сергеевич, кто из нас моложе?» (С. 13, 21). Из ее слов ясно, что о своей молодости она стала говорить до поднятия занавеса, а теперь перешла, так сказать, к доказательствам. Показательно начало третьего действия этой пьесы. Его открывает Маша такими словами: «Все это я рассказываю вам, как писателю» (С. 13, 33). И мы так и не узнаем, что же она рассказывала Тригорину. Видимо, в данном случае Чехов создает иллюзию того, что читатель и зритель пьесы до начала действия уже находились в изображаемом в «Чайке» мире, и им не надо пояснять, что Маша рассказывала Тригорину.

Если Чехов начинает пьесы и действия буднично и прозаично, то в финале он стремится так или иначе поставить точку. Пьесы заканчиваются идейно и эмоционально наполненными монологами («Дядя Ваня» и «Три сестры»), «Чайка» оканчивается самоубийством Треплева, а «Вишневый сад» — сценой с Фирсом.

Чехов стремится сделать ударными (реплики под занавес) и финалы действий. Например, первый акт «Чайки» заканчивается восклицанием Дорна: «О, колдовское озеро!» — и нежными словами, обращенными к Маше: «Но что же я могу сделать, дитя мое? Что? Что?» (С. 13, 20). А второе действие пьесы завершает Нина одним единственным, но очень наполненным психологически и эмоционально словом, которое к тому же, согласно ремарке, она произносит, подойдя к рампе и после «некоторого размышления», — это слово: «Сон!» (С. 13, 32). Первый акт «Дяди Вани» заканчивается словами: «Это мучительно», — второй акт, как и в «Чайке», завершается одним словом: «Нельзя!» — а в конце третьего действия этой пьесы мы видим такое экстраординарное событие, как покушение на убийство.

Финалы чеховских пьес являются лишь относительными финалами. Окончание «Дяди Вани» даже трудно назвать финалом, так как Войницкий говорит Серебрякову: «Все будет по-старому» (С. 13, 112). В конце пьесы мы возвращаемся к ее началу. Происходившее в «Дяде Ване» ничего не изменило в жизни центрального героя, как будто бы ничего и не было. В остальных пьесах финал является открытым, заставляющим нас размышлять о будущем персонажей, а не полностью завершающим действие.

В «Чайке» не завершена история Нины, так как мы не знаем, стала ли она «настоящей актрисой» или то, что она говорит о себе в четвертом действии, лишь ее иллюзии. Мы не знаем, чем все закончилось, а ведь это очень важно для понимания образа Заречной и ее судьбы. В определенном смысле не завершена и история Треплева, так как мы не можем сказать, смог бы он создать «новые формы», если бы его жизнь не оборвалась так трагически.

Открыт финал и в «Трех сестрах». Для центральных героинь пьесы завершился один этап их жизни, но их конечные монологи обрисовывают контуры нового этапа и порождают интригующий читателя вопрос: смогут ли они построить свою «новую жизнь» в иных, чем прежде, обстоятельствах.

Открыт финал для всех (кроме Фирса и Пищика) персонажей «Вишневого сада». Продажа вишневого сада изменила жизнь их всех, они оказались на пороге нового этапа своей жизни. А потому неизбежно возникает вопрос: что с ними будет дальше? Например, что будет делать в Париже Раневская, когда закончатся деньги ярославской бабушки; удержится ли в банке Гаев («не усидит, ленив уж очень», — говорил о нем Лопахин); как сложится жизнь Ани.

С точки зрения развития действия, четвертый акт выглядит лишним, так как история разорения Раневской заканчивается в третьем действии с продажей вишневого сада и покупкой его Лопахиным. В четвертом действии мы единственно узнаем, чем завершились сюжетные линии «Лопахин — Варя» и «Петя Трофимов — Аня». Почти все остальное содержание последнего акта пьесы отсылает нас к будущему персонажей.

Итак, начала и финалы пьес Чехова оказываются лишь относительными, начало — это продолжение того, что началось до того, как занавес поднялся, а конец не отпускает нас из художественного мира пьесы, заставляет задуматься о будущем героев. Пьеса становится фрагментом, выхваченным из потока жизни, не могущим быть изолированным от того, что было до начала произведения и что будет после его окончания. Чехов воспринимает жизнь как целостность, как органическое целое.

Непрерывный поток жизни течет как бы сам по себе, независимо от воли Чехова. Поэтому писатель может лишь выбрать в этом потоке определенную точку, которая станет началом пьесы или действия, но началом относительным. Точно так же автор может выбрать точку, которая станет завершением пьесы, но опять же завершением лишь относительным, а не абсолютным.

Также воспринимающий действительность как органическую целостность А. Бергсон был более радикален и полагал, что в потоке жизни только условно можно выделить отдельные вещи. Он писал: «Всякое деление материи на независимые тела с абсолютно определенными контурами есть деление искусственное».²

Пьеса — фрагмент жизни, и мы обычно не видим в ней жизненных историй, изображенных полностью, от начала до конца. Уже в «Иванове» мы не видим начала жизненной драмы главного героя, то есть того, как он надорвался. А ведь Чехов мог бы написать первое действие, изобразив в нем своего героя еще деятельным, но уже чувствующим, что он надрывается, что с ним происходит что-то не то. Но история романтических отношений между главным героем и Сашей, которая лежит в основе сюжета пьесы, изображена почти полностью: от признания Саши в любви до самоубийства Иванова.

В «Лешем» нет начала истории Войницкого. Нет в этой пьесе и начал романтических отношений двух пар персонажей, но их окончания, причем традиционные, есть: впереди героев пьесы ждет свадьба.

В истории дяди Вани нет начала: мы в пьесе видим его уже разочаровавшимся в Серебрякове и уже влюбившимся в Елену Андреевну и не знаем, как и почему произошло это разочарование. К началу пьесы Соня уже влюблена в Астрова, и мы узнаем лишь, чем ее любовь закончилась.

В «Чайке» не изображается полностью история любви Кости и Нины, изображается лишь ее конец. А в романе Заречной и Тригорина изображено лишь начало, кульминацию и конец мы не видим, о них лишь сообщается. При этом к началу «Чайки» Треплев уже влюблен, уже пробует себя в литературе, уже конфликтует с матерью, Тригорин и Аркадина уже приехали, Нина уже весьма интересуется Тригориным и уже охладевает к Константину. А в истории Маши нет ни начала, ни конца.

К началу действия «Трех сестер» центральные героини пьесы уже давно мечтают уехать в Москву, и мы не знаем, как и почему эта мечта родилась и окрепла. Вершинин уже переведен в их город, но до сих пор у Прозоровых не бывал.

В «Вишневом саде» семья Раневской уже разорена, уже назначены торги. Как видим, к началу пьес основная их ситуация уже сложилась. Хотя основная ситуация «Чайки» складывается на наших глазах, ее важная составная часть, любовь Треплева к Заречной и начало ее охлаждения к нему, сложилась еще до начала пьесы.

² Бергсон А. Собр. соч.: В 4 т. М., 1992. Т. 1. С. 284.

Чехов не только не изображает истории главных персонажей целиком, он не склонен изображать и ключевые моменты в них. Изображая роман Заречной и Тригорина, наверное, любой драматург изобразил бы такие его ключевые моменты, как признание в любви и принятие Ниной решения, со всеми колебаниями, сомнениями, переживаниями бежать из родительского дома в Москву к Тригорину. У Чехова этих сцен нет: мы видим его героев сначала до признания, а потом уже после не только признания, но и принятия Ниной решения бежать к Тригорину.

Мы не видим, как и почему Треплев решился на первую попытку самоубийства. Также мы не видим и не знаем, как и по каким причинам дядя Ваня пришел к решению, что «все будет по-старому». А ведь это происходило вскоре после покушения на профессора. В «Трех сестрах» мы не видим признания в любви Вершинина и Маши, не знаем, почему полковник решил не оставлять жену и расстаться с Прозоровой. В «Вишневом саде» Гаев безуспешно пытается добыть деньги, но ни одну из его попыток мы не видим. Мы не видим, как Трофимов смог сагитировать Аню, сделать ее своей идейной союзницей, во втором действии она уже сторонница Пети.

Благодаря описанным нами особенностям поэтики Чехов усиливает впечатление для зрителя пьесы, что он видит не мир, созданный воображением автора, а фрагмент подлинной действительности.

Также важно отметить, что в действиях пьес, за редкими исключениями, не происходит ничего, что имело бы серьезные последствия для дальнейшего развития событий и изменения жизненных позиций персонажей. Исключениями являются первое действие «Чайки» (провал пьесы Треплева), первое действие «Трех сестер» (знакомство Маши с Вершининым). Финалы «Чайки» и «Трех сестер» не становятся исключениями, так как происходящее в них имеет значение для будущего героев, а не для того, что мы видим на сцене. Третий акт «Дяди Вани» тоже не является исключением, так как покушение на убийство ничего не изменило в жизни персонажей, оно всего лишь заставило Серебрякова уехать из имения, видимо, раньше, чем он рассчитывал.

Возможно, что именно стремлением Чехова создать эффект присутствия читателя в художественном мире произведения вызвано то, что в его великих пьесах действие происходит в одном и том же месте (усадебные или дома и на близлежащей территории), перенос места действия на значительное расстояние нарушил бы эффект присутствия читателя в художественном мире пьесы.

Открытые финалы ряда чеховских рассказов и повестей, как и в рассмотренных нами пьесах, не отпускают нас из художественного мира произведения, заставляя гадать о будущем персонажей. Приведем только один пример — концовку рассказа «Дама с собачкой»: «И казалось, что еще немного — и решение будет найдено, и тогда начнется новая, прекрасная жизнь; и обоим было ясно, что до конца еще далеко-далеко и что самое сложное и трудное только еще начинается» (С. 10, 143).

Из анализов М. Дрозды, статью которого мы уже цитировали, следует, что, по крайней мере, некоторые из чеховских прозаических произведений имеют и открытое начало. Действительно, если до начала произведения мы как бы уже находились в изображенном в нем мире, то это начало для нас является лишь относительным, а не абсолютным. Для прозы писателя характерны и истории, изображенные не от начала и до конца. Таким образом, и прозаическое произведение у Чехова нередко оказывается фрагментом, выхваченным из непрерывно текущего потока жизни. И в прозе нередко мы видим ту же картину, что и в драматургии.

Если Чехов обычно не изображает ключевых моментов историй своих героев, не изображает чего-либо важного для последующего развития пьес, то что же тогда мы видим на сцене? Традиционный ответ на этот вопрос таков: Чехов изображает повседневность, быт, в эпизодах пьес раскрывается внутренний мир его героев. В общем виде этот ответ правилен, но он нуждается в уточнениях.

Обратимся ко второму действию «Чайки». В нем Дорн читает Аркадиной книгу Мопассана «На воде», Треплев упрекает Нину в охлаждении к нему, Заречная беседует с Тригориным об искусстве. В этом действии изображается повторяющееся, то, что происходило не раз. Действительно, очевидно, что в имени часто читают вслух художественную литературу, что Костя не раз уже говорил Нине о ее охлаждении к нему, что Заречная не впервые беседует с Тригориным на темы, связанные с искусством. Во втором акте «Вишневого сада» изображается одна из очередных прогулок персонажей на лоне природы, Петя Трофимов произносит один из очередных своих обличительных монологов, а потом в очередной раз агитирует Аню. Лопахин не то что в первый раз пытается уговорить Раневскую согласиться на его дачный проект, он, по его словам, уже замучился добиваться от Любови Андреевны однозначного ответа: да или нет.

Чехов в своих пьесах обычно изображает не просто повседневность, а повторяющееся, происходящее не в первый раз. Исключения не так уж и часты. Например, в рассмотренном нами втором действии «Чайки»

Треплев убивает чайку и в творческом воображении Тригорина рождается «сюжет для небольшого рассказа». Никаких других важных единичных происшествий не происходит. В третьем акте «Дяди Вани» Серебряков предлагает продать имение и купить дачу в Финляндии, в ответ на что следует покушение на убийство.

В ряде действий чеховских пьес мог быть изображен не обязательно именно тот день, который изображен, а какой-нибудь другой. Таковы второе действие в «Чайке», первое и второе — в «Дяде Ване», второе и третье — в «Трех сестрах», второе — в «Вишневом саде».

А. П. Чудаков показал, что, изображая повседневное, повторяющееся, Чехов представляет его через единичное. Логически начиная фрагмент текста словом «обычно», Чехов затем описывает конкретный эпизод, дающий читателю представление о том, как обычно происходило то, что не раз повторялось в жизни персонажей.³ В пьесах писатель делает то же самое. В действиях пьес многое из происходящего является репрезентативным по отношению к определенному отрезку времени, изображается один день из ряда таких же, изображаются действия из ряда аналогичных. Мы знакомимся с положением дел на данный момент, то есть в определенный отрезок времени, и раскрывается внутренний мир героев пьесы не вообще, а именно в данный период времени.

Описанные нами особенности поэтики пьес Чехова определены тем, что Чехов воспринимает жизнь как поток, как органическую целостность. В своем письме А. С. Суворину Чехов писал в связи с проблемой развития русской литературы: «Коли уж становиться на точку зрения естественного развития, то не только Гоголя, но даже собачий лай нельзя ставить вне русла, ибо все в природе влияет одно на другое и даже то, что я сейчас чихнул, не останется без влияния на окружающую природу» (П. 4, 308).

Все в жизни взаимосвязано, все имеет свое влияние на остальное, жизнь — органическая целостность, а потому, изображая ее, нельзя что-либо отбрасывать, вырывать из контекста, изолировать от всего остального. «Какая-то связь, невидимая, но значительная и необходимая, существует между обоими, даже между ними и Тауницем, и между всеми, всеми; в этой жизни, даже в самой пустынной глуши, ничто не случайно, все полно одной общей мысли, все имеет одну душу, одну цель...» (С. 10, 99), — думает главный герой рассказа «По делам службы».

³ Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971. С. 204–208.

В доме-музее Чехова в Ялте хранится книга Марка Аврелия с многочисленными пометами Чехова. В частности, помета «Мир» и подчеркивания слов сделаны в следующих фрагментах текста книги: «Вся вселенная есть единое живое существо, единая мировая материя и единая мировая душа. Из этой сознательной всемирной сущности возникает все и все к ней возвращается, так что всякое отдельное существо состоит в органической связи с остальными прочими. <...> Мир подобен потоку, в котором одно безостановочно сменяется другим и все готовится к бытию. Едва на поверхности его что-то всплыло, как тотчас поглощается, а глядишь, на то место, где сейчас что-то исчезло, волна уже несет что-то другое».

Затем в 1896 г. Чехов закончит «Чайку», в которой мы увидим спектакль, поставленный Треплевым, а в нем — Мировую душу, в которой слились души всех живых существ. Возникшее у Чехова, по всей видимости, в конце 1880-х гг. восприятие жизни как органической целостности будет сохраняться у писателя на протяжении всего его творчества. Все в жизни взаимосвязано — поэтому даже, казалось бы, незначительные факторы могут серьезно влиять на человека, привести к принятию важных решений. Об этом обстоятельнее всех писал В. Б. Катаев.⁴

Очевидно, что по этой же причине в прозе писателя сосуществуют едва ли не на равных правах необходимые и так называемые «случайные детали», важное и незначительное, в изображаемом отсутствует иерархия (эти особенности поэтики прозы Чехова описаны А. П. Чудаковым).⁵ Важнейшее в жизни человека может происходить в зауряднейшей повседневности.

Исследуя русскую философию XIX – начала XX вв., Н. О. Лосский отмечает восприятие мира как органического целого в качестве характерной черты многих отечественных мыслителей, начиная с Хомякова и заканчивая русскими интуитивистами. В отечественной философской литературе есть даже две книги, специально посвященные интересующей нас теме. Это книга Н. Н. Страхова «Мир как целое»,⁶ в которой мир рассматривается как гармоническое и органическое целое, в котором все взаимосвязано, взаимоподчинено, и книга Лосского «Мир как органическое целое».⁷

⁴ Катаев В. Б. Проза Чехова: Проблемы интерпретации. М., 1979. С. 132–139.

⁵ Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971. 292 с.

⁶ Страхов Н. Н. Мир как целое. СПб., 1872. 532 с.

⁷ Лосский Н. О. Мир как органическое целое. М., 1917. 170 с.

Согласно Лосскому, первоначально существует целое и его элементы являются производными и относительными, связанными друг с другом бесчисленным множеством отношений, способными существовать и возникать только в системе целого. При этом целое не равно механической сумме своих элементов, оно качественно отлично от своих составляющих и возвышается над своими элементами. По этой причине ничто не может быть постигнуто в изоляции от всех остальных составляющих целое, без учета всего целого и системы отношений, в которые вступают друг с другом элементы целого.

Лосский также пишет о том, что то, что кажется случайным и незначимым, часто затем оказывается вовсе не случайным: «...всякий индивидуум может заметить, что многие события, представляющиеся в момент происхождения случайными и бессмысленными, оказались в последствии имеющими глубокое значение и вплетенными в целое жизни так искусно, как остроумнейшие эпизоды какого-либо поэтического произведения <...> если, например, всякий человек есть член социального организма, то возможно, что вовсе не случайно долетает до нашего уха то или иное слово на улице, не слепой причинностью обусловлена та или другая встреча в вагоне железной дороги и т. п.»⁸

Точно так же у Чехова люди и происходящее с ними не может изображаться и осмысляться в отрыве от непрерывно текущего потока жизни, изоляции и от того, что может показаться случайным или ненужным для художественного произведения, от мелких подробностей повседневной жизни.

Одним словом, та особенность поэтики Чехова, которую А. П. Чудаков назвал эффектом неотобранности, изображением мира таким, каков он есть, еще как бы до того, как автор произвел в нем отбор, установил иерархию объектов изображения, — эта особенность поэтики писателя определена, на наш взгляд, тем, что Чехов рассматривал мир как органическое целое.

Лосский воспринимает жизнь как органическое целое, элементы которого вступают друг с другом в определенные отношения, образуют систему. Это осмысление действительности русским философом также имеет свое соответствие в художественном мире великих пьес Чехова.

В дочеховской драматургии большинство второстепенных персонажей не имело непосредственного отношения к смысловому центру произведения, формируемого содержанием образов главных героев и их

⁸ Лосский Н. О. Избранное. М., 1991. С. 475.

судьбами. Эти персонажи так или иначе участвовали в развитии действия или создавали картину мира, посреди которого живут и действуют главные герои. Возьмем для примера «Грозу» Островского. В ней никто из персонажей, за исключением, быть может, Кабанихи, не имеет отношения к внутренней драме Катерины, определенной тем, что в ее душе столкнулись две исторические эпохи: патриархальный мир и новое время, в которое в человеке пробуждается личностное начало, главная героиня стала жертвой столкновения двух эпох.⁹ И Борис, и Тихон могли бы быть другими людьми, от этого ничего бы не изменилось: главное, что одного из них Катерина любит, а другого (мужа) не любит.

Не так у Чехова. В его великих пьесах персонажи вступают друг с другом в иные, системные отношения, имеющее непосредственное отношение к идейному центру произведения. В «Вишневом саде» второстепенные персонажи и их истории так или иначе перекликаются с образами центральных героев и их судьбами. Они не только что-либо высвечивают в образах центральных героев, но и вносят что-то свое в идейное содержание пьесы: что-либо дополняют или уточняют. Это общеизвестно.

Приведем в пример и «Чайку». В центре этой пьесы несчастливая любовь центральных героев, Заречной и Треплева, и их попытки обрести себя в мире искусства. Любовь центральных персонажей — это несчастливая любовь к деятелям искусства. И Маша несчастливо любит начинающего писателя Константина, восхищаясь тем, в частности, что у него «манеры, как у поэта». Полина Андреевна несчастливо любит Дорна, человека одухотворенного и артистичного, мечтающего о том, чтобы быть человеком искусства. Любовь Медведенко к Маше тоже несчастна.

Сорин говорит о себе как о человеке, «который хотел». Хотел стать писателем, а стал тайным советником. Это типично чеховский сюжет: человек мечтает об одном, а жизнь дает ему совсем другое. Судьба Сорина соотносится с судьбами центральных персонажей. Треплев хотел создать «новые формы», а закончил самоубийством, Заречная мечтала о театре, а закончила психическим расстройством.

Персонажи (не все) высказываются об искусстве, литературе и театре. И их высказывания вносят свою лепту в тему искусства в «Чайке». Эту тему нельзя осмыслить без учета высказываний не только главных персонажей, но и Дорна, Медведенко и даже Шамраева. При этом герои пьесы не характеризуют собой какую-то конкретную жизненную среду

⁹ Журавлева А. И., Макеев М. С. Александр Николаевич Островский. М., 1997. С. 44–45. (Перечитывая классику).

из представленных в «Чайке», так как в них нет ничего специфически провинциального или богемного. Они просто люди, и жизнь, которой они живут, это жизнь вообще, какова она есть. Все персонажи «Чайки» имеют непосредственное отношение к идейному центру пьесы — темам любви и искусства, к созданию концепции жизни.

Таким образом, ряд особенностей художественного мировоззрения Чехова можно рассматривать в русле характерных черт русской философской мысли, определяемых национальным своеобразием менталитета наших философов.

Из современных Чехову западных философов следует особо отметить А. Бергсона, воспринимавшего действительность как неразложимый в единых понятиях поток, единый поток, органически целостный. По Бергсону, в этом непрерывном потоке непосредственно предшествующее не является причиной последующего. Причиной является весь поток в целом или, по крайней мере, значительная его часть. Французский мыслитель писал: «Наша прошлая психологическая жизнь обуславливает настоящее состояние, не детерминируя его с необходимостью; также вся целиком она обнаруживается в нашем характере».¹⁰ Лосский, следовавший за Бергсоном, писал, что «прошлое должно находиться в настоящем», в жизненном потоке «все сохраняет свое значение для будущего, хотя ничто не сохраняется реально».¹¹

Аналогию этим воззрениям можно найти в художественной философии Чехова. В его произведениях происшествия, изменения в жизненных ситуациях персонажей, в их мировоззрениях, мироощущениях чаще всего не становятся следствием непосредственно предшествовавших событий, которые мы могли бы рассматривать как их причину. Их причина — вся предыдущая жизнь персонажей на протяжении длительного отрезка времени. Например, прозрения дяди Вани и Никитина («Учитель словесности») явно не итог какого-либо конкретного происшествия. То же самое — страстная жажда трех сестер уехать в Москву.

¹⁰ Бергсон А. Собр. соч. С. 253.

¹¹ Лосский Н. О. Избранное. С. 375.

Райнер Грюбель

**«Чайка» Чехова — нерасшифровываемый шифр:
отказ от импрессионистского и натуралистического театра
и введение нового типа комического
в лирико-эпическую драму¹**

...вопреки всем правилам драматического искусства (П. 6, 10).

1. Провал премьеры из-за неверного понимания комического и неудача второй постановки из-за шифра «чайка»

Но соколом летать, ты, Чайка, не берись.²

Премьера пьесы А. П. Чехова «Чайка» 17 октября 1896 г. в Александринском театре Санкт-Петербурга обернулась доселе небывалым в русском театре скандалом. Начиная с третьего действия, зрители стали перешептываться. Автор покинул зрительный зал и ушел в ложу актрисы Е. И. Левкеевой, в честь которой премьеры была задумана как бенефис и юбилейный вечер. Он ушел из театра по окончании представления, сбежал на следующий день из Петербурга в Мелихово (П. 6, 231) и уведомил своего издателя А. С. Суворина, что пьес писать больше никогда не будет.

17 декабря 1898 г. Московский художественный театр предпринял новую попытку инсценировки пьесы, в этот раз под режиссерским руководством его основателей В. Д. Немировича-Данченко и К. С. Станиславского, игравшего писателя Тригорина. Она, по мнению автора, потерпела новое фиаско (П. 8, 27–28).

Петербургская премьера, как писал режиссер Евтихий Карпов, пала жертвой ожидания комического. Зрители ждали ситуационной и характерной комичности и хохотали в местах, в которых, согласно смысловым и конструкционным формам чеховской комедии, не было никакого основания к веселью. Неудача московской инсценировки (расцененная мно-

¹ Авторизованный перевод с немецкого Инны Гэншоу.

² *Иероним Добрый* [С. Г. Фруг]. Ворона и Чайка: Побасенка / Петербургская газета. 1896. 21 окт.

гими как успех) обнаружила небывалый инновационный прорыв этой пьесы.

Первым распознал чрезвычайную инновационную силу этого произведения А. Ф. Кони. Он писал автору: «“Чайка” — произведение, выходящее из ряда по своему замыслу, по новизне мыслей, по вдумчивой наблюдательности над житейскими положениями. Эта сама жизнь на сцене, с ее трагическими союзами, красноречивым бездумьем и молчаливыми страданиями, — жизнь обыденная, всем доступная и почти никем не понимаемая в ее внутренней жестокой иронии» (С. 13, 373).

Это суждение говорит об основах драмы, которые находятся не в интриге или персонажах, а в общении *dramatis personae*, в «беседе». Кони также отмечает в ряду других новаторских достижений и новую комичность пьесы, которую он называет «жестокой иронией». Действительно, «Чайка» не является пьесой интриги или характеров. Это пьеса общения *par excellence*. В своей диссертации 1968 г. Х. Шмид на примере «Иванова» и «Вишневого сада»³ определила особенность чеховских драм как «ситуационных пьес». В данной статье будет проанализирована ситуация общения как специфичность чеховской «ситуативной пьесы» на примере комедии «Чайка».⁴

Московская инсценировка стала примером атмосферно-импрессионистского стиля игры Станиславского, отождествления актера со своей ролью посредством «эмоциональной памяти». Вводящий в заблуждение «тотем» чайки скрестил совместную игру и идеал стиля труппы Мейнингского придворного театра с натурализмом парижского Свободного театра А. Антуана (1858–1943), чтобы так же, как и они, взойти на еще более высокую ступень театра иллюзий. Немирович-Данченко в 1936 г. констатировал, что в этой постановке произошла натуралистическая деформация пьесы Чехова: «...еще очень веяло<сь> натурализмом чистой воды <...> спичка и зажженная папироса в темноте, пудра в кармане у Аркадиной, плед у Сорина, гребенка, запонки, умыванье рук, питье воды глотками и пр., и пр. без конца» (С. 13, 384–385). Дурной славой пользуются придуманные Станиславским в начале пьесы кваканье лягушек, лай собак, крик коростеля, пение пьяного прохожего, колокольный звон вдали. Кроме того, наметилось стремление подогнать время игры ко времени

³ Schmid H. Strukturalistische Dramenanalyse. Kronberg, 1973. P. 457–463. Шмид отчетливо выделяет «коммуникативное структурирование ситуативного поля», равно как и «ситуации общения» (ibid. P. 196–200).

⁴ Книга А. Д. Степанова «Проблемы коммуникации у Чехова» (М., 2005) посвящена в основном прозе писателя.

действия ее крайним замедлением с целью стирания различий между действительностью сцены и исполненного действия, в то время как сама пьеса, наоборот, демонстрировала деформацию жизни искусством, музыкой и литературой.

Русский критик А. Рейнгольдт в своей рецензии на петербургскую инсценировку «Дяди Вани» в 1900 г. отказался как от традиционных параметров интриги и фабулы на примере ибсеновских «Привидений», так и от смеси драматического с комически пошлым. Однако он указал и на создание того всеобъемлюще импрессионистского настроения,⁵ которое в инсценировке Чехова Станиславским разрушило действие диагнозов коммуникации в пьесе.⁶

Критиком отмечены уменьшение действия, относительность характеров и сосредоточение на речи и на форме диалога, а также на мимике. Однако с его точки зрения, коммуникативные акты подчиняются созданию общего настроения и вследствие этого они в значительной степени лишаются своей диагностической ценности. Различная настроенность героев пьесы принесена в жертву иллюзии символической общественной гармонии на сцене. Таким образом, чеховская техника «недосказанности», подразумевающая также и технику «недавания высказаться», была неправильно истолкована.

*2. Значения и толкования шифра «чайка»
на фоне ибсеновской «Дикой утки» (Vildanden, 1884):
отказ от импрессионистски-драматического искусства*

«Я — Чайка... Нет, не то» (С. 13, 58).

14 сентября 1896 г. петербургский Театрально-литературный комитет пришел к следующему заключению о качестве «Чайки»: «Написанная, конечно, совершенно литературно, <...> заключая в себе несколько действующих лиц, нарисованных с тонким юмором <...>, и несколько сцен, проникнутых истинным драматизмом, комедия эта страдает и существенными недостатками. Уже “символизм”, вернее “ибсенизм” (в этом случае даже слишком близкий, если припоминать “Дикую утку” Ибсе-

⁵ Ср.: «Однако общая лирич[еская] атмосфера объединяет, казалось бы, разрозненных героев» (Паперный З. С. Чехов // Большая советская энциклопедия. Изд. 3-е. Т. 29. 1973. С. 141).

⁶ Рейнгольдт А. А. Драма современного человека: <«Дядя Ваня»> // Северный курьер. 1900. 7 янв. (№ 65).

на), проходящий красной нитью через пьесу, действует неприятно, <...> — и не будь этой Чайки, комедия от этого нисколько бы не изменилась и не потеряла ни в своей сущности, ни в своих подробностях, тогда как с нею она только проигрывает» (П. 7, 505). Это критика чеховской пьесы на пике времени, ведь ей знакомо драматическое искусство Ибсена. Однако она не осознает различий между чеховской драматургией с ее фокусированием на разговорных ситуациях, уменьшением действия, роли характеров, идеологии и драматургией норвежца.

Чехов был знаком с творчеством Ибсена, поскольку в письме к Суворину от 5 января 1895 г. он спрашивает, не стоит ли перевести пьесу Ибсена «Маленький Эиольф» на русский (П. 6, 9). Публикация первой русской биографии Ибсена в 1896 г., принадлежавшей перу Н. Минского, и статья З. Венгеровой «Ибсен», напечатанная в том же году в 10 номере журнала «Образование», заставляют предполагать, что российская публика, равно как и члены комитета, была знакома с творчеством норвежского писателя. 7 ноября 1903 г. Чехов заявил о намерении посмотреть пьесу Ибсена «Столпы общества»: «Вы знаете, Ибсен мой любимый писатель» (П. 8, 178). Однако, как доказывает его письмо к жене от 22 декабря 1902 г., он сомневался в успехе этой инсценировки в Художественном театре.

Среди зрителей, которые не распознали вклад «Чайки» в мировой театр и посчитали пьесу подражанием «Дикой утке», был и Лев Толстой. В феврале 1897 г. он так и высказался в присутствии Суворина: «...о “Чайке” Чехова сказал, что это вздор, ничего не стоящий, что она написана, как Ибсен пишет».⁷

Цель данной статьи обратна суждениям тетрально-литературного комитета и Толстого: показать, что Чехов представил не русский вариант «Дикой утки», а ее противоположность. Его драма отвергает гибридную смесь из натурализма и символизма в драме норвежского автора так же, как и расхожую импрессионистскую сценическую практику. Убежденность в аналогичности «Чайки» и «Дикой утки» укоренилась в русском литературоведении. В 1930 г. Л. Г. Блумфельд, редактор «Литературной энциклопедии» по зарубежной литературе, повторяет в статье «Ибсен» мысль о влиянии норвежца на Чехова.

В отличие от «голубя», «соловья» или «орла», «чайка» не является символосодержащим словом. Дикая же утка в одноименном произведении Ибсена посредством ее противопоставленности по отношению к

⁷ Дневник Алексея Сергеевича Суворина. М., 1999. С. 281.

домашней утке наполняется символическим смыслом свободы. Друг отца Верле требует от Хедвиг убийства любимой утки в знак доказательства того, что она отказалась от «пожизненной лжи». Однако Хедвиг приносит в жертву вместо утки саму себя.

На фоне роковой символической функции утки в параллельных мирах природы и искусства ибсеновской пьесы в чеховской комедии слово «чайка» приобретает статус неисчерпаемого шифра. Слово встречается в четырехактной пьесе 24 раза: один раз в названии, один раз в первом акте, одиннадцать раз — во втором, четыре — в третьем и девять раз — в четвертом. Главные персонажи пьесы придают слову «чайка» разные значения и в череде диалогов и толкований видят в нем разный смысл. Да, они, очевидно, противоречат даже самим себе в отношении смысла и ценности этого слова. Именно в этой игре следующих друг за другом актов переосмысления и переоценки заключается сущность чеховской комедии, направленной против однозначности и «одноценности» пьесы Ибсена.

Выражение «чайка» оказывается не стабильным символом,⁸ приписывающим конкретному носителю знака абстрактное значение, а шифром, который вызывает разные ситуативные значения и оценки. Названия, толкования и оценки тела птицы создают в комедии Чехова целую энциклопедию имен и понятий, метафор и метонимий, интерпретаций и заблуждений, пере- и недооценки одного и того же явления в процессе человеческого общения. Зритель тоже заманивается в лес намеков и отговорок, переосмысления и реинтерпретации, повышения и понижения ценности закононосителя «чайка». Как только ему становится ясно, что он пал *жертвой соблазна этого предложения* и он понимает, что не существует ни «действительного» значения, ни постоянной ценности вещи по имени «чайка», которая в пьесе из живой птицы превращается в мертвое животное, а затем в чучело, ему остается лишь смеяться над легкостью того, как его провели, и тем самым дать жанру комедии сделать свое дело.

Уже первое употребление слова «чайка» в пьесе не является ни однозначным, ни одноценным. Нина Заречная, т. е. имеющая свое место «за рекой», сравнивает себя с речной птицей: «А меня тянет сюда к озеру, как чайку... Мое сердце полно вами» (С. 13, 10). Эта транзитивность перехода от суши к воде маркирует выражение «чайка» с самого начала. Полету на

⁸ Таков комментарий академического издания Чехова: «“Чайка” – странная пьеса, полная образной символики» (С. 13, 358). Ср.: Богданова А. В поисках чайки // Молодые исследователи Чехова: 4. М., 2001. С. 115–125.

свободу, по которому тоскует Нина, аксиологически противопоставляется опасный, с точки зрения ее родителей, побег к богеме за озеро.

Второй и третий раз слово «чайка» встречается в ремарке второго акта. В обоих случаях носитель названия рода «чайка» превращается из живой птицы в мертвой объект:

Т р е п л е в (*входит без шляпы, с ружьем и с убитой чайкой*). Вы одни здесь?

Н и н а. Одна.

Треплев кладет у ее ног чайку» (С. 13, 27).

Этот жест останется для зрителя загадкой. В разговоре, который следует за ним, Треплев отвечает на вопрос Нины самоотождествлением с чайкой. «Подлость» (С. 13, 27), с которой он бессмысленно убивает эту птицу, он вскоре проявит по отношению к самому себе и этим действием уничтожит значение и ценность своего жеста перед Ниной. Символическое действие (жертва птицы) лишается своей функции, когда происходит именно то, что сам символ обозначает — самоубийство. Нина дает понять Треплеву, что она воспринимает этот жест как нечто странное и непонятное в своем значении. Асимметрия взаимоотношений между ними находит свое отражение в различных значениях и оценках шифра «чайка»:

«Н и н а. В последнее время вы стали раздражительны, выражаетесь все непонятно, какими-то символами. И вот эта чайка тоже, по-видимому, символ, но, простите, я не понимаю... (*Кладет чайку на скамью*.) Я слишком проста, чтобы понимать вас» (С. 13, 27).

Треплев связывает значение шифра «чайка» с провалом своей пьесы перед публикой. Кроме того он передает в форме шифра то обстоятельство, что Нина отдает предпочтение не ему, а Тригорину. Сам Тригорин использует это слово в качестве сюжетного ядра для текста в прозе, который как чайку, так и Нину превращает в артефакт (С. 13, 31). В начале третьего действия (С. 13, 34) слово «чайка» звучит из уст Тригорина и Нины как оракул, который не только предсказывает близость Нины и Тригорина, но и его подлый разрыв с ней, после того, как она родит ему ребенка.

В начале четвертого акта (С. 13, 50) Треплев приводит выражение «чайка» как имя собственное, которое в своих письмах Нина стала применять к себе. Далее по ходу пьесы Шамраев указывает Тригорину на птичье чучело «чайки», которое по его заказу изготовили из птицы, убитой Треплевым. Он употребляет по отношению к птице и выражение «вещь» (С. 13, 54), которое сводит носителя шифра к своему материальному

существованию и тем самым к его семантическому и аксиологическому опущению. Как вещь чайка ничего не обозначает.

Важнейшие перетолкования шифра «чайка» осуществляет в последнем акте Нина, которая четыре раза подряд отождествляет себя и отказывается от сравнения с этой птицей: «Я — чайка... Нет, не то. Я — актриса» (С. 13, 58) Здесь это — значение и ценность неудач или успехов, которые она видит в отождествлении с птицей, и тем самым только как бы замыкает круг со своим самообозначением «чайкой» в начале пьесы. Это обманчиво. Обманчиво и это (якобы) однозначное подтверждение собственной удачи актрисы, которая несет ответственность за то, что сомнение в себе как в писателе приводит Треплева к самоубийству.

Позже Шамраев ведет Тригорина к шкафу, на котором стоит чучело и указывает на набитую чайку: «Вот вещь <...>. Ваш заказ» (С. 13, 60). Но и теперь писатель не может вспомнить своего указания («Не помню! <...> Не помню!»; С. 13, 60), оно исчезло из его памяти вместе с Ниной. В этот момент звучит выстрел, которым Треплев лишает себя жизни. Молодой человек лишает символическую жертву (убийство чайки во втором действии) всякой ценности — в конце четвертого, в котором он сам себя убивает. Символ жертвы теряет свой смысл и окончательно превращается в шифр с любым смысловым и ценностным наполнением. Это имеет комическое значение не на уровне самих трактуемых вещей, а на уровне использованных и, в конце концов, опустошенных знаков.

Ибсен поступает в своей «Дикой утке» совершенно иначе: самопожертвование заменяет приношение в жертву другого. В то время как связь шифра «чайка» с символом «дикой утки» из одноименной пьесы Ибсена в комедии Чехова сохраняется, в пьесе появляются, кроме намеков на пушкинскую «Русалку», и другие четко выраженные интертекстуальные связи. Всем им, особенно аллюзии на «Гамлета», присущ оттенок комизма. Комическую природу имеет и автореминисценция из рассказа «Народ» (1896) в характеристике Треплевых стилия Тригорина: «У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса» (С. 13, 55). Ср. у Чехова: «На плотине, залитой лунным светом, не было ни кусочка тени; на середине ее блестело звездой горлышко от разбитой бутылки» (С. 5, 41). Драматург Чехов относится с иронией к тексту прозаика-однофамильца. Вот это и есть та модель, по которой изобретается и заново обосновывается комическое в «Чайке».

3. Новое обоснование комического по Фрейд

...много разговоров о литературе, мало действия, пять пудов любви (II. 6, 85).

В своей работе «Остроумие и виды комического» З. Фрейд на основании определения носителей смешного различает три типа возникновения комического. Первый возникает «посредством сравнения другого с собственным Я», второй — «посредством сравнения исключительно внутри Другого» и третий — «посредством сравнения себя только внутри собственного Я».⁹ К первому типу относится комичность движений и форм. Этот вид демонстрирует Шамраев, щеголя образованием и изрекая поговорку «De gustibus aut bene, aut nihil» (С. 13, 12), в которой зритель, опираясь на свои познания крылатых фраз и выражений, узнает комбинацию из «De gustibus non est disputandum» и «De mortuis aut bene, aut nihil».

Второй вид базируется у Фрейда на способности «вчувствоваться» в другого, которое он определяет скорее как ситуационный комизм. Это было самым доминантным видом комического в театре чеховского времени, в ситуационной и характерной комедиях. В «Чайке» к этому виду относится ситуация перед поцелуем Треплева с Ниной: в первом акте Треплев ищет близости с Ниной, а Нина старается ее избежать и не допускает возникновения единой атмосферы.

Третий вид комического возникает как результат обманутых ожиданий. Примером Фрейд служит Марк Твен, который проследил свое генеалогическое древо вплоть до малопримечательного спутника Колумба. Разочарование читателя, обманутого в своих ожиданиях, что здесь по закону генеалогии пойдет речь о какой-то великой личности, вызывает смех читателя над самим собой, вернее над своим самообманом. Поучительна в этом смысле дальнейшая рекламация театральной комиссии, которая направлена на характеры и сомнительное создание комического в чеховской пьесе: «Далее, нельзя не указать на неясность характеристики одних действующих лиц (например, Константина Треплева, который представляется зрителю отчасти комиком, отчасти возбуждающим, или по крайней мере долженствующим возбудить, по мысли автора, серьезное и участливое отношение к нему), бледность характеристики других

⁹ Freud S. Der Witz und die Arten des Komischen // Studienausgabe: Bd. IV: Psychologische Schriften. Frankfurt am Main, 1970. S. 210.

(например, Аркадиной и Тригорина), избитость третьих (напр., доктора Дорна) и т. д.; сюда же относятся и подробности в характеристиках совершенно лишние и долженствующие производить действие противоположное тому, какое, очевидно, имел в виду автор» (П. 6, 505).

Это высказывание содержит тонкие наблюдения и в то же время ошибку в выводах, сделанных на их основании. На самом деле действия Треплева и высказывания о нем противоречивы, и зритель мечется между сочувствием к нему и превосходством над ним. Однако самоубийство кладет конец смешанным чувствам публики. Невзирая на смертельный исход и несбывшееся ожидание, что Треплев в конце все же окажется комическим героем, у зрителя может возникнуть эффект комического, если он понял свой самообман.

Предпосылкой является тот факт, что зритель в состоянии отличить *dramatis personae* от настоящих людей. Он знает, что павший от собственной руки Треплев, после того как опустится занавес, снова будет стоять на сцене в лице актера, чтобы услышать аплодисменты или, в худшем случае, свист. Это дезиллюзионирование представлено и на самой сцене в виде «театра в театре»: мать Треплева сопровождает монолог Нины в символистском произведении сына неподходящими комментариями. Апогеем дезиллюзионирования становится момент, когда автор и режиссер Треплев кричит в отчаянии: «Занавес!» — и зритель не знает, какой занавес должен упасть: тот, что на сцене, или тот, что перед сценой:

«ТРЕПЛЕВ (*встывлив, громко*). Пьеса кончена! Довольно! Занавес!

Аркадина. Что же ты сердишься?

Треплев. Довольно! Занавес! Подавай занавес! (*Топнув ногой*.) Занавес!» (С. 13, 14).

4. Лиризация и эпизация драмы посредством установки Чехова на слово, перспективу и комичность сравнения с самим собой

Чехов сказал, что надо писать просто: о том, как Петр Семенович женился на Марье Ивановне. Вот и все.¹⁰

Тем, кто рассматривает «Чайку» Чехова как предшественницу эпического театра Брехта, стоит прислушаться к мнению Петра Сонди, который уже в 1956 г. в своем эссе «Теория современной драмы» в рамках описания кризиса традиционного театра назвал пьесы Чехова драмами

¹⁰ Шостакович Д. Д. Воспоминания // URL: <http://tapirr.livejournal.com/1009213.html> (дата обращения: 20. 04. 2010).

«отказа» от «современности» и «коммуникации». Сонди подчеркнул, что он видит оба вида отказа в потере «реальной встречи».¹¹ По Сонди, в чеховской драме отказ от действия и диалога соответствует двойному отказу человека, правда «в ненавязчивой мимоходности, которая допускает становление формы непосредственной тематики в виде отрицания, как отклонения от нее (от тематики)».¹² Поскольку диалоги не становятся монологами, а приобретают самостоятельность, драма-де умолкает и приближается к лирике. Формальное ограничение диалога одновременно ведет «обязательно к эпике».¹³

При такой установке на слово, которая была обрисована выше как фокусирование на шифре «чайка», речь приобретает очевидность, характерную для поэтических текстов.¹⁴ Одновременно в перспективе разных истолкований этого слова актуализируется прозаический момент, который предвещает эпический театр Брехта.

В «Чайке» можно также видеть предвосхищение театра абсурда Даниила Хармса, например, в абсурдизации театра, которая ощущается в сцене одноактной пьесы Треплева. Эта абсурдизация предшествует (само-) устранению сценической иллюзии в «Елизавете Бам» Хармса. «Чайкой» Чехов проложил путь и новаторским зарубежным драмам XX века Э. Ионеско и С. Беккета.

Продолжение комедии, написанное литературоведом и автором детективов Б. Акуниным, который радикально переосмыслил ее конец, свидетельствует об экспериментальном характере и чеховской «Чайки». В восьми вариантах смерти Треплева, перелицованной в убийство, Дорн каждый раз представляет другого убийцу. Конец последнего варианта, в котором он сам себя разоблачает как убийцу, ставит заглавную птицу из названия — чайку — как тотем в центр: «Все застывают в неподвижности, свет меркнет, одна чайка освещена неярким лучом. Ее стеклянные глаза загораются огоньками. Раздается крик чайки, постепенно нарастающий и под конец оглушительный. Под эти звуки занавес закрывается».¹⁵

Каждая драма пишется для постановки. В театре текст превращается в разыгранную действительность. В силу предложенных обозрений

¹¹ Szondi P. Theorie des modernen Dramas. Frankfurt am Main, 1959. S. 32.

¹² Ibid. P. 35.

¹³ Ibid. P. 40.

¹⁴ Поэтическая установка шифра «чайка» укрепляется и его многочисленными интертекстуальными связями с поэтическими текстами того времени.

¹⁵ Чехов А., Акунин Б. Чайка: Комедия и ее продолжение. М., 2000. С. 158.

коммуникационных ситуаций он вынуждает нас рассматривать «Чайку» в качестве пьесы слов и перспектив, причем, благодаря ее широте настроений, богатству смыслов и многоценности, и невзирая на все оговорки Бахтина, как очень современную именно в эпоху после постмодернизма.

М. Ч. Ларионова

**«Фольклорная память» чеховского символа:
звук лопнувшей струны**

Звук лопнувшей струны стал визитной карточкой пьесы «Вишневый сад» и всего чеховского творчества. Неслучайно выпуск «Чеховианы», посвященный 100-летию пьесы, издатели назвали «Звук лопнувшей струны». Пожалуй, нет ни одного чеховеда, который бы не обращался к этому образу. Только изложение суждений известных исследователей заняло бы несколько страниц. Все сходятся на том, что «звук лопнувшей струны» — это символ и символизирует он тревожное и горестное предчувствие скорого разрушения и конца привычного мира. Даже те, кто оптимистически воспринимает финал пьесы, поддерживают эту точку зрения. Однако думается, есть смысл вернуться к этой теме, поскольку, на наш взгляд, в ней есть «темные места». Что же слышат герои пьесы и как соотносится восприятие звука персонажами и зрителями / читателями?

По мнению Е. Фарыно, за чеховскими мотивами стоят «скорее мифологемы народной культуры, чем просто реалистические детали бытового уровня».¹ Обращение к народной традиции помогает ответить на многие вопросы, задаваемые литературным произведением, прочитать литературный текст в фольклорно-мифологическом «коде», услышать и понять «сообщение», которым, по выражению А. К. Байбурина, является в традиционной культуре любой звук.²

Все символы Чехова вырастают из повседневной жизни, а не конструируются искусственно. Подчеркивая принципиальную разницу между символом символистов и Чехова, В. Б. Катаев пишет: «Для символиста видимая реальность — лишь “паутинная ткань явлений”, которая опутывает реальность высшую, мистическую. Для Чехова иной реальности, чем та, в которой живут его герои, просто не существует. <...> Его путь —

¹ Фарыно Е. К невостробанной мифологемике «Лошадиной фамилии» Чехова // *Literatura rosyjska przelomu XIX i XX wieku / pod red. E. Biemat, T. Bogdanowicza.* Gdansk, 1999. S. 33.

² Байбурина А. К. Ритуал в традиционной культуре: Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб., 1993. С. 207.

постижение в реальности закономерностей, не замечаемых его персонажами».³

У всех чеховских символов есть предметный и символический план: чайка, озеро, вишневый сад и др. Но «звук лопнувшей струны» в «Вишневом саду» не может быть прочитан как факт реальности. У этого образа реальный, вещественный план максимально приглушен, скрыт до такой степени, что возникает сомнение в его существовании. Известны факты, когда театральные режиссеры передают этот таинственный звук беззвучием, тишиной.

Обратимся к тексту пьесы. Во втором действии в авторской ремарке недвусмысленно сказано: «Вдруг раздается отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий печальный» (С. 13, 224). Перед этим в глубине сцены Епиходов играет на гитаре. Значит, на гитаре Епиходова лопнула струна? Но почему-то героям пьесы такое простое и очевидное объяснение не приходит в голову, они никак не связывают этот звук с Епиходовым и его гитарой.

«Л ю б о в ь А н д р е е в н а. Это что?

Л о п а х и н. Не знаю. Где-нибудь в далеко в шахтах сорвалась бадья. Но где-нибудь очень далеко.

Г а е в. А может быть, птица какая-нибудь... вроде цапли.

Т р о ф и м о в. Или филин...» (С. 13, 224).

Так что это за звук? Каждый дает свое толкование, отличное от авторского. Значит, каждый находится в своем ассоциативном поле. Звук характеризует не только общий смысл пьесы, но и каждого из героев. Чехову важно, чтобы этот звук и у читателя вызвал ассоциации, но не индивидуальные — иначе пьеса распадется на множество значений, — а общие. Общий смысл возникает из традиционных для культуры смыслов и значений.

Первой услышала звук и отреагировала на него Раневская. О. Крейча, чешский режиссер, полагает, что она «готова была *что-то* услышать, знала: *что-то* произойдет». По его мнению, этот звук — крик боли.⁴ То есть звук приобретает профетический, пророческий смысл.

В мировом фольклоре широко распространен мотив звука-предсказания или оповещения. В европейской культуре звук колокола оповещает о смерти или несчастье. В кельтском фольклоре функции звукового

³ Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. М., 1989. С. 248.

⁴ Крейча О. Мой Чехов: Фрагменты московских лекций // Чеховиана: «Звук лопнувшей струны»: К 100-летию пьесы «Вишневого сада». М., 2005. С. 257.

предвестия смерти закреплены за банши. Ее плач воспринимается как послание, звуковой сигнал. Ирландские банши связаны с водой. В других фольклорных традициях, как замечают авторы книги об этих мифологических существах, функции банши могут исполнять русалки.⁵ Русские русалки редко проявляют себя звуками, больше действиями. Их звуковой облик включает хохот и жалобный, протяжный стон. «Русальи» мотивы включаются в ассоциативное поле образа Раневской по нескольким причинам. «Замирающий, печальный» звук, услышанный ею, похож на стон. Она воспринимает его как трагический сигнал. Стоны русалок предвещают смерть или оповещают о несчастье.

Исследователи уже связывали образ у Чехова с ближайшими литературными предшественниками, в том числе с И. С. Тургеневым.⁶ Продолжим это сопоставление. Похожий звук есть в рассказе «Бежин луг»:

«Все смолкли. Вдруг, где-то в отдалении, раздался протяжный, звенящий, почти стонящий звук, один из тех непонятных ночных звуков, которые возникают иногда среди глубокой тишины, поднимаются, стоят в воздухе и медленно разносятся наконец, как бы замирая. Прислушаешься — и как будто нет ничего, а звенит. Казалось, кто-то долго-долго прокричал под самым небосклоном, кто-то другой как будто отозвался ему в лесу тонким, острым хохотом, и слабый, шипящий свист промчался по реке. Мальчики переглянулись, вздрогнули...».⁷

Тургеневский и чеховский звуки очень похожи. Оба длинные, протяжные, напоминающие стон. Оба имеют неясное, загадочное происхождение. Оба раздаются недалеко от воды: реки или пруда. В рассказе Тургенева мальчики ночью говорят о домовых, русалках, утопленниках. Раздавшийся звук служит продолжением темы: кто-то прокричал, другой отозвался. То ли леший, то ли еще какая нечистая сила. Мальчики воспринимают его именно так. Для несусеверного рассказчика в этом звуке нет ничего таинственного и угрожающего, отсюда и «казалось». У Чехова звук переведен в авторскую ремарку, для героев он — неожиданность, потому и воспринимается странно и разноречиво, будто они пытаются дать рациональное объяснение напугавшему их звуку. Так и хочется сказать: «Мальчики переглянулись, вздрогнули...».

⁵ Лайсффт П., Михайлова Т. Банши: Фольклор и мифология Ирландии. М., 2007. 184 с.

⁶ Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. С. 249–250.

⁷ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Т. 3. М., 1979. С. 95.

В этом же рассказе Тургенев приводит и другой звук: «Странный, резкий, болезненный крик раздался вдруг два раза сряду над рекой и спустя несколько мгновений повторился уже далее...».⁸ Оказалось, кричит цапля. Очевидно, что это разные звуки: «протяжный, звенящий, почти стнящий» и «странный, резкий, болезненный». Первый звук почти повторен Чеховым: «Все задумались. Тишина. Слышно только, как тихо бомочет Фирс. Вдруг раздается отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный» (С. 13, 224). Непонятно, почему Гаев предполагает, что кричит цапля. Крик цапли, как мы видели у Тургенева, совсем не похож на этот звук. Но у Тургенева неожиданный звук (условно назовем его «крик цапли») заставляет мальчиков вспомнить другие звуки: «вдруг из того бучила как застонет кто-то, да так жалостливо: у-у... у-у... у-у! Страх такой меня взял, братцы мои: время-то позднее, да и голос такой болезненный. Так вот, кажется, сам бы и заплакал».⁹ Этот звук мальчики приписывают утопленному ворами Акиму-леснику: «его душа жалобится».

Но у Раневских есть свой утопленник — Гриша. В пьесе не указана дата Гришиной гибели, но ее можно установить с достаточной точностью, если верить сказанному героями. По словам Ани, «шесть лет тому назад умер отец, через месяц утонул в реке брат Гриша...» (С. 13, 202). Действие пьесы начинается в мае. Следовательно, Гриша утонул в июне. На июнь обычно, если Пасха не очень ранняя, приходится Троица. Первая неделя после Троицы называется «русальей неделей». На юге России, по замечанию Д. К. Зеленина, полагали, что покойники, утонувшие на русальей неделе, становятся русалками, независимо от пола и возраста.¹⁰

Таким образом, тургеневский «жалостливый» звук, вызывающий желание заплакать, и «печальный» чеховский могут быть соотнесены с народными поверьями об утопленниках. Неслучайно Любови Андреевне «неприятно», а у Ани «на глазах слезы». Теперь их реакция понятна. Как мать другого тургеневского утопленника, Васи, окликает своего утонувшего сына: «Вернись, мол, вернись, мой светик! Ох, вернись, соколик!»,¹¹ так и Любовь Андреевна восклицает: «Гриша мой... мой мальчик... Гриша... сын...» (С. 13, 211). Аня вспоминает о Грише: «...утонул в реке брат

⁸ Там же.

⁹ Там же. С. 101.

¹⁰ Зеленин Д. К. Избранные труды: Очерки русской мифологии: Умершие неестественной смертью и русалки. М., 1995. С. 152.

¹¹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем. С. 103.

¹² Там же.

Гриша, хорошенький, семилетний мальчик» (С. 13, 202). «Уж какой мальчик был! И-их, какой мальчик был!» — говорят об утонувшем Васе мальчики в рассказе Тургенева.¹² Васина мать не перенесла горя: «с тех пор не в своем уме».¹³ Раневская «не перенесла, ушла, ушла без оглядки» (С. 13, 202).

Звук струны скрывает Гришину смерть, «один мотив скрывает другой, словно в своеобразной “психологической” матрешке», по словам А. Вилькина. Он убежден, что эта трагедия — гибель мальчика — «общая глубинная душевная драма».¹⁴ Смерть Гриши — такое же трагическое предвестие гибели сада, как и звук струны, она положила начало целой цепи событий, с которыми не может справиться Раневская. И в Париж она уехала не от легкомыслия, а от горя. И любовник ее — это способ забыться. И золотой, отданный прохожему, — форма жертвоприношения умершему ребенку, поскольку в народных представлениях о смерти покойник изображается как странник, отправившийся в дальний путь, гость, и в каждом прохожем видят носителя судьбы, требующего одаривания.¹⁵ Этот прохожий словами «выдь на Волгу, чей стон...» (ведь не зря же Чехов так редуцирует некрасовский текст: оставляет только воду и стон) невольно попал в унисон воспоминаниям матери о погибшем сыне, вызванным загадочным звуком.

Почему Гаев связывает услышанный звук с криком цапли? Похоже, этот персонаж включается в то же ассоциативное поле, что и Раневская. Цапля — водная птица, цапле и аисту — чистым птицам — приписывалась на Украине заслуга очищения мировых вод после сотворения мира.¹⁶ У украинцев до сих пор существует поверье, что цапля — это человек, превращенный в птицу.¹⁷ В птиц, согласно народным представлениям, воплощаются души умерших. То есть Гаев тоже думает об утонувшем Грише, о конце прошлой жизни, но думает с надеждой на перемены. Вспомним его патетические слова, произнесенные непосредственно перед раздавшимся звуком: «О природа, дивная, <...> ты, которую мы называем матерью, сочетаешь в себе бытие и смерть, ты живишь и разрушаешь...» (С. 13, 224).

¹³ Там же.

¹⁴ Вилькин А. «...Но есть покой и воля...» // Чеховиана: «Звук лопнувшей струны». С. 377.

¹⁵ Славянская мифология: Энциклопедический словарь. Изд. 2-е. / Отв. ред. С. М. Толстая. М., 2002. С. 113, 373–374.

¹⁶ Гуря А. В. Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997. С. 646.

¹⁷ Зеленин Д. К. Восточнославянская этнография. М., 1991. С. 148.

И Петин ответ: «Вы лучше желтого в середину дуплетом» (С. 13, 224). Дуплет — одновременно охотничий и бильярдный термин. А шелканье клюва цапли похоже на стук сталкивающихся шаров в бильярде, игре, которая, по словам Дж. Стрелера, в пьесе вырастает до игры с жизнью и обстоятельствами.¹⁸ Все это объясняет неуклюжие внешние поведенческие проявления Гаева и одновременно глубокие чувства, которые он не может, не умеет выразить, — удивительное сочетание трогательности и комизма, давно отмеченное исследователями.

Петя толкует звук как крик филина. Филин в народных представлениях — зловещая птица. У южных славян филин предвещает смерть или болезнь. На Украине филина связывают со смертью маленьких детей.¹⁹ Ребенок, утонувший по недосмотру матери или приспанный ею, «не будет знать покоя на том свете и будет вечно кричать как сова или пугач (филин)».²⁰ Нужно ли удивляться, что беспокойная совесть Пети дает о себе знать столь символической ассоциацией? При нем погиб Гриша, он перед всеми виноват. Именно Петя довершает распад семьи, лишая ее и второго ребенка. Существует примета: если филин кричит, значит хозяина выживает. В продолжении эпизода со звуком Аня скажет: «Что вы со мной сделали, Петя, отчего я уже не люблю вишневого сада, как прежде» (С. 13, 227).

Завершают эпизод слова Фирса: «Перед несчастьем тоже было: и сова кричала, и самовар гудел бесперечь» (С. 13, 224). Именно Фирс воспринимает звук как предвестие несчастья, читай — продажи и гибели сада. Но глухой Фирс, скорее всего, ничего не слышал, он повторяет предположение Трофимова. Именно реплика Фирса переводит разговор в другой смысловой регистр. От грустных воспоминаний о прошлом все обращаются мыслями к невеселому будущему.

Лопахина восприятие звука характеризует иначе. Ему слышится сорвавшаяся в шахте бадья. Звук в пьесе «Вишневый сад» исследователи часто связывают с рассказом Чехова «Счастье», где молодой пастух так же толкует неожиданный звук в степи. При этом упускается из виду, что это разные звуки: отдаленный, замирающий, печальный в пьесе и дробный, рассыпчатый, грозный в рассказе: «В тихом воздухе, рассыпаясь по степи, пронесся звук. Что-то вдали грозно ахнуло, ударились о камень и

¹⁸ *Стрелер Дж.* «Вишневый сад» Чехова // Чеховиана: «Звук лопнувшей струны». С. 226.

¹⁹ *Гура А. В.* Символика животных в славянской народной традиции. С. 572.

²⁰ *Кабакова Г. И.* Антропология женского тела в славянской традиции. М., 2001. С. 153.

побежало по степи, издавая “тах! тах! тах! тах!”» (С. 6, 215). И все же Лопахин воспринимает звук именно так. Почему? Каждый слышит то, что хочет слышать, что ему ближе и понятнее. Лопахину ближе производственные проблемы, он практический и рациональный человек. Но и в его словах есть фольклорно-мифологический подтекст.

Многие исследователи видят в образе Лопахина мотивы смерти, губительства. Л. Димитров прямо говорит: Лопахин «входит в мифологическое пространство текста как сущностный inferнальный образ смерти».²¹ Несмотря на смягчение характера Лопахина в ходе работы над пьесой,²² в нем сохранились черты, подсказанные фольклорной традицией. Об этом свидетельствует фамилия героя. У В. И. Даля читаем: «Лопастый <...> род водяного, <...> проклятые люди, нетерпеливо ожидающие светопреставления; они тайком проказят». Вероятно, с этим словом этимологически связано и другое, тоже «водяное»: лопасть — это часть весла. Возможен и другой ассоциативный ряд: лопата — «предмет для копки, выгребу», лопатник — «землекоп, работник с заступом», то же, что могильщик. Есть еще слово «лопать» — «разрывать от напора изнутри, трескаться. Обруч, *струна лопнула*» (выделено мной — М. Л.).²³ У М. Фасмера «лоп» — «некрещеный младенец», «лопань» — «колодец на болоте» (ср.: лопастый — водяной у Даля), «лопарь» — «неверующий, еретик», «лопастый» — «домовой» — все нечистая сила. Слово «лопать» Фасмер связывает с «криком совы».²⁴ Упавшая сверху вниз бадья, шахта, глубина земли имеют хтонический смысл, не случайно именно персонаж, связанный со смертью, предполагает такое происхождение непонятного звука. Излишне напоминать, какую роль Лопахин играет в судьбе других героев и вишневого сада.

Все реплики героев, содержащие их отклик на непонятный звук, не только передают их внутреннее состояние, обнажают самые больные их места, но оказываются тесно связаны скрытыми обертонами, обнаружить которые можно только в контексте традиционной народной культуры.

Однако автор пьесы дважды, в конце второго и четвертого действий, говорит о происхождении звука точно и недвусмысленно: не звук, похожий

²¹ Димитров Л. Все-вышневый сад // Чеховиана: «Звук лопнувшей струны». С. 398.

²² Полоцкая Э. А. «Вишневый сад»: Жизнь во времени. М., 2004. С. 15–18.

²³ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 2. М., 1979. С. 266–267.

²⁴ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. Т. 2. СПб., 1996. С. 517–519.

на звук лопнувшей струны, а именно звук лопнувшей струны. Это указание возвращает нас к Епиходову. Удивительно ли, что у человека, которого дразнят «двадцать два несчастья», на гитаре лопнула струна? Это, так сказать, материальное объяснение звука. Говоря о его символическом значении, обратимся опять к Тургеневу: «Появление пошлости бывает часто полезно в жизни: оно ослабляет слишком высоко настроенные струны, отрезвляет самоуверенные или самозабывчивые чувства, напоминая им свое близкое родство с ними».²⁵ Так и у Чехова: струна настроена слишком высоко, жизнь напоминает о себе самоуверенным и самозабывчивым чувствам.

Звук лопнувшей струны в пьесе связан с многократно повторяющимися звуками музыки: в финале первого действия слышно, как пастух играет на свирели, в начале и в конце второго — Епиходов играет на гитаре, в третьем — звучит вальс и настраивается оркестр, герои что-то напевают. Мотив музыки развит во всех мифологических и фольклорных традициях. Существует, как сказал А. Н. Веселовский, «многочисленный ряд сказаний о влиянии песни, музыки, в которых старые представления об их волшебном, неотразимом влиянии, напоминающем силу заговора, чередуются с эстетическими».²⁶ При этом звук лопнувшей или порванной струны может иметь как гармонизирующее, упорядочивающее, так и разрушительное значение. В новгородской былине гуслир Садко получает награду от морского царя за свою чудесную музыку, но эта же музыка вызывает бурю на море, когда Садко играет в подводном царстве. Гибнут корабли, и Садко рвет струны. Море стихает. Музыка в фольклоре — это форма состязания героев, а еще раньше — состязания во славу богов. Она может как творить, так и губить. В средневековой христианской символике музыка ассоциируется с соблазном и грехом. В триптихе И. Босха «Сады земных наслаждений» музыкальные инструменты превращаются в орудие пытки грешников.

Звук лопнувшей струны — амбивалентный символ. Это конец состязания между героями, завершение очередного этапа их жизни, но и начало нового. Исходя из такого фольклорно-мифологического толкования звука лопнувшей струны, мы не можем не согласиться с Э. А. Полоцкой: «Следуя закону композиции поэтических и музыкальных произведений, автор вносит в финал дух Прекрасного и очищает, осветляет атмосферу, драматическую по событиям личной жизни героев и трагическую по смыс-

²⁵ *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 7. С. 100–101.

²⁶ *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М., 1989. С. 258.

ду исторических перемен. Музыка “конца” остается *музыкой* и не заглушает музыку “начала”, которая явно слышна в тоне призывных возгласов Ани и Пети».²⁷

Так Чехов подводит итог спорам и выносит свой вердикт не только о природе звука, но и о судьбе героев и создает смысловой вектор восприятия пьесы в целом. Фольклорный материал, легший в основу литературного текста и составляющих его элементов, выступает не в своем прямом значении, а, трансформируясь, выполняет различные функции. В том числе он может стать структуро- и смыслообразующим началом чеховского драматургического подтекста, включая отдельные образы и мотивы в ассоциативное поле фольклора, создавая «фольклорный ключ» к их интерпретации.

²⁷ Полоцкая Э. А. «Вишневый сад». С. 19.

РАЗДЕЛ II

В. И. Тюпа

Функция читателя в чеховском нарративе

Мысль Толстого о том, что Чехов открыл принципиально новые формы письма, стала общим местом чеховедения, однако эта новизна пока еще не выявлена в полной мере. Мне уже приходилось писать о таком факторе, как взаимодополнительность двух радикально различных жанровых стратегий (анекдота и притчи) в чеховском рассказе.¹

Теперь мне хотелось бы обратить внимание на иной аспект инновационности, ознаменовавшей рубеж перехода от классической художественности XIX столетия к неклассической художественности века XX. За особенностями композиции, сюжета, детализации, речевого строя зрелых чеховских рассказов скрывается принципиально новая организация читательской инстанции в чеховском нарративе.

Термин «нарратив» используется при этом не как модный заменитель слова «повествование»,² а в научно строгом его значении двояко-событийного типа высказываний: «Перед нами два события, — писал М. М. Бахтин, — событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели)». ³ В лирике (по преимуществу анарративной) отсутствует рассказываемое событие; в драматургии, напротив, отсутствует «событие рассказывания», поскольку текст произведения является непосредственным речевым «показом» разыгрываемого события.

¹ См.: Тюпа В. И. Художественность чеховского рассказа. М., 1989. Гл. 1.

² Повествование — одна из композиционных форм литературного текста, тогда как нарратив — одна из возможных модальностей высказывания, один из базовых типов организации произведения как целого.

³ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 403.

Специфика нарративного дискурса состоит именно в том, что он наделяет факт или некоторую совокупность фактов статусом события. Здесь, говоря словами Бахтина, на передний план «выходит новое и главное действующее лицо события — свидетель и судия».⁴ Дело в том, что, как писал Ю. М. Лотман, «значимое уклонение от нормы (то есть “событие”, поскольку выполнение нормы “событием” не является) зависит от понятия нормы»,⁵ а последнее принадлежит некоторому субъекту (индивидуальному или социокультурному). Иначе говоря, событие неотделимо от его пристрастной интерпретации в качестве значимого (для кого-то) беспрецедентного и необратимого деяния или происшествия. Никакой природный катаклизм или социальный казус вне соотнесенности с сознанием «свидетеля» как носителя некоторых «норм» бытия, пока еще не является событием.

В классических нарративах XIX века функция «свидетеля и судии» реализовалась фигурой повествователя или рассказчика. Читатель оказывался перед лицом вполне осмысленного, ментально завершенного события, ограничиваясь ролью участника только «события рассказывания». В ранних произведениях Чехова мы нередко также имеем дело именно с таким строем повествования. Например: «Ванька перевел глаза на темное окно, в котором мелькало отражение его свечки, и живо вообразил себе своего деда <...>. Это маленький, тощенький, но необыкновенно юркий и подвижной старикашка лет 65-ти, с вечно смеющимся лицом и пьяными глазами» (С. 5, 478).

Совершенно очевидно, что девятилетний герой рассказа в принципе не мог бы мыслить своего дела в таких категориях и такими словами. Даваемая повествователем характеристика окончательна и неоспорима, она оставляет читателю позицию пассивно внимающего.

Поздний чеховский нарратив организован, как правило, иначе. Он вовлекает читателя в состав самого рассказываемого события, наделяя инстанцию адресата (т. н. «нарратора») свойствами свидетеля происходящего. Так чеховский студент, будучи читателем евангельского текста (внутритекстовый аналог отношения адресата к тексту), занимает воображаемую позицию непосредственного свидетеля: «В Евангелии сказано: “И испеш вон, плакася горько”. Воображаю: тихий-тихий, темный-темный сад, и в тишине едва слышатся глухие рыдания...» (С. 8, 308).

⁴ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 341.

⁵ Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 283.

Обратим внимание на роль, отводимую чеховским нарратором слушателю некоторой истории в метарассказах писателя (жанровая форма «рассказа о рассказе»). Возволновав слушательницу изложением известного ей евангельского события, Иван Великопольский предполагает, что не столько его рассказывание, сколько само рассказанное им *имеет к ней какое-то отношение*. Он размышляет о своем неожиданном успехе начинающего проповедника как о ее личной вовлеченности в то далекое событие: «Если старуха заплакала, то не потому, что он умеет трогательно рассказывать, а потому, что Петр ей близок, и потому, что она всем своим существом заинтересована в том, что происходило в душе Петра» (С. 8, 309).

Еще очевиднее роль слушателей как участников-свидетелей повествуемой жизни, а не только рассказа о ней, в «маленькой трилогии». Иван Иванович делает самостоятельный и притом весьма радикальный вывод из рассказанной Буркиным истории: «...нет, больше жить так невозможно!» Самому же рассказчику этот вывод чужд: «Ну, уж это вы из другой оперы, Иван Иванович» (С. 10, 54).

В свою очередь, «рассказ Ивана Ивановича не удовлетворил ни Буркина, ни Алехина. Когда из золотых рам глядели генералы и дамы, которые в сумерках казались живыми, слушать рассказ про беднягу чиновника, который ел крыжовник, было скучно. Хотелось почему-то говорить и слушать про изящных людей, про женщин» (С. 10, 64–65).

Уже эти не весьма обычные для традиционного рассказа реакции слушателей вынуждают читателя совершать выбор и оценивать рассказ персонажа по-своему, т. е. стать активно причастным свидетелем события общения людей, составляющего предмет чеховской наррации.

Рассказ Алехина, напротив, не разобщает, а сближает персонажей, но не нарративным искусством того, кто *рассказывал им с таким чистосердечием*, а их свидетельской причастностью к повествуемой жизни: «...они думали о том, какое, должно быть, скорбное лицо было у молодой дамы, когда он попрощался с ней в купе и целовал ей лицо и плечи. Оба они встречали ее в городе, а Буркин был даже знаком с ней и находил ее красивой» (С. 10, 74).

Следует подчеркнуть композиционную значимость этих фраз, составляющих концовку всей «трилогии».

В концовке «Рассказа старшего садовника» повествователем также актуализируется читательская возможность занять собственную позицию по отношению к вставному рассказу: «Михаил Карлович кончил. Мой сосед хотел что-то возразить ему, но старший садовник сделал жест,

означавший, что он не любит возражений...» (С. 8, 346). Ранее о рассказывавшем персонаже сообщалось, что «выражение лица у него было необыкновенно важное и надменное; он не допускал противоречий и любил, чтобы его слушали серьезно и со вниманием» (С. 8, 342). Читателю остается задуматься о непрозвучавшем возражении и стать независимым слушателем рассказанной истории. Смыслообразующая функция «свидетеля и судии» рассказанного как событийного придается инстанции чеховского читателя многообразными путями.

Нередко статусом события происшедшее наделяется (или не наделяется) сознанием самого персонажа, не обладающего авторитетностью повествующей инстанции. Это оставляет вопрос о событийности повествоваемого для читателя открытым.

Если «эта “дама с собачкой” к тому, что произошло, отнеслась как-то особенно, очень серьезно, точно к своему падению» (С. 10, 132), то для Гурова в очередном курортном соитии со случайной знакомой состав события отсутствует. Но спустя некоторое время тот же персонаж неожиданно усматривает событийность в совершенно случайной и незначительной «подробности» бытия: «Подошел какой-то человек — должно быть, сторож, — посмотрел на них и ушел. И эта подробность показалась такой таинственной и тоже красивой» (С. 10, 134). Переломное событие в жизни героя, приводящее к его преобразению, с посторонней точки зрения, является ничтожной частностью повседневного существования: «Эти слова, такие обычные, почему-то вдруг возмутили Гурова» (С. 10, 137) и т. д.

Такие повествования, как «На подводе» или «У знакомых», с классических позиций представляются и вовсе бессобытийными.

В рассказе «У знакомых» ожидаемых событий спасения имения от торгов и объяснения героя по поводу возможной женитьбы так и не происходит, исходная ситуация в финале восстанавливается, что подчеркнуто повторным чтением пригласительной записки. С другой стороны, Подгорин (едва ли случайное сходство фамилий с Подколесиним из гоголевской «Женитьбы») бежит из имения, сохраняя свою чуть было не утраченную независимость, и это является известного рода поступком, осуществлением выбора, т. е. событием. Ведь «событие, — согласно определению Поля Рикера, — это то, что могло произойти по-другому».⁶

Ореол событийности нередко придается повествуемому искусной чеховской детализацией, создающей для читателя эффект присутствия. Например: «Сквозь опущенные шторы сюда не проникали солнечные лучи,

⁶ Рикер П. Время и рассказ. М.; СПб., 2000. Т. 1. С. 115.

было сумеречно, так что все розы в большом букете казались одного цвета» (С. 10, 10). Впрочем, о чем говорит эта одинаковость неодинакового? В конечном счете, определение меры событийности изложенного остается за читателем.

Один из наиболее очевидных способов вовлечения читателя в состав рассказываемого события составляют так называемые открытые финалы. Эту конструктивную особенность П. М. Бицилли считал «главной» для чеховских произведений: «нет “развязки”, “завершения”, разрешения жизненной драмы».⁷ Однако открытые финалы у Чехова не релятивно-случайностны; они — вероятностны: «*Поживем — увидим*» («Три года»); «*И казалось ему, что этого нельзя поправить*» («Соседи»).

Вспомним некоторые из наиболее знаменательных открытых финалов: «... и чувство молодости, здоровья, силы, — ему было только 22 года, — и невыразимо сладкое ожидание счастья, неведомого, таинственного счастья овладевали им мало-помалу, и жизнь *казалась* ему восхитительной, чудесной и полной высокого смысла» («Студент»; С. 8, 309).

«*И казалось*, что еще немного — и решение будет найдено, и тогда начнется новая, прекрасная жизнь; и обоим было ясно, что до конца еще далеко-далеко и что самое сложное и трудное только еще начинается» («Дама с собачкой»; С. 10, 143).

«Она пошла к себе наверх укладываться, а на другой день утром простилась со своими и, живая, веселая, покинула город — *как полагала*, навсегда» («Невеста»; С. 10, 220).

Подчеркнутые слова, придающие концовкам модальность субъективной «кажимости», порой расцениваются интерпретаторами как ироническая авторская дискредитация легковесного оптимизма героев. При этом авторская инстанция мыслится всеведующим творцом своего мира, каким он предстал в классике XIX столетия. Однако нарратор чеховского художественного дискурса лишь выявляет некоторый спектр вероятности последующего развития событий. Конечно, каждого из этих персонажей в ходе продолжения их существования (если бы оно было действительным) могли бы постичь глубокое разочарование и жизненная неудача. Но в то же время у нас нет существенных оснований сомневаться в том, что происшедшие с ними перемены необратимы.

Проблематизируя событийность в прозе Чехова, В. Шмид пишет, например, о рассказе «Студент»: «пустая бутылка, этот подчеркиваемый

⁷ Бицилли П. М. Творчество Чехова: Опыт стилистического анализа // Бицилли П. М. Трагедия русской культуры. М., 2000. С. 205.

звуковым повтором начальный мотив, указывает на несостоявшееся событие» и «становится символом мнимого прозрения».⁸ Между тем, если в начальных фразах этого текста действительно доминирует фонема У, озвучивая угнетенное состояние героя, то в заключительных — явственно преобладает фонема А. Анаграмматическим ключом для этого повтора, сигнализирующего о происшедшей перемене, служит слово «заря».

Нередки у Чехова и концовки мнимой завершенности. Например, скрытый оксюморон — жила, чтобы не жить — взрывает и обесценивает смысловой итог душевных терзаний героини рассказа «В родном углу»: «Надо *не жить*, надо слиться в одно с этой роскошной степью, безграничной и равнодушной, как вечность, с ее цветами, курганами и далью, и тогда будет хорошо...

Через месяц Вера *жила* уже на заводе» (С. 9, 324).

Многие концовки явственно свидетельствуют о недостижимости повествованием некоего финального смысла. Такова, например, фраза, завершающая «Мою жизнь»: «А когда входим в город, Анюта Благово, волнуясь и краснея, прощается со мною и продолжает идти одна, солидная, суровая. И уже никто из встречных, глядя на нее, не мог бы подумать, что она только что шла рядом со мною и даже ласкала ребенка» (С. 9, 280).

Читателю, знакомому с иным обликом героини, остается самостоятельно решать, какой из них подлинный. Или смириться с его неопределенностью.

Все столь многочисленные примеры нарративной (отнюдь не эстетической) незавершенности произведений Чехова, открытости излагаемых историй, неоднозначности характеров и ситуаций отвечают сформулированному в XX веке Вернером Гейзенбергом «принципу соотношения неопределенностей»: вероятности последующих изменений ситуации не произвольны (хотя и не однозначны); они — взаимодополнительны. При этом само понятие «неопределенности» в отношении к Чехову позайствовано не столько из физики новейшего времени, сколько у самого писателя. В юношеской своей драме («Безотцовщина») Чехов устами персонажа Глагольева рассуждал о «выразителе современной неопределенности» как «состоянии нашего общества», о «русском беллетристе», который «чувствует эту неопределенность», который «не знает, на чем остановиться» (С. 11, 16). Зрелый Чехов не то, чтобы «не знает», — он, по-видимому, не считает для себя возможным вносить собственную

⁸ Шмид В. Проза как поэзия. СПб., 1998. С. 294.

определенность в жизнь, самоопределяющуюся экзистенциальным выбором каждого своего субъекта.

П. Н. Долженков, говоря о «принципе неопределенности» у Чехова, мыслит его как авторскую концепцию («мир произведений Чехова — мир неопределенности»), что ведет к утверждениям о «чеховском скептицизме».⁹ В наше время заметно умножились приверженцы мнения о принципиальном скептицизме писателя, но это, по всей видимости, следствие нашего же (современного) умонастроения. Ибо приписывание скепсиса самому чеховскому нарратору предполагает взгляд с позиций классической поэтики (и классической физики) XIX столетия. Между тем чеховские «неопределенности» формируют инновационную роль читателя как аналогичную роли наблюдателя в квантовой физике, где он оказывается неустранимым фактором хода и результата эксперимента. Иначе говоря, чеховский текст подобен гейзенберговой природе, которая при всей ее объективности «выступает в том виде, в каком она выявляется благодаря нашему способу постановки вопросов».¹⁰ Аналогия с общеизвестными словами писателя о «правильной постановке вопросов» очевидна.

Упрощенно говоря, оптимистически настроенный читатель получает возможность наделять чеховский текст позитивным завершающим смыслом, а настроенный пессимистически — негативным. Этим создается характерный эффект чеховского письма, будто автор «с каждым читателем ведет душевный разговор наедине».¹¹ Отсюда столь значительные порой расхождения в истолковании эмоционально-волевой тональности одного и того же текста чеховедами самой высокой квалификации. Наиболее характерный казус — более чем вековое противостояние двух лагерей интерпретаторов «Душечки», читающих рассказ либо по-толстовски сентиментально, либо по-чеховски саркастически.

Сказанное отнюдь не означает, что произведения Чехова можно читать, как вздумается. В чеховских нарративах обнаруживается некоторый смысловой потенциал: достаточно определенное (и, соответственно, исследовательски определимое) соотношение взаимодополнительных неопределенностей, создающее, по словам В. Страды, «ощущение засюжетного пространства, просвета, за которым угадывалась бы незавершенность мира».¹²

⁹ Долженков П. Н. Чехов и позитивизм. М., 2003. С. 21, 44.

¹⁰ Гейзенберг В. Физика и философия. М., 1963. С. 36.

¹¹ Страда В. Антон Чехов // История русской литературы: XX век: Серебряный век. М., 1995. С. 49.

¹² Там же. С. 58.

Речь идет, разумеется, не о любых возможных перспективах «засюжетных» изменений сложившейся к финалу ситуации, но только о сценариях жизненного поведения, присущих «чеховскому человеку». Поэтому исход художественных построений зрелого Чехова всегда «одновременно четкий и двусмысленный: четкий потому, что полюс подлинного положительен по отношению к неподлинному (ср. *две жизни* Гурова в «Даме с собачкой» — В. Т.), но этико-интеллектуальное содержание и того и другого проблематично, и ни герои, ни рассказчик не в состоянии решить проблему».¹³ Ответственность за ее решение возлагается на читателя — «свидетеля и судию», собственно и формирующего своими нравственно-эстетическими предпочтениями затекстовое ментальное пространство жизни.

Природа чеховской неопределенности разъясняется в письме к А. Н. Плещееву от 9 апреля 1889 года. Писатель, демонстрирующий своими произведениями, насколько «жизнь отклоняется от нормы», тут же признается в неопределенности этой нормы: «Норма мне неизвестна, как неизвестна никому из нас» (П. 3, 186). Судя по дальнейшему контексту этого знаменитого письма, единственным надежным ориентиром в онтологически неопределенном мире Чехова выступает ответственная свобода («рамка свободы») каждого субъекта самоопределения. Однако своеобразие чеховской нарративной стратегии не столько во взаимной свободе участников коммуникативного «события рассказывания», сколько во взаимной их ответственности перед лицом *высокого смысла* (заключительные слова рассказа «Студент»). Адекватной чеховской ментальности представляется мысль Бахтина об истине, которая «принципиально неместима в пределы одного сознания», «требует множественности сознаний», поскольку «рождается в точке соприкосновения разных сознаний».¹⁴

Вопреки давнишней идее А. П. Чудакова, в произведениях Чехова нет ничего случайного. Он искусно формирует все необходимые предпосылки для классической эстетической завершенности целого. Но заключительный акт смыслового завершения (ответ на «правильно поставленный вопрос») автор оставляет читателю, апеллируя к его коммуникативной, эстетической и моральной ответственности. В самых общих чертах это напоминает майевтику Сократа, ибо чеховская сверхзадача — активизировать мысль человека, внушить ему интеллектуальную тревогу за

¹³ Там же. С. 62.

¹⁴ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 135.

необходимость решения вопроса жизни».¹⁵ Поистине, не только читатель читает рассказ Чехова, но и сам рассказ «читает» своего читателя: текст функционирует как тест.

Предполагаемый чеховским нарративом читатель — не адресат смысла (авторского), а субъект смысла (соавторского). Речь однако не идет о читательском произволе. Смыслообразующая функция проективной инстанции восприятия в чеховской прозе носит солидаристский, конвергентный характер взаимодополнительности к смыслообразующей функции нарратора. Иными словами, коммуникативная стратегия чеховской наррации может быть адекватно описана в категориях бахтинского «диалога согласия», а не свойственного классическому повествованию авторитетного монолога.

¹⁵ Линков В. Я. Художественный мир прозы А. П. Чехова. М., 1982. С. 34.

Чехов: поэтика улик

Итальянский культуролог Карло Гинзбург, говоря о возникновении к концу XIX века в области гуманитарных наук новой эпистемологической парадигмы или модели (которую он называет «a presumptive paradigm»), обнаруживает черты сходства между так называемым «методом Морелли» в области искусствоведения, детективным методом Шерлока Холмса и психоанализом Фрейда. Суть метода Морелли, примененного в его статьях 1874–1876 гг. и использованного для идентификации и атрибуции картин, заключалась в повышенном внимании не к наиболее заметным аспектам картины, а к незначительным деталям, таким, как, например, форма ушных раковин или ногтей, которые, как считал Морелли, выдают индивидуальную манеру художника и меньше подвергаются влиянию конкретной художественной школы. Это своего рода отпечатки пальцев художника. Гинзбург, а до него и другие (Энрико Кастельнуово и др.), не без основания сравнивали метод Морелли, с одной стороны, с детективным методом Шерлока Холмса, а с другой — с психоаналитическим методом Фрейда. Детектив обнаруживает преступника на основании улики, которые едва заметны для большинства окружающих. Аналогичным образом психоаналитический метод уделяет особое внимание интерпретации произвольных жестов, незначительных, скрытых для глаза деталей, маргинальному, подсознательному, т. е. обнаруживает в своем методе сходство с методом интерпретации Морелли, которое отмечал сам Фрейд.

Связывая этот феномен, т. е. «уликовую парадигму» с определенным типом визуального восприятия, характерного для периода модерна, Гинзбург подчеркивает, что все три способа интерпретации — симптомы в случае Фрейда, улики в случае Шерлока Холмса и мельчайшие живописные знаковые детали в случае Морелли — ведут к более глубокому пониманию действительности. «В каждом случае, — пишет Гинзбург, — мельчайшие приметы позволяют проникнуть в более глубокие, иначе недоступные слои реальности», позволяющие дешифровать реальность.¹

¹ *Ginzburg C. Clues, Myths, and the Historic Method. Baltimore, 1989. P. 101.*

Любопытно также, что и Фрейда, и Морелли, и Конан Дойля объединяет медицинское образование, которое, возможно, приводит их к использованию модели «медицинской семиотики», т. е. к диагностированию болезней, недоступных через непосредственное наблюдение поверхностных симптомов.

Очевидно, что не простым совпадением является то, что «уликовая парадигма» совпадает с началом литературной деятельности еще одного медика — Чехова. Внимание Чехова ко всякого рода симптомам, уликам, незначительным деталям, «невидимым миру слезам», к тому, что лежит на поверхности, но скрыто для глаза, к косвенным приметам объединяет его с его современниками Морелли, Конан Дойлем и Фрейдом. Чехова неоднократно обвиняли в том, что его интересует только тривия, но именно мелочи, именно незаметные и несущественные детали, побочные подробности обладают у него повышенной семиотической насыщенностью. Поэтика Чехова в значительной степени построена на подборе деталей, фраз, реплик, примет, жестов, которые сами по себе могут не иметь буквального или символического значения, а используются им как своего рода векторы, отсылающие читателя к скрытому смыслу, который герои Чехова и сам текст его повествования в целом постоянно скрывают, но произвольно выдают, обнаруживают через якобы случайно оброненные слова и незначительные детали. Иными словами, Чехов ориентируется на читателя, который должен быть детективом и психоаналитиком, а потому подбирает такие детали, которые могут служить «симптомами» и «уликами» для внимательного читателя. Неслучайно, говоря о своих художественных задачах и о задачах читателя, Чехов видит последнего как «присяжного», т. е. как своего рода следователя, перед которым «беллетрист» раскрывает подробности «дела» и улики, но за которого отказывается делать выводы и сопоставления. Художник является лишь «свидетелем», т. е. дает своего рода «показания», читатель — делает выводы. По поводу своего рассказа «Огни» Чехов пишет Суворину: «Мне кажется, что не беллетристы должны решать такие вопросы, как Бог, пессимизм и т. п. Дело беллетриста изобразить только, кто, как и при каких обстоятельствах говорили или думали о Боге и пессимизме. Художник должен быть не судьей своих персонажей и того, о чем говорят они, а только беспристрастным свидетелем. Я слышал беспорядочный, ничего не решающий разговор двух русских людей о пессимизме и должен передать этот разговор в том самом виде, в каком слышал, а делать оценку ему будут присяжные, т. е. читатели. Мое дело только в том, чтобы быть талантливым, т. е. уметь отличать важные показания от неважных, уметь

освещать фигуры и говорить их языком» (П. 2, 280). «Беспорядочный, ничего не решающий разговор» и является основным средством поэтического выражения у Чехова. Характерно, что сам по себе «разговор» может не иметь смысла, но он является «уликой», «симптомом», через которые читатель раскрывает сокрытый смысл, часто не имеющий прямого отношения к сути «разговора».

Любопытно, что еще до появления рассказов Конан Дойля о Шерлоке Холмсе, Чехова сильно интересует проблема уголовного рассказа и детективного метода. В «Шведской спичке» он высмеивает традиционные детективные приемы, основанные на поиске очевидных улик и мотивов преступления. Логика (или псевдологика) традиционного метода строится на цепи клишированных догадок: если человек, исчез, значит его убили; если его убили, то из-за его неблагоприятного поведения («распутство не доводит до добра!»); если нашли кровь, то это непременно кровь жертвы, и т. п.

Пожилой следователь Чубиков, явный представитель старого метода, который Чехов высмеивает, ищет очевидное: «Войдя во флигель, следователь занялся прежде всего осмотром двери в спальню». Не найдя в двери «особых примет, могущих послужить каким-либо указаниям», и не найдя трупа внутри, в комнате, он делает вывод, основанный на индукции: «Это второй такой случай в моей практике... В 1870 году был у меня тоже такой случай. Да вы, наверное, помните... Убийство купца Портретова. Там тоже так. Мерзавцы убили и вытащили труп через окно...» (С. 2, 203–204). Методологическая ошибка Чубикова в том, что он делает вывод на основе повторяемости феномена, т. е. выводит общее из индивидуального. Любопытную пародию на этот метод псевдонаучной индукции мы находим еще в «Русских ночах» Одоевского:

«В ученом мире то и дело вы слышите: сделайте милость, без умозрений, а опыт, чистый опыт; между тем, известен только один совершенно чистый опыт, без малейшей примеси теории и вполне достойный названия опыта: медик лечил портного от горячки; больной, при смерти, просит напоследях покушать ветчины; медик, видя, что уже спасти больного нельзя, соглашается на его желание; больной покушал ветчины — и выздоровел. Медик тщательно внес в свою записную книжку следующее опытное наблюдение: “ветчина — успешное средство от горячки”. Через несколько времени тому же медику случилось лечить сапожника также от горячки; опираясь на опыт, врач предписал больному ветчину — больной умер; медик, на основании правила: записывать факт как он есть, не прибавив никаких умствований, — прибавил к прежней отметке следующее

примечание: “средство полезное лишь для портных, но не для сапожников”. — Скажите, не такого ли рода наблюдений требуют эти господа, когда толкуют о чистом опыте; если бы опытный наблюдатель продолжал собирать свои опытные наблюдения — то со временем из них бы составилось то, что называют теперь наукою...».²

Молодой Дюковский, напротив, явно отталкивается от индукции и склонен обращать внимание на мелочи, на маргинальное и ведет себя вполне, как будущий Шерлок Холмс (или доктор Фрейд), который проводил свои расследования при помощи дедуктивного метода, благодаря которому по мельчайшим признакам воссоздает картину преступления и находит виновного: «На полу ничего особенного не заметно, сказал Дюковский. — Ни пятен, ни царапен. Нашел одну только обгоревшую шведскую спичку. Вот она! Насколько я помню, Марк Иванович не курил; в общезжитии же он употреблял серные спички, отнюдь же не шведские. Эта спичка может служить уликой...» (С. 2, 204). Следователь отмахивается от подобного рода незначительных улик: «Лезет со спичкой!.. Чем спички искать, вы бы лучше постель осмотрели!».

Поиск преступления превращается в разоблачение традиционного детективного расследования, а рассказ оказывается рассказом не о раскрытии ситуации, а о методе раскрытия ситуации. Поспешные выводы, как следователя, так и его помощника, высмеиваются Чеховым в той степени, в которой они основываются на индукции. Не только пропавший помещик оказывается вовсе не убитым, но так называемые инкриминирующие улики — помятая кровать, потерянный сапог, кровь на траве, синие панталоны управляющего и синие волоски, найденные на репейнике под окном, смущение управляющего, нежелание сестры давать показания, псевдопсихологические мотивировки — ведут следователя и его помощника к ложным выводам. Чубиков сетует на отсутствие настоящих улик: «Улик настоящих нет, а все какая-то философия», — т. е. он отменяет улики, основанные на догадке, а не на очевидном факте. В отличие от следователя, Дюковский стремится построить следствие на маргинальном и незаметном, на «шведской спичке»: «— А вам непременно подавай топор, окровавленные простыни!.. Юристы! Так я вам докажу! Вы перестанете у меня так халатно относиться к психической стороне дела!.. Мало вам философии, так у меня есть нечто вещественное... <...> Дайте мне только поездить. — О чем это вы? — Про шведскую спичку-с... Забыли? А я не забыл! Я узнаю, кто зажег ее в комнате убитого!» (С. 2, 213).

² *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. Л., 1975. С. 144.

Любопытно, что именно шведская спичка и метод дедукции помогают в конечном счете найти помещика, правда живого, а не мертвого. Обнаружив владельницу шведских спичек, Дюковский, начитавшийся автора детективных романов Габорио, оказывается почти на уровне Шерлока Холмса. Ошибка его лишь в глобальных поспешных выводах, но тип улик, на которые он обращает внимание, оказывается правильным.

То, что я называю «принципом шведской спички» в поэтике Чехова, находит свой отклик и в знаменитом чеховском высказывании по поводу находящегося на сцене заряженного ружья (из письма к литератору Александру Лазареву-Грузинскому от 1 ноября 1889 г.), которое должно выстрелить («Нельзя ставить на сцене заряженное ружье, если никто не имеет в виду выстрелить из него. Нельзя обещать»; П. 3, 273). Заряженное ружье — та же улика, которая рано или поздно «выстреливает», т. е. помогает объяснить происходящее. Но слова эти не следует понимать узко: важно лишь то, что каждая деталь может потенциально быть использована как «улика».

Принцип «шведкой спички» любопытно преломляется в поэтике зрелого Чехова. Незначительная деталь, или «улика», ведет читателя к более глубокому пониманию произведения. То, что кажется случайным и незначительным, оказывается неслучайным и значительным, и наоборот. При этом функция или смысл детали часто сильно отличается от привычного или первоначально ожидаемого. Важна именно побочная улика, которая, в конечном счете, помогает нам дешифровать действительность, но не обязательно так, как мы ожидаем.

Так, убитая чайка оказывается не столько символом, сколько уликой. Герои пьесы интерпретируют убитую чайку как символ, основываясь на традиционных ассоциациях типа «чайка — чистота, невинность, красота». Метафорически интерпретирует ее и Тригорин, и сама Нина. Но если мы посмотрим на чайку именно как на улику, то эта улика раскрывает нам важную черту характера Треплева — его способность на бессмысленное убийство, что, в конечном счете, ведет к другому бессмысленному убийству — самоубийству. Ружье выстреливает и не раз — но всегда в руках Треплева. Таким образом, связь чайки с судьбой Нины оказывается своего рода «ложной уликой».

О детективном, «уликовом» методе восприятия Чехова, хотя и не называя его таковым, писали и его современники: «На открытии школ по соседству с Мелиховым он всегда присутствовал и, между прочим, по некоторым мелочам в квартире учителя выводил правильное заключение о степени его интеллигентности. Только на основании того, как, где и

в чем хранились деловые бумаги и книги, как была расставлена мебель, чем были украшены стены, Чехов делал безошибочную характеристику ее обитателя».³

Этот «уликовый» тип восприятия в высшей степени характерен для чеховской поэтики; он проявляется и в том, как герои Чехова «читают» действительность, и в том, как сам Чехов выстраивает описываемую действительность. Рассказ «Дама с собачкой» в значительной степени построен на этих уликах, которые дешифруют реальность. Гуров, как детектив, «читает» внешность Анны Сергеевны: «Ее выражение, походка, платье, прическа говорили ему, что она из порядочного общества, замужем, в Ялте первый раз и одна, что ей скучно здесь» (С. 10, 129). Другие знаковые детали безошибочно указывают на социальное положение Анны Сергеевны, ее провинциальность — лорнетка, атрибут тогдашней моды, которым Анна Сергеевна пользуется не с практической целью (неслучайно, за ненадобностью, она его роняет и теряет в толпе), а именно как аксессуаром, позволяющим ей вписать свое поведение в тип поведения, который предписывается даме ее круга: «Анна Сергеевна смотрела в лорнетку на парашод и на пассажиров, как бы отыскивая знакомых» (С. 10, 131). Рассматривать публику сквозь лорнет или монокль было излюбленной привычкой щеголей XIX века, но к концу века лорнет уже потерял окраску изысканности и воспринимался как атрибут изысканности только в провинции. В городе С. эта лорнетка позднее фиксируется в визуальном восприятии Гурова как «вульгарная» («она, затерявшаяся в провинциальной толпе, эта маленькая женщина, ничем не замечательная, с вульгарной лорнеткой в руках»). Не менее знаковым оказывается и пристрастие Анны Сергеевны к восточным духам. «У нее в номере было душно, пахло духами, которые она купила в японском магазине» (С. 10, 131). Чехов отмечает здесь знаковый эффект аромата и противопоставляет естественный запах цветов («он пристально поглядел на нее и вдруг обнял ее и поцеловал в губы, и его обдало запахом и влагой цветов») — соответствующий естественному органическому влечению героев друк к другу — модному, провинциальному запаху восточных духов, который не соответствует «угловатости неопытной молодости». Анна не гейша (именно эта оперетта идет в провинциальном городе С.). Наивный тон и покаянное поведение Анны Сергеевны явно не соответствуют выбранному ею аромату духов, что лишний раз подчеркивает ее неопытность и провинциальность.

³ Там же. С. 227.

Классовое напряжение между помещиком и лакеем также передается через запах: «Отойди, любезный, от тебя курицей пахнет» (ремарка Гаева Яше), «Кто это здесь курит отвратительные сигары» (ремарка Ренева о Яше) или комментарий Гаева: «А здесь пачулями пахнет». Семиотическая окраска запаха связана у Чехова с определенным социально-историческим контекстом. К середине XIX века когда-то модный аромат пачули перестал восприниматься как привлекательный.⁴

Взгляд Чехова-наблюдателя направлен на знаковые детали — симптомы, улики. Так же, как часто и его герои, он безошибочно знает, на что обращать внимание, а что игнорировать. Одежда, манера речи, запах, обстановка дома несут определенную семиотическую нагрузку, которая умело дешифруется опытным наблюдателем. Так, в рассказе «Тина» поручик Сокольский определяет возраст хозяйки не по общему впечатлению и не по явным признакам, а именно, как искусствовед Морелли, по маргинальным, но именно поэтому знаковым деталям: «Из-за вязаного шерстяного платка виден был только бледный длинный нос с острым кончиком и маленькой горбинкой да один большой черный глаз. Просторный шлафрок скрывал ее рост и формы, но по белой красивой руке, по голосу, по носу и глазу ей можно было дать не больше 26–28 лет» (С. 5, 362).

Разумеется, не только герои Чехова наделены способностью читать «улики», но часто и весь строй чеховского повествования направлен на то, чтобы читатель обращал внимание на «улики» и дешифровал реальность. Ни Чехов, ни его герои не интерпретируют описание обстановки Сусанны в рассказе «Тина», но рассказчик тем не менее перечисляет уликовые детали, на которые заставляет нас, читателей, обратить внимание: «... с первого же шага его поразило изобилие цветущих растений и сладковатый, густой до отвращения запах жасмина. Цветы шпалерами тянулись вдоль стен, заслоняя окна, свешивались с потолка, вились по углам, так что комната походила больше на оранжерею, чем на жилое помещение. Синицы, канарейки и щеглята с писком возились в зелени и бились об оконные стекла» (С. 5, 362).

Важно, что это описание используется Чеховым не как традиционное «предзнаменование», намекая на будущую «возню» между поручиком

⁴ «Пачули стали неуместны в обаятельном пейзаже второй половины XIX века и воспринимались как символ дурного вкуса», — отмечает Ольга Вайнштейн в своем культурологическом исследовании дендизма (*Вайнштейн О. Денди: Мода, литература, стиль жизни. М., 2006. С. 325–326*).

и Сусанной (как, например, гроза может быть предзнаменованием несчастья), а именно как улика, указывающая на характер хозяйки и, соответственно, на то, что с большой долей вероятности может произойти. Ее любовь к сладким, чувственным ароматам, (позднее добавляются новые «улики» — «бумажки от карамели» на ковре в спальне), к сочной обильной зелени, к пленению птиц и наблюдению за птичкой возней неоднозначно указывает не ее животную, чувственную, хищную природу. Когда после этого описания рассказчик называет голос Сусанны «сочным» («— Простите, пожалуйста, что я вас здесь принимаю! — услышал поручик сочный женский голос»), то эти детали выстраиваются в определенный уликовый семиотический ряд. Более того, эта деталь отсылает нас к самому началу рассказа, где как бы невзначай используется уликовый эпитет «сочный», который сначала не бросается в глаза и кажется незначимым, но обретает значение в дальнейшем контексте рассказа: «На всем лежала светлая здоровая красота летнего дня, и ничто не мешало сочной молодой зелени весело трепетать и перемигиваться с ясным, голубым небом» (С. 5, 361). Очевидно, что «сочная молодая зелень» сама по себе не может являться уликой в характеристике героя или героини. Но она оказывается уликой в той степени, в которой она указывает на «летнее» настроение героя. Его здоровье и молодость, летний день, хорошее настроение, вызванное чисто физиологическими и природными причинами, — все это предрасполагает поручика к повышенной отзывчивости в его общении с Сусанной. Внимательного холодного наблюдателя могли бы насторожить некоторые детали окружения дома, указывающие отнюдь не на пастораль: солнце, которое «беззаботно улыбалось» не только «на белых стволах берез», но и «на кучах битого стекла», «грязный, закопченный вид кирпичных сараев и душный запах сивушного масла» (который чуть позднее отзовется в «сладковатом, густом до отвращения запахе жасмина»). Но хорошая погода, молодость, здоровье поручика объясняют его чувственную предрасположенность к тому, что произойдет между ним и Сусанной, и слепоту по отношению к неприятным для него уликам, которые «не портили общего хорошего настроения».

Неслучайно в самой литературной пьесе Чехова писатель Тригорин использует именно метод улики. Тригорин записывает нужные ему детали в книжку как улики: «Нюхает табак и пьет водку <...>. Всегда в черном» (С. 13, 28). Пристрастие Маши из «Чайки» к нюханию табака — это «уликовая» деталь, несущая в себе целый пучок смысла; она указывает на желание Маши идти в ногу со временем, эмансипироваться, следовать моде, играть роль, для нее неестественную. Характеризация Маши передается

именно через запах, вкус, цвет, раскрывающие ее любовь к драме и неуместные претензии, несовместимые с ее нежным возрастом. Метод Чехова-художника в данном случае совпадает с методом Тригорина. Черное платье Маши — та деталь, та улика, с которой начинается пьеса, т. е. писатель Чехов и писатель Тригорин обращают внимание на те же детали и именно на них строят свое повествование. Уликовый принцип поэтики, построенный на особом внимании к форме, цвету, запаху, побочным деталям, далее развивается Тригориным: «Пахнет гелиотропом. Скорее мотаю на ус: приторный запах, вдовый цвет, упомянуть при описании летнего вечера» (С. 13, 29). Тригоринский метод — это в первую очередь метод улик. «Тригорин выработал себе приемы, ему легко... У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса — вот и лунная ночь готова, а у меня и трепещущий свет, и тихое мерцание звезд, и далекие звуки рояля, замирающие в тихом ароматном воздухе» — сетует Треплев (С. 13, 55). Широко известно, что Чехов здесь цитирует самого себя (ср. рассказ «Волк»: «...На плотине, залитой лунным светом, не было ни кусочка тени; на середине ее блестело звездой горлышко от разбитой бутылки. Два колеса мельницы, наполовину спрятавшись в тени широкой ивы, глядели сердито, уныло...»; С. 5, 41). Очевидно, эту свою находку он особенно ценил: в 1886 году (год работы над «Волком») он писал брату Александру: «В описаниях природы надо хвататься за мелкие частности <...>. Например, у тебя получится лунная ночь, если ты напишешь, что на мельничной плотине яркой звездочкой мелькало стеклышко от разбитой бутылки и покатила шаром черная тень собаки или волка» (П. 1, 242).

Принципы поэтики Треплева и Тригорина противопоставляются именно по тому, как они используют детали. Поэтика Тригорина, в чем-то более современная, «модернистическая», чем Треплева, построена на уликовых деталях, на эффективности незаметного, которое тем не менее является знаковым — это принцип видения самого Чехова. Улики, симптомы, незначительные детали ведут от известного к неизвестному. Оброненная на полу шведская спичка помогает найти пропавшего, сверкнувшее стеклышко от разбитой бутылки указывает на источник света, а следовательно, на лунную ночь; характер героя подсказывается незаметными знаковыми деталями — желтыми башмаками или черным платьем. Предметы туалета, запахи, часто цвет или сочетание цветов (вспомним зеленый пояс Наташи из «Трех сестер» или комментариев Маши: «Ах, как она одевается! Не то чтобы некрасиво, не модно, а просто жалко. Какая-то странная, яркая, желтоватая юбка с этакой пошленькой бахромой и

красная кофточка»; С. 13, 129) четко делят героев на своих и чужих и являются деталями, маркирующими социальный статус героя или его отношение к жизни. Значение запаха и цвета для Чехова не универсально и символично, а контекстуально и исторично. Запахи пачули и восточных духов или зеленый пояс Наташи вульгарны не сами по себе, а в определенном социально-историческом контексте.

Более того, именно в пьесах с наибольшей силой проявляется психоаналитический аспект уликовых деталей в чеховской поэтике. Герои «выдают» себя через случайно оброненные фразы, через молчание (или, в случае Лопухина, иногда мычание), ошибки — все то, что служило основным материалом для доктора Фрейда. Чехов писал свои пьесы для особого типа игры, нового читателя и нового зрителя, что, безусловно, чувствовал Станиславский, создавая свой метод и настаивая на том, что актер должен знать про персонаж больше, чем персонаж знает о самом себе. Чеховский персонаж — пациент и для актера, и для зрителя. Персонаж скрывает то, что актер раскрывает для нас. Улики оставляются подсознательно и случайно. Поэтому важно то, как характеры выдают себя. Создается контраст между тем, что герои хотят сказать, и тем, что они говорят на самом деле. Чехов строит свое повествование или действие часто таким образом, что то, что персонажи говорят, или не имеет смысла, или содержит очень мало информации о них самих. «Неужели Вы так цените вообще какие бы то ни было мнения, что только в них видите центр тяжести, а не в манере высказывания их, не в их происхождении и проч.?» — писал он Суворину по поводу «Скучной истории». «Для меня, как автора, все эти мнения по своей сущности не имеют никакой цены. Дело не в сущности их; она переменчива и не нова. Вся суть в природе этих мнений, в их зависимости от внешних влияний и прочее. Их нужно рассматривать как вещи, как *симптомы* (курсив мой — С. Е.), совершенно объективно, не стараясь ни соглашаться с ними, ни оспаривать их» (П. 3, 266).

Чехов настойчиво пытается пояснить Суворину свою мысль по поводу природы слова в его произведениях и подчеркивает именно симптоматичный, «психоаналитический» характер своей поэтики: «Мнения, которые высказываются действующими лицами, нельзя делать status'ом произведения, ибо не в мнениях вся суть, а в их природе» (П. 3, 271). Слова героев могут не иметь смысла сами по себе, но являются симптомами болезни эпохи. То же происходит и на микроуровне: герои «выдают» себя, раскрывают свои внутренние конфликты и травмы постоянно, но не впрямую, а жестами, молчанием, незначительными ремарками. Этот *способ невыражения*, сокрытия и является ключом к пониманию проблемы.

Ярким примером такого сокрытия и выражения через невыражение, т. е. через, казалось бы, не имеющую смысла фразу, является знаменитая ремарка Астрова «А, должно быть, в этой самой Африке теперь жарница — страшное дело!»; С. 13, 114). У Чехова очень много построено именно на невыражении, а следовательно на уликах, позволяющих раскрыть то, что не выражается непосредственно. Мнение, слово само по себе может иметь только косвенный смысл, быть симптомом, уликой, указывающими на проблему, которую Чехов ставит перед читателем.

Итак, уликовая поэтика Чехова включает в себя и детективный, и визуальный, и психоаналитический аспекты и сближает его, такими образом, с его современниками — Морелли, Фрейдом и Конан Дойлем. Чехов предстает как представитель определенного *метода*, многие аспекты которого не уникальны, а отражают дух эпохи. Наивно было бы думать, что эти черты поэтики свойственны только Чехову, но именно у него они воплотились наиболее систематично. Его творчество обращено к новому типу читателя, который может быть и детективом, и искусствоведом, и психоаналитиком.

**Между болтовней и жестом:
post-scriptum к «отрицательной» поэтике Чехова**

— *Поговори еще!* — ответил за дверью
Никита. — *Поговори!* («Палата № 6»)

Читая Чехова, нетрудно заметить, что одним из главных механизмов управляющих его поэтикой, является особая апофатика, колеблющаяся между непонятным шумом, уничтожающей всякий смысл болтовней и тишиной, отвечающей на беспомощность языка, выраженной жестом или комическим трюком (англ. *gag*), заполняющим пустое место, оставленное ускользающим смыслом.¹ Как правило, исследователи без труда находят тексты, которые подтверждают чеховские тишину, недосказанность и лаконизм. Значительно реже они занимаются непрерывной болтовней у Чехова, ее местом в его поэтике и в материальной метафизике Чехова.

Разве не слово было вначале? Тоже и у Чехова. Одним из его произведений, где больше всего болтовни, где нет ни комфорта, ни беспокойства тишины, является его первая пьеса, известная под названием «Платонов» (<<Безотцовщина>>) по имени ее главного героя. Платонов не только русский Дон Жуан,² но также и русский Гамлет, или скорее анти-Гамлет, именно в связи с его отношением к слову. Неслучайно, в тексте «Платонова» слышим травестию известной фразы из второго акта «Гамлета»: «words, words, words». В чеховской пьесе, однако, она иронично

¹ Проблема языковой коммуникации, особенно «провалов в коммуникации» как одного из конститутивных свойств поэтики Чехова, часто привлекала внимание исследователей. См. напр.: *Щеглов Ю. К.* Молодой человек в дряхлеющем мире (Чехов: «Ионыч») // *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Мир автора и структура текста. Tenaflu, 1986. В самом исчерпывающем исследовании этой проблемы А. Д. Степанов замечает прямо, что «изучение проблем коммуникации у Чехова — не частный вопрос: он имеет отношение едва ли не ко всем вопросам чеховской поэтики, представляет собой магистральный путь решения “чеховской загадки”» (*Степанов А. Д.* Проблемы коммуникации у Чехова. Москва, 2005. С. 12).

² См.: *Пржибыльский Р.* Дон Жуан как болтун=Don Juan jako gadula // *Przybylski R.* Wtajemniczeni w los: Szkice o dramatach. Warszawa, 1985. S. 141–153.

перевернута, ибо ее высказывает непрерывно болтающий Платонов, игнорируя гамлетовскую подозрительность к языку. Особенным перегруженным словесным орнаментом, аннулирующим самого себя («Без слов... без слов... Не нужно слов!») отвечает Платонов Трилецкому, который потом дает ему прощальный совет на грани лингвистики и этики: «На прощанье одно слово... Посоветуй всем проповедникам, в том числе и самому себе, чтобы слово проповедническое клеилось с делами проповедника...» (С. 11, 113).³ В этих словах заключается этическое измерение всей комедии: «слова отрываются от смысла, — замечает Пржибыльский, — и следовательно, теряют связь с действием, составляют только бесформенную болтовню».⁴

Чехов продолжает эту особенную критику болтающего разума и в своих позднейших произведениях: в «Краткой анатомии человека», одно из заглавных слов именно язык. «Язык», читаем, «по Цицерону: *hostis hominum et amicus diaboli feminarumque*. С тех пор, как доносы стали писаться на бумаге, остался за штатом. У женщин и змей служит органом приятного времяпрепровождения. Самый лучший язык — вареный» (С. 2, 200). В «Благодарном» читаем «Язык его заболтался и замер...» (С. 2, 47); «Болтай, думаю, болтай... Язык без костей...», — скажет один из героев «Из огня да в полымя» (С. 3, 57); токарь в рассказе «Горе» «бормочет без конца. Болтает он языком машинально, чтоб хоть немного заглушить свое тяжелое чувство» (С. 4, 231). Фраза: «Не болтай зря!», — повторяется в более, чем десяти рассказах. Наконец, молчанию и болтовне посвящена отдельная сказка-анекдот: «Говорить или молчать?» — извращенная апология пустой болтовне.

На проблему слова у Чехова обратил внимание еще Станислав Бржозовский. В своем эссе 1904-го года, посвященном феноменологии зрителя у Чехова, Бржозовский пишет со своеобразным младопольским пафосом: «Каждый человек, называя вещи своим собственным именем, становится творцом слова, но по тысяче причин — которые сделали из человека

³ Ibid. S. 142.

⁴ А. Д. Степанов обращает внимание также на «аморфность» диалогов в «Безотцовщине». Анализируя один из диалогов, он пишет: «С формально-коммуникативной точки зрения, этот диалог содержит, по крайней мере, просьбу, жалобу, информацию, комплимент, предложение и согласие. Однако общее течение диалога не направляется теми мелкими целями и желаниями, которые стоят за каждой из его составляющих. Он аморфен, а эта аморфность, выражающаяся в быстрой перемене тем при отсутствии одной объединяющей, и есть главная примета фатического общения (и множества чеховских диалогов)» (Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. С. 296).

лицемерного зверя и вынудили его контрабандой скрывать свою суть перед своим собственным сознанием — он высказывает только рожденные мертвыми слова, при помощи которых мы маскируемся перед самими собой и другими; правда наша внутренняя и самая существенная остается в нас немая, а настоящие, единственно живые слова, которые были бы мы в состоянии высказать, остаются невысказанными <...>. Слово Чехова — слово человека, который глядит и скучает по поступку, мучится его невозможностью и вытекающей отсюда, тяготеющей в глубину души пустотой».⁵

«Платонов» — иронично, в свете слов Бржозовского, так как «пьеса без названия» — складывается именно только из слов, которые не называют ничего. Это театр болтовни, в отличие от театра действия; причем болтовня также не средство, через которое характер выражает сам себя. Перефразировав слова польского критика творчества Виткевича Кароля Ижиковского, можно сказать, что когда большинство героев в «Пьесе без названия» начинает говорить, они перестают жить.⁶ Хотя театр Чехова принадлежит другой эпохе, имя предшественника театра абсурда Станислава Игнация Виткевича⁷ прозвучало здесь не случайно и подчеркивает связи творчества Чехова с модернистической эпистемологией и онтологией, обусловленных кризисом субъекта и представления и, следовательно, с переоценкой понятия «болтовни».

В «пьесе без названия» театр Чехова, который в некоторых моментах превращается в инсценировку чистой болтливости как таковой, отходит от принципа индивидуализации героя, который высказывал бы собственную правду. Платонов болтает и болтает, и только этим может обозначить свое существование; он ведь уже потерял контакт с действительностью, или возможность влияния на нее, как впоследствии герои театра абсурда.⁸

Ухода от индивидуализации героев Чехов достигает двумя способами. Во-первых, вместо личностей, он создает типы; превращая свой театр в арлекинаду, в которой всегда повторяются те же самые фигуры.⁹ Итак,

⁵ *Brzozowski S.* Kultura i życie. Wrszawa, 1973. S. 122.

⁶ *Irzykowski K.* Walka o treść // *Studia z literackiej teorii poznania.* Warszawa, 1929. S. 273–274. Цит. по: *Markowski M. P.* Polska literatura nowoczesna: Leśmian: Schulz: Witkacy. Kraków, 2007. S. 319.

⁷ О «философской болтовне» у Виткевича, кроме Ижиковского, пишут Ян Блоньский (*Błoński J.* Witkacy na zawsze. Krakow, 2003. S. 363) и Михал Марковский (*Markowski M. P.* Polska literatura nowoczesna. S. 319–322).

⁸ Ср.: *Ibid.* 319.

⁹ О типизации героев в театре Виткевича писали польские исследователи (*ibid.*).

в персональном репертуаре Чехова находится отчаявшийся артист или философ, обманутая женщина, обедневший помещик. Поэтику типизации раннего Чехова подытоживает сам Платонов, представляя Осипа, чеховскую версию Федьки Каторжника из «Бесов»: «Интереснейший субъект! Одно из интереснейших кровожадных животных современного зоологического музея!» (С. 11, 40). Глагольев, еще один теоретик типизации, скажет поистине в духе розановской критики Гоголя: «Одни только типы! Все типы, на кого ни посмотришь! Какие-то рожи, орлиные носы, жеманство... А дамы? (*Хохочет.*) Черт знает что!» (С. 11, 75).

Сам Платонов, как пишет Рышард Пржибыльский, как арлекин не способный размышлять более чем о чем-то одном, не может видеть последствия своих действий.¹⁰ Удивляет комизм всех ситуаций, в которых он замечает, что довел очередную женщину до несчастья. Смешно то, что он постоянно начинает жизнь с начала. Невозможно иметь дело с человеком, который не понимает, как можно придать смысл своим собственным словам. «Впрочем, я сам не знаю, что говорю...» (С. 11, 72), — говорит, или скорее болтает, Платонов. «Не в состоянии понять собственной природы, он напоминает капризного ребенка, — замечает Пржибыльский. — Его вечное мальчишество в сущности причина всей арлекинады».¹¹

Но вопрос деиндивидуализации у раннего Чехова это, прежде всего, проблема неаутентичности, раскрывающейся в языке. Поэтому герои Чехова как в рассказах, так и в драмах теряют себя в никуда не ведущей болтовне. В разговоре Платонова с Венгеровичем слышим:

«П л а т о н о в. Довольно... Идите, юноша, домой! Чем более будете сидеть, тем больше наболтаете... А за болтовню эту вы краснеть будете, как вы сказали! Идите!

В е н г е р о в и ч 2. Хочу болтать! (*Смеется.*) Я теперь поэт!» (С. 11, 100).

В другом месте Анна Петровна в ответ на одно из псевдо-философских экспозе Платонова говорит: «На-ка выпей! (*Наливает ему вина.*) Пьяному не грешно молоть чепуху...» (С. 11, 135). По сути, герои Платонова опьяняют себя болтовней, погружаются в нее целиком. Определения Платонова другими героями всегда связаны с языком. Например, Соня, его главная жертва и в конце концов мстительница за всех обманутых женщин,

¹⁰ Przybylski R. Wtajemniczeni w los: Szkice o dramatach. Warszawa, 1985. S. 144.

¹¹ Р. Пржибыльский пишет, что «Платонов — бессмертный психологический тип с чертами подростка. Женщины считают его Дон Жуаном, а его непоследовательность объясняют гамлетизмом. По сути, он все-таки непокорный мальчик, превращающий все в фарс» (ibid. S. 152).

определяет самую суть конфликта между Платоновым и людьми следующим образом: «Никто не дал вам права говорить такие вещи! <...> Если вас слушают, то из этого не следует, что вы имеете право говорить все то, что вам вздумается! Ступайте от меня!» (С. 11, 65–66).

В болтовне, утверждает Мартин Хайдеггер, наилучшим образом проявляется потеря почвы под ногами.¹² Описание философом неаутентичного существования в бытии и времени полностью совпадает с описанием ситуации, в которой находятся герои Чехова. «Беспочвенность» у Хайдеггера, проявляется именно в болтовне. Т. е. в некотором смысле мы возвращаемся к Гоголю (Гоголю «Вия», рассказа о трагических последствиях болтовни и отсутствия уважения к слову; в качестве примечания можно добавить, что современная русская литература вышла не только из шинели Акакия Акакевича, но прежде всего из-под век Вия). По Хайдеггеру, пустая болтовня (*das bloße Gerede*)¹³ появляется тогда, когда речь теряет первоначальное отношение бытия к обсуждаемому бытию. Это точно ситуация, о которой говорит в своих произведениях Чехов: современный человек оторван от жизни, потерял почву, и, следовательно, его язык отклеивается от действительности, начиная жить собственной жизнью, кормя себя самим собой. Поскольку человек как субъект устанавливается в пределах языка, а язык Платонова и других героев пьесы по своей сути только «пустое жужжание», как писал однажды Пржибыльский,¹⁴ это значит, что все они не сформировались как субъекты. Платонов — объект, а не субъект речи, ибо он не имеет власти над языком; оторвавшийся от субъекта язык говорит им.

Подытоживая известный раздел *Sein und Zeit*, Морис Бланшо в своем эссе, «La parole vain», посвященном именно «болтовне» в литературе¹⁵ и критике хайдеггеровского *das Gerede*, отметил, что неаутентичная речь принадлежит не разбитому «Я», героическому и лаконическому, но неречи безответственного *das Man*: «Говорится. Это значит, что никто не говорит. Это значит, что живем в мире, где есть речь без субъекта, который говорит ее; цивилизация говорящих без речи, афазические болту-

¹² О связи хайдеггеровского понятия болтовни как «речи» распущенного «Я» в беспочвенности *das Nichtigste* с «проболтанностями» местами модернистской литературы, особенно у Гомбровича, см. в моей книге: *Oklot M. Phantasms of Matter in Gogol (and Gombrowicz)*. Champaign; London, 2009. P. 292–303.

¹³ Ср.: *Heidegger M. Sein und Zeit*. Tübingen, 1993. S. 167–170.

¹⁴ Ср.: *Przybylski R. Wtajemniczeni przez los*. S. 145.

¹⁵ М. Бланшо пишет о книге Луиса Рене де Форт (*Forets L. R., des. Le Bavard*. 1947).

ны».¹⁶ Суть этого состояния вне языка замечательно передает комический диалог (или болтовня) между Венгеровичем и Платоновым. Болтают они именно о потере связи с языком:

«Венгерович 2. <...> Я заговорил не своим языком? Да, это не мой язык... Отрезвившись, я не раз покраснею за этот язык... Впрочем, почему же мне и не поболтать поэтически? Гм... Кто мне воспретит?

Платонов. Никто.

Венгерович 2. Или, может быть, этот язык богов не соответствует моему положению, моей фигуре? У меня лицо не поэтическое?» (С. 11, 98).

Следовательно, его болтовня это тоже в каком-то смысле вызов всей европейской философии субъекта. В традиционных платоновских (sic!) категориях выразил это в своем эссе Пржибыльский. В неполноценной болтовне Платонова растворяется его душа. Язык до сих пор был знаком духовности человека, но теперь стал знаком пустоты. Человек, имеющий душу, говорит, и из его слов можно восстановить какую-то духовную действительность. Человек без души болтает, он говорит стереотипами салонной философии.

Что скрывает болтовня в творчестве Чехова? Болтовня — это самая характерная черта современного существования, которое потеряло уже почву и мучительно ощущает тревогу беспочвенности небытия (*das Nichtstige*) — нагой жизни, сведенной к материи. Жизнь как таковая у Чехова невыносима, ибо человек в жизни непрестанно сталкивается с небытием материи, ощущая отсутствие укоренения. Момент ужаса нагой жизни и ее ограниченности, выглядывающей вдруг из-под маскирующей ее веселой болтовни, отлично иллюстрирует сцена из рассказа «На пути»: «Лихарев кутал ее и весело болтал, но каждое его слово ложилось на ее душу тяжестью. Невесело слушать, когда балагурят несчастные или умирающие. Когда было кончено превращение живого человека в бесформенный узел, Иловайская оглядела в последний раз “ проезжающую”, стояла молча и медленно вышла. Лихарев пошел проводить ее...» (С. 5, 477).

Вероятно, если бы Шестов читал «Платонова», его толкование «апофеоза беспочвенности» в эссе о Чехове, пошло бы также и в направлении хайдеггеровского анализа *das Gerede*. Однако и в «Творчестве из ничего» (кстати сказать, написанном через четыре года после эссе С. Бржозовского), Шестов, ссылаясь на известный разговор Кати с профессором из

¹⁶ Blanchot M. L'Amitié. Paris, 1971. P. 145.

«Скучной истории», формулирует ключевую проблему для поэтики и материалистической метафизики Чехова: «Хоть одно слово, хоть одно слово! — плачет она, протягивая ко мне руки...». «Но этого слова не нашлось у профессора. Он переводит разговор на погоду, Харьков и прочие безразличные вещи. Катя встает и, не глядя на него, протягивает ему руку», — пишет Шестов. Слова теряются в болтовне, которой может ответить только молчание жеста, но не разговор, или диалог. Когда шум болтовни утихает, остается вакуум, незаполненный языком и потерянным субъектом, а следовательно онемение, жест, сохраняющий личность субъекта, растворяющегося в болтовне «нагой жизни».

Джорджо Агамбен ссылается на эссе Комереля о Клейсте, в котором Комерель определяет три уровня онемения в языке: «энигму (*Ratsel*), в которой чем больше мы хотим выразить себя в словах, тем больше становимся непонятыми; секрет (*Geheimnis*), который остается невысказанным в энигме (это не что иное, как существование человека в правде языка); и наконец мистерия (*Mysterium*), немое выражение секрета».¹⁷ Но всегда, продолжает Комерель, поэт остается без слов в языке, умирая за правду знака. По этой причине жест¹⁸ всегда является жестом перед бытием, потерянным в языке, трюком (*gag-ом*) в буквальном смысле, то есть, кляпом, удерживающим речь, как и импровизацией актера, компенсирующего невозможность речи.¹⁹ Следовательно, болтовня исчерпанного языка переходит в жест протянутой руки Кати, в выстрел дяди Вани или в жестикулирующие руки отца рассказчика «Устриц». Неслучайно, философскую болтовню Андрея Ефимыча из «Палаты № 6» останавливает именно кулак Никиты, жест невыразимой в словах нагой жизни, вместо слова появляется что-то соленое, вероятно, кровь — неприкрытая субъективной героической речью жизнь, встречающая невыразимое небытие смерти: «— Поговори еще! — ответил за дверь Никита. — Поговори! <...> Никита быстро отворил дверь, грубо, обеими руками и коленом отпихнул Андрея Ефимыча, потом размахнулся и ударил его кулаком по

¹⁷ Agamben G. *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*. Stanford, 1999. P. 78.

¹⁸ А. Д. Степанов рассматривает жест в поэтике Чехова как «опустошенный знак»: «Существует глобальная чеховская тема, которую можно назвать “старение / стирание знака”. Суть ее в том, что нечто ранее осмысленное, значимое и релевантное со временем превращается в пустую оболочку, знак знака, напоминающий читателю о некогда важном для героев знаке, или, что одно и то же, констатирующий его отсутствие. Самые разнообразные знаки — слова, жесты, поступки, картины, фотографии и т. д. — в чеховских текстах постоянно обесмысливаются» (Степанов А. Д. *Проблемы коммуникации у Чехова*. С. 95).

¹⁹ Agamben G. *Potentialities*. P. 78.

лицу. Андрею Ефимычу показалось, что громадная соленая волна накрыла его с головой и потащила к кровати; в самом деле, во рту было солоно: вероятно, из зубов пошла кровь» (С. 8, 124). Молкнет и упомянутый бормочущий токарь в рассказе «Горе», у которого тоже, как и у Андрея Ефимыча, почва уходит из под ног: «Токарь опускает вожжи и задумывается. Оглянуться на старуху он не решается: страшно! Задать ей вопрос и не получить ответа тоже страшно. Наконец, чтоб покончить с неизвестностью, он, не оглядываясь на старуху, нащупывает ее холодную руку» (С. 4, 232).

Интересно, что этот переход от болтовни к жесту подвешенного над бездной у раннего Чехова очень близок к эстетике символизма, укоренившейся в философии Ницше. Воля к радости и поверхностности в искусстве исходит из знания того, что Ницше называет знанием глубины. И так как Треплев (sic!) из «Чайки» — в каком-то смысле критик романтического искусства — не в состоянии вынести ощущения бездны, он беспрерывно болтает. Чехонте, настоящий пессимист в ницшеанском смысле, молчит в своем искусстве, играя с видимым. Тот, кто не раз взглянул в бездну мира, чувствует сколько мудрости в поверхностности. Чехов (особенно ранний), как греки Ницше, был легкомыслен именно из глубокомыслия. Итак, Чехов мог бы повторить вслед за Ницше, что правда — неотделимая часть занавеса: правда становится правдой только через заслоняющую ее неправду и неадекватность жеста.

Замечательно понял это явление в произведениях Чехова В. В. Набоков, один из самых лучших рассказов которого, «Возвращение Чорба», кончается именно тишиной запутанных жестов, выражающих поражение языка, который сталкивается с гротеском нагой жизни, теряющей почву и устойчивость метафизической структуры.

И. С. Приходько

Формы лиризма в драматургии Чехова и Блока

Чехова долгое время рассматривали в ряду писателей-реалистов XIX века. Однако в последние десятилетия появились серьезные исследования, которые представляют Чехова как создателя новой драмы, предопределившего драматургические искания символистов. Уже А. Белый отметил особый, «жизненный» символизм Чехова: «Его символы тоньше, прозрачнее, менее преднамеренны. Они вросли в жизнь, без остатка воплотились в реальном. И поскольку за начало реального мы берем образ переживания, а за форму его — символ, постольку Чехов более всего символист, более всего художник».¹ Важным качеством, объединяющим драматургию Чехова и символистов, является лиризм, который проявляется во всем: в обрисовке сценических персонажей, в символике связанных с ними деталей, в субъективно-лирическом толковании драматического конфликта, в символической трактовке сценического времени и пространства. Но прежде всего — в общем настроении, в той ауре, которую автор окружает своих героев, с их ощущением личной причастности к прошлому и будущему человечества, с их готовностью подняться над прозаическими интересами и потребностями обыденности, с их чутким ожиданием и жадной не пропустить далеких, едва различимых еще призывов и веяний из будущего. Эти дальние призывы слышал и поэт Александр Блок, самый чуткий из символистов. О постановке «Трех сестер» в Художественном театре, о впечатлении, которое производил этот спектакль на современников, тетка Блока М. А. Бекетова писала так: «Нам провиделись неведомые дали, просветы грядущего освобождения».² Откликом на зов грядущего станут драмы Блока «Песня Судьбы» (1908) и «Роза и Крест» (1912).

Неоднократно высказывалось мнение, что Чехов был равнодушен к истории. Об этом говорил и Мережковский: «чеховский быт — одно настоящее, без прошлого и будущего, одно неподвижно застывшее мгновение...».³ Однако, по мнению Б. И. Зингермана, нет ничего ошибочнее этой

¹ Белый А. Чехов // «Весы». 1904. № 8. С. 6.

² Бекетова М. А. Александр Блок. М.; Л., 1930. С. 75.

³ А. П. Чехов: Его жизнь и сочинения: Сб. ист.-лит. статей. М., 1907. С. 191–192.

мысли.⁴ Настоящее, увиденное писателем так четко и подробно, в таких мельчайших и мимолетных деталях, не заслонило от него горизонтов истории. Чехову-драматургу свойственно восприятие настоящего как промежуточного времени между прошлым и будущим. Это особое лирическое постижение времени находит афористическое выражение у Блока:

*Прошлое жадно глядится в грядущее,
Нет настоящего. Жалкого — нет.*

Художник. 12 декабря 1913⁵

Открытость вечности, ощущение личной причастности к прошлому и будущему человечества, способность легко, без натуги подняться над прозаическими интересами и потребностями обыденности, всегдашняя готовность быть начеку, в настороженном и чутком ожидании, привычка слушать однообразный шум повседневности вполуха, но тревожно вслушиваться в неясный гул мирового времени и пространства, — все это придает чеховским героям, этим несчастливым русским интеллигентам с незадавшейся судьбой, большое обаяние, возвышая их над ситуациями и временем их жизни.⁶ Именно об этом писала М. А. Бекетова. Время в поэтике Чехова и в чеховской философии жизни отражает его эпоху — тревожных ожиданий и надежд на благотворные перемены.

Предощущение будущего одновременно и обесценивает настоящее и поднимает его в цене, придавая ему значение вешего исторического рубежа. Вся драматургия Чехова, начиная с «Иванова» (1887) и включая последующие пьесы («Дядя Ваня» (1896), «Чайка» (1896), «Три сестры» (1900) и «Вишневый сад» (1903)) представляет собою единое пространственно-временное целое, созданное по законам книги стихов поэта, или, как у Блока, объединения стихотворных книг в единый «роман в стихах» — лирическую трилогию (у Чехова — пенталогию).

Современников в пьесах Чехова поражало отсутствие привычного движения сюжета от завязки к кульминации и от кульминации к развязке. Драма у Чехова заключена не столько в событии, сколько во времени, в том, что между событиями. Чехов полагал, что события заслоняют истинную драму жизни, «случай» отвлекает от познания закономерностей

⁴ Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение. М., 2001. С. 44.

⁵ Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 3. М., 1997. С. 101–102. Далее ссылки на это издание даются в скобках в тексте.

⁶ Зингерман Б. И. Театр Чехова... С. 43.

жизни, заключенных в ней самой, в круговороте ее цветения и увядания, ее обольщений и разочарований.⁷ Это — сугубо лирический подход. Лирика — не о событиях, она лишь опосредованно — в переживании — может быть связана с событиями. «Чехова занимают не роковые минуты, а роковое неумолимое течение обстоятельств...».⁸ Эта лирическая мысль лежит в основе драматургической пенталогии Чехова.

Будничное существование чеховских героев одухотворено поисками смысла жизни и высших целей бытия. Смыслом жизни в его пьесах озабочены обычные люди, лишённые и тени исключительности. Это интеллигенты, у которых идеальная и обыденная стороны жизни тесно переплетены. Недосказанность, размытость сценических образов, отсутствие четко выписанных характеров — также одно из лирических свойств чеховской драматургии. Его герои живут открыто, они искренни и бесхитростны, и при этом таят в себе загадочную недоговоренность. В этом проявляется не только штриховая манера автора в обрисовке образа, но и внутренние свойства и склонности самих героев, их неуверенность и неосуществленность.⁹

Ин. Анненский сказал о чеховских персонажах, что «они живут, как во сне», «похожи на лунатиков», «это *литературные* люди. Вся их жизнь, даже оправдание ее, все это *литература*, которую они выдают или и точно принимают за жизнь» (курсив Ин. Анненского — *И. П.*).¹⁰ Так, в «Чайке» герои сознательно ориентированы на «Гамлета», на Шекспира, на театр. Аркадина и ее сын объясняются репликами из «Гамлета». Вся сюжетная и персонажная структура повторяет шекспировского «Гамлета». Гамлетовский код драмы Чехова аналогичен гамлетовскому комплексу лирического героя Блока. «Но дело в том, — продолжает Ин. Анненский, — что Чехов более чем какой-нибудь другой русский писатель, показывает мне и *вас*, и *меня*, — а *себя* открывает при этом лишь в той мере, в какой каждый из нас может проверить его личным опытом. <...> Чехов чув-

⁷ О роли события в произведениях Чехова см.: *Чудаков А. П.* Поэтика Чехова. М., 1971. С. 217–224.

⁸ *Зингерман Б. И.* Театр Чехова... С.19.

⁹ О неосуществленности чеховских героев см.: *Берковский Н. Я.* Чехов: От рассказов и повестей к драматургии // *Берковский Н. Я.* Литература и театр. М., 1969. С. 48–182. О новом типе чеховского героя — не исключительного человека, но одного из многих обыкновенных людей, см.: *Алперс Б. В.* О Чехове // *Алперс Б. В.* Искания новой сцены. М., 1985. С. 158–205.

¹⁰ *Анненский Ин.* Драма настроения: Три сестры // *Анненский Ин.* Книги отражений. М., 1979. С. 82, 83.

ствовал за нас, это мы грезили, или каялись, или величались в словах Чехова. А почему мы-то такие, не Чехову же отвечать...».¹¹ В такой множественности отражений также кроется тайна лирической размытости чеховских персонажей.

Действительно, границы между отдельными лицами в пьесах Чехова размыты, каждый связан с другими и существует сам по себе. Особенно показательным это свойство чеховской драматургии в образах трех сестер: у каждой из них свой голос, каждая ведет свою собственную тему — и вторит другой. Ирина, Маша, Ольга невозможны друг без друга. Эту уникальную особенность в изображении трех сестер также заметил Ин. Анненский и выразил ее в поистине импрессионистском образе: «Жизнь задела всех трех сестер своим черным крылом. В начале драмы это была еще свободная группа. Каждая из трех сестер и хотела и могла, как ей казалось, жить по-своему... Каждая вглядывалась в горизонт, искала своей точки, которая пойдет только к ней или позовет только ее... В конце драмы сестры жмутся друг к другу, как овцы, застигнутые непогодой... Как ветлы в поле, когда ветер шумно собьет и скосматит их бледную листву в один общий трепет» (курсив Ин. Анненского — *И. П.*).¹²

Далее Анненский делает поразительно верный вывод о всеохватном лиризме Чехова: «Лирик, а не драматург смотрит на нас из-за последней группы трех сестер. Точно чья-то душа стоит перед загадкой... Перед Москвой... Точно эта душа только что почувствовала, что заря в окнах закатная и повторяет как в бреду: “Если бы знать... если бы знать”. Кто это говорит? Ольга, Чехов или мы? <...>. Это не сестры. Это мы вопрошаем и ждем, что наша обетованная земля придет за нами сама».¹³

По тонкому наблюдению Б. И. Зингермана, подобно тому как души чеховских персонажей стремятся слиться в одну Общую мировую душу, так и различные направления новой драмы сливаются, синтезируются уже в «Чайке» в один общий театральный стиль, в котором реализм, как заметил еще Горький, отточен до символа.¹⁴

Лирическая природа чеховской драматургии объясняет и ее жанровые определения. Чехов назвал свои самые пронзительные драмы — «Чайку» и «Вишневый сад» — комедиями. В «Чайке», например, герои — люди странные, вроде бы все хорошие, но жить каждому безумно тяжело.

¹¹ Там же. С. 82.

¹² Там же. С. 87.

¹³ Там же.

¹⁴ Зингерман Б. И. Театр Чехова... С. 327.

Каждый кого-то любит, но все несчастны и в любви, и в творчестве, и в жизни. Жить не хочется. Стреляется самый талантливый и светлый — Треплев. Жанр, в конечном счете, определяет авторская мысль: разворачивается грустная комедия жизни, временами абсурдная. По словам исследователя жанровой природы чеховской драмы В. Фролова, «сливаются маленькие и большие ручейки судеб, несчастий и страданий, серьезного и пошлого в единую... пьесу, где положительно все обретает свой глубочайший смысл и где смыкаются комедийные и трагические токи, образуя неповторимо своеобразную чеховскую комедию, ставшую трагикомедией».¹⁵ По мысли Б. И. Зингермана, юмор позднего Чехова можно истолковать как особую форму его героического стоицизма. Чехов не только отшучивается от печальной ситуации — он находит в себе мужество видеть ее комедийную сущность.¹⁶

Однако в наибольшей степени лиризм чеховской драмы проявлен в ее символике. Две из них получили заголовки от центральных символических образов — «Чайка» и «Вишневый сад». Действие всех пяти пьес Чехова разворачивается в дворянской усадьбе, переживающей последние времена. Уже одно это определяет тревожно-трагический тон этих произведений. Вступительные и срединные ремарки к «Чайке» — не просто руководство художнику, как подготовить сцену, а символическая картина природы, которая живет и меняется на протяжении спектакля. В действии первом она становится естественным задником для домашнего спектакля, созданного Треплевым и Ниной Заречной: «Широкая аллея, ведущая... в глубину парка к озеру, загорожена эстрадой, наскоро сколоченной для домашнего спектакля, так что озера совсем не видно. Налево и направо у эстрады кустарник. <...> Только что зашло солнце» (С. 13, 5). Спектакль рассчитан по времени так, что когда поднимется занавес и откроется озеро, на небе должна светить луна: «луна над горизонтом, отражение ее в воде; на большом камне сидит Нина Заречная, вся в белом» (С. 13, 13). Эта символистская картина должна усилить впечатление от текста, который произносит героиня. По ходу этого пространного монолога пейзаж, кроме своей природной жизни, одушевлен «болотными огнями», «двумя красными точками», приправлен запахом серы, для пущей убедительности в лицеизрении героиней самого дьявола. Текст, созданный Треплевым, отдает пародией на литературную моду.

¹⁵ Фролов В. Судьбы жанров драматургии: Анализ драматических жанров в России XX века. М., 1979. С. 113; 114–115.

¹⁶ Зингерман Б. И. Театр Чехова... С. 350–351.

Ремарка ко второму действию также представляет характерную усадебную картину: «Площадка для крокета. В глубине направо дом с большою террасой, налево видно озеро, в котором, отражаясь, сверкает солнце. Цветники. Полдень. Жарко. Сбоку площадки, в тени старой липы сидят Аркадина, Дорн и Маша» (С. 13, 21). Озеро акцентировано не только как живописный задник для «сцены на сцене» (старинный прием), как место для ужения рыбы Тригориним или мотивировка образа чайки, подстреленной Треплевым. Дорн подытожит напряженную атмосферу первого действия в конце его: «Как все нервны! Как все нервны! И сколько любви... О, колдовское озеро!» (С. 13, 20). Будто это озеро распространяет дурман безответной и несчастной любви. Оно включается как поэтический лейтмотив в высказывания героев. Так, Треплев, в отчаянии от охлаждения Нины, говорит: «Ваше охлаждение страшно, невероятно, точно я проснулся и вижу вот, будто это озеро вдруг высохло и утекло в землю» (С. 13, 27). В последнем действии безнадежная отчужденность Маши и ее мужа Медведенко подкреплена их репликами об «ужасной погоде»: «На озере волны. Громадные». «В саду темно. Надо бы сказать, чтобы сломали в саду этот театр. Стоит голый, безобразный, как скелет, и занавеска от ветра хлопает. Когда я вчера вечером проходил мимо, то мне показалось, будто кто в нем плакал» (С. 13, 45). Упоминание о разрушенном осенней непогодой театре предвосхищает рассказ Треплева об истории Нины и ее появление под окном кабинета Треплева.

Имя героини — Нина Заречная — значит, что она не отсюда, не такая, как все, «нездешняя», «из дальней дали». Ее первое имя Нина в культурной мифологии русской литературы говорит о ее страстности, ее роковой природе, что подтверждено ее судьбою в драме Чехова.¹⁷ Разговор об антропонимическом символизме, который становится сознательным приемом в «Чайке» (и в других драмах), можно было бы продолжить.

Озеро, отражающее лунный свет ночью и сверкающее солнце летним днем, становится знаком прошлого, о котором к концу драмы напоминает лишь чучело убитой некогда чайки. Место действия в последних двух актах — замкнутое пространство дома, а в четвертом — «Слышно, как шумят деревья и воеет ветер в трубах. Стучит сторож» (С. 13, 45). Последняя фраза — зловещий лейтмотив (как и вой собаки), впервые прозвучавший при подготовке эстрады к спектаклю в первом действии и повторяющийся трижды на протяжении пьесы. Звуковая партитура в целом в

¹⁷ См.: *Пеньковский А. Б.* Нина: Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении. М., 2003.

этой драме чрезвычайно насыщена. В нее включается и пение «на том берегу» в первом действии, и напевание Дорном, и даже Сориным с его «противным» голосом, популярных отрывков из опер и романсов, и уже упомянутый вой собаки, который раздражает Сорина и мешает спать его сестре, и звуки меланхолического вальса, предшествующие трагической развязке, который наигрывает на рояле Треплев, и, наконец, его выстрел, или, как объяснит Аркадиной этот звук доктор Дорн: «Лопнула склянка с эфиром». Маскируя ситуацию, он напевает и после этих своих слов: «Я вновь пред тобою стою очарован...» (С. 13, 60).

К лирическим приемам может быть отнесена и полифония диалогов, в которых каждый из героев ведет свой мотив, где высокое перебивается низким, где сталкиваются тоска о невоплощенной любви, жажда творчества и славы, — и бытовые реплики, которые, в свою очередь, становятся лейтмотивами персонажей, например, ужение рыбы у Тригорина, «Пойдем, ребеночек плачет» у Медведенко, «Жить хочется» у Сорина, «Легкомыслие» у Дорна.

Текст строится по законам поэтического текста, на лейтмотивной основе, с повторами, возвращениями, обрамлениями. Повторы играют реминисцентную функцию, служат напоминанием о минувших событиях, возвращают эмоциональную ауру, акцентируют состояния. В случае с чувелом убитой Треплевых чайки, которое некогда заказал и о котором напрочь забыл Тригорин, возвращение этого образа в своем мумифицированном виде говорит о необратимом психологическом сдвиге героя: он не помнит чайки так же, как он не помнит проснувшейся было любви к Нине.

Это лишь предварительные наблюдения над лирической природой чеховской драматургии. Но они уже позволяют соотнести ее с символизмом.

Влияние чеховской драматургии наиболее сильно проявилось у Блока. В «Песне Судьбы» (1908) угадываются образы «Чайки», прежде всего в топографии: усадебный дом, сад, озеро, смена времен года (действие начинается с весны и кончается зимой, в пургу; в драме Чехова сопоставлены сцены лета и осени); в соотношении «уют» усадебного дома с бесприютностью всего, что за его пределами; в противопоставлении дома и огражденного сада — городу, где царят холод, жестокость, равнодушие, тщеславие и т. п. Символизм Блока усиливает условность. Прозаические диалоги он чередует со стихотворными фрагментами. Блок, как и Чехов в «Чайке», пользуется приемом сцены на сцене — эстрада на Промышленной выставке и выступление Фаины. Сюжетно значимая в драме «Песня

Фаины» войдет отдельным стихотворением в цикл «Земля в снегу» (1908). Связующей становится лирическая тема пути героя в поисках себя.

Вступительные ремарки Блока к каждой картине представляют самостоятельный поэтический текст в прозе и сценически абсолютно невоплотимы. Например, вступление к Первой картине:

«Северный апрель — Вербная Суббота. На холме — белый дом Германа, окруженный молодым садом, сияет под весенним закатом, охватившим все небо. Большое окно в комнате Елены открыто в сад, под капель. Дорожка спускается от калитки и вьется под холмом, среди кустов и молодых березок. Другие холмы, покрытые глыбами быстро тающего снега, уходят цепью вдаль и теряются в лысых и ржавых пространствах болот. Там земля сливается с холодным, ярким и четким небом. — Вдали зажигаются огоньки, слышен собачий лай и ранний редкий птичий свист.

На ступенях крыльца, перед большим цветником, над раскрытой книгой с картинками, дремлет Герман. Елена, вся в белом, выходит из дверей, некоторое время смотрит на Германа, потом нежно берет его за руку».¹⁸

Вербная Суббота нигде в драме больше не упоминается, и это, конечно, не сценическая, а поэтическая ремарка, которую можно прочесть только в напечатанном тексте драмы. Точно также невозможно сценически изобразить «холмы, покрытые глыбами *быстро тающего снега*», и «*лысые и ржавые пространства болот*». Этот последний образ откликается у Блока в стихах, созданных осенью 1907 года, когда впервые оформляется замысел «Песни Судьбы»:

Когда в листве сырой и ржавой

Рябины заалет гроздь...

Осенняя любовь. 3 октября 1907 (II: 179–180)

И человек печальной цапли

С болотной кочки не спугнет,

Но в каждой тихой, ржавой капле —

Зачало рек, озер, болот.

И капли ржавые, лесные,

Родясь в глуши и темноте,

¹⁸ Блок А. А. Собрание сочинений: В 8 томах. М.; Л., 1961. Т. 4. С. 104.

*Несут испуганной России
Весть о сжигающем Христе.*

«Задебранные лесом кручи...»

Октябрь 1907–29 августа 1914 (III: 168)

Можно ли сценически представить Германа «над раскрытой книгой с картинками»? Да и вся представленная природно-климатическая картина трудно соотносится с *северным апрелем*. Это довольно холодное время (о чем говорит *холодное, яркое и четкое небо*), когда еще нельзя открыть окно, дремать на ступенях крыльца над раскрытой книгой (разве что в теплой одежде) и невозможно женщине гулять по саду *в белом* (едва ли на ней белая шубка). Это в высшей степени условно-поэтическая картина, призванная символически выразить мир и ауру героини. Друг и монах видят большие белые крылья за ее плечами. Символический образ Ангела перекликается с Чайкой Чехова. Елена уходит из дома в поисках «души Германа».

Фаина связана с большим миром, беспредельными пространствами России. Картины, представляющие ее, еще более далеки от сценических возможностей:

«Тишина. Далекий рокот поезда. Луна бледнеет. Заря. Петухи начинают перекличку — все дальше, все дальше. *Утренник налетает, шелестя все смелей и вдохновенней. — И медленно возрастая и ширясь, поднимается первая торжественная волна мирового оркестра. Как будто за дирижерским пультом уже встал кто-то, сдерживая до времени страстное волнение мировых скрипок*» (курсивом выделен текст, которому невозможно найти сценическое воплощение — *И. П.*).¹⁹

Таким образом, ремарки к картинам, в которых выступают Елена и Фаина, символически противопоставляют героинь друг другу. Связаны с двумя героинями и два эпитафия, предпосланные драме. Один из них — «В любви нет страха, но совершенная любовь изгоняет страх, потому что в страхе есть мучение» (Первое послание Иоанна, IV, 18) — относится к Елене. А второй — из Гоголя: «Русь! Русь! — Открыто пустынно все в тебе...», — к Фаине. Само наличие этих эпитафиев говорит о специфике жанра, который, в конечном итоге, Блок сам определит как *Драматическая поэма*. Среди других примет поэтического текста — символы-лейтмотивы (*лилия-свеча, фонарь, озеро, лебедь, река, дом, окно, дверь, порог, калитка, дорога* и др.).

¹⁹ Там же. С. 145.

Подтверждают значение «Чайки» для создания «Песни Судьбы» годы работы над нею — 1907–1908. В статье «О драме» (1907) в разделе о петербургской постановке «Жизни Человека» Л. Андреева, Блок, акцентируя отношения между залом и сценой («Эти деревяшки вместо людей в зале, и люди, изображающие деревяшек на сцене»),²⁰ вспоминает чеховскую «Чайку»: «Бинокли эти, со сцены освещенные, были как рубиновые глаза. Когда Нина Заречная говорит в “Чайке” свой монолог, несколько подобный монологу “Некто в сером”, на озере, которое расстилается за ее нежным профилем, вспыхивают точно такие же глаза — тупые глаза вечности. И Треплев кричит: “Мама! Мама!” Так хотелось кричать и топтать на публику в антрактах».²¹

Сближает Блока и Чехова тема творчества. У Чехова Тригорин не столько живет, сколько рефлексировать по поводу жизни, по разным поводам, и записывает все, из чего можно сделать рассказ или повесть, коллекционирует сюжеты, как будто накалывает на булавку очередную бабочку. Способ работы Тригорина с жизненным материалом знаком и Блоку:

*Ведь я — сочинитель,
Человек, называющий все по имени,
Отнимающий аромат у живого цветка.
«Когда вы стоите на моем пути...»
6 февраля 1908 (II: 198)*

Лирическая природа драматургии Чехова была особо отмечена Блоком: «Лирика преобладала особенно в драмах Чехова, но таинственный его дар не перешел ни к кому и бесчисленные его подражатели не дали ничего ценного».²² Сам Блок не был подражателем, но его символистский драматургический стиль мог сложиться только на основе чеховского опыта.

²⁰ Там же. Т. 5. С. 191.

²¹ Там же. С. 191.

²² Там же. С. 172.

А. С. Александров

**Из истории создания первой биографии Чехова:
книга А. А. Измайлова
«Чехов. 1860–1904. Биографический набросок»**

Значительным достижением известного петербургского критика Александра Алексеевича Измайлова (1873–1921) является его историко-литературный¹ труд «Чехов. 1860–1904. Биографический набросок», традиционно² признающийся в чеховедении первой биографией писателя. Архив литератора, репрезентативная часть которого сохранилась в Рукописном отделе ИРЛИ (ф. 115), позволяет реконструировать отдельные факты истории создания книги. Эпистолярные материалы, отложившиеся в измайловском фонде, а также воспоминания современников дают возможность увидеть, какие факты чеховской жизни стали объектом обсуждения биографа с современниками писателя.

Обнаружить отсутствие полноценной чеховской биографии Измайлов смог еще в 1900 году, когда составлял статьи-биографии о писателях-академиках для журнала «Ежемесячные сочинения» И. И. Ясинского. В этом году он обратился к Чехову за помощью в написании свой заметки. Просьба начинающего журналиста, видимо, осталась без ответа. Однако это единственное обращение Измайлова к писателю, ранее не публиковавшееся, безусловно, заслуживает внимания. Приведем отрывок из него:

«Глубокоуважаемый Антон Павлович!

По предложению Иеронима Иеронимовича Ясинского, я пишу для его журнала статью о литераторах-академиках. Вашего биографического очерка, сколько-нибудь удовлетворительного, я нигде не мог найти. Не будете ли Вы добры указать на него, если он существует в печати, или дать

¹ Историко-литературный метод Измайлова нашел отражение также в ряде критико-биографических очерков к собраниям сочинений таких писателей, как А. И. Левитов, П. И. Мельников-Печерский, Вс. С. Соловьев, И. Л. Леонтьев-Щеглов, а также в книге «Лесков и его время» (1921).

² Альтернативную точку зрения высказывает Н. Ф. Иванова в статье «Первый биограф Чехова и его биографические очерки». Исследовательница называет первым биографом Чехова брата писателя — Михаила Павловича Чехова (См.: *Иванова Н. Ф. Первый биограф Чехова и его биографические очерки // Биография Чехова: Итоги и перспективы.* В. Новгород, 2008. С. 126–144).

возможность каким-либо образом установить главнейшие черты Вашей биографии, какие необходимо предпослать сжатой характеристике Вашей литературной деятельности».³

Изучением биографии Чехова Измайлов начинает заниматься с 1906 года. Вероятно, к этому времени относится и замысел книги о Чехове. Уже в 1907 году в «Биржевых ведомостях» появляются первые серьезные статьи критика: «Роман Антона Чехова» и «Чехов и Лейкин»,⁴ объемная статья о Чехове вошла в сборник «Литературный Олимп» (1911; часть этого материала составила последние главы книги).

О работе над историко-литературным трудом и о своей задаче Измайлов пишет в девятой главе следующее: «Основная задача биографа, — поставить литературный труд писателя в живую связь с его личной жизнью и психикой, — далеко не всегда осуществимая задача в отношении Чехова».⁵ Действительно, в начале XX века биографы часто используют такой прием, который к Чехову не мог быть применен — критики пытаются выудить биографические факты из произведений писателей.⁶ Произведения Чехова практически не давали материала для реконструкции биографии писателя. Поэтому основными источниками для работы Измайлова послужили воспоминания литераторов, письма Чехова — именно этот корпус материалов и составляет основу книги. В то же время Измайлов оговаривается: «Материал переписки, субъективный, текущий, противоречивый, в высшей степени зависящий от настроения даже у такого духовно-здорового человека, каким был Чехов».⁷

Достаточно точно Измайлов определяет жанр своей работы — биографический набросок. Действительно, весь этот труд сосредоточен, в первую очередь, на биографических данных; материал книги, по мнению Измайлова, не претендовал на исчерпывающую полноту, отсюда и такое

³ Письмо А. А. Измайлов к А. П. Чехову от 1900 года // РГБ. Ф. 331. Ед. хр. 20а. Л. 1 (Помета года карандашом — 1900, рукою А. П. Чехова).

⁴ Измайлов А. А. «Роман Антона Чехова» // Биржевые ведомости. Утр. вып. 1907. 3 янв. (№ 9676). С. 3; А. И. [А. А. Измайлов]. Литературные заметки: Чехов и Лейкин // Там же. Утр. вып. 1907. 28 марта. (№ 9818). С. 3.

⁵ Измайлов А. А. Чехов. М., 1916. С. 377.

⁶ Этот прием Измайлов активно будет использовать в работе над книгой о Лескове. А. А. Горелов во вступительной статье к биографической книге А. Н. Лескова «Жизнь Николая Лескова по его личным, семейным и несемейным запискам и памятям» называет такой прием «беллетризирующей биографией» (Горелов А. А. Книга сына об отце // Лесков А. Н. Жизнь Николая Лескова по его личным, семейным и несемейным запискам и памятям. Т. 1. М., 1984. С. 20).

⁷ Измайлов А. А. Чехов. С. V.

определение — набросок. «Несмотря на определенное критическое освещение событий жизни Чехова, — замечает биограф, — автор не решается назвать свое, хотя бы и разросшееся исследование иначе, чем биографическим наброском».⁸

Произведения Чехова Измайлов, практически, не подвергает интерпретации, анализу, вписывая их в свою работу только как факт биографии и истории литературы (пишет о появлении, о значении в литературном процессе, приводит отклики критиков, иллюстрирует произведения письмами Чехова и его современников). Именно эпистолярные и воспоминания современников, причем подчас воспоминания не опубликованные, а добытые Измайловым изустно, составили основу его работы.

Помимо воспоминаний, полученных от писателей так называемого «чеховского круга»,⁹ большой корпус материалов критику предоставил Ф. Ф. Фидлер, о чем он оставил ряд ценных воспоминаний. 19 марта 1915 года известный собиратель сделал следующую заметку в своем дневнике: «Сегодня Измайлов вернул мне семьдесят девять писем Чехова из моего архива — они понадобились ему для биографии Чехова, которую он пишет. Нужные места он начитал на диктофон (это по его словам, отнимает меньше времени, чем копирование). Некоторые из них чрезвычайно важны...».¹⁰ Еще одно интересное воспоминание относится к тому же году: «Вчера я получил в подарок для моего “музея” интересный документ: расчет Чехова с журналом “Осколки” (указание номеров журнала, в которых печатались его вещи, и количество строк в каждой из них). Когда я сказал ему (Потапенко) об этом, он посоветовал продать этот документ Лидии Филипповне Маркс. Я ответил, что бесплатно предоставил его сегодня в распоряжение Измайлова (факт). Он посмеялся над моей непрактичностью... Когда полчаса назад я сообщил Венгерову (по телефону) об этом приобретении, он сказал: “Я тебя *зарезу!*”».¹¹

Помимо достаточно большого корпуса неизданных материалов, воспоминаний, а подчас и сплетен, в распоряжении Измайлова был внушительный массив опубликованного наследия Чехова, в первую очередь,

⁸ Там же. С. VI.

⁹ К примеру, И. И. Ясинский в своей книге «Роман моей жизни» вспоминал: «Какие-то письма его были напечатаны мною по просьбе биографов Чехова, когда он умер. Одни письма хранятся еще у меня, а остальные автографы я подарил собирателям литературных документов Фидлеру, Юргенсону, да еще Измайлову» (*Ясинский И. И. Роман моей жизни: Книга воспоминаний. М.; Л., 1926. С. 273*).

¹⁰ *Фидлер Ф. Ф. Из мира литераторов / Сост. К. М. Азадовский. М., 2008. С. 658.*

¹¹ Там же. С. 664–665.

это произведения и письма, которые он обильно цитирует в своем труде. В книге критик упоминает ряд источников: «Огромное наследство “начинающего” Чехова обнаружилось только после его смерти. Спустя два года после нее И. Ф. Масанов исполнил нелегкий труд пересмотра всех юмористических журналов и всех московских иллюстраций поры чеховской молодости и подвел итог даже всем мелочам, вышедшим из-под его пера (Библиография сочинений А. П. Чехова, “Русск. архив” 1906 год). Это было поистине целое открытие. Журналы и газеты по крохам перепечатали добрую половину этих забытых материалов. Большую и лучшую часть их русский читатель получил в дополнительных томах сочинений Чехова издания Маркса».¹²

Одним из важных источников книги стало шеститомное собрание писем Чехова, выпущенное книгоиздательством писателей Москвы в 1912–1916 гг., под редакцией М. П. Чеховой. О работе с этим изданием осталось воспоминание Фидлера: «Из пятитомного <...> собрания писем Чехова Измайлов вырезал все места, нужные ему для его биографии как источник сведений: “Стоимость испорченных книг куда меньше, чем сумма, которую стоило бы мое время, затраченное на копирование этих мест”».¹³

Кроме того, критик приводит в своей работе воспоминания Александра Чехова, Суворина, Бесчинского, Амфитеатрова и пр., дает ссылки на биографический очерк Михаила Павловича Чехова, на биографический очерк Ф. Мускатблита 1910 года и сборник критических материалов В. И. Покровского 1907 г., — материалы, редко цитируемые и не перепечатававшиеся в последние годы.

Ценность этого труда состоит также в том, что книга создается практически сразу после смерти писателя и Измайлов получает важнейшие сведения о жизни Чехова от живых свидетелей эпохи — это родственники писателя, друзья и коллеги.

В 1907 году Измайлов вступает в важную переписку с А. С. Лазаревым-Грузинским, который близко был знаком с А. П. Чеховым и его семьей. Переписка с ним необычайно информативная и насыщенная, наполнена обоюдным интересом к фактам из жизни Чехова; многочисленные письма сохранили советы, комментарии к измайловским статьям, поправки, интересные сведения о родственниках Чехова, живущих в Москве.

¹² Измайлов А. А. Чехов. С. 76.

¹³ Фидлер Ф. Ф. Из мира литераторов. С. 659.

Так уже к статье 1907 года «Чехов и Лейкин» Лазарев-Грузинский присылает свой, весьма важный комментарий. В частности, Измайлов в статье цитирует письмо Чехова: «Был у меня как-то П. (Пушкарев). Мы, разумеется, выпили. После выпития он умилился и вдруг пришел к заключению, что мне обязательно нужно баллотироваться в пушкинский кружок. В конце-концов пообещал написать о моей баллотировке вам и на другой день прислал мне устав кружка».¹⁴

На этот эпизод измайловской статьи Лазарев-Грузинский присылает такой комментарий: «Позволяю себе продолжать “примечания” к Вашим статьям — “Затер<янный> роман”¹⁵ и “Чехов и Лейкин”. <...>

***Чехов пишет Лейкину: “был у меня как-то П.” (Вы добавляете: “Пушкарев”). “Мы разумеется, выпили” и т. д.

Где дело касается выпивки, так, несомненно, следует подразумевать Пальмина. Пальмин был одно время большим приятелем Чехова, они ходили друг к другу часто и выпивали. О Пушкареве Чехов поминает в письмах Л<ейкину> раз или два, где дело касается журнала “Св<ет> и Тени”¹⁶ и пушкаревской Свечи. Пушкарев, конечно, знал Чехова, но едва ли ходил к нему в мансарды и т. п. Пушкарев в то время был персоной. У него была своя типография, доходные издания и пр. Я знал студента, репетировавшего его детей (или “его дитя”). Пушкарев занимал очень большую квартиру и жил барин. От Чехова я никогда не слыхал, чтобы у него бывал Пушкарев».¹⁷

В 1907 году Измайлова увлекает один интригующий сюжет биографии Чехова, связанный с Д. А. Мансфельдом и «утерянным» романом А. Чехова. Измайлов приводит в своей книге воспоминания Д. А. Мансфельда: «Ко мне в редакцию <...> зашел худощавый молодой человек с небольшой бородкой и в пенсне. Он отрекомендовался Чеховым и предложил мне посмотреть написанный им роман, который принес с собой. Это был громадный фолиант, толщиной почти в полторы стопы бумаги. Взглянув на эту рукопись и даже не просматривая ее, я категорически отказал автору в ее напечатании».¹⁸

¹⁴ А. И. [А. А. Измайлов]. Литературные заметки. Чехов и Лейкин. С. 3.

¹⁵ Речь идет об отмеченной нами статье Измайлова «Роман Антона Чехова».

¹⁶ «Свет и Тени» — художественный и карикатурный журнал. Выходил в Москве еженедельно в 1878–1884 гг., издатель-редактор — Н. Пушкарев. Выделялся из среды юмористических журналов серьезностью отношения к явлениям общественной жизни. В 1881 г. был приостановлен на 6 месяцев; в 1884 г. воспрещена розничная продажа номеров.

¹⁷ Письмо А. С. Лазарева-Грузинского к А. А. Измайлову от 1907 года // РО ИРЛИ. Ф. 115. Оп. 3. Ед. хр. 173. Л. 7.

¹⁸ Измайлов А. Чехов. С. 210.

Многое в прояснении этой таинственной истории сделал именно Лазарев-Грузинский, с которым Измайлов советовался в отношении этого сюжета. Так, в одном из писем приятель Чехова сообщал биографу: «Как раз в день отсылки Вам письма о романе Чехова зашел ко мне Левитан (брат покойного Исаака Левитана) <...>. Левитан познакомился с Ант. Чеховым года на 3–4 раньше меня, приблизительно с 1882–1883 гг. Брат Чехова Николай и Исаак Левитан жили в “Восточных номерах”; Антон приходил к Николаю, Адольф Левитан — к Исааку, так как Николай и Исаак были друзьями, то и произошло общее знакомство и сближение. (К слову сказать, Николай Чехов и Исаак Левитан были очень симпатичными людьми: я знал обоих.) Так вот, на основании более старого знакомства с Ант. Чеховым, Левитан отрицает возможность хождения Ант. Чех. с романом к Мансфельду. Все, что он помнит о Чехове, противоречит этому хождению. Он вполне присоединяется к своему взгляду, что Антон Чех. у Мансфельда не был. Еще два слова. Может возникнуть предположение, почему Ант. Чехов не отсоветовал брату обращаться к мало-литературному редактору? Но, во-первых, и сам роман мог быть малолитературным произведением, во-вторых, нужда могла быть сильнее советов. <...> Ал. Чехов работал в “Моск<овском> Листке”, что тогда считалось в Москве дурным тоном для пишущей братии. Сам Ант. Чехов никогда не писал в “Моск<овский> Листок”».¹⁹

К вопросу о «таинственном» романе А. Чехова Измайлов и Лазарев-Грузинский будут в своих письмах возвращаться еще не раз. В частности, в конце 1908 года Лазарев-Грузинский сделает в письме к биографу несколько дополнений: «Я уже писал Вам и повторяю, что Алекс<андру> Чехову не верю, как и Вы. Найти же его роман невозможно. Он, напр<имер>, печатал роман в “Новоросс<ийском> Телеграфе”, мог печатать и в других провин<циальных> газетах, названия которых мы не знаем. Как же найти этот роман? Да и газеты уже покойник<и> на манер “Новор<оссийского> Телеграфа”».²⁰

История с мифическим романом Чехова так и не была разгадана литератором. Измайлов выдвинул предположение, что автором этого романа мог быть не Антон Павлович, а его брат Александр Павлович, не смотря на то, что он напечатал заметку о своей непричастности к этой

¹⁹ Письмо А. С. Лазарева-Грузинского к А. А. Измайлову от 31 июля 1907 года // РО ИРЛИ. Ф. 115. Оп. 3. Ед. хр. 173. Л. 3.

²⁰ Письмо А. С. Лазарева-Грузинского к А. А. Измайлову от 26 сентября 1908 года // Там же. Л. 29.

тайне.²¹ Расследованию, проведенному критиком, посвящена в книге глава «Чехов-романист»; свои предположения, выводы и догадки критик подкрепляет свидетельствами А. С. Лазарева-Грузинского.

Интерес Измайлова к истории с «мифическим» романом весьма показателен и в этом следует видеть не только проявление его личного любопытства, но также и специфику его работы. Как известно Измайлов был многие годы литературным обозревателем таких массовых газет, как «Биржевые ведомости» и «Русское слово». Газета всегда тяготела к сенсационности, к ярким и необычным новостям. Различные сплетни критик любил приводить в частных разговорах. Фидлер оставил немало упоминаний о подобных случаях. В 1905 году, например, он сделал следующую запись в дневнике: «Вчера в половине второго пришел Измайлов осмотреть мой “музей”; собирался уйти в четыре, но остался до девяти: столько нашлось для него интересного. Рассказывал: когда стало известно, что Чехов решил жениться на Книппер, все очень удивились. А когда кто-то из близких к его семье стал его поздравлять, Чехов сказал: “К чему это? Ты же знаешь, что мы уже семь лет живем друг с другом как муж и жена!”».²²

Помимо биографических данных, из которых многие совершенно новы для своего времени, некоторые просто экспроприируют уже известные факты и помещены в книгу лишь с целью выдержать основную канву повествования, Измайлов в своей книге ставит ряд вопросов, в которых выразилось его новаторство как критика и биографа. В своем труде он впервые соединяет два заграничных путешествия Чехова, увидев в них неразрывную связь.

В еще большей степени новаторство Измайлова выразилось, в том, что он одним из первых в литературной критике попытался аналитически осветить вопрос о религиозных взглядах Чехова. Еще до выхода книги этот вопрос он апробировал в ряде очерков и публичных лекций.²³ В своем труде данный вопрос биограф выносит в главу «В поисках света. Религия Чехова», однако, только ею Измайлов не ограничивается. Уже в главе «Детство и отрочество» критик отмечает важное влияние на стиль Чехова таких христианских сборников как Пролог и Четыи Минеи: «Тя-

²¹ См.: *Измайлов А.* Чехов. С. 204–205.

²² *Фидлер Ф. Ф.* Из мира литераторов. С. 415.

²³ См.: *Измайлов А. А.*: 1) Вера или неверие // Лит. приложение к «Ниве». 1910. № 6. С. 241–260; 2) Там же. № 7. С. 405–430; 3) Вера или неверие // Литературный Олимп. М., 1911. С. 133–179; Был ли религиозен А. П. Чехов? (Лекция А. А. Измайлова) // Русское слово. 1910. 3 марта (№ 50). С. 4–5.

готение отца к церкви и к “божественной книге”, семейные чтения Четырех Миней, нечувствительно держали А. П. в общении с чудесным старым языком, не позволяли ему забыть его и разминуться с ним, как случается с огромным большинством русской интеллигенции, создавали в нем то чуткое ощущение простого исконно русского слова, которое неизбежно вызывало антипатию ко всякой наносной иностранщине. <...> В его книгах можно найти сотни доказательств того, как в ощущении простоты, красоты и, скажем, родовитости слова, исконной его принадлежности русскому языку, его выручало обращение к корням языка житий, прологов и богослужения, как отсюда иногда он заимствовал благородный и чуждый изысканности пафос». ²⁴

Четырнадцатую главу «В поисках света» Измайлов зачинает ярким, провокационным заявлением: «Самый век, изверившийся и равнодушный, посмеивавшийся над религиозным исканием Толстого, самое происхождение Чехова из крестьянской, сурово и безрадостно религиозной семьи, его образование медика, с верою, что в природе существует только материя, в человеке — органическая клетка, а мысль есть продукт мозга, самая среда, в какой ему пришлось вращаться поначалу, обивая редакционные пороги, — все это мало располагало к тому, чтобы из Чехова вышел не только горячий искатель веры, но и просто человек повышенного религиозного чувства. Но от природы глубокая натура, он не мог заглушить в себе ни умственного интереса к религии, ни тех подсказов сердца, которые непреодолимы для человека, вышедшего из верующей семьи». ²⁵

Выдвинутый тезис критик доказывает на протяжении всей главы, цитируя письма, произведения Чехова, обращаясь к фактам личной жизни писателя. Здесь Измайлов показывает себя знатоком поставленного вопроса и заключает свои размышления выводом: «Он думал о Боге, чувствовал, что толстовское понимание Евангелия ему ближе всего. Из Нафанаилов часто выходят Никодимы, приходящие ко Христу ночью. Такой поворот как бы намечается в Чехове последних лет, но положительно говорить об этом нет достаточных оснований. Одно правдоподобно, что, если бы его интимно и глубоко серьезно спросили, зачем же он так часто поминает Христа и так принимает все Его нравственное учение, не принимая Его Самого, — он ответил бы так же, как зоолог фон Корен: “Нет, я верую, только не по-вашему, а по-своему”». ²⁶

²⁴ Измайлов А. А. Чехов. С. 62.

²⁵ Там же. С. 533.

²⁶ Там же. С. 559.

Аналитически осмысленный Измайловым вопрос о религиозных убеждениях Чехова был актуализирован в литературоведении в последние годы. Обсуждению спорного вопроса был посвящен международный чеховский симпозиум в Баденвейлере (22–24 октября 1994 года),²⁷ который положил начало ряду статей и монографий в отечественном литературоведении. Религиозным взглядам Чехова посвящена статья А. Чудакова «Между “есть Бог” и “нет Бога” лежит целое громадное поле...», в которой исследователь отдает должное Измайлову, называя его разыскания до недавнего времени «наиболее обстоятельными».²⁸ Статьи Измайлова отмечены и в монографии Анатолия Собенникова «Между “есть Бог” и “нет Бога” (О религиозно-философских традициях в творчестве А. П. Чехова)».²⁹

Таким образом, вопросы, поднятые Измайловым в его книге и статьях о Чехове, и по сей день остаются актуальными.

После выхода книга стала пользоваться немалой популярностью, и Измайлову присылались многочисленные письма от современников Чехова и людей, лично знавших писателя, с указаниями на неточности, желательные дополнения. Например, в своем письме Гнедич указывает биографу: «Дорогой Александр Алексеевич — спасибо Вам за книгу о “Чехове”. Я ее просмотрел бегло, читать буду на будущей неделе. Много очень интересного. Пропуск есть вот какой: в 1893 году Чехов приехал в Петербург, положил основание беллетристическим обедам, что потом существовали лет двенадцать. История этих оснований и сами обеды еще не нашли своего “историка”. В публичной библиотеке есть два альбома этих обедов. <...> Об них сказать стоит. Я как-нибудь возьмусь за это».³⁰ Писем с подобными замечаниями сохранились десятки в архиве Измайлова.

У биографа возникает замысел переиздания книги. Безусловно, о жизни Чехова лучше, чем его родственники, и, прежде всего, сестра, посвятившая всю свою жизнь брату, не знал никто, поэтому Измайлов отдает печатный экземпляр в семью Чеховых с просьбой внести коррективы.

²⁷ См.: Anton P. Čechov: Philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und Werk: Материалы II-го Междунар. чеховского симпозиума в Баденвейлере 22–24 октября 1994 года. München, 1997. 641 s.

²⁸ См.: Чудаков А. «Между “есть Бог” и “нет Бога” лежит целое громадное поле...» // Новый мир. 1996. №. 9. С. 211.

²⁹ Собенников А. Между «есть Бог» и «нет Бога»: (О религиозно-философских традициях в творчестве А. П. Чехова). Иркутск, 1997. 224 с.

³⁰ Письмо П. П. Гнедича к А. А. Измайлову от 2 окт. 1915 года // РО ИРЛИ. Ф. 115. Оп. 3. Ед. хр. 90 Л. 46.

Исправления в первое издание были действительно внесены,³¹ и биограф подготовил уже все для второго, исправленного издания,³² однако, политические события, начавшиеся в стране, не позволили воплотить его замысел.

В Отделе рукописей РГБ нам удалось обнаружить уникальное письмо Измайлова, передающее рецепцию биографа на пометы Марии Павловны Чеховой к книге:

«Для меня было огромной радостью получение Вашего письма и книги с пометами<...>. Благодарю Вас за Вашу снисходительность и за труд ценнейших для меня оговорок и поправок. Огромная часть ваших замечаний коснулась именно тех мест, какие и мне казались сомнительными. Часто Ваше авторитетно-категорическое утверждение упрочило то, что я не считал себя в праве так решительно установить. Надо ли мне прибавлять, что Ваше одобрение там, где я мог его почувствовать, было для меня вышею наградою и утешением за многочисленные огорчения по книге».³³

Разыскания Измайлова были востребованы в среде русской эмиграции (не без основания следует полагать, что его работа была на то время наиболее обстоятельной и самой известной). В 1929 году, в издаваемом в Чикаго литературном журнале «Москва», в номере, посвященном А. П. Чехову, по очерку Измайлова была составлена биография писателя.³⁴

В современном чеховедении книга Измайлова не пользуется большой популярностью; она затерялась в потоке научной литературы о Чехове и даже в биографических работах не учитывается. Труд Измайлова переиздан со значительными модификациями не в пользу оригинала издательством «Захаров». Заглавие рецензии на это издание в «Чеховском вестнике»³⁵ — «Будьте осторожны...» — говорит само за себя.

³¹ См: Чехов: (Жизнь — творчество — личность). (Печатный экземпляр книги с примечаниями Марии Павловны, Михаила Павловича, Ивана Павловича Чеховых и А. А. Измайлова) // РО ИРЛИ. Ф. 115. Оп 1. Ед. хр. 7. 592 л.

³² См: Чехов: (Жизнь — творчество — личность). (Печатный экземпляр, исправленный для второго издания рукою автора. 1918 год // РО ИРЛИ. Ф. 115. Оп 1. Ед. хр. 8. 600 л.

³³ Письмо А. А. Измайлова к М. П. Чеховой от 21 мая <1914–1917?> // РГБ. Ф. 331. Ед. хр. 206.

³⁴ См.: Литературная энциклопедия русского зарубежья: 1918–1940. Т. 2. Периодика и литературные центры. М., 2000. С. 236.

³⁵ *Бушканец Л.* Будьте осторожны... // Чеховский вестник. 2004. №. 15. С. 27–28.

**«Я рад поработать для детей»:
психология «веселого человечества»
в произведениях Чехова и Платонова**

«Веселым человечеством» Платонов однажды назвал детей. Хотя он, как и Чехов, почти не писал *для* детей (только обработал народные сказки и издал сборник «Волшебное кольцо»), а его собственные сказки можно назвать детскими только условно, детей он вводит почти во все свои произведения. Платонов в этом смысле последователь Чехова. Обоих интересуют дети как таковые (процесс взросления которых не показан), а не просто детство главного героя.

Как указывает Л. В. Карасев, «детское начало, являющееся у Платонова на глубинном уровне стержневым, смыслообразующим, проступает в сотнях деталей, эпизодов; оно содержится в них как подтекст, который при обычном чтении кажется эстетической странностью, а при чтении аналитическом становится оправданным и органичным».¹ С точки зрения Карасева, дети, несущие в произведениях черты взрослых, нужны Платонову для равновесия созданного им мира, где взрослые обладают качествами детей.² Можно было бы поспорить с тем, что функция детства в мире Платонова так однозначна. В любом случае дети в мире Чехова нужны совсем для другого.

Чехов никогда не писал рассказов *для* детей, хотя однажды даже получил такое предложение от редактора детского журнала «Родник». Он ответил: «Я рад поработать для детей: в свободный час попробую себя в новой специальности». Правда, он справедливо замечает необычность для себя этого решения: «<...> я спешу ответить согласием, хотя тут же должен откровенно сознаться, что я едва ли сумею исполнить ваше желание: <...> я никогда еще не писал рассказов для детей» (П. 2, 145). По-видимому, Чехов заранее знал, что никаких рассказов для детей писать ни за что не будет, потому что в этот же день он пишет письмо Киселевой, в кото-

¹ Карасев Л. В. Знаки покинутого детства: «Постоянное» у А. Платонова // Движение по склону: О сочинениях А. Платонова. М., 2002. С. 20.

² Там же. С. 19.

ром говорит о редакторе журнала Сысоевой: «Само собой разумеется, что у своей новой поклонницы я работать не буду...» (П. 2, 144).

Почему же Чехов моментально отказывается от представившейся ему возможности писать *для* детей? Почему писатель, создавший до этого момента (1887 года) десятки рассказов *о* детях, отказывается считать их рассказами *для* детей? Очевидно потому, что Чехов, хотя бы как знаток возрастной физиологии и психологии, необходимых для работы врача, отдавал себе отчет в том, что его рассказы не могут быть поняты детьми до 11–12 лет и не могут их заинтересовать.

В советское время в издательстве «Детская литература» с рекомендацией «Для младшего школьного возраста» (то есть до 10 лет включительно) выходили книги с таким, например, подбором рассказов: «Мальчишки», «Ванька», «Беглец», «Детвора», «Событие», «День за городом». Ни один из них не подходит для детей 6–10 лет именно потому, что все они отражают точку зрения маленького ребенка. В рассказе «Событие» читатель видит происходящее глазами 4-летней Нины и 6-летнего Вани, в рассказе «Беглец» герою Пашке 7 лет, Ваньке Жукову хотя и целых 9 лет, но все картины прошлого встают в его сознании из его счастливого, еще не социального детства. Казалось бы, детская литература и должна быть о детях — сверстниках читателей. Но, как это ни парадоксально, детей не интересует жизнь детей с точки зрения детей, им интересен взгляд на жизнь детей со стороны взрослого.

Вот что говорит о детях до 7 лет психолог Жан Пиаже: «...ребенок не интересуется тем, кому он говорит и слушают ли его. <...> Эта речь эгоцентрична прежде всего потому, что ребенок говорит лишь о себе, и именно потому, что он не пытается стать на точку зрения собеседника. Собеседник для него — первый встречный. Ребенок не испытывает желания воздействовать на собеседника, действительно сообщить ему что-нибудь. <...> Стремление выразить свою мысль, понять другого появляется у детей приблизительно к 7–7 с половиной годам».³

Для творчества Чехова, включая рассказы о детях, нехарактерны написание, объяснение или комментарии — все выводы делает сам читатель. Между тем, без этих элементов невозможна детская литература. Писатели, пишущие *для* детей, никогда не становятся на позицию ребенка, а только на позицию умного, доброго, все понимающего и все объясняющего взрослого. Таков, например, рассказ Л. Толстого «Лев и собачка». События описаны с точки зрения учителя-взрослого, который знакомит

³ Пиаже Ж. Речь и мышление ребенка. СПб., 1997. С. 11, 132.

ребенка-читателя с некоторыми жизненными явлениями: любовью и ненавистью, жестокостью, силой, тоской и, между прочим, с повадками животных.

Казалось бы, ситуация в рассказе Чехова «Событие» очень похожа: дети играют с новорожденными котятками, злая собака съедает котят, кошка переживает — здесь и повадки животных, и чувства детей. Но разница в том, что нет мудрого рассказчика-взрослого, который объяснит, что котяткам плохо, когда их таскают, который прогонит собаку или, если несчастье уже случилось, утешит детей и сделает какие-нибудь важные житейские выводы. Наоборот, взрослые в рассказе не пытаются понять детей и вообще ведут себя... как шестилетнее малыши, не слышащие никого и думающие только о себе. Ж. Пиаже описывает разговор шестилетних детей как «разговор вроде тех, которые ведутся в некоторых гостиных, где каждый говорит о себе и никто никого не слушает»,⁴ или, добавим, как разговор героев чеховских произведений. Папа говорит об испорченной котятками бумаге, мама беспокоится, чтобы гость плохо не подумал о ней, потому что у нее невоспитанные дети, дядя Петруша «отмахивается» от детей, пес Неро, принадлежащий в рассказе к категории «взрослых», потому что он большой (это точка зрения ребенка), «на детей <...> не обращает ни малейшего внимания и, шагая мимо них, стучит по ним своим хвостом, как по стульям» (С. 5, 428).

Все «событие» описано глазами детей, и именно их точка зрения является правильной, их ценности — истинными. Уже самим названием Чехов вынуждает читателя взглянуть на событие (т. е. нечто важное — проблему жизни и смерти) глазами детей, даже если точка зрения читателя, когда он не читатель, а просто обыватель, ближе к точке зрения взрослых в рассказе (что совершенно естественно). Понимая, что взрослому читателю трудно принять точку зрения ребенка, сам автор объясняет взрослому читателю, что домашние животные играют в воспитании ребенка большую роль, чем учителя. Так что скрытое назидание в этом рассказе, в отличие от толстовских рассказов для детей, обращено ко взрослому, не замечающим душ своих детей. Тогда одна из целей, ради которых Чехов вводит в рассказы образы детей, — показать их как носителей истинных ценностей для ниспровержения ценностей обывательских, ложных, присущих взрослым.

Этот рассказ Чехова очень актуален для современности. Сегодня как никогда утрачена связь между родителями и детьми. Дети одеты, ухоже-

⁴ Там же. С. 11.

ны и обучены, имеют нянь (как во времена Чехова), но родители не считают своей обязанностью интересоваться внутренним миром ребенка (как и герои Чехова).

Оппозиция «ребенок как носитель истинных ценностей — взрослый как носитель ценностей ложных», присущая многим рассказам Чехова, где герои — дети, свойственна творчеству Платонова в целом. Это отмечено многими платоноведами: «Разрушая привычную, устоявшуюся логику жизни, ребенок способен постичь ее “сокровенную тактику”. Следует отметить особую экзистенциальную способность ребенка к познанию “главного” <...>. Центральной идеей детских рассказов является мысль о стремлении ребенка победить смерть».⁵ Это стремление также является и лейтмотивом рассказа Чехова «Событие», определяющим поведение его героев-детей и остающимся непонятым и даже незамеченным взрослыми персонажами. Для одних ценно любое живое существо, для других — мертвые условности.

Мифологии детства и взрослости у Платонова взаимопроникают и обогащают одна другую. Маленький Тимошка из сказки «Разноцветная бабочка» заражает своим пониманием пространства и времени мать. Она, как и пропавший сын, верит, что тропинка от дома ведет на малую гору, потом на большую, с большой на высокую, потом на лютую, и выходит к небу. Ее Тимоша не вернулся, значит, он ушел туда, где летят звезды. Мать, как и ее сын, знает, что не может умереть, пока не вернется сын, не верит в смерть.

Совсем по-другому связаны мифологии детства и взрослости у Чехова: ребенок с его детскими представлениями мешает взрослому жить в мире своих взрослых стереотипов. Если Платонов называет детей «неполными людьми», то для героев Чехова дети — недоделанные люди, нуждающиеся в доделке. Маленький Гриша, которому нет еще и трех лет, впервые в жизни гуляет на улице с нянькой и исследует этот мир. За день он узнает, что нельзя брать с прилавка апельсины (почему?), как ходят строем солдаты, какой вкус имеет водка и многое другое. Естественно, Гриша возбужден: «Вернувшись домой, Гриша начинает рассказывать маме, стенам, кровати, где он был и что видел. Говорит он не столько языком, сколько лицом и руками. Показывает он, как блестит солнце, как бегают лошади, как глядит страшная печь и как пьет кухарка...» (С, 5, 85).

⁵ Червякова Л. Детство как темпоральная категория в рассказах Платонова второй половины 1930–1940-х гг. // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества: Вып. 5. М., 2003. С. 267, 269.

Мир взрослых уничижает мир детей, пренебрегает им: «И Гриша, распираемый впечатлениями новой, только что изведанной жизни, получает от мамы ложку касторки» (С. 5, 85).

Взрослые Чехова насильно втаскивают ребенка в свой взрослый мир единственно возможным способом: поощряя внешнее подражание поведению взрослых, навязывая правила приличия. Ваня и Нина, желая вести себя как взрослые, находят для новорожденных котят отца — игрушечную лошадь без хвоста — и дают ему напутствие «с заботой на лице»: «Смотри же. Стой тут и гляди, чтобы они вели себя прилично» (С. 5, 427). С их точки зрения, это единственная функция отца и взрослого вообще. Подражая взрослым, играют в лото герои рассказа «Игра» — хозяйские дети Гриша (9 лет), Аня (8 лет), Соня (6 лет), Алеша (самый маленький) и кухаркин сын Андрей. Манера и цель игры каждого из них напоминает нам какой-нибудь тип взрослого игрока: игрок ради денег, удовольствия, самолюбия и т. д. Они создали свою игру, полностью копирующую игру взрослых. Но принять существо из мира взрослых — брата-гимназиста 5 класса Ваню — они отказываются, потому что он нарушает правила детского мира — ставит не копейку, а рубль. Очень важно для Чехова, что любое занятие для ребенка — игра, и деньги никого из них не интересуют как таковые. Поэтому возле уснувших детей «валяются копейки, потерявшие силу до новой игры» (С. 4, 320).

Исследователи Платонова, отмечая схожесть детей и взрослых, обычно не придают значения тому, что дети подражают именно внешним действиям взрослых, не проникая в их суть. Сирота Ольга из рассказа «На заре туманной юности», оставшись одна в доме, делает и говорит все то, что обычно делали и говорили родители: «Теперь девочка-сирота тоже думала и поступала подобно матери, и ей от этого было легче жить одной».⁶ Это единственный путь взросления: от внешнего подражания к пониманию сущности взрослости, и проходят его в ранней юности. Юноша, понимая взрослого, при этом уже почти перестает быть ребенком. А как взрослому понять ребенка?

У Чехова есть рассказы, в которых взрослый ценит в ребенке именно ребенка. Евгений Петрович Быковский из рассказа «Дома» собирается рассказать семилетнему сыну Сереже о вреде курения. В отличие от многих героев Чехова, он понимает проблему: ребенок безразличен к нравоучительным беседам, они ничего не дадут. Поэтому в рассказе многократно повторяется мучительная мысль Быковского: «Ну что я ему скажу?».

⁶ Платонов А. П. Избранное. М., 1989. С. 197.

Отец выбирает единственно возможный способ воздействия на ребенка: поговорить с ним на его языке. Поначалу он подделывается под детский язык, каким его представляют себе взрослые, но не достигает цели. А потом находит истинный детский язык — язык сказки и понимает неожиданно для себя: получилось!

Если для Чехова такой герой скорее исключение, то взрослые герои Платонова всегда понимают ценность детства и никогда не пытаются разрушить его мифологию. В рассказе «Никита» мальчик пяти лет отроду солнце называет дедушкой, баньку — бабушкой, пень в огороде для него живой: «Он слова говорил, он был живой. Под землей у него пузо и ноги есть».⁷

Отец не разрушает мифологию ребенка, а объясняет ее: «Нет, он давно умер. Это ты хочешь всех живыми сделать, потому что у тебя доброе сердце».⁸

Простой крестьянин, герой Платонова, с возрастом не забывает детский язык, в то время как прокурор, герой Чехова, вынужден заново открывать для себя психологию ребенка: «У него свое течение мыслей... У него в голове свой мирок, и он по-своему знает, что важно и что не важно. Чтобы овладеть его вниманием и сознанием, недостаточно подтасовать на его язык, но нужно также уметь и мыслить на его манер» (С. 6, 102).

Прокурор Быковский открывает тайну психологии ребенка, а заодно и Чехов приоткрывает секрет своего творчества: не от внешнего подражания, описания — к внутреннему, а подлинное понимание через перевоплощение. Для примера проанализируем детские реплики из рассказа «Событие»: «Кошка оценилась... Котятта маленькие, похожи на мышов... Отчего они не глядят, у них глаза слепые, как у нищих... Кошка ихняя мать, а кто отец? Без отца им нельзя... Пусть вместо лошади Неро будет отцом. Лошадь дохлая, а ведь он живой» (С. 5, 424–428). Чехов — единственный взрослый из окружения этих вымышленных детей, кто подмечает и даже любит способ построения детских фраз, особенностями словообразования и мышления: лошадь не шевелится, значит, она дохлая, ведь дохлые не шевелятся. И с этим не поспоришь.

Никто из чеховедов, к сожалению, не станет всерьез заниматься такими детскими выражениями Чехова как частью его поэтики, в то время

⁷ Платонов А. Никита // Платонов А. Одухотворенные люди: Рассказы о войне. М., 1986. С. 361.

⁸ Там же.

как все платоноведы признают одной из важнейших особенностей платоновского языка его «детскость».

Андрей Платонов утверждал, что писать нужно не талантом, а чело-вечностью — прямым чувством жизни.⁹ Платонов не был первым писателем, избравшим такой творческий метод, — до него уже был Чехов. Платоноведы все соглашаются с тем, что платоновские взрослые ощущают себя детьми, а дети, напротив, в манерах и суждениях напоминают взрослых.

Предположим, что ощущение себя ребенком — это не особое платоновское мироощущение, а ощущение взрослого человека вообще, точно подмеченное и Платоновым, и Чеховым. Попробуем доказать это на примере произведения для детей — рассказа «Каштанка». Главная героиня рассказа — собака, именно ее глазами мы видим все происходящие события. Как видит мир собака, Чехов мог только догадываться, поэтому Каштанка представляет точку зрения ребенка. Для ребенка возвращение собаки к прежнему хозяину — безусловно счастливый конец. Это точка зрения в рассказе и Каштанки, и Феди. Отношение к событию нового хозяина Каштанки понятно только взрослому читателю, для него развязка несчастливая. Но вместе с Федей радуется и его отец-столяр. Его точка зрения в данном случае совпадает с точкой зрения ребенка. Да и психология его детская, ей присущи безответственность, особый способ построения фраз. Так, Каштанку он называет «насекомым существом». Собака настолько же не соответствует этому определению, как и утонувшая кобыла одного из героев Платонова, которую тот называет «животным существом».

Можно считать это случайным совпадением. Но нельзя считать случайным совпадением использование Платоновым в рассказах животного, отражающего точку зрения ребенка, а значит — самую важную. Платонов в статье «Клуб-школа» писал: «И в первые дни-годы жизни ребенок переживает давно пережитое: он бывает зверьком и быстрыми шагами проходит всю историю общей жизни, которая сосредоточилась в нем».¹⁰ Писатель сливает точку зрения ребенка и зверька, наделяя ее высшей ценностью, как, например, в раннем рассказе «Волчок».

Возраст рассказчика нам неизвестен. В начале рассказа сообщается, что он ходил домой через забор, что позволяет предположить, что рассказчик — ребенок. В середине рассказа мы узнаем, что у героя есть мать,

⁹ Платонов А. Деревянное растение: Из записных книжек. М., 1990. С. 8.

¹⁰ Платонов А. Сочинения. М., 2004. Т. 1. Кн. 2. С. 125.

которая его любит, и отец, который его любит и жалеет, «как маленького». Значит, герой не так уж мал. Герой задает отцу вопрос, не знает ли он чего, чего еще никто не знает. Этот вопрос окончательно убеждает читателя в том, что герой — ребенок. И вдруг неожиданно для себя читатель узнает, что герой шел домой с работы, что он встретил Маню, в которую был немного влюблен. Значит, герой — молодой человек, а его вопрос — вовсе не детский, а смысложизненный. После того, как герой находит ответ на свой смысложизненный вопрос благодаря собаке Волчку, с ним происходит следующее: «Я лег в траву и стал глядеть в землю — пыль, песчинки, дохлая мошка и муравьиные дорожки».¹¹ Таким образом, чтобы познать истину, герою следует умалиться до состояния ребенка или даже животного. Для реализации этой идеи Платонов использует любимый прием: возвращение переносному значению его первоначального прямого смысла. Иметь сознание, точку зрения ребенка или животного — значит смотреть на мир с высоты их роста.

Некоторые чеховеды (например, В. И. Тюпа) полагают, что Чехов не считает для себя возможным влиять своей собственной точкой зрения на отношение к событию героев или читателя. И все-таки, как мы постарались доказать, Чехов всегда дает понять, какова его точка зрения. Но не может же серьезный чеховед подумать, что точка зрения Чехова совпадает с точкой зрения Ваньки Жукова или Каштанки. А платоновед может!

¹¹ Там же. Кн. 1. С. 153.

Чехов и Хармс: рассказ, антирассказ или новый рассказ?¹

Мне кажется, что между творчеством Чехова и Хармса можно найти немало общего. Оба писали короткие рассказы и пьесы. Оба сочиняли пародии. Оба иногда выбирали предметом своих пародий известных писателей XIX века. Так, в 1880 году Чехов посвящает Виктору Гюго рассказ «Тысяча одна страсть, или страшная ночь», в котором он подтрунивает над пестрым языком французского писателя, переполненным метафорами. Переместив героев рассказа в Америку, Чехов сводит сюжет на нет. «Второй мой мальчишка, — говорит автор, — протягивает ручки к читателям и просит их не верить папаше, потому что у его папаши не было не только детей, но даже и жены. <...> Ничего этого никогда не было... Спокойной ночи!» (С. 1, 38).

Хармс в одной из своих пародий высмеивает биографов и комментаторов, полагающих, что любое высказывание великого писателя, также как любой момент его жизни, полны мудрости и глубины. Вот, к примеру, что он пишет в «Анекдотах из жизни Пушкина»: «Как известно, у Пушкина никогда не росла борода. Пушкин очень этим мучился и всегда завидовал Захарьину, у которого, наоборот, борода росла вполне прилично. “У него — растет, а у меня — не растет”, — частенько говаривал Пушкин, показывая ногтями на Захарьина. И всегда был прав». Или: «Однажды Петрушевский сломал свои часы и послал за Пушкиным. Пушкин пришел, осмотрел часы Петрушевского и положил их обратно на стул. “Что скажешь, брат Пушкин?”, — спросил его Петрушевский. “Стоп машина”, — сказал Пушкин».²

«Репка (Перевод с детского)» и «Наивный леший (Сказка)» Чехова, а также «Басня» Хармса дают нам возможность глубже понять сущность пародийного мастерства обоих писателей. Оба они выстраивают свои пародии, искажая хорошо знакомые формы повествования. Так, в

¹ Перевод с английского Юлии Белопольской.

² Хармс Д. Полн. собр. соч. СПб., 1997. Т. 2. С. 356. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием номера страницы в скобках. А. Флакер пишет, что «Хармс, наверное, высмеивал культ Пушкина 1930-х годов» (Флакер А. О рассказах Даниила Хармса // Československá rusistika: 14. 1969. S. 80).

«Репке» использованы все приемы, присущие сказке, включая и фразу «Жили-были». Но какие же сказочные приключения ожидают главного героя Сержа? «...Серж стал статским советником» (С. 2, 64). А в сказке «Наивный леший» русалочка объясняет своему другу лешему, что она не может выйти за него замуж, пока он не избавится от глупого выражения лица. Подчинившись ее воле, он сделал все возможное, и, опять же, стал статским советником. Но все это было напрасно: «выражение его лица не изменилось: оно по-прежнему глупое» (С. 2, 344–346).

«Басня» Хармса начинается так, как и положено произведениям этого жанра: человек загадывает желание и тут же возникает колдун, готовый его исполнить. Но человек пугается и колдун также внезапно исчезает. Однако эффект басни полностью разрушается, когда мы узнаем, что человек «начал плакать и кусать себе ногти. Сначала на руках все ногти сгрыз, а потом на ногах». И затем: «Читатель, вдумайся в эту басню, и тебе станет не по себе» (87).

Вот еще одна общая черта: и Хармс, и Чехов писали рассказы, используя драматургические приемы. Чехов, особенно в ранний период своего творчества, выстраивает рассказ таким образом, что диалог героев звучит так, будто действие происходит на сцене. Возьмем, к примеру, рассказ «Толстый и тонкий», в котором описана встреча двух друзей детства. Они ведут диалог между собою, а в интервалах как бы даются авторские ремарки. Некоторые произведения Хармса также включают в себя элементы драматургии. Например, рассказ «Молодой человек, удививший сторожа», состоящий из диалога между сторожем и человеком, пытающимся найти дорогу на небо.

Оба автора писали пьесы, включающие предложения и фразы, не имеющие отношения к основному действию. Возьмем, например, внезапное «Трам–там–там... Там–там» Маши и Вершинина в пьесе «Три сестры» или одинаково ни к чему не относящуюся фразу «Над озером быстрая чайка летит» (245) в «Елизавете Бам». В этой же пьесе Иван говорит: «Мои ноги, как огурцы». Елизавета не обращает внимания, но фраза повторяется опять. Тогда Елизавета произносит: «ку-ни-ма-га-ни-ла-ва-ни-баууу!» (253).

И Чехов, и Хармс вставляют в текст кажущиеся лишними для сюжета детали: тайный советник, неожиданно нагнувшийся, чтобы понюхать тюльпан (С. 5, 130); описание сосен в «Несчастье» или зонтика в повести «Три года». В начале рассказа «Кассирша» Хармс упоминает гриб, но в дальнейшем это не играет сколько-нибудь значительной роли. Затем мы читаем о посетителях магазина, идущих за сахаром и перцем, но это также не влияет на развитие сюжета.

Оба автора используют открытые финалы. Оба создают рассказы без сюжета, без героев. Оба отвлекают внимание читателя от важных событий повествования, обращаясь к незначительным деталям. Возьмем, к примеру, то, как (не) описана смерть ребенка в «Спать хочется». Или рассказ Хармса «Что теперь продают в магазинах», где убийство лишь походя упомянуто. Один человек ударил другого огурцом по голове; тот «упал и умер». А мы читаем: «Вот какие большие огурцы продают теперь в магазинах!» (349).

И Хармс, и Чехов иногда используют повторение как структурный прием. В «Смерти чиновника» повествование сосредоточено на беспрерывно повторяющихся извинениях жалкого главного героя за то, что он случайно чихнул на генерала и — как ему напрасно кажется — этим его оскорбил. А «Оптический обман» Хармса начинается так: «Семен Семенович, надев очки, смотрит на сосну и видит: на сосне сидит мужик и показывает ему кулак. Семен Семенович, сняв очки, смотрит на сосну и видит, что на сосне никто не сидит. Семен Семенович, надев очки, смотрит на сосну и опять видит, что на сосне сидит мужик и показывает ему кулак» (332). Тут читателю уже несложно догадаться, каким будет следующее предложение.

В произведениях обоих писателей особое место занимают детские рассказы или рассказы, описывающие детское восприятие мира. Иногда мы даже находим по существу идентичные сюжеты: чеховские «Мальчики», где маленькие герои отправляются в Северную Америку, и рассказ Хармса «О том, как Колька Панкин летал в Бразилию, а Петька Ершов ничему не верил», где мальчики тоже убегают в Америку, но в Южную. В каждой из историй один мальчик решает отправиться в путешествие, а другой робко соглашается. В каждой из них приключения заканчиваются вторжением реальности в мир детских фантазий. Мир взрослых с помощью одного из героев, не очень настроенного на приключения, разрушает мир вымышленный.

Чехов в «Ваньке» и Хармс в «Сказке» пишут о пишущих детях. Но и в том, и в другом рассказе попытки детей ни к чему не приводят. Хотя Ванька и заканчивает свое письмо, читатель знает, что «дедушка в деревне» никогда его не получит. А у Хармса Ваня даже не может начать писать, поскольку его подруга Леночка постоянно ему говорит, что любая сказка, которую он собирается положить на бумагу, уже когда-то была написана.

Мы видим, что детские надежды не оправдались. Мировоззрение, подкрашенное розовым, содержит оттенки и серого, и черного. В вымышленном мире Чехова и Хармса часто случается так, что пузыри иллюзий

лопаются не только в детских историях. Красота и уродство делят пространство и у обоих писателей часто встречаются лицом к лицу. Жуткая сцена похорон Гусева в море и описание акулы, играющей с его телом, резко сменяются описанием нежного, пастельного заката. Скучнейшая супружеская жизнь Гурова и Анны в их несчастных браках противопоставлена описанию их прекрасной и светлой любви друг к другу. Унылая степная жизнь становится менее тоскливой, когда мимолетные видения красоты на мгновение освещают пейзаж.

У Хармса мы находим то же самое. В «Елизавете Бам» Иван говорит главной героине, что она очень хороша собой. Елизавета спрашивает, почему. Ответ — потому что вы незабудка... и Иван громко икает, тут же нарушая прелесть созданного образа (244). В «Сказке» Хармса есть эпизод, в котором король и королева пьют чай с яблоками. И читатель предвкушает счастливую историю о любви в благополучном сказочном королевстве. Ничего подобного. Король и королева ужасно ссорятся; король в итоге падает в печь и сгорает. Еще более откровенную конфронтацию красоты и уродства находим в рассказе «Начало очень хорошего летнего дня. Симфония». Кричит петух и мы ожидаем того, что обещает название; но вместо этого становимся свидетелями избиений, переломов, икания, поедания чего-то из плевательницы. И затем последнее предложение: «Таким образом начинался хороший летний день» (358–359).

В своих пародиях оба автора высмеивают литераторов, чьи имена считаются неприкосновенными. Оба развеивают высокие надежды, фантазии и мечты как взрослых, так и детей. В построении рассказа оба пренебрегают «главным героем», «сюжетом», «приключением» и «кульминацией», расставляя незначительные детали, как знаки препинания, используя открытые финалы, бессвязные, ничего не значащие диалоги. Принимая все это во внимание, можно говорить о том, что Хармс мог бы с легкостью назвать Чехова одним из своих духовных отцов.

Учитывая все эти параллели, имеет смысл задать вопрос: «Зачем их сравнивать?». В конце концов, многие писали и пишут пародии. Не только Чехов и Хармс писали короткие рассказы и пьесы. Многие сказки построены на повторе. И все же, с нашей точки зрения, такое сравнение имеет смысл. Более того, оно помогает лучше понять писателей, по-новому освещая их творчество.

На наш взгляд, произведения Хармса являются комментариями к методике написания рассказов и пьес, применяемой Чеховым. Как будто Хармс брал у Чехова определенные элементы и доводил каждый до логического конца, каким он его видел. Рассмотрим следующие примеры.

Первый касается повторов — Чехов выстраивает некоторые рассказы на основе повторяющихся событий. Бедный кучер в «Тоске» снова и снова пытается поведать свою трагическую историю равнодушным пассажирам. Но конец рассказа подчеркивает его полное одиночество. Повторяющиеся события заключены внутри большей тематической концепции. В «Душечке» используется та же самая модель — одно и то же событие (глубокая привязанность Оленьки к мужчине) повторяется несколько раз. Но этот повтор позволяет читателю лучше ее узнать; к концу рассказа «душечка» становится «подушечкой», полностью покрывающей объекты своей любви. У Хармса же этот прием становится «повторением ради повторения». Хармс использует тот же изначальный материал, что Чехов, но ничего из него не строит. Кирпичи остаются кирпичами. Он выбирает один из чеховских приемов и сильно его преувеличивает. Шесть женщин одна за другой падают из окна в рассказе «Вываливающиеся старухи». То же самое можно сказать и о других произведениях Хармса. Более того, в рассказе «Математик и Андрей Семенович» мы находим повторения повторений. Четыре раза подряд математик говорит: «Я вынул из головы шар», на что Андрей четыре раза подряд отвечает: «Положь его обратно» (338). И таким образом построена вся драматическая зарисовка.

И Хармс, и Чехов используют открытые финалы, но абсолютно поразному. Фраза «Мисюсь, где ты?» в конце «Дома с мезонином» тут же вызывает в памяти эпизоды из только что прочитанного рассказа. Мы невольно думаем о любви, которая могла бы случиться, об одиночестве рассказчика, о необратимости времени, и т. д. А заключительные предложения Хармса повисают в воздухе абсолютно оторванными от повествования. Так, в рассказе «Вываливающиеся старухи», после того как шестая жертва падает из окна и разбивается, рассказчик в заключении сообщает нам о своем внезапном, ни к чему не относящемся решении пойти на Мальцевский рынок, где одному слепому подарили вязаную шаль.

Обратимся к появляющимся как будто из ниоткуда диалогам, так хорошо знакомым читателям Чехова. Комментарии, сделанные его героями, проплывшие мимо и никем не замеченные, на самом деле помогают глубже понять их характер, подчеркнуть какую-то тему или неопределимое настроение. Позже становится понятно, что, например, странные высказывания Гаева о бильярде совсем не случайны. Человек, которому Гуров доверяет и пытается рассказать о своей любви к Анне, перебивает его своими замечаниями о рыбе, что, хотя и не имеет никакого отношения к признанию, играет определенную роль, подчеркивая одиночество Гурова, отсутствие человеческого понимания, и т. д. А что делает Хармс? Он ис-

пользует лишь скелетную основу такого метода, не добавляя никакой плоти. Кажущиеся немотивированными высказывания и фразы не становятся единой частью художественной структуры, как у Чехова. Они просто замирают посреди текста. Действие короткой пьесы «Тюк» заключается в том, что главный герой повторяет одно слово: «тюк». Мы не знаем, почему он это делает. Действие не выходит за рамки повторяющегося «тюк» (346–347). В «Елизавете Бам» есть сюжет, но по тексту рассыпаны ни к чему не относящиеся фразы. Это бестелесные выражения, плавающие в вакууме. Кажется, что они могут быть переставлены местами или просто заменены на первое, что придет в голову,³ и от этого ничего не изменится. Черные сливы; плечи, как солнце; огонь в маленьком доме; мыши, подергивающие усами... Все, что угодно.

В свои литературные «комментарии» к Чехову Хармс включает еще один чеховский прием — переплетения прекрасного и отвратительного, надежд и разочарований. Так же, как в вывернутых наизнанку сказках он постоянно разрушает любую надежду на чудесное, красивое и доброе. Вернемся опять к «Началу хорошего летнего дня...». Автор постоянно дает повод верить в то, что день действительно будет прекрасным, но тут же все разрушает. Название рассказа обещает что-то яркое и приятное, а последнее предложение: «Таким образом начинался хороший летний день» (359), — подчеркивает, что так все и есть. Но то, что внутри, включает разрушение прекрасного. Некоторые детали привносят свою лепту в создание сияющего счастливого дня: петушиный крик, пухленькая молодая мать. Но всякий раз красота, обещанная началом предложения, разрушается к его окончанию. Петух кричит, но тут же Тимофей прыгает на крышу и сверху пугает прохожих. «Маленький мальчик» ест что-то отвратительное из плевательницы. А «молодая толстенькая мать» трет лицо «хорошенькой девочки» о кирпичную стену. Стоит также отметить неуместные уменьшительные формы.

Желание разрушать выделяет вымышленный мир Хармса. Возьмем пример из эпизода «Старичок чесался обеими руками»: «Из паровозной трубы шел пар или, так называемый дым. И нарядная птица, влетая в этот дым, вылетала из него обсаленной и помятой» (43).

³ А. С. Нахимовская считает, что основа понимания ни с чем не связанных предложений в «Елизавете Бам» может быть найдена в «Манифесте Обэриу», согласно которому пьеса является «сценическим», а не «драматическим» действием. Сюжет связан, но не логически (*Nakhimovskiy A. S. Laughter in the Void: An Introduction to the Writings of Daniil Kharms and Alexander Vvedenskii // Wiener Slawistischer Almanach: Sonderband 5. 1982. S. 25–26*).

Чехов рисовал картины в той же мере мрачные и угрюмые. У него тоже можно найти примеры, в которых надежды разрушены навсегда: в рассказе «Мечты» конвоиры просто растоптали иллюзии человека; он никогда больше не будет счастлив. Но Чехов не всегда доводит рассказы до такой крайности. Более того, иногда красота, хоть и недоступная, все же занимает маленькое важное место в жизни человека. Даже если надежды раздавлены, все же остается воспоминание об этой мимолетной красоте или мечте, как, например, в рассказе «О любви». Жизнь пошлая, но все же от нее можно уйти (как в «Даме с собачкой»). А если этого сделать нельзя, то как минимум мысли о прошлом или будущем помогут ненадолго вырваться и передохнуть от бесцветной и скучной реальности.

Произведения Чехова изобилуют деталями, которые, на первый взгляд, не имеют отношения к главной линии повествования. Как мы знаем, он был признан отцом современного рассказа за то, что сумел ослабить форму, добавляя «неуместные» фрагменты. В «Рассказе госпожи NN» Петр Сергеич говорит: «когда зимою ешь свежие огурцы, то во рту пахнет весной» (С. 6, 451). Но это наблюдение не так уж неуместно; оно как образный указатель напоминает нам о движении от весны к зиме в природе и в жизни Натальи Владимировны с ее угасшими мечтами. «Лишние» описания природы вызывают определенную меланхолию, или звучат счастливым аккордом в сердцах чеховских читателей. Лопнувшая струна в «Вишневом саде», не являющаяся составной частью повествования, все же добавляет определенное измерение к настроению пьесы. В «Несчастье» булавка на галстуке (красная змея с алмазными глазами) привносит сексуальные ноты в описываемые Чеховым чувства Ильина и Софии друг к другу. Рассказ «Шуточка» содержит драматическую сцену и описание настроения, которое включает дополнительные измерения, созданные памятью и словами неопределенности («как бы» и т. д.). Можно также увидеть тонкую образную паутину описаний и событий: проходя упомянутый забор с гвоздями; само действие, происходящее в марте, предвещающее и яркую весну, и блеклость того, что случится, включая судьбу Наденьки.

Произведения Чехова ослабили форму рассказа и пьесы. Но несмотря на свое движение в сторону модернизма, он по-прежнему опирается на реальность. Неопределенные образы, «случайные»⁴ детали, осторожные

⁴ Как показал А. П. Чудаков, все так называемые случайные детали для Чехова на самом деле части «случайностной целостности» жизни. См.: Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971. С. 138–187.

отступления, выбивающиеся из ритма повествования, слова, создающие настроение, на самом деле не такие случайные. Каждая кажущаяся лишней деталь на самом деле с чем-то связана.

Хармс тоже использует «случайные» детали, но оставляет их по-настоящему бессвязными, даже иллюзорно не относящимися к повествованию. Например, в «Анекдотах из жизни Пушкина» он постоянно упоминает колесо, но то, что он выбрал именно этот образ, не несет никакой значимости. Другой рассказ, «Потери», заканчивается сном рассказчика о том, что он потерял зубную щетку и вынужден чистить зубы подсвечником. Эта деталь абсолютно ни с чем не связана и остается висеть подвешенной в пространстве.

В итоге, описывая приемы Чехова, которые Хармс доводит до крайности, мы подошли к не-сюжету.⁵ Иногда в попытке передать содержание рассказов Чехова быстро понимаешь, что это сложно сделать, поскольку в них почти ничего не происходит. В «Шуточке», например, молодой человек шепчет свое признание Наденьке, когда они вдвоем катятся с горы на санках. Потом он вспоминает эту историю. И это конец рассказа.

Но Хармс готов довести этот прием до крайности: он движется от не-действия к анти-действию; от не-сюжета к анти-сюжету. В конечном итоге он разрушает рассказ как форму и в буквальном смысле возвращается к пустой странице. Ниже полностью приведена «Голубая тетрадь № 10»:

«Был один рыжий человек, у которого не было глаз и ушей. У него не было и волос, так что рыжим его называли условно. Говорить он не мог, так как у него не было рта. Носа тоже у него не было. У него не было даже рук и ног. И живота у него не было, и спины у него не было, и хребта у него не было, и никаких внутренностей у него не было. Ничего не было! Так что не понятно, о ком идет речь. Уж лучше мы о нем не будем больше говорить» (330).

Мы начинаем с чего-то, но приходим ни к чему. Или возьмем еще одну крайность, к которой Хармс сводит повествование. Чехов говорил об идеальных сжатости и краткости. И вот рассказ «Встреча» Хармса: «Вот однажды один человек пошел на службу, да по дороге встретил

⁵ Иусси Хейнонен сравнивая «Событие» Чехова и «Встречу» Хармса, констатирует: «Хармс доводит проблематику значительности описываемых событий до предела» (Хейнонен И. Случай «Старухи» // Столетие Даниила Хармса / Ред. А. Кобринский. СПб., 2005. С. 232). Робин Айзельвуд приводит название Хармса «Случай» в связи с отсутствием сюжета у Чехова, отраженном в таких названиях, как «Случай из практики» (Aizlewood R. Towards an Interpretation of Kharm's Sluchai // Daniil Kharm's and the Poetics of the Absurd: Essays and Materials / ed. Neil Cornwell. London, 1991. P. 98).

другого человека, который, купив польский батон, направлялся к себе восвояси. Вот, собственно, и все» (345).

Творчество Хармса может рассматриваться как «комментарий» ко многим возможностям, на которые намекал Чехов, расширяя форму рассказа и пьесы.⁶

Повторение повторений у Хармса все же имеет значение; оно отражает отсутствие жизни, которое Бергсон упоминает в связи с повторяющимся поведением.⁷ Как раз короткие произведения Хармса и стали частью традиции минимализма, продолжающейся и сегодня в постмодернистском минимализме.⁸ Ведя литературу к чистой странице, Хармс заставляет читателя задуматься о том, что является литературой.⁹ Ведь в итоге вся литература расположена в спектре между nonfiction и чистой страницей.

Для Чехова паузы и несказанное так же важны, как и то, что сказано. Он советует писателям сократить рассказ, убрать начало и концовку. Хармс, например, во «Встрече» пишет только начало.¹⁰ Он берет за основу идею того, что отсутствует, и использует ее как принцип построения некоторых из своих рассказов. В «Голубой тетради № 10» Хармс показывает настоящий *динамический процесс* построения несуществующего.

От чего-то мы приходим к ничему. Но это ничего что-то значит. Н. Каррик считает, что «Голубая тетрадь № 10», которая оканчивается физическим отсутствием человека, все же подчеркивает (как и вся поздняя проза Хармса) важность духовного присутствия, «моральной сущности». Он также пишет, что рассказ Хармса, ставящий под сомнение существование как таковое, напоминает речь Чебутькина из «Трех сестер», в которой он говорит, что, возможно, на самом деле он не существует.¹¹

Говоря о множестве связей между творчеством этих писателей, мы можем только предположить насколько иными были бы произведения Хармса, если бы до него не было Чехова.

⁶ В ранних работах при сравнении творчества Чехова и Хармса мы пришли к выводу, что хармсовские «поправки» Чехова разрушали литературу и вели ее в тупик (См.: *Chances E. Сехov and Xarms: Story / Anti-Story // Russian Language Journal: XXXVI: Nos.123–124. 1982. P. 181–192).*

⁷ *Hilary L. Fink, Bergson and Russian Modernism: 1900–1930. Evanston, 1999. P. 97.*

⁸ *Cornwell N. Introduction. P. 19; Wanner A. Russian Minimalism: From the Prose Poem to the Anti-Story. Evanston, 2003. P. 146.*

⁹ *Roberts G. The Last Soviet Avant-garde: OBERIU — Fact. Fiction: Metafiction. Cambridge, 1997. P. 94.*

¹⁰ Об этом приеме Хармса см.: *Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995. С. 248.*

¹¹ *Carrikk N. Daniil Kharms: Theologian of the Absurd. Birmingham, 1998. P. 75–77, 99.*

В. В. Шадурский

Рецепция Чехова в творчестве М. А. Алданова

Обстоятельства развития алдановедения сейчас таковы, что детализировать или конкретизировать тему рецепции А. П. Чехова в творчестве М. А. Алданова представляется делом преждевременным. Восприятие идей, приемов Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого в романах Алданова осмыслялось неоднократно. Но исследований по указанной теме почти не проводилось. Поэтому и актуальность изучения объясняется, с одной стороны, безусловным значением Чехова в творческой судьбе Алданова, а с другой — отсутствием понимания этого значения.

Алдановское наследие разнородно: его составляют художественные произведения, публицистика, литературная критика, труды по химии, обширный эпистолярый. И что примечательно, во многих своих сочинениях, в письмах Алданов соотносит свои наблюдения с некоторыми мыслями Чехова, с сюжетными ситуациями его произведений.¹

Небольшие детали из чеховских произведений и биографии встречаются в одной из первых публицистических работ Алданова — «Армагеддон».² Затем они появляются в очерках «В. Г. Короленко», «Убийство Урицкого», «Из воспоминаний секретаря одной делегации», «Король Фейсал и полковник Лоуренс», «Печоринский роман Толстого», «Памяти А. И. Куприна», «Воспоминания о Максиме Горьком», «С. В. Рахманинов», «Д. С. Мережковский», «М. А. Осоргин». Это — тексты, которые публиковались в прессе русского зарубежья, и притом, что художественность в них сведена к минимуму, они наполнены значительным литературным содержанием. Однако среди отсылок к Чехову не удастся обнаружить

¹ Даже историки кино смогут почерпнуть информацию, которая представляет кинематографические аспекты взаимоотношений Алданова и представителя чеховской фамилии — М. А. Чехова. См.: *Byckling L.* Михаил Чехов в Голливуде: Размышления и письма к Марку Алданову // *Studia slavica finlandensia.* Helsinki, 1991. Т. 8. С. 1–26. (Публ. письма М. А. Чехова к М. А. Алданову (1944–1955)); Переписка М. Алданова с М. Чеховым и А. Тамировым: (По материалам Культурного центра «Дом-музей Марины Цветаевой») / Публ., предисл. и примеч. А. Чернышева // Кинограф. М., 2002. № 11. С. 218–227. (Публ. письма 1944–1945 гг.).

² Алданов М. А. Армагеддон: Записные книжки: Воспоминания: Портреты современников / Сост. Т. Ф. Прокопов. М., 2006. С. 5–112.

каких-либо закономерностей, чаще всего они ассоциативно приводятся в качестве аргументов.

Алданова интересовало многое, что связано и с именем Чехова. Он постоянно следил за новинками биографической и исследовательской литературы. Неудивительно, что он стал автором рецензии на книгу О. Л. Книппер «Письма А. П. Чехова».³ На протяжении 30 лет Алданов писал о Чехове: в очерке «Загадка Толстого», в статьях «О романе», «О Чехове», в книге философских диалогов «Ульмская ночь», других работах.

Стоит отметить, что в едкой рецензии на книгу Книппер-Чеховой Алданов возмущается тем фактом, что опубликованы личные письма писателя. Такая публикация осуждается по нескольким причинам. Первая — этическая: «Читать чужие письма запрещается, по-видимому, только при жизни их авторов».⁴ Вторая — информативная: «Что сказал бы Чехов, творец насыщенной, перенасыщенной художественной прозы, о книге в 400 слишком страниц, в которой ничего нет». Третья — антихудожественная; от писателя Чехова не остается и следа: «В устах одного из самых замечательных представителей мировой литературы высокого юмора эти шутки производят странное впечатление».⁵ Четвертая причина — общее тягостное впечатление: «... главное, чувствуешь, как скучно было Чехову жить... его письма к О. Л. Книппер напоминают дневники Николая II».

В «Ульмской ночи» один из собеседников цитирует только что опубликованную книгу «Чехов в воспоминаниях современников».⁶ Смысл этой цитаты — в аргументации мысли, что настоящая русская литература никогда не «говорила красиво», то есть была лишена выпренности стиля: «Чехов сказал: “Ну какой же Леонид Андреев писатель? Это просто помощник присяжного поверенного, которые все ужасно как любят красиво говорить”».⁷ Другой участник диалогов среди примеров разных «бескрайностей и безразмерностей в подлинном искусстве» вслед за поступком Настасьи Филипповны, бросившей в печь сто тысяч рублей, приводит еще одну ситуацию из чеховского текста: «И даже у гораздо более трезво-

³ Алданов М. <Рец. на кн.> О. Л. Чехова-Книппер. Письма А. П. Чехова. Берлин, 1924 // Современные записки. Париж, 1924. Кн. 20. С. 422–423.

⁴ Там же. С. 422.

⁵ Там же. С. 423.

⁶ Чехов в воспоминаниях современников. М., 1952.

⁷ Алданов М. А. Сочинения: В 6 кн. М., 1996. Кн. 6. С. 323. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера тома и страницы в скобках.

го и “европейского” Чехова тоже кто-то сжигает деньги, правда, всего лишь шесть тысяч» (6, 347). И это тоже становится аргументом невыдуманной безмерности славянской души. В то же время Дюммлер, персонаж романа «Живи как хочешь», размышляя о психологии русских, отнесет Чехова к ряду писателей, которые «и в жизни, и в политике никакие не бескрайние, а очень умеренные люди» (5, 459).

Наиболее глубоко об авторе «Дамы с собачкой» Алданов написал в статье «О Чехове».⁸ В своей «табели о рангах» отечественной прозы Алданов отвел Чехову четвертое место — за Толстым, Гоголем и Достоевским, — отметив, что и «в рассказах, и в театре он создал свой жанр, свой ритм, свою фразу» (6, 478). Однако, по его мнению, театральные пьесы Чехова хуже его рассказов, а самая слабая — «Чайка», которая «и в сравнение не идет с “Дядей Ваней”». В этой статье он говорит о близком самому себе: о превратностях судьбы наследия писателя, о метаморфозах в восприятии читателей разных национальностей и разных запросов. Алданов скептически относится к возможностям постижения Чехова иностранным читателем. По его мнению, англичанину и немцу невозможно понять дух и быт рассказов «Палата № 6», «Скучная история», «Архиерей», «Душечка». Ему досадно, что сценического воплощения удостоивается «пустяковая» драматургия Чехова, что в мировую славу перерастает скромная известность, а глубоко художественные рассказы остаются непереуслышанными и непонятыми. Вместе с тем он открывает и секрет чеховской известности: «Чехов одновременно и писатель для элиты и для большой публики — это высшая заслуга» (6, 482).

Алданов видит в Чехове человека с «великим жизнелюбием», «любящим веселиться с людьми», называя это редким достоинством среди живущих в XX веке. Конечно же, Алданову импонирует в Чехове отсутствие всякого мифотворчества и неприятие идеологических догм; характеризуя политические взгляды Чехова, он говорит только об одном — его желании видеть Россию свободной страной.

Неудивительно, что в речи, подготовленной к вечеру памяти И. А. Бунина, перечисление русских писателей, которыми восхищался Бунин, Алданов завершит упоминанием Чехова.⁹

Когда нью-йоркское «Издательство имени Чехова» решит выпустить в свет незавершенную рукопись И. А. Бунина «О Чехове», то по

⁸ Алданов М. А. О Чехове // Russian Review. New York, 1955. Vol. XIV. № 2.

⁹ Алданов М. А. [Воспоминания о И. А. Бунине]. Машинопись с авторской правкой // ДМЦ. АРЗ. Фонд М. А. Алданова. Оп. 9. Ед. хр. 3. 826/3. Л. 3.

просьбе В. Н. Буниной тот же Алданов подготовит предисловие,¹⁰ в которое буквально войдут многие фразы из его недавней статьи. Но эти слова будут в ином контексте: ведь Алданову в биографиях и творческих судьбах двух великих писателей важно увидеть связь, сходство. Говоря о поступках Бунина в 1920–1940-е годы, Алданов писал: «Я уверен, что так вел бы себя и Чехов, если б дожил» (6, 546). Именно Чехов дает возможность Алданову лучше понять только что ушедшего из жизни друга. Именно Чехову Бунин обязан и своевременной оценкой своего дарования и поддержкой в жизни.

О Чехове Алданов скажет и в интервью радио «Голос Америки» в 1956 г.: «Если бы Чехов дожил до октябрьского переворота, то он, думаю, стал бы эмигрантом и писал бы в наших либеральных изданиях и в западных или занимался бы, оставшись в России, медициной» (6, 601).

Рациональные рассуждения, изложенные Алдановым в статьях, рецензиях и очерках, вводятся в прямую речь его персонажей, выражающих авторское сознание. Кроме того, в своих художественных произведениях Алданов использует приемы, которые, на наш взгляд, он мог позаимствовать у Чехова.

Художественные тексты Алданова связаны с такими рассказами Чехова, как «В почтовом отделении», «Умный дворник», «Унтер Пришибев», «Хирургия», «Сирена», «Зиночка», «Дама с собачкой», «Дочь Альбиона», «Огни». Многие аллюзии восходят к «Шуткам в одном действии» — «Медведю» и «Предложению», пьесам — «Чайка», «Три сестры», «Вишневый сад».

Так, в рассказе «Павлинье перо» изображен образованный, начитанный, остроумный француз, который, владея слогом Соломона, часто обращается к своей любовнице, красавице-еврейке, используя слово «собака». Произносится это в разных ситуациях, но всегда в шутку, с неизменными поцелуями и восклицаниями. Дарси может, как владыка, снизошедший до общения с презренным плебеем, произнести: «Ты не смеешь поправлять твоего господина... Ты собака!» (3, 458–459). Может исполнить роль щедрого хозяина недостойного раба: «Разумеется, ты этого совершенно не стоишь, собака» (3, 461). А может, восхищаясь «Хабанерой» в исполнении его Суламифи, «восторженно назвать ее собакой» (3, 462). Сама игривая форма обхождения — лексически и интонационно — очень напоминает обращение Чехова в письмах к Книппер: «милая моя соба-

¹⁰ Алданов М. А. [Предисл.] // Бунин И. А. О Чехове: Незаконченная рукопись. Нью-Йорк, 1955. С. 7–20.

ка», «пиши, собака! Рыжая собака!» (П. 9, 166, 179, 184). Алданов, не любивший тона многих чеховских писем,¹¹ мог подарить этот тон репликам циничного персонажа.

«Странные сближенья» наблюдаются между некоторыми сценами, впервые выстроенными Чеховым, и сценами алдановских произведений.

Эпизод из «Дамы с собачкой» (поведение героев в гостиничном номере) в инверсированном виде воплощается в романе «Пещера».¹²

Мотив этого же рассказа, как и пьесы «Три сестры», сказывается на настроении алдановского рассказа «Истребитель». В событиях 1945 года на Южном берегу Крыма принимают участие два вымышленных персонажа, с которыми связано раскрытие любовной интриги. Иван Васильевич, учившийся в Москве на медицинском факультете, заболевший на службе воспалением легких, вынужденно оказался в Крыму. Марья Игнатьевна, с которой сводит его судьба, с умилением называет чудаковатого «истребителя насекомых» чеховским персонажем. Иван Васильевич пытался писать заметки о литературе, в том числе и о Чехове: «Критики говорят, что у Чехова в пьесах ничего не происходит. А у него что ни пьеса, то выстрелы, самоубийства, дуэли, пожары. Вот со мной действительно за всю мою жизнь ничего не случилось» (3, 268). Тайно влюбленный в Марию Игнатьевну, он получает от судьбы подарок: подозрения в заболевании раком рассеиваются. Казалось бы, восторг от радостной новости должен ускорить предложение руки и сердца, и читатель дожидется счастливого соединения героев. Но автор лишает рассказ благополучной концовки. Он остается по-чеховски открытым и печальным: по нелепой случайности Иван Васильевич и Марья Игнатьевна не смогут объясниться и уже никогда не поженятся.

Большое количество отсылок к Чехову содержится в романе «Самоубийство». Савва Морозов, размышляя над обстановкой своего дома, вспоминает, как Чехов насмеялся над его «безвкусием» (А 6, 62–63). Тоньшев критически высказывается о Художественном театре, о таланте Книппер и представлениях Немировича-Данченко об искусстве (А 6, 95).

Еще в двух произведениях Алданова обыгрываются топос и символика вишневого сада.

¹¹ Ср.: «В устах одного из самых замечательных представителей мировой литературы высокого юмора эти шутки производят странное впечатление» (Алданов М. <Рец. на кн.:> О. Л. Чехова-Книппер. Письма А. П. Чехова. Берлин, 1924. С. 423).

¹² Алданов М. А. Собрание сочинений: В 6 т. М., 1991. Т. 4. С. 353. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием литеры «А», номера тома и страницы в скобках.

Так, в рассказе «На “Розе Люксембург”» американский лейтенант Гамильтон, влюбившийся в русскую женщину, строит план — жениться, «купить ферму с садом» на юге России: «Она говорила о вишнях! Вокруг домика будет вишневый сад — какая чудесная пьеса Чехова! — я буду работать в этом саду» (3, 185–186). Восторженный американец не подзревает, насколько его проект воплощения красивой мечты утопичен. Сочтены дни чеховского сада, сочтены и последние мгновения иллюзии семейного счастья между офицером США и гражданкой СССР. В романе «Живи как хочешь» Виктор Яценко выносит строгую оценку чеховской комедии: «Впрочем, по совести, я не знаю, какие есть в современном театре *превосходные* пьесы. Хорошие есть, а превосходных нет. “Вишневый сад” Чехова тоже неизмеримо ниже уровня его рассказов, что бы ни говорили о нем иностранные поклонники» (5, 35–36).

Литературоведами уже определено значение музыки, шумов, звуков в коммуникации персонажей Чехова.¹³ Музыкальность тоже в значительной степени определяет систему образов Алданова — в роли персонажей появляются Бетховен, Вагнер, Лист; часто звучит музыка, на фоне которой раскрывается психология героев «не музыкантов». Так, Муся Клервилль, героиня трилогии Алданова, чувствует, как важна была бы музыка в ее жизни: «Муся понимала, что музыкальность в ней — самое чистое и лучшее, то, что старомодные люди, не смущаясь, называют иногда в ученых разговорах “святая святых”» (А 4, 67). Но Муся живет расчетливо, слишком приземленно.

Общими у Чехова и Алданова оказываются и принципы создания характеров. По мнению Ч. Ли, Алданов «выводит характеры чрезвычайно разнообразного психологического склада. Как и Алехин в рассказе Чехова “О любви”, он считает, что нужно “индивидуализировать каждый отдельный случай”...». Однако, «абстрагируясь от специфических черт конкретного персонажа, Алданов интересуется в первую очередь тем, согласуется ли придуманное им явление с действительностью».¹⁴ Казалось бы, связь приемов двух писателей очень умозрительна, однако Ч. Ли на-

¹³ *Иванова Н. Ф.* Проза Чехова и русский романс: Автореф. дисс. ...канд. филол. наук. Новгород, 1998. 24 с.; *Бордова И. А.* Музыкальный факт как составляющая поэтики Чехова // «100 лет после Чехова»: Матер. науч.-практич. конф. Ярославль, 2004. С. 65–70; *Гусихина Н. П.* Музыкальная культура в ранней прозе А. П. Чехова // Там же. С. 182–184; *Степанов А. Д.* Проблемы коммуникации у Чехова. М., 2005. 400 с. (Studia philologica).

¹⁴ *Ли Ч.* Рассказы Марка Алданова // *Алданов М. А.* Сочинения: В 6 кн. Кн. 3. С. 21–22.

стаивает на очевидности этой связи. По его мнению, в методе изображения характера Алданов идет вслед за Чеховым и противостоит Толстому. Цель Алданова — «определить слагаемые, из которых составляется образ персонажа. В этом смысле он разделяет понимание Чеховым свойства характера, которое известный литературовед-эмигрант Д. Мирский называл “демократическим” и которое подразумевает поиски однородных компонентов “человека в целом” и одновременно индивидуальных штрихов в каждой человеческой личности».¹⁵ Напомним, что, характеризуя героев Чехова, Д. Святополк-Мирский отметил: «Их нельзя узнать *по голосу*, — как можно узнать героев Толстого или Достоевского. Все они похожи друг на друга, сделаны из одного материала — общечеловеческого, — и в этом смысле Чехов самый “демократичный”, самый “всеобщий” из всех писателей. Потому что похожесть всех мужчин и женщин у него, конечно, не признак слабости, а выражение его глубокого убеждения в том, что жизнь однородна, а явление индивидуальности только разрежало ее на водонепроницаемые отсеки».¹⁶ По логике американского ученого, Алданов, создавая персонажей, пытается быть не просто честным, но и максимально объективным, как бы взвешивает их на чеховских весах, не прибегая к идеологическим и религиозным объяснениям поступков. Он не использует толстовских приемов «неприкрытого морального осуждения».

Однако еще до М. А. Алданова и Д. П. Святополк-Мирского об этой особенности Чехова писал Ю. И. Айхенвальд: «удивительное сочетание объективности и тонко-интимного настроения составляет самую характерную и прекрасную черту литературной манеры Чехова <...> чуткий и честный, не искажая реальности, он, однако, освещает ее больше изнутри, касается ее интимно, берет от жизненных фактов только их лирическую квинтэссенцию».¹⁷

Еще одна черта, сближающая не столько романы, сколько рассказы Алданова с чеховскими — то, что большинство его персонажей оказываются добродушными материалистами со здоровой страстью к жизни. Здоровая страсть к жизни у героев превышает разъедающую страсть к сомнению и рефлексии, окрыляя их, поднимая над пошлыми ситуациями, спасая от одиночества, страданий и метафизической тоски.

¹⁵ Там же. С. 22.

¹⁶ *Мирский Д. С.* Чехов // *Мирский Д. С.* История русской литературы с древнейших времен до 1925 года / Пер. с англ. Р. Зерновой. London, 1992. С. 562.

¹⁷ *Айхенвальд Ю. И.* Чехов // *Айхенвальд Ю. И.* Силуэты русских писателей. М., 1994. С. 326.

Алданов так же, как и Чехов, был поборником «морали снисхождения»,¹⁸ сочувствия к человеку. Вместе с тем он «делает вид, будто воспринимает своих героев без чеховского сочувствия, но и без толстовского осуждения». Подобно Гранитову, персонажу рассказа «Павлинье перо», Алданов сохраняет маску кажущейся беспристрастности. Он судит своих героев, исходя из принципов рационализма и нравственности (умно ли? полезно ли? целесообразно ли?). Маска же идеально подходит, когда нужно в комичном виде представить ограниченность зла. Более того, алдановские персонажи во многом продолжают мысли чеховских героев. Высказывания наиболее разумных чеховских героев о правде обобщаются в монологах Пьера Ламора (тетралогия «Мыслитель»), о счастье, о печальной участи критического сознания и одержимости идеей — в репликах Брауна (роман «Пещера»).

Персонаж рассказа «Ночь в терминале» словно осовременивает чеховские мысли о необъяснимости мучений и страданий современного человека: «Одна из особенностей нашей счастливой эпохи еще и в том, что среди нас есть слишком много людей, много переживших. Разумеется, они во многих случаях ровно ни в чем не виноваты, но от этого ни им, ни нам не легче. Они теперь живут не только вне морали, но, что гораздо хуже, вне логики. Их действия больше не подчиняются закону причинности» (3, 328). Тот же герой, размышляя о сочувствии к людям, говорит: «Человек лучше, гораздо лучше своей подмоченной репутации. Он только очень слаб и очень несчастен».

Скептицизм, жизнелюбие, естественнонаучная обстоятельность в художественном творчестве — это те черты, которые, как нам представляется, общие у Алданова с Чеховым. Многие из чеховских художественных принципов должно было войти в сознание Алданова: желание быть беспристрастным, объективным, стремление видеть в отдельном человеке общее и специфическое. И в то же время у Алданова проявляется видение вещей в разоблаченном состоянии. По мнению Ч. Ли, «злые начала в человеческой душе привлекают наибольшее внимание Алданова. Неуклонно разоблачая псевдофанатичные и фальшивые демонические черты характера, он отмечает истинно дьявольскую природу в человеческих поступках...».¹⁹ Ю. И. Айхенвальд тоже отмечал привычку у Чехова «выпускать свои темные снимки мира»: «Без конца — только смерть положила конец — он рисовал эти страшные образы, и его глаза, раскрытые на

¹⁸ Ли Ч. Рассказы Марка Алданова. С. 19–21.

¹⁹ Там же. С. 23.

ужас, как будто сами не ужаснулись, только отуманились. Если видишь то, что видел Чехов, нельзя быть спокойным».²⁰ Эта одержимость художественного видения может показаться абберрацией гоголевского типа, но Алданов так же, как Чехов, всегда стоял на стороне сил, борющихся за добро. Может быть, отчасти этой отзывчивостью, тревожностью, неравнодушием к проблемам жизни современного человека Алданов обязан Чехову? Может быть, поэтому во время Второй мировой войны он создает не романы и портреты исторических лиц, а публицистику и рассказы на злободневные темы.

Используя аллюзии на произведения Чехова, наряду с аллюзиями на других писателей, Алданов решает свою художественную задачу. По словам А. А. Чернышева, «люди его привлекали не своей несхожестью, а тем, что повторяются. Подобный не свойственный русской классике XIX века ракурс естествен для середины XX столетия, эпохи массового общества, для эмигранта, который воочию видел, в особенности, в США, как в людях вырабатывается унифицированный взгляд на вещи, индивидуальность стирается».²¹ Отсутствие у Чехова склонности к созданию концепций близко Алданову, философия которого основана на признании Его величества Случая и отказе видеть всеобщую обусловленность, детерминизм. Алданов обнаружил опасный симптом обезличивания современников и попытался нам об этом сообщить.

Л. Н. Толстой, по мнению, Алданова, глубоко постигнул психологию отдельного человека и массы, но многие попытки рационального постижения жизни и особенно — своего «чувствования» жизни — Толстому не удалось. Они выглядят нелепыми и беспомощными не только в глазах человека, пережившего три русских революции и две мировых войны; они выглядят смешными даже для рассудительного интеллигента 1913 года. Иное с Чеховым, в значительной степени продолжившим традицию «диалектики души». Чехов благодаря своему уму, ироничности словно создал мировоззрение, сочетающее сердечную заботу о человеке и какое-то сверхразумное постижение жизни, не поддающейся рациональному истолкованию: «Чехов сосредоточен на “дифференциалах” сознания, его меньших, подсознательных, невольных, разрушительных и растворяющих силах».²² Рационалист Алданов художественными средствами попытался

²⁰ Айхенвальд Ю. И. Чехов. С. 325.

²¹ Чернышев А. Алдановские «Десять лет спустя» // Алданов М. А. Сочинения: В 6 кн. Кн. 5. С. 10–11.

²² Мирский Д. С. Чехов. С. 562.

показать ограниченность разума в раскрытии проблем современного человека. Таким образом, Чехов в творчестве Алданова стал современным, актуальным преобразователем идей и художественных принципов русской классики.

**Чехов — Газданов — постмодернизм:
к типологии чеховской интертекстуальности
в русской литературе XX века**

Чеховская интертекстуальность представлена в творчестве Гайто Газданова 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 чеховской «Скучной истории».¹ А иногда на страницах газдановских произведений мы вдруг встречаем чеховских героев. Так, в чеховской «душечке», как я уже отметил ранее,² без особого труда можно заметить инвариант героини романа Газданова «Полет» Ольги Александровны, полностью идентифицирующей себя то со своим мужем, то с каждым из ее любовников поочередно. Рассмотрим подробно, насколько правомерно последнее утверждение.

1

Чеховскую «душечку» зовут «Оленька», «*Ольга Семеновна*»; газдановскую героиню — «*Ольга Александровна*». Ольга Семеновна вышла замуж за антрепренера, затем за торговца лесом, жила с ветеринарным врачом и, наконец, стала испытывать не менее сильное, материнское чувство к его сыну Саше. Имя родного сына Ольги Александровны — Сережа, и она лишь первый год после его рождения «была занята только им»,³ а затем периодически оставляет его ради своих романтических связей, оказываясь ничуть не более разборчивой, чем чеховская «душечка»: один из

¹ См. об этом: *Кибальник С. А.* Газданов и Шестов // Гайто Газданов в контексте русской и западноевропейских литератур. М., 2008. С. 78–79.

² *Кибальник С. А.*: 1) Газдановский вариант Кармазинова: (О пародийном изображении Тургенева в романе Газданова «Полет») // И. С. Тургенев: Вчера, сегодня, завтра. Орел, 2008. Вып. 1. С. 132; 2) Кармазинов XX века // Достоевский и мировая культура. Альманах. СПб., 2009. № 26. С. 142.

³ *Газданов Г.* Собрание сочинени: В 5 т. М., 2009. Т. 1. С. 307. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера тома римской цифрой, а номера страницы — арабской.

предметов ее увлечения даже начинает шантажировать ее мужа, угрожая оглаской.

Внешность обеих героинь не только сходна, но и одинаково намекает на один и тот же психо-физиологический тип: «Это была тихая, добродушная, жалостливая барышня с кротким, мягким взглядом, *очень здоровая*.⁴ Глядя на ее полные розовые щеки, на мягкую белую шею с темной родинкой, на добрую наивную улыбку, которая бывала на ее лице, когда она слушала что-нибудь приятное, *мужчины думали: “Да, ничего себе...” и тоже улыбались, а гости-дамы не могли удержаться*, чтобы вдруг среди разговора не схватить ее за руку и не проговорить в порыве удовольствия: — Душечка!» (С. 10, 103). Во внешности Ольги Александровны вначале отмечены другие детали, о которых Чехов не упоминает, но и здесь имеются такие, которые сближают ее с чеховской «душечкой»: «Она была небольшого роста, волосы у нее были черные, над темными ее глазами были коротенькие ресницы, отчего глаза казались больше, чем они были», но далее сказано: «первое впечатление, которое она производила, было *впечатление необыкновенной молодости и здоровья* — и в ней, действительно, текла неумолимая и обильная кровь, она не знала ни усталости, ни болезней, ни недомогания» (I, 306).

Разумеется, характеристика газдановской героини более пространна. Если у Чехова в одной фразе дана и внешность, и впечатление от героини, то у Газданова последнее получает выражение в ряде отдельных фраз: «Она никогда не была хороша собой, но обладала такой могучей силой привлекательности, что сопротивляться ей было трудно и ненужно. *Ее любили все — и родители, прощавшие ей все, и прислуга, и сестры, и братья*; она с необыкновенной легкостью добивалась того, чего хотела; и *ее также любили дети и животные*» (I, 306). Последняя деталь содержит явную отсылку уже, может быть, не только к чеховской героине, но и к ее первообразу — флюберовской Фелисите⁵ — скорее всего известному Газданову.

⁴ Здесь и далее, за исключением особо оговоренных случаев, курсив мой — С. К.

⁵ Назиров Р. Г. Пародии Чехова и французская литература // Назиров Р. Г. Русская классическая литература: Сравнительно-исторический подход. Уфа, 2006. С. 156–158. Как известно, в отличие от чеховской «душечки», флюберовская героиня в конце новеллы испытывает привязанность к попугаю. Газданов хорошо знал творчество Флобера и нередко ссылался на него в своих произведениях (см., например: I, 256, 824). То, что «Душечка» представляет собой переработку «Простой души» Г. Флобера, он вполне мог заметить сам, а мог и узнать из критических и литературоведческих работ.

Сходны и прямые характеристики героинь, которые они получают с самого начала. Так, Ольга Семеновна «постоянно любила кого-нибудь и не могла без этого. Раньше она любила своего папашу, который теперь сидел больной, в темной комнате, в кресле, и тяжело дышал; любила свою тетю, которая иногда, раз в два года, приезжала из Брянска; а еще раньше, когда училась в прогимназии, любила своего учителя французского языка» (С. 10, 103). В отличие от нее, привязанности Ольги Александровны имеют исключительно характер любовных увлечений: «Любовь, действительно, была самым важным в жизни Ольги Александровны и единственным, что ее по-настоящему интересовало и занимало. Все остальное имело только, так сказать, предварительную ценность и находилось как бы в функциональной зависимости от самого главного. Надо было ехать, было необходимо ехать куда-нибудь — потому что там ждала ее встреча; надо было прочесть такую-то книгу — чтобы потом говорить о ней с тем, кто был единственным, чьи разговоры казались ей интересны; нужно было красивое платье — для того, чтобы понравиться; нужно было, вообще, — и иначе было невозможно — любить и переживать» (I, 306). Газдановская героиня к тому же отличается большей пылкостью: если у Ольги Семеновны было всего три романа, из которых два закончились замужеством, то Ольга Александровна «вышла замуж восемнадцати лет; но уже до брака у нее было *три* (возможно, неслучайное совпадение — С. К.) неудачных *романа*» (I, 306).

Привязанности обеих героинь мало связаны с достоинствами тех, на кого они направлены: Кукин «был мал ростом, тощ, с *желтым лицом*, с зачесанными височками, говорил *жидким тенорком*, и когда говорил, то кривил рот; и на лице у него всегда было написано отчаяние, но все же он возбудил в ней настоящее, глубокое чувство» (С. 10, 103). Антипод по комплекции и многому другому («полноватый человек сорока семи лет, с блеклыми глазами, небольшой лысиной, одетый несколько по-старинному, носивший трость с набалдашником»), Кузнецов обнаруживает, тем не менее, немало общего с Кукиным: «*лицо у него было желтоватой окраски*, была небольшая одышка, медленная походка и неожиданно *высокий голос*» (I, 320).

Увлечения обеих «душечек» носят самозарождающийся характер и быстро заканчиваются браком. Так, чеховская «Оленька слушала Кукина молча, серьезно, и, случалось, слезы выступали у нее на глазах. В конце концов несчастья Кукина тронули ее, она его полюбила. <...> он возбудил в ней настоящее, глубокое чувство <...> Он сделал предложение, и они повенчались» (С. 10, 103). Ольга Александровна и вовсе «влюбилась в

Сергея Сергеевича, как только его увидела; это было на балу, в Москве, и тогда же она сказала своей матери, что за этого человека она выйдет замуж, что, действительно, произошло через несколько месяцев» (I, 306). И если в Сергея Сергеевича было за что влюбиться, то Аркадий Александрович особыми достоинствами не отличается. Дело, однако, не в достоинствах, и Газданов устами своего героя сам разъясняет эту особенность увлечений Ольги Александровны, которая у Чехова лишь подразумевается: «Давно уже он понимал, что ее выбор никак не мог руководствоваться какими бы то ни было рациональными соображениями, и знал, что она выбирает людей не по признаку достоинств, а по своеобразному соединению физического тяготения с интуитивным предчувствием их особенного нравственного склада, в котором эти самые этические соображения, чаще всего, не играли никакой роли» (I, 308).

Разумеется, с самого начала у Газданова имеет место и существенная трансформация чеховской героини: Ольга Семеновна никогда никому не изменяла и любила не только самозабвенно, но и самоотверженно. Газданов также сразу вносит в положение своей «душечки» отсутствующий у Чехова драматизм. Ее угораздило выйти замуж за развитого человека: «Сергей Сергеевич понимал также, почему он не подходил для своей жены. Объяснение заключалось отчасти в том, что ему было скучно рассказывать о своих переживаниях, — он слушал ее из деликатности несколько минут, потом говорил: — Да, Леля, я знаю, — и, действительно, знал заранее все, о чем она собиралась рассказывать. Те же, другие, были, чаще всего, люди душевно примитивные, не понимающие своих чувств, — и каждый роман Ольги Александровны был как бы новым объяснительным путешествием в сентиментальные страны, где она играла роль гида...» (I, 308). При этом Газданов, сохраняя в своей «душечке» такой же культ любви, который побуждает ее «каждый раз» целиком отдаваться своему чувству, несмотря на любые разочарования, делает ее в то же время женой другого, нелюбимого человека: «Но то, в жертву чему она приносила все эти бесплодные чувства, казалось ей настолько замечательным, что в окончательном решении вопроса сомнений быть не могло. И совершенно так же, как в ней было неискоренимо понимание своего долга жены и матери, так же ее иллюзии по поводу очередного отъезда были свежи и неувыдаемы» (I, 309). Эта несмущающая ее повторяемость подчеркнута иронической ремаркой Сергея Сергеевича: «ты ведь не впервые едешь в Италию» (I, 309).

Зато увлечение Ольги Александровны Кузнецовым вполне уравнивает ее с чеховской Ольгой Семеновной. Как та полюбила Кукина едва ли

не за его несчастья, так и на Ольгу Александровну производит впечатлительное выдуманная им легенда о страданиях, вызванных смертью первой жены, причем не только на нее одну: «Как это ни казалось странным на первый взгляд, эта легенда Аркадия Александровича имела у его поклонниц неизменный успех» (I, 330). Роман Ольги Александровны с Кузнецовым вообще более всего стилизован под супружескую жизнь Ольги Семеновны с антрепренером Кукиным.

Газданов также изображает пресловутое растворение современной «душечки» в мужчине: «Книги Аркадия Александровича были, действительно, чудесны; то неопределимое и прекрасное, что было в них, все росло и шумело и никогда не кончалось, все было умно, нежно и печально, — и только никто, кроме Ольги Александровны, не умел этого видеть» (I, 323). Ср. у Чехова: «И она уже говорила своим знакомым, что самое замечательное, самое важное и нужное на свете — это театр и что получить истинное наслаждение и стать образованным и гуманным можно только в театре. — Но разве публика понимает это? — говорила она. — Ей нужен балаган!» (С. 10, 104).

Стилизация Газданова местами приобретает настолько откровенный характер, что повторяются даже отдельные чеховские детали: «Ольга Александровна начала заботиться о его костюмах, о том, чтобы он надевал *теплое пальто*, потому что стояла холодная погода, чтобы он не *простудился*, чтобы он пошел к доктору <...> Вспоминалось дальше, как Аркадий Александрович *простудился*, ожидая Ольгу Александровну на площади Сен-Сюльпис» (I, 323, 389–390). О Кукине чеховский повествователь сообщает нам, что «по ночам он кашлял, а она поила его малиной и липовым цветом, натирала одеколоном, кутала в свои *мягкие шали*» (С. 10, 104). Обе героини по-матерински заботятся о своих пассиях. У Чехова это выражено имплицитно: «— Какой ты у меня славненький! — говорила она совершенно искренно, приглаживая ему волосы. — Какой ты у меня хорошенький!» (С. 10, 104), у Газданова — достаточно прямо: «— Но ведь ты ребенок, Аркаша. Мы, взрослые люди, нам надо считаться с этими скучными бумагами. <...> и восторг Ольги Александровны перед его умом и образованностью, чудесно сочетавшимися с непобедимым личным очарованием и кристально-чистой, *почти детской* душой, все рос и увеличивался» (I, 387, 390).

При этом образ Кузнецова в какой-то степени оказывается криптопародией на Кукина (подкрепленной также подчеркнутой анафоричностью фамилий героев): «В литературе он сразу усвоил себе один и тот же, раз навсегда взятый тон — несколько *усталого скептицизма* и постоянного,

беспронимчивого эффекта — все тленно, все преходяще, все неважно и суетно» (I, 327). Этот «усталый скептицизм» как будто бы вырос из чеховского: «Кукин *худел и желтел и жаловался* на страшные убытки, хотя всю зиму дела шли недурно», — а «нечеловеческие страдания» Аркадия Александровича вследствие «припадка печени» (I, 390) из: «Он был счастлив, но так как в день свадьбы и потом ночью шел дождь, то с лица его не сходило выражение отчаяния» (С. 10, 103).

Однако этим присутствие героев чеховской «Душечки» в романе Газданова не исчерпывается. В «Полете» есть еще один герой — Слетов — друг мужа Ольги Александровны Сергея Сергеевича, который представляет собой мужской вариант Ольги Александровны и, следовательно, чеховской «душечки».⁶ Об этом довольно недвусмысленно сказано с самого начала: «он был похож на Ольгу Александровну своим характером и своей неисчерпаемой верой в любовь с большой буквы». Затем следует его характеристика, почти повторяющая характеристику Ольги Александровны: «Любовь поглощала все его замыслы и все его время, и заниматься чем бы то ни было другим, у него не оставалось никакой возможности» (I, 339–340). Однако Слетов представляет собой по отношению к Ольге Александровне уже не стилизацию, как она сама по отношению к чеховской героине, а криптопародию, как Кузнецов по отношению к Кукину: «— В этом есть одно жестокое противоречие, — сказал Сергей Сергеевич. — Ты вникни, Федя. Что такое ценность вообще, ценность чувства в особенности, чем она определяется? Его исключительностью, его, если хочешь, единственностью. От него идут разветвления во все концы, во все закоулки твоей личной жизни. А ведь у тебя там живого места нет. — Все единственно, все неповторимо, Сережа. — Но ты-то все тот же самый. — Нет, — серьезно сказал Слетов. — Я постоянно возрождаюсь. — Знаешь, Федя, тебе бы анекдоты рассказывать» (I, 342).

В Слетове внимательный читатель может также заметить ряд деталей, которые представляют собой скрытые отсылки к чеховской Ольге Семеновне: «Слетов влюблялся в какую-нибудь женщину, причем для союза с ней не считал никакие препятствия непреодолимыми, добивался

⁶ По-видимому, в этом у Газданова также проявляется «характерная особенность писательской техники Чехова — проводить, так сказать, транссексуальные операции с жизненными прототипами, превращать мужчин в женские персонажи и наоборот» (см. статью В. Б. Катаева «К пониманию Чехова: Ближний и дальний контексты» в настоящем сборнике; см. также: *Катаев В. Б. Чеховские транссексуалы, или Техника «перенесений»* // *Dawni i Nowi. Szkice o literaturze rosyjskiej. Tom jubileuszowy dedykowany profesorowi René Śliwowskiemu. Warszawa, 2004. S. 81–87*).

своей цели, снимал квартиру, устраивался навсегда и счастливо жил некоторое время, средняя продолжительность которого была определена Сергеем Сергеевичем *в шесть месяцев приблизительно*. Затем происходила драма: либо подруга Слетова оказывалась ему неверна, либо сам Слетов влюблялся в другую женщину; назревал разрыв, иногда с револьверными угрозами, потом бывало расставание, и затем, с новой возлюбленной, все начиналось сначала» (I, 339). Эти «шесть месяцев», во-первых, отзываются продолжительностью брака Ольги Семеновны с Пустоваловым: «И так прожили Пустоваловы тихо и смиренно, в любви и полном согласии *шесть лет*», а, во-вторых, точно воспроизводят срок траура героини по своему второму мужу: «И только когда прошло *шесть месяцев*, она сняла плерезы и стала открывать на окнах ставни» (С. 10, 108).

О невозможности для Слетова жить без любви рассказано словами, напоминающими о значении любви в жизни чеховской «душечки»: «После каждого своего романа он точно вновь воскресал для жизни, и о том, что этому предшествовало, сохранял самые смутные и беглые воспоминания» (I, 341). Ср. у Чехова: «Было ясно, что она не могла прожить без привязанности и одного года и нашла свое новое счастье у себя во флигеле <...>. Но, однако, это счастье продолжалось недолго» (С. 10, 108–109). Тем не менее, это, разумеется, не отменяет существенного различия: у Ольги Семеновны предметы ее увлечения сменяются вынужденно, она остается им верна до самого конца, причем это не обязательно должен быть мужчина, а может быть и ребенок,⁷ — влюбленности Слетова, как и Ольги Александровны, сменяют друг друга и каждый раз это именно любовная страсть к особе противоположного пола.

Как известно, в чеховской «душечке» не раз в саркастических гэггах представлено то, что у Ольги Семеновны нет своих мнений: она быстро усваивает и высказывает мнения предмета своей очередной привязанности. Зато в периоды одиночества ею овладевает ощущение страшной пустоты: «А главное, что хуже всего, у нее уже не было никаких мнений. Она видела кругом себя предметы и понимала все, что происходило кругом, но ни о чем не могла составить мнения и не знала, о чем ей говорить. А как это ужасно не иметь никакого мнения!» (С. 10, 109). У Слетова мнения, разумеется, есть и они, несомненно, его собственные, но зато Газданов

⁷ Как справедливо отмечает В. Б. Катаев, «Душечка» — это «рассказ именно о человеке, способном любить до самозабвения. И о тех смешных, забавных и нелепых проявлениях, которые принимает в реальной действительности эта способность» (*Катаев В. Б. Сложность простоты: Рассказы и пьесы Чехова*. М., 2004. С. 38).

воплощает в его образе почти чеховский сарказм в отношении общих идей:⁸ «теорий для него не существовало как таковых, они были хороши лишь постольку, поскольку могли с большей или меньшей убедительностью выражать или комментировать его собственные чувства» (I, 343).

Наконец, чеховская «душечка» — по крайней мере, одна ее центральная ипостась — по-видимому, получает у Газданова еще одно, на сей раз криптопародийное и гротескное отражение, в котором первоначальный чеховский образ уже угадывается с трудом: «Он рассказывал Сергею Сергеевичу о Лили, которая была американской взбалмошной женщиной, в известной мере даже поразительной по *редкой своей прозрачности*, по полному отсутствию душевно-человеческих чувств и мыслей; это была *идеально здоровая блондинка* с мускулистыми руками и ногами, с прекрасной, без малейшего недостатка, кожей, с большим аппетитом и завиднейшей правильностью всех физиологических функций организма; но за всю свою жизнь она *прочла едва ли десяток книг*, которые, к тому же, совершенно забыла. Никакие моральные вопросы в ее существовании не играли и не могли играть роли. Слетов считал ее ребенком, еще не понимающим всей прелести своей распускающейся души, — и, по досадному совпадению, в любовном письме, которое не оставляло никаких сомнений в ее измене, написанном по-английски, тоже говорилось о распускающейся душе» (I, 343–344).⁹

Таким образом, мы не только находим в романе Газданова образы рассказа Чехова, но и видим, что некоторые из них получают 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, гротескное отражение. Ольга Александровна и Кузнецов стилизованы под Ольгу Семеновну и Кукина, Слетов — это уже «юмористическая, или шуточная пародия», а Лили — «сатирическая» криптопародия.¹⁰ Если вспомнить хрестоматий-

⁸ См. об этом: *Чудаков А. П.* Поэтика Чехова. М., 1971. С. 245–276. (Глава «Сфера идей»).

⁹ Отдельные черты чеховской «душечки», по-видимому, также в криптопародийном и гротескном отражении представлены и в стареющей актрисе Лоле Энз, единственной настоящей любовью которой за всю ее жизнь был маляр («Но и он вскоре умер, свалившись с пятого этажа лестницы в пьяном виде, — он был по профессии маляр» — I, 313), а мнения которой сплошь позаимствованы ею у театральных критиков.

¹⁰ См. типологию пародии А. А. Морозова в его статье «Пародия как литературный жанр (К теории пародии)» (Русская литература. 1960. № 1. С. 68).

ное истолкование чеховской «душечки» Л. Н. Толстым как своего рода идеала женщины (см.: С. 10, 409–410), то Ольга Александровна это мягкая полемика с ним, Слетов — легкая ирония, а Лили — уже откровенная насмешка. Естественно, что откровенная насмешка облекается в формы криптопародии. Стилизованный же под «душечку» образ Ольги Александровны строится так же, как и у Чехова, по принципу амбивалентности: это иронический, но далеко не однозначный образ. И все же те трансформации, которые Газданов вносит в чеховский прототип, придают этому образу внутренне полемический характер.

Необходимо отметить также полигенетизм газдановских образов: как было показано мной в другой работе, Кузнецов представляет собой криптопародию не только на Кукина, но и на Тургенева, а также стилизацию под Кармазинова.¹¹ Так, в своем роде удвоенная за счет стилизации под Кармазинова пародия на Тургенева — газдановский Кузнецов — оказывается одновременно пародией на чеховского антрепренера Кукина. Полигенетизм этой пародии имеет одновременно как литературный, так и реально-исторический характер (Тургенев — такой, каким его образ дошел до нас в воспоминаниях и свидетельствах его современников).

Если вспомнить при этом, что чеховская «душечка» представляет собой пародию на Фелисите из новеллы Г. Флобера «Простая душа»¹² и иметь в виду, что некоторые черты Ольги Александровны, возможно, отсылают не к чеховской, а к флоберовской героине, то стилизация Газданова также обнаруживает свою полигенетическую природу. Причем этот полигенетизм имеет особый характер: аллюзии на литературный первообраз у Чехова, содержащий в свою очередь отсылки к его литературному «прототипу» у Флобера, сочетаются в этом случае с прямыми трансформациями флоберовского образа.

При этом Кузнецов в романе противопоставлен Сергею Сергеевичу, который вызывает ассоциации то с тургеневским Базаровым, то с гончаровскими Штольцом и П. И. Адуевым, то с А. А. Карениным,¹³ то с чеховским Лаптевым (из повести «Три года»). Образ тонкого, образованного и

¹¹ См.: Кибальник С. А. Газдановский вариант Кармазинова. С. 126–133.

¹² Многие чеховеды не считают «Душечку» пародией на Флобера. Разумеется, это не сатирическая пародия. Однако под понятие «юмористическая пародия» и в особенности «конструктивная пародия, т. е. пародия, превышающая задачу осмеяния чужого текста» (Назирова Р. Г. Пародии Чехова и французская литература. С. 159), чеховский рассказ, безусловно, подходит.

¹³ 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.

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 (I, 303, 310–317). 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 по выше локтей. <...> После нее пришел Киш. Потом пришел Костя с фотографическим аппаратом. <...> Перед вечерним чаем пришел Федор» (С. 9, 78).

Конечно, Лаптев пока лишь наследник дела своего отца и далеко не отличается деловыми качествами и проницательностью Сергея Сергеевича,¹⁴ но сходство все же ощутимо, тем более что Панаурова скорее всего послужила зерном, из которого «проросла» газдановская Людмила.

Впрочем, в романах Газданова такое происходит не только с Чеховым, но также и с Достоевским, Тургеневым, Толстым, Гончаровым, Гоголем и другими «трансдискурсивными авторами».¹⁵ Как мы видим, в рус-

¹⁴ Отсылку к другому произведению Чехова содержит суждение Сергея Сергеевича о писателях: «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» (I, 321). В «Доме с мезонином» 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» (С. 9, 183).

¹⁵ Термин М. Фуко. Автором, находящимся «в “транс-дискурсивной” позиции», он называет авторов «чего-то большего, нежели книга, - автором теории, традиции, дисциплины, внутри которых, в свою очередь, смогут разместиться другие книги или

ской литературе XX века пародия демонстрирует тенденцию к своему распространению в пределах одного текста и, следовательно, к усложнению, которое требует осмысления, в том числе и в рамках теории пародии.¹⁶

2

Газдановское письмо вообще несет на себе прививку чеховского скептицизма. Так, проститутки и публичные дома в «Ночных дорогах» отмечены влиянием чеховского рассказа «Припадок»: «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...» (С. 7, 204, 208, 209). У газдановских рабочих, крестьян и проституток «глаза, точно подернутые прозрачной и непроницаемой пленкой, характерной для людей, не привыкших мыслить» (II, 64), «налет *животной* глупости» (II, 79). В героине «Мужиков» Ольге чеховский повествователь также отмечает «что-то *тупое* и неподвижное в ее взгляде» после того, как она пожила в деревне, а жизнь этих мужиков, как и жизнь парижских рабочих газдановскому герою-рассказчику, казалась ей жизнью «*хуже скотов*» (С. 9, 311).

Ряд предположительных отсылок к Чехову имеет тематический характер. Так, например, Сибирь в рассказах «няни» из «Вечера у Клэр» содержит детали, по-видимому, отсылающие к чеховскому очерку «Из Сибири» и к книге «Остров Сахалин». Такова, например, следующая деталь из ее рассказов: «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» (I, 61). У Чехова на этот счет просто сказано, что «о грабежах на дороге здесь не принято даже говорить. Не слышно про них. А встречные бродяги,

другие авторы» (Фуко М. Что такое автор? // Фуко М. Воля к истине: По ту сторону знания, власти и сексуальности: Работы разных лет. / Сост., пер. с франц., коммент. и послесловие С. Табачниковой. — М., 1996. С. 30–31). Этот термин Фуко ранее уже применялся к русской классике — например, Р. С.-И. Семькиной по отношению к Достоевскому (Семькина Р. С.-И. В матрице подполья: Ф. Достоевский — Вен. Ерофеев — В. Макин: Монография. М., 2008. С. 5–14).

¹⁶ О некоторых особенностях пародии Газданова на Тургенева и пародии у Газданова вообще см.: Кибальник С. А.: 1) Тургенев и Газданов // Спасский вестник. Спасское-Лутовиново, 2009. Вып. 17. С. 205–220; 2) Гайто Газданов и экзистенциальная традиция в русской литературе. СПб., 2011. (В печати).

которыми меня так пугали, когда я ехал сюда, здесь так же страшны для проезжего, как зайцы и утки» (С. 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, — говорит няня. — 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» (I, 61). Отдаленно это напоминает очерк Чехова «Из Сибири»: «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» (С. 14–15, 16). Впрочем, эти параллели можно объяснить просто общностью объекта описания.

Однако между чеховским и газдановским образами Сибири есть и такие буквальные совпадения, которые отводят всякую мысль об их случайности. Так, про повариху Васильевну¹⁷ няня вспоминает: «— 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» (I, 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» (С. 14–15, 69–70).

Чтобы яснее определить характер чеховской интертекстуальности у Газданова, рассмотрим несколько примеров, когда есть все основания говорить об аналогичной зависимости от Чехова современных писателей-постмодернистов. У Виктора Пелевина в его ранних повестях и рассказах, в которых он развивал экзистенциальные темы, можно без труда найти примеры сходной, стилизационной, своего рода унисонно-диссонансной интертекстуальности. Так, например, в «Желтой стреле» «похороны» Соскина, проходившие, как и похороны других пассажиров, в виде укла-

¹⁷ Это имя также содержит чеховские ассоциации. В рассказе «На подводе» кучер Семен так обращается к учительнице Марии Васильевне (С. 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».

дывания 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»),¹⁸ скорее всего несет на себе след похоронного «обряда» из рассказа Чехова «Гусев». Вместо «оргалитового листа» используется 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» (С. 7, 338).

В обоих произведениях подробно описывается процесс падения тела, причем у Пелевина также затем выбрасывается 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, высказываемая чеховским повествователем прямо: «Неужели это может случиться со всяким?» (С. 7, 338),¹⁹ а пелевинским — выраженная имплицитно: «Можно было идти за сигаретами, но Андрей все стоял и глядел в окно. Прошло несколько секунд. Вдруг зеленый склон оборвался...».²⁰

Однако отдельные темы, которые исследователи прочно связывают с постмодернизмом, восходят в том числе и к Чехову. Так, в реплике Чебутыкина из «Трех сестер»: «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» (С. 12–13, 162) — можно увидеть зерно центральной темы «Чапаева и Пустоты».²¹

Интертекстуальные связи с Чеховым В. Г. Сорокина, скорее концептуалиста, чем постмодерниста, отличаются от газдановских гораздо более серьезным образом. Так, например, Сорокин написал целую повесть, в которой реализован сюжет, намеченный в реплике Соленого из «Трех

¹⁸ Пелевин В. Желтая стрела. М., 2000. С. 23–24.

¹⁹ Эта же мысль приходила в голову и самому Чехову, наблюдавшему морские похороны на пароходе по пути в Сингапур (П. 7, 682).

²⁰ Пелевин В. Желтая стрела. С. 24.

²¹ Разумеется, эта тема иллюзии существования имеет у Пелевина более широкий круг источников, уже отмеченный в исследовательской литературе.

сестер» о Бобике: «Если бы этот ребенок был мой, то я изжарил бы его на сковородке и съел бы» (С. 12–13, 148–149). Именно это проделывают со своей дочерью Настей ее родители в одноименной повести Сорокина на ее шестнадцатилетие — правда, не на сковородке, а на лопате в печи, и скорее запекают, чем зажаривают.²² То, что в повести реализованы именно шальные слова Соленого,²³ тем более вероятно, что действие погружено в усадебную атмосферу конца XIX века со спорами героев о Ницше, с типично чеховскими фразами некоторых героев (например, «Мой дед землю пахал»)²⁴. Вдобавок в сюжете повести реализуются стершиеся языковые метафоры, используемые ее героями: так, когда отец Андрей просит руки дочери Мамута Арины, то после того, как тот соглашается, ей отпиливают руку и отдают ее отцу Андрею.

Говоря о связи художественного мира Сорокина с чеховским, Д. А. Пригов усматривал в обоих сосредоточенность на соотношении хаоса мира и пленки культуры: 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. <...> И если Чехов полностью полагает себя в культуре <...>, то Сорокин избирает позицию третьего наблюдающего, позицию осознания и созерцания пленки и хаоса как совместно живущих».²⁵ Е. Н. Петухова справедливо заметила по поводу этого истолкования Чехова: «Представлять основу чеховской картины мира как прорывающийся наружу разрушительный хаос, таящий великое искушение для писателя, — сильное преувеличение».²⁶ В. Г. Сорокин также — но уже в рамках своего собственного художественного мира — придает отдельным элементам хаоса, жестокости и абсурда, входящим в чеховский художественный мир, то-

²² Очевидно, что одновременно Сорокин вписывает свою историю в мифопоэтику русской сказки.

²³ 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.* Чехов плюс. М., 2004. С. 318).

²⁴ *Сорокин В.* Пир. М., 2001. С. 11, 17, 50–51.

²⁵ *Пригов Д.* А им казалось: В Москву! В Москву! // *Сорокин В. В.* Сборник рассказов. С. 116–117.

²⁶ *Петухова Е. Н.* Притяжение Чехова: Чехов и русская литература конца XX века. СПб., 2005. С. 45.

тальный характер. Этой художественной трансформации Чехова соответствует в данном случае и форма интертекстуальной связи: отдельная реплика противоречащего всем Соленого, которой он намеренно стремится напугать носящуюся со своим ребенком Наташу, становится основой построения ужасающей картины мира.²⁷

В отличие от Чехова, Сорокин 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 именованной». ²⁸ И приведенные выше примеры, когда источником экзистенциального или постмодернистского развития становятся собственные 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 запечатлевающим хаос мира, — с другой.

²⁷ В известной степени аналогичную реализацию метафоры представляет собой повесть 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 смотреть с крайним любопытством, потому что отходы тоже недавно составляли часть прекрасного человека» (*Платонов А. Счастливая Москва // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М., 1995. Вып. 3. С. 111*).

²⁸ Словарь терминов московской концептуальной школы / Сост., предисл. А. Монастырского. М., 1999. С. 5.

Э. К. Александрова

«Чеховское» в «Ночных дорогах» Гайто Газданова

Значение творчества А. П. Чехова для дальнейшего развития русской литературы выявляется все в более полной мере. В литературе первой волны русской эмиграции он становится одним из главных художественных ориентиров.¹ Многообразие форм ориентации на Чехова позволяет оценить творчество писателей-младоэмигрантов, в частности, произведения Газданова. У него встречаются не только отдельные реминисценции, но и воспроизводятся целые сюжетные ситуации, диалоги и герои Чехова.²

В романе Газданова «Ночные дороги» (1939–1940),³ весьма насыщенном многочисленными эпизодическими персонажами, наше внимание привлекла героиня — квартирная хозяйка Леночка: «Я снимал комнату в частной квартире у *молодой, довольно красивой* женщины, которая вела *крайне рассеянный образ жизни*» (курсив здесь и далее, за исключением особо оговоренных случаев, мой — Э. А.).⁴ Она отчасти напоминает героиню чеховской «Попрыгуньи» (1892) — Ольгу Ивановну Дымову, которой «было двадцать два года» (С. 8, 9). Она также была красива, а жизнь ее, наполненную вечеринками, спектаклями, поездками к портнихе, любовными «похождениями» и пр., вполне обоснованно можно на-

¹ См.: Голубева Л. Г. Чехов // Литературная энциклопедия русского зарубежья: 1918–1940 : В 4 т. Т. 4. Всемирная литература и русское зарубежье. М., 2006. С. 486–494.

² Так, в «Вечере у Клэр» обнаруживаются вариации диалогов «Скучной истории», а для героини «Полета» Ольги Александровны «инвариантом» стала чеховская «Душечка» (Кибальник С. А. 1) Газданов и Шестов // Русская литература. 2006. № 1. С. 222–223; 2) Газдановский вариант Кармазинова: (О пародийном изображении Тургенева в романе Газданова «Полет») // И. С. Тургенев: вчера, сегодня, завтра. Орел, 2008. Вып. 1. С. 132; 3) Герои Чехова в романах Газданова // Междунар. науч. конф. «А. П. Чехов: взгляд из XXI века» (Москва, 29 янв. – 2 февр. 2010 г.). М., 2010. С. 55).

³ Впервые роман опубликован под заглавием «Ночная дорога» (Современные записки. 1939. № 69; 1940. № 70). В связи с началом военных действий во Франции публикация прекратилась, роман закончен во время войны. Рукопись датирована 11 августа 1941 г. Отдельным изданием роман опубликован в 1952 г. под названием «Ночные дороги».

⁴ Газданов Г. Собр. соч.: В 5 т. М., 2009. Т. 2. С. 172. Далее ссылки на это издание (М., 2009. Т. 1–5) приводятся в тексте с указанием номера тома римской цифрой и номера страницы — арабской.

звать «рассеянной». Эпизод, посвященный Леночке, предварен в «Ночных дорогах» пространным рассуждением о русских эмигрантах, именуемых рассказчиком «*мечтателями, избегавшими думать о действительности*, так как она им мешала», у них была «готовность в любое утро, в любой день, в любой час своего существования *отказаться от всего и все начать снова*, так, точно этому ничто не предшествовало <...>. Даже *любовь мечтателей к прошлому*, к прежней прекрасной России, тоже была обязана своим возникновением вольному *движению фантазии*, так как то, что они описывали с бескорыстным и искренним умилением, *существовало, чаще всего, только в их воображении*» (II, 170–171).

Леночка как раз и принадлежит к такому типу «мечтателей»: ⁵ однажды «с ней случилась <...> очень странная вещь: она исчезла» (II, 174). Как оказалось впоследствии, героиня «внезапно» вышла замуж, бросила квартиру, то есть начала жизнь сначала. Как и «мечтатели», которые живут «в воображаемых мирах, и чего бы речь ни коснулась, прошлого и будущего», имеют «*готовые представления об этом*, мечтательные и нелепые и всегда идеально далекие от действительности» (II, 170), Леночка живет во «вздорном своем мире», подобном «отрывку чьего-то длительного и непонятно-смешного сумасшествия» (II, 175), у нее на все есть готовое мнение, и она искренне полагает, что многое потеряла в России, которую вынужденно покинула: «после того, что мы потеряли в России, вы понимаете...» (II, 175).

Это состояние «мечтательства», в котором пребывает газдановская героиня, воспринимается как гиперболизированное отражение состояния чеховской героини. Ольга Ивановна, долго не раздумывая, бросается в объятия Рябовского, тем самым «начиная новую жизнь»: «все ее прошлое со свадьбой, с Дымовым и с вечеринками казалось ей маленьким, ничтожным, тусклым, ненужным и далеким-далеким... <...> я вот назло всем возьму и погибну, возьму вот и погибну...» (С. 8, 16). Чеховская героиня уходит от действительности, она буквально грезит наяву: о том,

⁵ Состояние «мечтательства» газдановской героини можно рассматривать как своеобразную форму эскапизма — «ухода от действительности в мир грез, сказки, мечты, характерного для читателей массовой литературы» (Русская литература XX века: школы, направления, методы творческой работы / науч ред. С. И. Тимина. СПб.; М., 2002. С. 586). Тип героя-«мечтателя», уходящего от действительности в воображаемый мир, достаточно распространен в творчестве Газданова. Это, например, солдат Копчик из романа «Вечер у Клэр» (1930), «мечтательство» которого «генетически» восходит к героям-«мечтателям» Достоевского. См. об этом: Александрова Э. К. Отзвуки Достоевского в романе Газданова «Вечер у Клэр» // Достоевский: материалы и исследования. СПб., 2010. Т. 19. С. 352–364.

что «из нее выйдет великая художница»; «что где-то там <...> ожидают ее успех, слава, любовь народа...»; «ей *чудились* толпы людей, огни, торжественные звуки музыки, крики восторга, сама она в белом платье и цветы, которые сыпались на нее со всех сторон» (С. 8, 15).

Ольга Ивановна не живет в реальности. Окружающая ее действительность очень скоро наскучивает ей, и благодаря хорошо развитому воображению она с легкостью от этой тягостной действительности уходит: она «*вообразала себя* то в гостиной, то в спальне, то в кабинете мужа; *воображение уносило* ее в театр, к портнихе и знаменитым друзьям» (С. 8, 17); «она *унеслась мыслями* в гостиную, в кабинет мужа и *вообразила*, как она сидит неподвижно рядом с Дымовым» (С. 8, 19); «*все время* она *думала* о том, <...> как весной или летом она поедет с Дымовым в Крым, *освободится там окончательно от прошлого* и *начнет новую жизнь*» (С. 8, 26). В действительности этот идеальный воображаемый мир оказывается «вздорным» и нелепым.

Газданов дает своей героине довольно пространную характеристику: «Ее страсть объяснять была совершенно неисчерпаема. Она составляла себе о человеке свое собственное представление, вполне определенное, по которому выходило, что он должен жить именно так, а не иначе, любить именно то, а не другое, заниматься тем, а не другим, и так до конца, вплоть до манеры одеваться и выбора галстуков» (II, 172–173). В рассказе Чехова подчеркнуто, что Ольга Ивановна о многих имеет сложившееся мнение, причем оно всегда оказывается совершенно необоснованным. В. Б. Катаев указывает на то, что в «Попрыгунье» рассматриваются «стандартные (абсолютные для их носителя) убеждения и определяемые ими шаблонные формы поведения».⁶ Самым большим «недоразумением» Ольги Ивановны, в смысле ошибочности ее представления о человеке, становится собственный муж, с ее точки зрения, «простой, очень обыкновенный и ничем не замечательный человек» (С. 8, 7). О своем любовнике, художнике Рябовском, Ольга Ивановна составила себе вполне определенное представление уже в первый вечер их связи: он «настоящий великий человек, гений, божий избранник... Все, что он создал до сих пор, прекрасно, ново и необыкновенно, а то, что создаст <...> будет поразительно, неизмеримо высоко» (С. 8, 15).

Но эта восторженность исчезает, как только Рябовский намекает на то, что между ними все кончено. Теперь Ольга Ивановна считает, «что он

⁶ Катаев В. Б. Чехов плюс...: Предшественники, современники, преемники. М., 2004. С. 94.

каждый год пишет все одно и то же и каждый день говорит одно и то же, что он застыл и что из него не выйдет ничего, кроме того, что уже вышло» (С. 8, 26). Героиня совершенно искренне полагает, что своим успехом в живописи Рябовский целиком обязан ее «благотворному» влиянию: «...но ведь это, думала она, он создал *под ее влиянием* и вообще, *благодаря ее влиянию*, он сильно изменился к лучшему. *Влияние ее так благотворно и существенно*, что если она оставит его, то он, пожалуй, может погибнуть <...>, доказывала ему, что без ее *хорошего влияния* он собьется с пути и погибнет» (С. 8, 22); «он многим обязан ее *хорошему влиянию*, а если он поступает дурно, то это только потому, что *ее влияние* парализуется разными двусмысленными особами» (С. 8, 26). Связь между героинями достаточно явная, определенно рассчитанная на узнавание, причем, можно говорить о том, что в газдановской героине качества чеховской Попрыгуньи пародийно заострены и снижены.⁷

Любовник Леночки, Сережа, «был вообще человек скорее *меланхолического типа, очень приличный, тихий и вежливый*. Он отвечал ей *ровным голосом, заранее соглашаясь со всем, что она говорила*» (II, 173). Сережа отчасти напоминает чеховского Дымова, который никогда не участвовал в шумных посиделках, устраиваемых его женой: «среди этой компании Дымов казался чужим, лишним и маленьким» (С. 8, 8), он буквально все делает с «добродушной», «кроткой», «наивной» улыбкой, соглашается на любую прихоть Ольги Ивановны (вспомним свадьбу телеграфиста). Дымов охарактеризован как «молчаливое, безропотное, непонятное существо, обезличенное своею кротостью, бесхарактерное, слабое от излишней доброты» (С. 8, 28). Связь между этими героями Газданова и Чехова обладает меньшей степенью очевидности, при сопоставлении образов выявляются существенные различия. Если чеховский герой на самом деле оказывается «редким, необыкновенным, великим человеком» (С. 8, 31), то в персонаже Газданова никакой гениальности и таланта не

⁷ Впрочем, образ квартирной хозяйки у Газданова имеет более сложную интертекстуальную природу: в какой-то степени он также восходит к роману Г. Флобера «Госпожа Бовари» (1857). Героиня Газданова отмечена некоторыми чертами Эммы Бовари, к тому же сам эпизод «Ночных дорог», посвященный истории о Леночке, насыщен аллюзиями на произведение Флобера. Учитывая живейший интерес Чехова к творчеству Флобера (и французских писателей XIX в. в целом; см. об этом: *Назирова Р. Г.* Русская классическая литература: (Сравнительно-исторический подход). Уфа, 2005. С. 150–158), можно указать на явную интертекстуальную связь между самим рассказом Чехова и романом Флобера. Подобная насыщенность данного газдановского отрывка полигенетическими аллюзиями, адресующими сразу к нескольким текстам, встречается у Газданова повсеместно.

обнаруживается, о его профессиональном потенциале читателю остается только догадываться. Причастность Сережи к медицине и, что еще более значимо, та область медицины, в которой он является специалистом: «доктор по женским болезням» (II, 173), — воспринимаются как еще один иронический намек на доктора Дымова. Здесь можно говорить сознательной трансформации образа.

Герой-рассказчик «Ночных дорог», будучи «невольным свидетелем» (II, 173) нескольких романов своей квартирной хозяйки, «как-то, проснувшись ночью и закулив папиросу, услышал сквозь тонкую стенку» один из «нелепых и диких» (II, 173) разговоров между любовниками: «— Пойми меня, Сережа, — говорил ее голос, — я не хочу тебя обидеть. — Я понимаю, — сказал голос доктора. — Вот ты видишь статуэтку женщины, сделанную из бронзы. Что это, по-твоему, такое? — Статуэтка женщины? — Ведь правда, что это не носорог, не сфинкс и не лошадь? — Правда, — сказал доктор. <...> — Ну, вот. А ты доктор по женским болезням. — Да. — И в этом заключается *твоя ошибка*. <...> — Почему? — Ты должен быть хирургом. — Почему я должен быть именно хирургом? Меня к этому совсем не тянет. — Ну, как же ты этого не видишь, — сказала она с раздражением, — как ты этого не понимаешь? Ты должен быть хирургом, это ясно совершенно. — Ну, Леночка, это же фантазия. <...> Но это же работа, Леночка. — Как ты этого не понимаешь? <...> — Я ничего против не имею, — ответил доктор» (II, 173–174).⁸

⁸ В этом диалоге обращает на себя внимание фраза Леночки о бронзовой статуэтке женщины, которая не является ни носорогом, ни сфинксом и ни лошадью. По всей видимости, определенную логику этого высказывания (несмотря на алогичность и «непоследовательность» самой героини) можно обнаружить при обращении к масонской символике (напомним, что Газданов более тридцати лет был членом масонской ложи, что не могло не наложить определенного отпечатка на его творчество). Принимая во внимание одно из распространенных толкований носорога как прообраза единорога, позволим себе отождествить их. Ср. в энциклопедии Мэнли Холла: «единорог напоминает носорога с одним рогом» (*Холл М. П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии: Интерпретация Секретных учений, скрытых за ритуалами, аллегориями и мистериями всех времен / Перев. с англ. и предисл. В. В. Целищева. Новосибирск, 1992. 2-е изд., испр. С. 302. (Первое издание: *Hall M. P. An Encyclopedic Outline of Masonic, Hermetic, Qabbalistic and Rosicrucian Symbolical Philosophy: Being an Interpretation of the Secret Teaching concealed within the Rituals, Allegories and Mysteries of all Ages / by Manly P. Hall. San Francisco, 1927).* Дж. П. Лунди полагал, что рог единорога символизирует рог спасения, упоминаемый св. Лукой: «Этот рог колот сердца людей, обращая их внимание на спасение через Христа. <...> единорог должен означать духовную жизнь человека» (там же. С. 327). Следующее мифологическое создание, включенное Леночкой в ряд однородных членов, — Сфинкс — также весьма*

Этот разговор отчасти напоминает диалог между Ольгой Ивановной и Дымовым: «— Ты, Дымов, умный, благородный человек, — говорила она, — но у тебя есть *один очень важный недостаток*. Ты совсем не интересуешься искусством. Ты отрицаешь и музыку, и живопись. — Я не понимаю их, — говорил он кротко. — Я всю жизнь занимался естественными науками и медициной, и мне некогда было интересоваться искусствами. — Но ведь это ужасно, Дымов! — Почему же? <...> Я не понимаю, но не понимать не значит отрицать. — Дай, я пожму твою честную руку!» (С. 8, 10–11).

Героиня Газданова, как и чеховская, пытается навязать собеседнику свое мнение. Ольга Ивановна своим рукопожатием в конце разговора еще пытается создать видимость «согласия» с точкой зрения мужа. Как отмечают исследователи, рукопожатие Ольги Ивановны в конце спора с Дымовым «не означает согласия с точкой зрения мужа. <...> В таком рукопожатии сохраняется оттенок снисходительности к тем, кому недоступно быть “избранным”».⁹ Леночка у Газданова уже с откровенным раздражением настаивает на своем. Однако если у Чехова в разговоре между супругами еще сохраняется некое подобие логики, то диалог газдановских героев превращается в откровенный фарс. Таким образом, сохраняя внешнее строение чеховского диалога, Газданов полностью меняет его содержательную сторону. В данном случае

значимо для масонской философии. Для древних египтян Сфинкс был символом силы и разума. «Ортодоксальный Сфинкс Египта является спереди мужским существом и женским сзади. <...> заключали двойственную целостность Бытия в одной личности, рожденной от Матери, но являющей собой Дитя обоих полов» (там же. С. 133). Если первые два образа олицетворяют метафизические начала: силу духа и разума, то лошадь в масонской философии «является символом человеческого тела, несущего ношу своей духовной конституции». Однако существует и обратная интерпретация, согласно которой лошадь — это символ «духовной природы человека, несущей на себе бремя материальной личности» (там же. С. 330). Все перечисленные существа в устах героини противопоставляются женщине (статуэтка женщины — «это не носорог, не сфинкс и не лошадь»). Это обстоятельство придает конструкции некоторую двойственность: с одной стороны, женщина в данном контексте предстает «существом» еще более загадочным и таинственным, являясь средоточием всех свойств, присущих и единорогу, и сфинксу, и лошади. С другой стороны, женщине, которая не является ни одним из перечисленных существ, отказано в какой бы то ни было сложной метафизической природе.

⁹ Козубовская Г. П., Сабадаш Д. «Попрыгунья» Чехова и поэтика жеста: Нереализованный миф о Пигмалионе и Галатее // Культура и текст — 2005: Сб. науч. трудов Междунар. конф.: В 3 т. / под ред. Г. П. Козубовской. СПб.; Самара; Барнаул, 2005. Т. 3. С. 233.

речь идет о пародии на чеховскую ситуацию «общения» и «взаимопонимания» героев.¹⁰

Кульминационный момент разговора (после «резюме» Леночки: «И в этом заключается твоя ошибка») подчеркнут тем, что герой-рассказчик акцентирует внимание на следующей детали: «Кто-то из них повернулся на диване, под ним *щелкнула и зазвенела пружина*, и сквозь голос моей хозяйки я слышал еще несколько секунд этот *стихающий звон*» (II, 173). Звук звенящей пружины несколько схож со «звуком лопнувшей струны» — знаменитой деталью из пьесы Чехова «Вишневый сад» (1903): «Вдруг раздается отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный» (С. 13, 224).¹¹ По-видимому, введение в диалог газдановских персонажей этой детали призвано создать «чеховский» фон для происходящего разговора. С другой стороны, «вписывание» этой детали в тривиальную постельную сцену, а также трансформация «лопнувшей струны» в щелкнувшую и зазвеневшую пружину несколько снижает общее впечатление, подчеркивает всю нелепость происходящего разговора, абсурдность претензий героини. Последующее упоминание «звона пружин» уже переводит всю ситуацию в откровенно пародийный план (напомним, что «действие разворачивается» в постели): «Произошло движение, *опять раздался звон пружин*, и через несколько секунд ее смеющийся и раздраженный голос сказал: — Подожди, я должна тебе объяснить. Тебе следует быть хирургом. Ай, больно!» (II, 174).

Впоследствии звук пружин становится неотъемлемой частью воспоминаний героя-рассказчика об этой женщине: «Иногда в моем воображении возникают смутные очертания какого-то дома в неопределенном стиле, *доносится чуть слышный звон пружин под ее телом*» (II, 175). Тот факт, что Газданов использует эту знаменитую деталь из пьесы «Вишневый сад» в криптопародийном ключе, очевидно, связан с несколько скеп-

¹⁰ О проблемах языковой коммуникации и «провалах в коммуникации» см., напр. Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. Москва, 2005. 400 с.

¹¹ Эта глубоко символическая деталь стала предметом исследования в целом ряде работ. См., напр.: «Звук лопнувшей струны»: Перечитывая «Вишневый сад» А. П. Чехова. Симферополь, 2006. 136 с.; Лошилов И. Е. О звуке «лопнувшей струны» в свете эстетики *vanitas* // Сетевая словесность [Сайт]. 2006. URL: <http://www.netslova.ru/loshilov/ozvuke.html> (дата обращения: 10. 06. 2009); Сорочан А. Ю. Чехов и тайны Египта: (Еще раз о «звуке лопнувшей струны») // Чеховские чтения в Твери. Тверь, 2003. Вып. 3. С. 214–220; Чеховиана: «Звук лопнувшей струны»: К 100-летию пьесы «Вишневый сад». М., 2005. 594 с.; Чеховские чтения в Ялте: Вып. 12: Мир Чехова: Звук, запах, цвет. Симферополь, 2008. 284 с. См. также статью М. Ч. Ларионовой «“Фольклорная память” чеховского символа: Звук лопнувшей струны» в настоящем сборнике.

тическим отношением писателя к драматургии Чехова, отразившимся, например, в статье «О Чехове» (1964).¹² Тем не менее, не подвергаются сомнению его интерес и особое внимание к чеховским деталям, всегда глубоко символичным.

Диалог газдановских героев наглядно демонстрирует сильнейшее желание Леночки «поучаствовать» в жизни любовника, направить его «в нужное русло». Все это, вкупе с упоминанием о ее «неисчерпаемой страсти объяснять» (II, 172), можно воспринимать как желание «слепить», создать человека. Этим «свойством» Леночка напоминает Ольгу Ивановну. По мысли исследователей, «говоря о Дымове как модели своих будущих произведений — портретов, скульптур, — Ольга Ивановна “рассматривает” его как творец, рассуждая вполне профессионально, словно готовясь лепить его».¹³ В образе газдановской героини это «созидательное» желание столь же сильно, однако ограничивается многочисленными придирками к Сереже и другим окружающим ее мужчинам.

Леночка весьма критически, даже непримиримо, относится к другим женщинам. Она недовольна профессией своего любовника, «доктора по женским болезням», по причинам, которые возникают в силу естественных «особенностей» этой профессии: «Нет, милый мой, ты думаешь, это хорошо, что к тебе ежедневно приходят женщины, садятся на твое отвратительное кресло и показывают тебе свои прелести? Что в этом хорошего, я тебя спрашиваю?» (II, 174). Подобного рода претензии Леночка высказывает даже герою-рассказчику: она «стала подробно излагать мне, почему мое поведение и то, что я принимаю у себя женщин, ей не нравится. Она находила, что это вообще нехорошо, что, кроме того, мой выбор кажется ей, по меньшей мере, странным и что так поступать не следует» (II, 172). Эта странная непримиримость к другим женщинам свойственна и чеховской героине: на ее «вечеринках» дам не бывало

¹² Газданов писал: «Не будем говорить о пьесах Чехова, о “небе в алмазах”, “мы отдохнем”, “многоуважаемый шкаф”. На мой взгляд, его пьесы немногим лучше этих провалов, которые мы находим в его письмах к жене. Значит, иногда у Чехова как-то прорывалось то мещанство, в среде которого началась его жизнь. Но вот, непостижимым образом, оно строго ограничено» (III, 653) В этом Газданов близок позиции М. А. Алданова, с которым состоял в дружеских отношениях. Ср.: *Алданов М.* <Рец. на кн.:> О. Л. Чехова-Книппер. Письма А. П. Чехова. Берлин, 1924 // *Современные записки*. 1924. Кн. 20. С. 422–423. См. об этом статью В. В. Шадуурского «Рецепция Чехова в творчестве М. А. Алданова» в настоящем сборнике.

¹³ *Козубовская Г. П., Сабадаш Д.* «Попрыгунья» Чехова и поэтика жеста. С. 233–234. Представляется, что в этот же контекст «творения» вписывается пассаж о «благоприятном влиянии» Ольги Ивановны на Рябовского.

никогда, «потому что Ольга Ивановна всех дам, кроме актрис и своей портнихи, считала скучными и пошлыми» (С. 8, 11); «постороннюю женщину», прятавшуюся за картиной в мастерской Рябовского, Ольга Ивановна сразу же расценивает как «соперницу, лгунью» (С. 8, 25). Однако у Газданова патологическая ревность героини усилена, доведена уже до откровенной пошлости.

Герой-рассказчик «Ночных дорог» вновь встречается со своей квартирной хозяйкой по прошествии двух лет на юге:¹⁴ «И она рассказала, что *внезапно вышла замуж* и уехала на юг; то есть, вернее, сначала уехала на юг, потом вышла замуж» (II, 175). В этой фразе подчеркнута внезапность замужества героини. С одной стороны, это может быть показателем ее ветреного характера, соответствующего ее «крайне рассеянному образу жизни» (II, 172), с другой — «внезапность» этого события можно воспринимать как аллюзию на «неожиданное» замужество Ольги Ивановны, которая в разговоре с друзьями всячески это подчеркивает: «Как это могло *вдруг* случиться? <...> и *вдруг* — здравствуйте, победила добра молодца! <...> Право, судьба бывает так причудлива. <...> и в один прекрасный вечер *вдруг* — бац! сделал предложение... *как снег на голову...*» (С. 8, 8).

Во время короткого разговора на пляже между квартирной хозяйкой и ее бывшим квартирантом последний предполагает, что мужем Ле-

¹⁴ В эпизоде встречи на пляже («Я встретил ее через два года, на юге на берегу моря. Она сидела, наполовину зарывшись в песок, в купальном костюме и пристально смотрела вдаль»; II, 174), по-видимому, нашли свое отражение биографические реалии. В Осетинском архиве Газданова во Владикавказе хранится письмо некоей «Сони» (кон. 1920 — нач. 1930-х гг.), в котором есть строки, поразительно напоминающие газдановский текст: «Я сижу на пляже, совершенно одна (если не считать пустой лодки), море серое, и шумит, ноги мои зарыты в мягкий песок. Сейчас часов семь вечера (даже не знаю, часы на радость Вам испорчены) и песок почти что прохладный. Стая огромных белых чаек ловит у берега рыбу. Эта поэтическая птица пронзительно и пренепрятно кричит» (V, 533). Ироничное упоминание неприятного крика «поэтической» чайки также весьма примечательно и, возможно, отсылает к одноименной чеховской пьесе. Вполне возможно, что все эти «совпадения» совершенно случайны, но есть обстоятельство, которое позволяет предположить существование вполне реальной связи между письмом и текстом романа. В каталоге архива Газданова в Хотонской библиотеке Гарвардского университета в составе Рабочей тетради № 3 находится рукописный авторский текст письма «Сони» (б. д.). Л. Диенеш выдвинул предположение, что письмо сочинено самим Газдановым (V, 509). Т. Н. Красавченко, опираясь на наличие писем в Осетинском архиве, полагает, что «письмо не сочинено Газдановым. <...> существовала реальная “Соня”» (V, 533). В любом случае несомненен интерес Газданова к этим письмам, о чем свидетельствует тот факт, что письмо «Сони» было переписано (или записано) в Рабочую тетрадь самим писателем. Возможно, с целью использовать его как материал для будущих произведений.

ночки стал хирург: «— Вы вышли замуж за хирурга? — Почему непременно за хирурга? — Не знаю, мне почему-то казалось, что за хирурга» (II, 175). Желание героини, чтобы ее *любовник* (теперь уже *бывший*) был хирургом, как будто проецируется здесь героем-рассказчиком на ее *нынешнего мужа*. Таким образом, намек на мужа-врача чеховской Ольги Ивановны — Дымова — обнаруживающийся в диалоге, удваивается, приобретая оттенок иронии. Вместо ответа на вопрос героя-рассказчика героиня высказывает ему очередную порцию претензий: «У вас ветер в голове, мой милый. Вы продолжаете вести такую же беспутную жизнь?» (II, 175). В ее устах они звучат комично, поскольку большинство из этих претензий с большей справедливостью нужно бы предъявить ей самой.

Героиня Газданова не отличается последовательностью, мысли ее скачут с одного на другое, движение их не поддается никакой логике — это наглядно демонстрирует разговор на пляже. Встретив своего бывшего квартиранта на юге, Леночка буквально «выплескивает» на него «поток сознания»: «Едва я успел с ней поздороваться, она, не отвечая мне, сказала с раздражением: — Я ему (мужу — Э. А.) объясняла, что нельзя так далеко заплывать, все может случиться — и тогда в каком глупейшем положении я окажусь, вы понимаете? <...> Да ведь вы ничего не знаете. Вы мне должны деньги за комнату. <...> И зачем вы носите на голове этот идиотский чепчик, вы, может быть, думаете, что это красиво? <...> У вас ветер в голове, мой милый. Вы продолжаете вести такую же беспутную жизнь? — Я не успел ответить, она вбежала в воду» (II, 174–175).¹⁵ Своей «непоследовательностью» и спонтанностью газдановская героиня очень напоминает героиню Чехова. Об Ольге Ивановне сказано: «То она мысленно молилась и давала обет богу, что если Дымов выздоровеет, то она полюбит его опять и будет верною женой. То, забывшись на минуту, она смотрела на Коростелева и думала: “Неужели не скучно быть простым, ничем не замечательным, неизвестным человеком, да еще с таким помятым лицом и с дурными манерами?” То ей казалось, что ее сию минуту убьет бог за то, что она, боясь заразиться, ни разу еще не была в кабинете у мужа» (С. 8, 28). В обоих примерах наблюдается явно общий прием

¹⁵ Обоих героинь сближает потребительское отношение к мужьям. Леночка переживает за мужа, заплывшего слишком далеко в море, только потому, что боится оказаться «в глупейшем положении» (II, 175). Ольга Ивановна, «боясь заразиться, ни разу <...> не была в кабинете у мужа» (С. 8, 28), но она все же по-настоящему переживает и в определенный момент раскаивается. Газдановская героиня в этом смысле совершенно бесчувственна и эгоистична.

темпоритмовой организации речи героинь.¹⁶ А. Б. Есин указывает на то, что темповая и ритмическая организация речи — весьма распространенный прием «чеховского психологизма, рассчитанного на читательское сопереживание и сотворчество».¹⁷ Газданов, таким образом, «заимствует» у Чехова не только содержательную сторону, но и форму ее организации в тексте произведения, при этом подвергая их определенной трансформации: стилизованная под Ольгу Ивановну Леночка обретает отдельные, пародийно заостренные черты, но при этом не обнаруживает существенных различий с чеховской героиней.¹⁸

Газданов активно использует чеховские приемы создания образа, при этом его герои внутренне не полемизируют со своими «литературными» прототипами. Ирония Газданова направлена не на автора «Попрыгуны» или его героев, а на современную ему действительность, в которой писатель узнает психологию и манеру поведения того или иного типа русского человека дореволюционной эпохи, запечатленную еще Чеховым.

¹⁶ На сходство темпоритмовой организации речи повествователя у Чехова и Газданова исследователи уже обращали внимание. См., напр.: *Федякин С. П.* Русская литература XIX века в творчестве Гайто Газданова // Гайто Газданов в контексте русской и западноевропейских литератур. М., 2008. С. 15–23; *Фрумкина А.* Поэтическая проза Гайто Газданова в свете русской классики // Хронос [Сайт] Русская национальная философия в трудах ее создателей. 2002. URL: <http://hronos.km.ru/statii/2001/gazdan08.html> (дата обращения: 23. 12. 2009).

¹⁷ *Есин А. Б.* Психологизм русской классической литературы. М., 1988. С. 174.

¹⁸ Введение в текст романа своеобразного «двойника» Леночки, хозяина дома, в котором живут герои, призвано усилить связь этих образов с чеховским рассказом: «Я жил тогда в доме, который бросался в глаза прохожим, так как он был выстроен в мавританском стиле, что казалось, по меньшей мере, неожиданным в Париже; но таково было желание его хозяина, толстого и старого еврея из разбогатевших подрядчиков, имевшего во всех областях искусства свой собственный, строго определенный вкус» (II, 172). «Жилище» Дымовых, обустроенное Ольгой Ивановной, тоже обращает на себя внимание некоторой вычурностью (С. 8, 9). В героине подчеркнута ее причастность буквально ко всем областям искусства: «Она пела, играла на рояле, писала красками, лепила, участвовала в любительских спектаклях, но все это не как-нибудь, а с талантом; <...> рисовала, лепила, пела и аккомпанировала» (С. 8, 10–11). Ее «необыкновенные» знакомые называют ее то «художницей», то «музыкантшей», то «певицей» и пр. Ирония автора «Попрыгуны», подчеркивающего дилетантское отношение Ольги Ивановны к искусству, ее «порхание» от живописи к музыке, как будто передает и герою-рассказчику «Ночных дорог». Последний, рассуждая о вкусовых предпочтениях хозяина парижского дома «в мавританском стиле», как бы невзначай выражает некоторое недоумение: «В архитектуре его прельщал *почему-то* мавританский стиль» (II, 172). Характер этого сходства относителен, но при этом способен задать чеховский тон повествованию.

А. Д. Семкин

О русском интеллигенте: некоторые параллели в творчестве Чехова, Зощенко, Довлатова

Они чувствовали себя одинокими в литературе. Известен прогноз Чехова, сделанный в беседе с Буниным, о том, что читать его будут семь лет — максимум семь с половиной. Постоянны жалобы Зощенко на то, что в нем видят совсем не того писателя, которым он в действительности является. А. Ю. Арьев вспоминает горькую иронию Довлатова: «Помню, как он с нескрываемым раздражением заметил об одном таком знакомом обозревателе: “Когда он пишет о любом советском литературном выдвиженце, о каком-нибудь орденоносном Степан Семеныче, тут у него Пушкин и Данте прямо с языка не сходят. А когда кто-нибудь сравнит Довлатова хотя бы с Куприным, он сочтет сравнение не по рангу для меня высоким или вовсе смешным. Я, конечно, и сам вздрагиваю, когда меня сравнивают с Достоевским или извлекают из моих персонажей *русскую Душу*. Но все-таки, если я принят в литературу как человек более или менее ей не чуждый, значит, и у меня есть какая-то литературная генеалогия”».¹

Между тем восстановить справедливость и обнаружить предшественников — не так уж сложно.

Предложенная тема в части «Чехов — Зощенко» не столь неожиданна. Вопрос о глубинном родстве, о связях между этими двумя творческими мирами уже поднимался, и не раз. Интерес самого Зощенко к творчеству классика не вызывает сомнений: постоянные явные и скрытые цитаты из чеховских произведений, обыгрывание заглавий, сюжетов, мизансцен, небольшая, но важная статья Зощенко «О комическом в произведениях Чехова»... Вполне очевидно сходство между ранними рассказами Антоши Чехонте и творчеством Зощенко периода «Нервных людей» и «Уважаемых граждан» — на уровне понимания природы комизма или применения конкретного художественного приема. Неоднократно привлекали внимание исследователей произведения Зощенко с названиями, заимствованными у Чехова, — рассказ «Анна на шее», пьеса «Свадьба» и

¹ Довлатов С. Собр. соч.: В 4 т. СПб., 2000. Т 1. С. 20. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера тома и страницы арабскими цифрами.

др., интересны размышления о сопоставлении двух писателей Г. А. Белой, Е. А. Подшиваловой, А. К. Жолковского.

Что же касается С. Довлатова, он, убоившись, как мы видели, сравнения с Достоевским, вполне определенно высказался по поводу собственной идеальной модели творческой личности: «Можно благоговеть перед умом Толстого. Восхищаться изяществом Пушкина. Ценить нравственные поиски Достоевского. Юмор Гоголя. И так далее. Однако похожим быть хочется только на Чехова» (3, 271). И это не просто декларация. Совпадений столько, что они уже не могут быть просто совпадениями.

Они очевидны уже на уровне поиска слова или словоформы. Порой Довлатов прямо ссылается на Чехова: «Реплика в чеховском духе: “Я к этому случаю решительно не деепричастен”» (3, 271). (Отметим этот фирменный и для Зощенко прием — употребление слова со смещением значения или создание неожиданной словоформы, сравним знаменитое: «Собачка системы пудель»).

Множество чеховских любимых тем получают у Довлатова полное развитие, но особенная, излюбленная — неприятие пошлости и банальности, политической, литературной, псевдофилософической... Это не цитирование, он сам увлеченно порождает подобные квазитексты:

«— Это не ваше — “К утру подморозило...”?»

— Нет, — говорил я.

— А это — “К утру распогодилось...”?»

— Нет.

— А вот это — “К утру Ермил Федорович скончался...”?»

— Ни в коем случае» (3, 216).

Узнаваемо? Это, конечно, из «Ионыча» — незабываемый роман Веры Иосифовны, начинавшийся словами: «Мороз крепчал» (С. 10, 26).

Постоянно размышляя о специфике собственного дарования, Довлатов ищет свое место в иерархической схеме «рассказчик — прозаик — писатель» опять-таки в соотношении с Чеховым: «У Чехова всю жизнь была проблема, кто он: рассказчик или писатель?»²

Одна, может быть, из самых, главных, подлинно трагических тем, объединяющих и Зощенко, и Довлатова, и Чехова — невозможность коммуникации, нарушение элементарных правил общения и, как следствие, фатальное одиночество человека. Верно подметил это И. Н. Сухих, размышляя в связи с творчеством Зощенко о рассказе «Новая дача». В действительности произведения, затрагивающие эту тему, занимают огром-

² Цит. по: Пекуровская А. Когда случилось петь С. Д. и мне. СПб., 2001. С. 289.

ное место в творчестве и Чехова (от «Злоумышленника» и «Тоски» до «Врагов» и «Княгини», а от «Врагов» и «Княгини» до «Скучной истории» и «Палаты № 6»), и Зоценко, в основе драматургии рассказов которого всегда взаимная человеческая глухота, и Довлатова.

Примеров множество — обратим внимание на разговор эзков Замаерава и Ерохина или Егорова с Катей — в «Зоне»; на идиотическую беседу двух майоров или неудачную попытку Лиды взять интервью у Алиханова — в «Компромиссе»... То же самое происходит и с самыми близкими людьми — впечатление бреда производит беседа героя с будущей женой в «Заповеднике»; там же абсолютно по чеховской модели происходит общение автора с Михаилом Ивановичем, а в «Иностранке» — беседа Муси с Зарецким. Разные причины — замкнутость собственного мира, эгоцентризм, различный жизненный опыт, узость кругозора, примитивность одного из собеседников, а то и обоих, речевая дисфункция, терминологическая путаница — приводят к одному результату, к фатальной невозможности понять другого...

Наконец, самое важное родство обнаруживается на уровне самой общей проблематики, проклятых вопросов русской литературы: эти вечные вопросы не только по смыслу, но и звучащие совершенно по-чеховски, с именно его интонацией... Возьмем только один — ранний и не самый показательный рассказ — «Дорогу в новую квартиру»: «Кто мы такие?»; «Почему я здесь?»; «Будет этому конец?»; «Что мы собой представляем?» (1, 166–168). Разве это не Чехов, разве это не интонация «Дуэли» или «Скучной истории»?

Мы рассмотрим подробнее один аспект — отношение трех авторов к особому человеческому типу, получившему название «русский интеллигент».

Отношение А. П. Чехова к современной ему интеллигенции — вопрос достаточно сложный. Однако его современникам порой оно представлялось однозначно негативным: «Чехов со своею зоркостью был оскорблен нашей неудавшейся историей, нашим одичавшим народным бытом, нашею безвольной интеллигенцией».³ Основные претензии — неукорененность в жизни, неспособность к ней: «Чехов застал уже хмурых или вернее унылых и тусклых людей, современниками которых мы долгое время были, — способных многого желать, но не умеющих ничего хотеть...».⁴

³ Чехов А. П. Затерянные произведения: Неизданные письма: Воспоминания: Библиография: Труды Пушкинского Дома при Российской Академии наук. Л., 1925. С. 92.

⁴ Там же. С. 216.

Размышления Чехова о слабом, негодном для жизни герое-интеллигенте постоянно оказываются в центре внимания критики в связи с такими рассказами, как «Верочка», «Враги», «Жена», «Княгиня», «Дома», «Холодная кровь», «Почта», повестью «Скучная история» и многими другими. Критика, как и всегда в России, использовала рассказы, чтобы вынести приговор современному человеку и современному обществу: Д. С. Мережковский говорит об изображении Чеховым «современного человека <...> измученного и обессиленного беспечельным копанием в собственной душе». ⁵ М. Неведомский утверждает: «Тусклая, матовая, бессильная душа — это постоянная тема Чехова». ⁶ П. Н. Красков основной чертой чеховских героев считает «болезненную вялость, заставляющую ко всему относиться бесстрастно и тупо». ⁷

Этот приговор произнесен еще при жизни Чехова, дореволюционной критикой. Для Зоценко — автора совсем другого, советского, времени важнейшим вопросом также станет отношение к интеллигенту (причем к интеллигенту прежней эпохи, можно сказать в стилистике тех лет, старорежимному, «чеховскому» герою-интеллигенту) с позиций нового времени и в противоположность герою новому.

Необходимость решительного изменения отношения к этому герою оказывается особенно очевидна для Зоценко, выросшего в интеллигентной семье и впитавшего любовь к русской и европейской культуре «с молоком матери»: «Я всегда, садясь за письменный стол, ощущал какую-то вину, какую-то, если так можно сказать, литературную вину. Я вспоминаю прежнюю литературу. Наши поэты писали стишки о цветочках и птичках, а наряду с этим ходили дикие, неграмотные и даже страшные люди. И тут что-то такое страшно запущено». ⁸ Именно он и мог ощутить эту вину перед «запущенным» народом, вину, о которой говорил А. А. Блок в статье «Интеллигенция и революция».

Результатом комплекса литературной и, очевидно, экзистенциальной вины писателя становится стремление работать для массы. Именно в этом видит значение Зоценко рафинированный денди, эстет и знаток поэзии В. Стенич, сказавший в 1930 году на диспуте, посвященном творчеству Зоценко: «Зоценко страшен правой интеллигенции, потому что

⁵ Цит. по: А. П. Чехов: pro et contra. СПб., 2002. С. 73.

⁶ Там же. С. 801.

⁷ Там же. С. 251.

⁸ Фрезинский Б. Я. Судьбы Серапионов. СПб., 2003. С. 45.

он нарушает традиции старого. Он пишет вещи, работая на массового читателя».⁹

На первый взгляд, причины, по которым Зоценко считает необходимым распрощаться с наследством XIX века, с героем-интеллигентом, те же, что и у критиков чеховского времени — поскольку главным в этом человеческом типе для него остаются слабость, никчемность, нежизнеспособность. Но как меняются акценты! Как меняется то, чем конкретно не устраивает этот герой! «Это был форменный меланхолик. И простой, пролетарской душе глядеть на него было то есть совершенно, абсолютно невыносимо. Он выпивать не любил, физкультурой не занимался и на общих собраниях под общий смех говорил все неактуальные вещи: дескать, например, мусор во дворе пахнет...».¹⁰

Разумеется, в действительности Зоценко не в восторге от происходящего, от того, что на смену хмурым, мучительно размышляющим над жизнью и над собой чеховским «сумеречным» героям идут жизнерадостные и не утомленные высшим образованием Петюшка Ящиков или Володька Завитушкин, Вася Тыкин или Вася Былинкин. Тем не менее, он отчетливо понимает, за что можно и должно ненавидеть интеллигента. В этом объяснение и той показательной экзекуции, которая производилась над интеллигенцией в рассказах Зоценко — вопреки собственной натуре и правде жизни.

Это, к сожалению, общий и такой знакомый процесс. Пытаются такого героя осудить, отречься от него и другие (Фадеев, Олеша, Эренбург), но никто не был так последователен, никто так яростно не нападает на «дряблых меланхоликов и беспочвенных интеллигентов, утомленных своим средним образованием». При этом еще раз отметим: Зоценко отталкивается именно от чеховского типа хмурого, пассивного, замкнувшегося от жизни человека. Занятого ненужными для жизни вещами.

Вот как увидел Зоценко вселенную Чехова: «Чехов создал пасмурный мир людей, людей хмурых, одиноких, неудовлетворенных, душевно нездоровых и раздвоенных. Такой мир и был характерен современному ему обществу. <...> Этот мир был низвергнут революцией. Он исчез...».¹¹

⁹ Цит. по: Михаил Зоценко: Материалы к творческой биографии: Кн. 2. СПб., 2001. С. 195.

¹⁰ *Зоценко М.* Сочинения: 1920-е годы. СПб., 2000. С. 627.

¹¹ *Зоценко М.* О комическом в произведениях Чехова. Цит. по: Лицо и маска Михаила Зоценко. М., 1994. С. 103.

В этой связи нельзя не вспомнить, что были и другие, куда более жесткие оценки. И о мире Чехова — и о нем самом — один из его незаурядных современников писал так: «Все, что выходило за границу маленькой провинциальной жизни, не интересовало его (это о Чехове! — А. С.). Выпить, закусить, сыграть в картишки, Чебутыкин, Лаптев, ноющие интеллигенты — вот и вся жизнь. Была ли Россия только такой? Конечно, нет. Уже рождалось то, что есть теперь, и уже писал Блок. Но он ни того, ни другого не замечал».¹²

Так отождествил Чехова с его «ноющими интеллигентами» талантливый, но недалеко и неглубоко смотрящий (в силу собственной политической ограниченности, своего пафоса) современник...

А вот совершенно противоположный — и столь же ошибочный взгляд: современный интерпретатор, говоря о теме ни к чему не пригодной («ноющей»!) интеллигенции у Довлатова, соотносит его мировоззрение, даже минуя Зошенко, непосредственно с Чеховым: «Самый главный парадокс анекдотической прозы Довлатова в том, что изначально, с первых шагов, находясь в окружении либеральствующей интеллигенции и совершенно не зная почвеннического направления современной русской культуры, весь свой сарказм, весь наработанный цинизм, всю конвойскую беспощадность он вымещает на этом окружении. Этим он на самом деле похож на Чехова, беспощадно высмеивающего беспомощных и вялых дядей Ваней, трех сестер и прочих обитателей вишневых садов. Только у Довлатова эпоха другая и интеллигентность не та...».¹³ Трудно сказать, что больше поражает в этом пассаже: как можно такое вычитать у Чехова или как можно такое разглядеть в Довлатове?

И здесь — трагическая рифма уже не в творчестве, но в судьбе трех авторов. Мы имеем в виду постоянное и опасное упрощение, преследовавшее на протяжении всей жизни трех замечательных авторов, с удивительным постоянством отождествляемых с их героями-рассказчиками.

В Чехове увидели его вялых героев — отождествляя его самого с ноющей интеллигенцией и обвиняя в равнодушии, пессимизме, ноющей интонации...

Почти через столетие в Довлатове (а заодно и в Чехове) В. Бондаренко с абсолютно противоположных позиций увидит «конвойскую беспощадность к беспомощным и вялым дядям Ваням, трем сестрам и про-

¹² Из дневников Б. Савинкова. Цит. по: *Шенталинский В. А.* Донос на Сократа. М., 2001. С. 165–166.

¹³ *Бондаренко В.* Плебейская проза Сергея Довлатова. Цит. по: *Пекуровская А.* Когда случилось петь С. Д. и мне. С. 290.

чим обитателям вишневых садов». И сколько такого приходилось о себе слышать Довлатову — подчас взаимоисключающего! Но самый обычный случай — простое отождествление с героем. В «Ремесле» писатель приводит сам о себе следующее обобщенное определение, суммирующее множество подобных оценок: «Довлатов пишет о городских низах. Его персонажи — ущербные люди, богема. Их не печатают, обижают. Они много пьют. Допускают излишества помимо брака. Чувствуется, рассказы автобиографические. Довлатов и его герои — одно» (2, 52).

А вот это уже о Зоценко — но как будто о Довлатове: «Высмеивая своих героев, Зоценко как автор никогда не противопоставляет им себя и не подымается выше их кругозора».¹⁴

Общее в судьбе и Чехова, и Зоценко, и Довлатова — совершенно одинаковое трагическое недоразумение. (Если это только недоразумение. Скорее злая воля). Современники жестко судили автора, отождествляя его с героем-рассказчиком.

Именно поэтому Зоценко имеет право, более того — считает своим долгом, говоря о юморе Чехова, защищать и Чехова, и самого себя, защищать право писателя на изображение жизни: «Критика стала смешивать художника с его персонажами. Настроения персонажей чеховских произведений отождествлялись с настроениями писателя. Это была вопиющая ошибка. Причем ошибка, которая легко разбивается, если взглянуть на Чехова-человека. В этой области весьма характерны и показательны его письма <...> письма говорят об огромной жизнерадостности, о светлом уме, о светлом отношении к жизни, о любви и уважении к людям».¹⁵

Отрицая чеховского героя, Зоценко яростно отстаивает самого Чехова, с отчаянным упорством отделяя создателя от его же созданий. Можно сказать, что преклонение перед «светлым умом» Чехова — оборотная сторона неприятия чеховского типа интеллигента. Пафос многих рассказов Зоценко — не стремление найти «ноющему интеллигенту» место в новой действительности, а решительное отрицание данного человеческого типа. Как говорит современная исследовательница: «Жестоко и безжалостно судит Зоценко своего героя — за либеральную фразу, за непригодность к жизни, даже за знание испанского языка и латыни, оказавшееся эфемерной ценностью в мире, где господствует практическая польза».¹⁶

¹⁴ Литературная энциклопедия: В 11 т. М., 1930. Т. 4. С. 376–378.

¹⁵ Лицо и маска Михаила Зоценко. С. 103.

¹⁶ *Беляя Г.* Творчество М. М. Зоценко: Проблемы интерпретации // Литературное обозрение. 1995. № 1. С. 12.

В этом расставании писателя с наследством XIX века не только осознание необходимости происходящего, в нем ощущается какой-то трагический надрыв, это демонстративное презрение и безжалостность не объяснить насмешкой над действительно чужим. Трагедия в том, что таков и сам автор. Здесь звучит боль и горечь человека, отказывающегося от самого себя. Зоценко, безусловно, тот самый «хмурый человек» и похож не на своего героя, а на чеховского. Он оказывается, если обратиться к воспоминаниям друзей, в точности тем самым интеллигентом, на которого его герою «противно глядеть».

1) **Герой-рассказчик** — любитель выпить. **Интеллигент** не пьет — и сам **Зоценко** практически не употребляет алкоголя.

2) **Герой-рассказчик** занимается спортом, физкультурой. **Интеллигент** не способен к этому — да и сам **Зоценко** никаким спортом никогда не занимался.

3) **Герой-рассказчик** жизнерадостен. **Интеллигент** печален, «утомлен своим средним образованием» — тяжелые депрессии и повседневная мрачность **Зоценко** общеизвестны.

4) **Герой-рассказчик** смотрит на жизнь просто. **Интеллигент** все страшно усложняет, от этого и мучается. **Зоценко** утверждает: «Жизнь устроена проще, обиднее и не для интеллигентов».¹⁷ Вот только когда он пытается так смотреть на жизнь — чувствует к ней отвращение: «Черт побери, как все просто на свете! И зачем я об этом узнал? Может, как раз от этого мне теперь жить скучно».¹⁸

5) **Герой-рассказчик** в общении прям, прост и груб. **Интеллигенту**, в отличие от героя «Аристократки» (у которого это случайность), в высшей степени свойственна «буржуйская стыдливость». Сам **Зоценко** в жизни мягок и тактичен.

6) **Герой-рассказчик** социально активен. **Интеллигент** не участвует в общественной жизни. **Зоценко** в начале 1920-х говорил о своей абсолютной аполитичности: «...я не коммунист, не эссер, не монархист, я просто русский. И к тому же — политически безнравственный».¹⁹

7) У **героя-рассказчика** есть место в жизни, он имеет право жить. **Интеллигент** в этой жизни чужой, поэтому он так мучительно чувствует,

¹⁷ Фрезинский Б. Я. Судьбы Серапионов. С. 47.

¹⁸ Зоценко М. Сочинения. С. 611.

¹⁹ Зоценко М. Автобиография: О себе, об идеологии и еще кое о чем. Цит. по: Серапионовы братья: Материалы. Исследования. Публикации. СПб., 1998. С. 174.

«что не все люди имеют право существовать».²⁰ Этот комплекс переживаний в высшей степени свойствен **Зоценко**.

В целом не те корни, не тот генезис у писателя Зоценко. Он сам объясняет: «Я родился в интеллигентной среде. Я не был, в сущности, новым человеком и новым писателем. И некоторая моя новизна в литературе была целиком моим изобретением».²¹

И герой Зоценко — его изобретение, имитация. Сам Зоценко, дворянин и офицер, увлеченный философией Ницше и теорией Фрейда, автор изысканных сказок, подражавший Оскару Уайльду — не просто далек от Васи Былинкина — он ему полярно противоположен.

Отсюда и «комплекс» Зоценко: неприятие им плотского существования нового человека, и вполне очевидное презрение к нему как к жизни простейших организмов, и в то же время даже не зависть к силе победившего хама, а уверенность в том, что эта-то жизнь, которая устроена «проще и обиднее», и есть самая настоящая.

Где же выход из тупика, в который загнала его эпоха? И что делать с героем, принадлежащим старому миру, с этим «хмурым», негодным для жизни человеком? Каковы могут быть варианты решения?

1) Адаптация старого героя к жизни — для этого нужно заняться делом, а для начала попасть в действительно тяжелую ситуацию, которая потребует предельного напряжения сил. В рассказе «Не все потеряно» речь идет о человеке, обретшем смысл жизни, ожившем после того, как он сломал ногу и обзавелся массой иных неприятностей. Ситуация скорее анекдотическая.

2) Полное унижение старого героя и противопоставление ему нового человека, укорененного в жизни, уверенного, активного, сильного. Одновременно происходит идеализация героя-антиинтеллигента, летчика, парашютиста, ворошиловского стрелка или милиционера. Превосходство «парашютиста» обнаруживается, как и всегда в русской литературе, в ситуации любовной: «современные молодые женщины любят что-нибудь смелое, героическое. Им, я заметил, не нравится что-нибудь обыкновенное. Они любят, чтобы мужчина был непременно летчик или, там, в крайнем случае, бортмеханик. Тогда они расцветают, и их не узнать».²²

Убедительно? Поверить сложно, не та поэтика у Зоценко. Зная автора, читатель безошибочно угадывает под маской героического бортмеханика

²⁰ Зоценко М. Сочинения. С. 786.

²¹ Зоценко М. Автобиография // Лицо и маска Михаила Зоценко. С. 12.

²² Зоценко М. Сочинения: В 2 т. Екатеринбург, 2003. Т. 1. С. 328.

примитивную и агрессивную физиономию Васи Былинкина или Володьки Завитушкина.

Так, спустя четверть века, отозвался конфликт прежних хозяев вишневого сада с новым, Лопахиным, в творчестве совсем иного, «пролетарского» писателя. Впрочем, как у Чехова, речь не о вишневом саду, так и у Зоценко — не о женских симпатиях, а о старых и новых хозяевах жизни. В «Сентиментальных повестях» старому герою в праве на жизнь, кажется, окончательно отказано.

3) Со временем выясняется: вовсе отказаться от людей умственного труда невозможно. Нужен новый герой — интеллигент, но без рефлексий, без лишних идей, зато занимающийся спортом, способный и в политической жизни участвовать, и, если нужно, морду набить. И у Зоценко закономерно появляется такой герой — девушка-инженер, не побоявшаяся в одиночку выступить против двух хулиганов и обратиться к бегство: «Я спросил: — Вы физкультурница?

Она, улыбнувшись, ответила: — Немного. Как все у нас в институте <...>. И я стал есть яблоко, глядя на девушку. И где-то у меня в воображении окончательно таял образ интеллигента из старого мира, в очках, калошах и с зонтиком. И, глядя на девушку, я подумал: “Как это хорошо и как замечательно, что у нас такая интеллигенция. И как хорошо, что здоровье и сила не расходятся с разумом и сознанием”».²³

4) Совсем иные возможности в этом плане открывает война — гораздо более убедительными окажутся, герои «Партизанских рассказов». Одного из них Зоценко столкнет со специально откопанным где-то для этой цели интеллигентом-«профессором». Вот как описывается их противостояние: «Какой поразительный контраст. Два мира перед ним. Старый, ушедший мир, мир хмурых, мятущихся людей, когда-то описанных Чеховым. И новый мир — спокойный, уверенный в своих силах, точно знающий, что надо делать для того, чтобы жить».²⁴

5) Наконец, в одном из послевоенных рассказов предпринимается попытка окончательно решить вопрос о взаимоотношениях интеллигенции и народа. Сначала подтверждается существующая априори пропасть между народом и «культурными», но эта ненависть, эта пропасть легко уничтожаются анекдотическим образом. Люди-то, несмотря на нарядность и интеллигентный вид, оказываются не врагами, а своими классово близкими и даже не узванными в первый момент родственниками.

²³ Зоценко М. Собр. соч.: В 3 т. М., 1994. Т. 2. С. 445.

²⁴ Зоценко М. Рассказы: Фельетоны: Комедии. М.; Л., 1963. С. 131.

«И, помолчав, тетя Катя задумчиво добавила:

— В прежнее время нетрудно было различать людей по костюму. А сейчас легко попасть в грубую ошибку. Уже своих близких родственников мы узнавать перестали.

— А зачем тебе людей различать по костюму? — спросила соседка. — Сейчас кругом все люди свои, советские».²⁵

Различать не требуется, потому что теперь интеллигенция и есть народ. Очерк «Хороший урок» — апофеоз примирения, в нем утверждается полное исчезновение, снятие хорошо знакомого со времен Тургенева и в действительности до сих пор непреодолимого противоречия — столь наглядно изображенного, в частности, Чеховым в рассказе «Новая дача».

Подведем итог. Все предложенные варианты разрешения проблемы интеллигенции, старого героя в новом мире, очевидно неудовлетворительны. Эта неудовлетворительность, интуитивно ощущаемая читателем, есть результат воплощения в неправде конкретного текста той большой лжи, в условиях которой существовал Зоценко. В отличие от Чехова.

Новый вариант — точнее, хорошо забытый старый, поскольку он предполагает возврат к старому, чеховскому миру, — предлагает Довлатов.

Герой Довлатова — это герой Зоценко (здесь мы имеем в виду традиционное значение этого определения, то есть тот же Петюшка Ящиков, Володька Завитушкин или Вася Былинкин), задумавшийся над возможностью нравственного самооправдания своей жизни. И переставший считать себя центром Вселенной. Теперь он сам смотрит на героя Зоценко со стороны: «Мещане — это люди, которые уверены, что им должно быть хорошо» (3, 305). Герой Довлатова, в большинстве случаев неотличимый от автора, уверен, что ему не должно и не может быть хорошо. Как это было впервые сказано о совсем другом писателе Н. А. Добролюбовым: «В произведениях г. Достоевского <...> боль о человеке, который признает себя не в силах или наконец даже не вправе быть человеком...»²⁶ Аналогия далеко не случайная...

Глубокое сродство внешне несерьезной довлатовской прозы со всей проблематикой русской классической литературы совершенно очевидно. «Герой — лишний человек. И в литературном смысле — как продолжатель известной галереи российских персонажей, и в самом прямом, жизненном — чему свидетельством биография Довлатова, бывшего неудачника и нынешнего эмигранта. Пользуясь его же словами, он — «неудержимый

²⁵ Там же. С. 187.

²⁶ Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1963. Т. 7. С. 242.

русский деградант”... Идея “лишности”, изгойства, невозможности вписаться в какую-либо систему (*культурную*, социальную, бытовую) господствует в его прозе». ²⁷

Таким образом, общее движение в рамках этой темы схематически таково: от разочарованности в интеллигенции у Чехова к отрицанию уже заклеянного псевдоинтеллигента («псевдо», поскольку он стал лишним в жизни) у Зошенко — и далее к действительно лучшему (в действительности это возврат к чеховскому типу) человеку у Довлатова. О нем тосковал и Зошенко, которому мучительно хотелось другого героя: «Хочется сегодня размахнуться на что-нибудь героическое... А то все мелочь да мелкота — прямо противно... А скучаю я, братцы, по настоящему герою! Вот бы мне встретить такого!». ²⁸ Такого настоящего героя попытался он изобразить в рассказе «Испытание героев». Скромный помощник счетовода Николай Антонович не совершает подвигов. Он просто не совершает подлости. Это была всего-навсего нравственная норма. Та самая, по которой так тосковал Довлатов, считавший, кстати, именно «нормальность» отличительным признаком чеховского мира.

²⁷ Вайль П., Генис А. Искусство автопортрета // Петрополь: Вып. V: Памяти Сергея Довлатова. СПб., 1994. С. 228.

²⁸ Зошенко М. Сочинения. С. 541.

Л. В. Сафронова

«Дикие животные сказки» Л. Петрушевской
как римейк чеховской «Чайки»

Постмодернизм, связанный с модернизмом по типу конструкции тезис — антитезис, то есть по принципу усиления качеств модернизма до карикатурного предела,¹ договаривает то, что было в предшествующей культуре как бы «недоношенным», доводит до полной ясности и окончательного диагноза. В сказках Л. Петрушевской персонажи Чехова определяются по доминантной составляющей их характера, превращаясь в прозрачные по значению и сюжетной функции архетипы, преодолевая незавершенность чеховских комедийных образов. «*Аркадина — козел Толк. Нина Заречная — волк Семен Алексеевич. <...> Маша — собака Гуляш <...>. Тригорина, все-таки знаменитого писателя, должен был играть лягушка Самсон, а Треплева (!) вообще улитка Герасим*».²

Поэтому и чеховская «комедия про птицу», в которой как минимум три смерти (юноши, ребенка и животного), называется у Л. Петрушевской своим настоящим жанровым именем, то есть «*порноспектаклем театра зверей*» + фильм ужасов феминистской направленности («*...получился настоящий девичник, лягушка Самсон не в счет, он молчал непонятно на какую тему, хотя пил наравне*» — с. 183), где крупным планом дана Кукушка Калерия в роли дохлой чайки.

Кукушка Калерия (отчасти аффилированная с чеховской Аркадиной по принципу ослабленности материнского инстинкта) одновременно и символ смерти, контролирующей всех (отсчитывающей время), и секс-символ: «*у ней трагически полуотпущенные глаза жертвы, обнажена кисть ноги и неприкрытая грудь — этот фотопортрет работы таракана Максимки был помещен в эротической газете “Кукушководство” как иллюстрация позы “Ямщик”*» (с. 152). Чайка (варианты: гагара, уточка) в

¹ Эштейн М. Н. «Гипер» в культуре XX века: Диалектика перехода от модернизма к постмодернизму // Эштейн М. Н. Постмодерн в русской литературе. М., 2005. С. 20–44.

² Петрушевская Л. С. Дикие животные сказки: Морские помойные рассказы: Путь к баяне. М., 2003. С. 149. Далее цитаты из римейка Л. Петрушевской даются курсивом по этому изданию с указанием номеров страниц в скобках.

фольклоре также символизирует девушку в период половой зрелости, эротической активности, на выданье.³ Эти две основные линии, по сути, представляющие собой сюжет инициации, и просвечивают чеховскую «Чайку» насквозь в интерпретации Петрушевской.

В «комедии» Чехова совершенно очевидно запущен метроном всеобщей гибели, неумолимо отсчитывающий, сколько кому осталось на фоне голого, безобразного как скелет театра, под соответствующие моменты вой собаки, завывание ветра в трубе, меланхолические звуки вальса и вдовий, приторный запах гелиотропа. Автор выстраивает своих персонажей по убывающей, по принципу ближе / дальше к краю жизни, скрупулезно указывая на возраст, то есть на жизненный потенциал каждого из них. Нине Заречной — 18–19 лет, Маше — 22 (но ходит в черном), Треплеву — 25 (а ощущает себя на 90), Тригорину — «сорок лет... будет еще не скоро», Аркадиной — 43 (но готова играть 15-летнюю и на 32 воспринимает себя в отсутствие сына / присутствии любовника), доктору Дорну — 55, Сорину — 60. Традиционно «по краям» у Чехова — дети и старики. Не случайно так высока в его текстах детская смертность, несмотря на то, что доктор в «Чайке», например, по специализации акушер. Старость же, по Чехову, вообще не лечится.

Пребывание врача-акушера на пенсии Дорна в родовом гнезде Аркадиной нефункционально: он никого не лечит, только успокаивает. Крайне скудный набор медикаментов (валерьяновые капли, сода и хина) не помогает умирающему Сорину от астмы и ревматизма, а Дорну от легочного заболевания. Да и серьезные психологические проблемы других персонажей не облегчает: у Треплева, Заречной и Маши невроз и суицидальные наклонности, у Тригорина — фобия публичности и легкая паранойя («Разве я не сумасшедший? <...> мне казалось всякий раз, что брюнеты враждебно настроены, а блондины холодно равнодушны»; С. 13, 29–30). Сам Дорн в стабильной депрессии, у Аркадиной случаются истерики. «Просто клиника какая-то» (с. 135), настоящий клуб по интересам «Як быть коханой. Вопросы суицида» (с. 176). Болезненность в чеховском комедийном тексте тотальна, а врач — принципиально бездействующий, сам больной пенсионер, занявший позицию нейтрального наблюдателя. Он ждет и даже как бы приближает неизбежную развязку, поскольку Чехов своих больных исправляет могилой, его доктор — санитар леса, Доктор-смерть.

³ Березкин Ю. Е. Женщина-птица в Чако и в Калифорнии: Реликтовые формы социальной организации в зеркале фольклора // URL: <http://www.rutenia.ru/folklore/publication/htm> (дата обращения: 15. 06. 2010).

Л. Петрушевская перекрывает эти чеховские показатели и по количеству, и по тяжести заболеваний, но среди ее диагнозов преобладают не душевные, а телесные травмы, полученные в результате разрешения (снятия) семейно-бытовых конфликтов: вывих рога, вялотекущий вывих челюсти («*Челюсть у бабочки Кузьмы реально висела по третью пуговицу*»; с. 109), волочение подкрылий, перелом третьей-пятой щетинки, травма черепа: «...*всю ночь улитка Герасим полз по стволу ружья в сторону пруда, причем даже не снял грима и ехал с забинтованным черепом, только рога выпустил на волю: так много пережил (в роли Треплева)*» (с. 150). Таким образом, Петрушевская выписывает и Чехову жанровый рецепт, поскольку в комедии именно тело артикулирует истину, комедия акцентирует телесный низ. Чехов же расшатывает данную жанровую структуру, выводя иницилируемого героя за пределы традиции для совершения некоего духовного перехода.

Гуманно увеличен в «Диких животных сказках» качественно-количественный потенциал медицинского персонала, да и народная медицина на подъеме — «*валериановые капли с ихтиоловкой, забойный ериш, кто понимает*» (с. 95). В результате — «*все остались живы, что и требовалось*» (с. 27). У Петрушевской рождаемость так же тотальна, как у Чехова смертность. «*И еще другой вопрос — кому раздавать двести восемьдесят (грубо) штук помета?*» (с. 102), 10 поколений в месяц, 165 новорожденных блох-махновцев от второго-пятнадцатого браков? Текст перенаселен, и именно это чувство локтя, телесное тепло толпы, чеховской модели многолюдной Генуи, нейтрализует страх смерти, так как коллективное тело, народ как метафора безмолвного бессознательного, не знает о своем конце. «Здесь, в точке свертывания символической системы языка, основанного на конвенциональности, и развертывания сигнальной коммуникации обнаруживается потеря страха смерти»,⁴ — пишет В. Колотаев. У Чехова же, напротив, тема детства усечена, младшее поколение представлено уже совершеннолетними детьми из неполных семей с нежизнеспособным потомством. Чехов-предпостмодернист просто констатирует «заболевание культурой» у персонажей комедии, и именно тот факт, что высокая культура стерилизует.

Сюжет инициации всегда связан с моментом полового созревания героя. Поэтому ключ к неразрешимому чеховскому конфликту надо подбирать через архетипические семейные ситуации, прежде всего, Эдипов сюжет, хотя «*эта схема может оказаться одной из самых дурацких в*

⁴ Колотаев В. А. Поэтика деструктивного эроса. М., 2001. С. 229–300.

жизни» (с. 105) — «старший сын восстал на отца с кухонным ножом, а тот ответил табуреткой» (с. 48). Однако кто предупрежден, тот вооружен. В постмодернизме Эдипов комплекс — отработанная эстетическая модель: «при наличии в доме щенков надо определить, кто в доме хозяин, так написано в самоучителе по собаководству для продвинутых» (с. 104). Собака Гуляш, как проекция Эдипа, полон смешанных чувств: «Щенки лаяли на него, пусть симпатичными детскими голосами, но тявкали, это раз! Они не любили, когда бедный Гуляш ел из их миски, это два; орал, что он чавкает, это три; терпеть не могли, когда он чесал ногами, четыре, не говоря уже о ковырять в носу, тут такое начиналось (пять, шесть, семь)» (с. 105). И все же родитель у современной писательницы психоаналитически подкован, дети оказываются культурнее «предков», таким образом, инициация исторически оправдана и проходит почти без эксцессов. Петрушевская снова дописывает Чехова, у которого аналогичный Эдипов нарыв намечен, но не вскрыт.

Треплев — безотцовщина. Аркадина заменяет ему отца, вынужденно совмещая сразу две семейные роли: «Д о р н. Юпитер, ты сердисься... А р к а д и н а. Я не Юпитер, а женщина. (Закуривает)» (С. 13, 14–15). Аркадина в качестве Отца, Царь-девицы, навязывает всем комплекс вины, неосознанно провоцируя соперничество, внутрисемейную борьбу за смену власти. «Т р е п л е в. Психологический курьез — моя мать <...> и все мы — ее враги, все мы виноваты» (С. 13, 7–8). «А р к а д и н а. Эти постоянные вылазки против меня и шпильки <...> Капризный, самолюбивый мальчик» (С. 13, 15).

Чеховская Аркадина демонстративно фаллична, агрессивна, продуцирует мужественный дискурс. Она сильная, успешная, курит, пьет, все за всех решает. Во времена Чехова такой персонаж еще эксклюзивен, что и отмечает Петрушевская. Аркадину у нее играет козел Толик, многодетный отец, архетип Отца, и символ перекладывания вины на другого. «Все-таки это очень важно, что женские роли играют мужики, это ново, неожиданно, и когда козел играет тетку, все сразу заглядывают ей под юбку...» (с. 151).

И, конечно, не в ее интересах взросление сына, смена поколений. Именно Аркадина срывает спектакль Треплева, тормозит инициацию, переход юноши в более высокую возрастную и социальную группу. В истолковании психоаналитиков, слово рождается в результате отрицающих, деструктивных актов, направленных против авторитетного слова отца. «Т р е п л е в. Вы, рутинеры, захватили первенство в искусстве и считаете законным и настоящим лишь то, что делаете вы сами, а осталь-

ное гнетете и душите! Не признаю я вас! Не признаю ни тебя, ни его!» (С. 13, 40). Иными словами, «... где идеал, там кто-нибудь его и попрет» (с. 117). Зеркально карикатурная, то есть намного более четкая ситуация и в семье собаки Гуляша: «— Тяф, тяф, йоу! — отвечали ему на это щенки. Остомордел ты нам. Уйди или мы уйдем, да, мам?» (с. 105).

Провал спектакля не только означает сбой в профессиональной (социальной) самореализации Треплева. Это и провал его экзамена на половую зрелость. Аркадина расстраивает его отношения с Ниной Заречной, рушит планы обретения семьи. «Т р е п л е в. Это началось с того вечера, когда так глупо провалилась моя пьеса. Женщины не прощают неуспеха» (С. 13, 27). Семейный конфликт замораживается, инициация откладывается на два года и затем снова пресекается Аркадиной, иронизирующей по поводу писательских опытов сына. «Задача власти — препятствовать, разрушать, подвергать распылению дискурс угнетенных, не давать ему оформиться в прямую, <...> неметафорическую речь. <...> Акт говорения всегда пресекается властью закона, революционеры лишаются слова, у них отнимается слово на суде», — пишет В. Колотаев.⁵

Треплев жестко фиксирован на Аракадиной, по ней корректирует свой внутренний мир. На любовь матери, а не Заречной, гадает он на ромашке, ее мнением интересуется, сочинив пьесу. Именно образ Аркадиной — матери / символического отца, чья фигура через сложную систему противоречий определяет динамику психических процессов развития сына, является в тексте его Сверх-Я. И в результате именно мать (= отец) навязывает ему сознание ущербности, бесталанности, недостаточной мужественности — одним словом неготовности. По сути, Треплев в комедии — еще видовое существо, пытающееся овладеть словом, мастерством писателя (взять слово = взять власть), застрявшее между родом и социумом. Тригорин о Треплев: «Все никак не может попасть в свой настоящий тон. Что-то странное, неопределенное, порой даже похожее на бред» (С. 13, 54). Речь Треплева избыточна, в ней превалирует риторика инфантильных повторов.

Не только Треплев находится в плену «хаоса из грез и образов», на полпути к трансмутации, поскольку именно язык бессознательного, «бредовый» декадентский дискурс, переполнен образами, и он всегда проигрывает поединок с четкой, понятной речью власти. В состоянии незавершенной инициации оказываются практически все персонажи, на которых, так или иначе, распространяется кастрационная политика Аркадиной.

⁵ Колотаев В. А. Поэтика деструктивного эроса. С. 429.

Вялый, рыхлый, молчаливый, всегда покорный подкаблучник Тригорин, «маленький литератор», научился хорошо изображать только природу, не дотянув до рефлексивного уровня. В отношениях с Аркадиной он также совмещает две роли — любовника и сына. Идентификация по Тригорину Аркадиной более выгодна, это не только ее омолаживает, но и укрепляет социальный статус (*«все-таки известный писатель»*). В результате чего Треплев действительно оказывается лишним, аструктуральным персонажем, не вписывающимся в Эдипов треугольник, как его и обозначает Сорин: «...но все же, в конце концов, ему кажется, что он лишний в доме, что он нахлебник, приживал» (С. 13, 36).

А невыполнение инициации ведет к смерти, так как брак — единственная форма благополучия иницируемого героя, способ избежать семейных коллизий путем перехода в более высокое социальное состояние.⁶ Кроме того, самоубийство Треплева — единственная возможность вернуть Аркадину в статус матери, победить в ней отца, вернуть природную материнскую любовь и в то же время повзрослеть, совершив героический поступок, поскольку дети в мифе обозначают не действующее лицо, а материнство героини. *«Да, я интересуюсь как мать и вообще как дикое животное»*.

Тригорин — психоавтомат, заведенный Аркадиной, ее амбициями: «День и ночь одолевает меня одна неотвязчивая мысль: я должен писать, я должен писать, я должен...» (С. 13, 29). Изредка по-воровски он пытается завершить свою инициацию: то в отношениях с Заречной, то нацеливаясь на Машу. Тригорин: «Замужем? <...> Счастливы?» (С. 13, 51). Однако существовать как самостоятельная биологическая единица, глава семейства, он не способен. Тригорин — Аркадиной: «Бери меня, увози, но только не отпускай от себя ни на шаг...» (С. 13, 42). Ср.: *«...тетя Оксана <...> молча собрала мужа, завязала ему штаны узлом, закинула его за спину и уволокла, в первый раз, что ли»* (с. 52).

Долго «не владеет голосом» и Нина Заречная, поначалу входящая в сферу контроля Аркадиной, символического отца (Нина — Аркадиной: «Я теперь принадлежу вам!» (С. 13, 22); Аркадина — Нине: «...моя крошечка» (С. 13, 17)), а затем испытывающая страх и чувство вины перед ней из-за романа с Тригоринным. В свою очередь и «Марья, родства не помнящая» (С. 13, 34), признается Дорну: «Я не люблю своего отца <...>. Помогите же мне. Помогите, а то я сделаю глупость, я насмеюсь над своею

⁶ Левитон Г. А. Инцест // Мифы народов мира: Энциклопедия: В. 2 т. Т. 2. М., 1988. С. 544.

жизнью, испорчу ее...» (С. 13, 20). Даже Сорин, наравне с Треплевым, клянчит у Аркадиной деньги (но нельзя же давать деньги детям!). А главная трагедия его жизни в том, что его никогда не любили женщины. Судя по всему, и он — старый холостяк, не прошедший инициацию, «Человек, который хотел» (С. 13, 48).

Не случайно сюжет инициации разворачивается в фамильном доме, деревенской усадьбе Сорина. Иницилируемый во время обряда посещает страну мертвых, общается с душами умерших, с предками. В этом ракурсе симптоматичен уход Треплева в сверхсимволическое, мертвое пространство: «Тела живых существ исчезли в прахе, и вечная материя обратила их в камни, в воду, в облака, а души всех слились в одну. <...> Во мне душа и Александра Великого, и Цезаря, и Шекспира, и Наполеона, и последней пивяки» (С. 13, 13). «Общается» Треплев во время инициации и с **«отцом вечной матери»** — дьяволом.

Вся семья Аркадиной, начиная с Сорина, старшего в роду, латентно демонизирована. Усадьба Сорина, их семейное гнездо, находится в глухом, отдаленном месте, окруженном лесом, болотом и озером — локусом нечистой силы, «топосом черта». ⁷ Хромой, косматый Сорин (Треплев — Сорину: «Голова и борода у тебя взлохмачены. Надо бы постричься, что ли...» (С. 13, 9), «...эта старая баба Петр Николаевич» (С. 13, 26), скрученный ревматизмом, предстает в тексте в виде партнера-аналога черта — Бабы Яги. Как пишет К. Леви-Стросс, нарушение прямохождения есть не что иное, как указание на связь мифического героя с хтоническими существами, с культами богов земных недр. ⁸ Сюжет чеховской «Чайки», таким образом, генетически восходит к инициации и в плане хронотопа: приключений мальчика в доме лесного демона, испытаний его на идентификацию потусторонними силами предков. ⁹

Треплев — самоубийца, а самоубийцы служат черту. В свою очередь Треплев демонизирует Тригорина, фигурального своего отчима, заказчика чучела чайки (т. е. смерти Треплева, Заречной, и, возможно, затем Маши). Черт остроголов (три-горин), его символ — берестяной поплавок

⁷ Березович Е., Родионова И. «Текст черта» в русском языке и традиционной культуре: К проблеме сквозных мотивов // Между двумя мирами: Представления о демоническом и потустороннем в славянской и еврейской культурной традиции: Академическая серия: Вып. 9. М., 2002. С. 7–44.

⁸ Леви-Стросс К. Структурная антропология. М., 1995. С. 192–196.

⁹ Мелетинский Е. М. Женитьба в волшебной сказке: (Ее функции и место в сюжетной структуре) // URL: <http://www.rutenia.ru/folklore/publication/htm> (дата обращения: 15. 06. 2010).

(смотреть на поплавок — любимое занятие Тригорина). Однако главный черт все-таки не Тригорин, который оказывается в мифологическом картесе пьесы ложным героем.

Наиболее высокая степень демонизации в образе Аркадиной («*Аркадина у них с бородой и рогатая*»), к которой на самом деле обращена пьеса сына о «*жесточкой борьбе с дьяволом, началом материальных сил, <...> отцом вечной материи*». У Петрушевской ее играет козел Толик, архетип отца и символ демонизма. Аркадина — хитрая, динамичная, причем это мастер «непрямого движения» — «вертлявого», манипулятивно-го дискурса (бабий язык — чертово помело). Риторика власти всегда лжива и регрессивна.

Аркадина одна в тексте по настоящему успешна в своей профессии, а работа — явление небожественное, восходящее к библейскому сюжету о грехопадении и изгнания из рая: черт дал работу, а Бог — отдых. По мнению доктора Дорна (alter ego Чехова), единственным грехом Сорина являются двадцать лет его службы по судебному ведомству. Атрибуты Аркадиной «табак» и «богатство» в русской традиции тоже знаки «текста черта».

Ко всему прочему в имени Сорина все, кроме Дорна, *ходят налево*, а Нина Заречная даже подглядывает в замочную скважину левой на сцене двери. Треплев вообще запирает правую дверь на ключ, а на левой принципиально нет замка. Левая сторона пространства издревле связана с топосом черта, она наименее семиотична, это сфера бессознательного.

Симптоматично и то, что механизм инициации разворачивается в деревне, на фоне естественной природы, практически «без декораций». Это тот самый топос, естественная, «материнская» среда обитания, исход из которого в сферу социального, «отцовского» обычно трагичен и эсхатологичен. Выход из потока жизни рода и переход к состоянию личностного роста сопровождается душевными муками, болью становления индивидуальности. Треплев — Нине: «Вы похудели, и у вас глаза стали больше» (С. 13, 56). Нина — Треплеву: «Вы писатель, я — актриса... Попали мы с вами в круговорот... Жила я радостно, по-детски — проснешься утром и запоешь; любила вас, мечтала о славе, а теперь? Завтра рано утром ехать в Елец в третьем классе... с мужиками, а в Ельце образованные купцы будут приставать с любезностями. Груба жизнь!» (С. 13, 57). «Исходу из материнской языковой среды, где властвуют законы сохранения и накопления энергии, и принятие под жестким давлением “Сверх-Я” языка отца, чья грамматика не подчинена экономическим принципам наслаждения, мы обязаны развитию сферы воображаемого, духовного пространства

личности, которое выражается в символических проявлениях», — пишет В. Колотаев.¹⁰

Преступание порога надежно укрывающего, уютного жилища и означает рождение героя. Если в сказке есть сирота, то именно она и является истинным героем.¹¹ У Нины Заречной надежного жилища не было изначально, она — падчерица. Треплев: «Отец и мачеха стерегут ее, и вырваться ей из дому так же трудно, как из тюрьмы» (С. 13, 7). Здесь снова прочитывается глубинный мифологический контекст, когда семья брачного партнера выступает в роли вредителей, а главная функция мачехи / отчима — изведение героя. По законам обратной экстраполяции механизмов бессознательного в текст именно Заречная является главным, культурным героем чеховской «Чайки», единственным, полностью завершившим инициацию, поскольку ее стартовые условия самые невыносимые, и, следовательно, разрыв родовых пут неизбежен и психологически облегчен. *«Шикарная красotka оса Феничка тосковала у телефонной будки после драки с отцом, который выгнал ее чугунной сковородкой из родного гнезда. <...> И, предвидя скорбное лицо деспота-отца, Феня отправилась в опасные гости...»* (с. 32).

Петрушевская эпатазирующе, концентрированно биологизирует Чехова, вытаскивая из его пьесы, по сути, собственный постмодернистский автопортрет. И, тем самым, косвенно предъявляет претензии к концептуальной рыхлости, недопроявленности его письма, стилистически явно с ним конкурирует. Вступая в симбиотические отношения с модернистским донорским текстом, она и конфликтует, ведя свою собственную Эдипову войну, и одновременно подлечивает его депрессивность, корректируя изнутри. Однако этому ее карикатурному гомеостазу с коллегой-предмодернистом не откажешь в определенной дозе объективности анализа.

¹⁰ Колотаев В. А. Поэтика деструктивного эроса. С. 308.

¹¹ Новик Е. С. Система персонажей русской волшебной сказки // Структура волшебной сказки. М., 2001. С. 122–160.

Чехов в восприятии постмодернистов

О влиянии Чехова на современную литературу написано и сказано много и справедливо. Однако если говорить конкретно о постмодернизме, то сближение его художественной системы с чеховской нередко преувеличивается. Чеховские произведения как целое, как тексты, взятые каждый в их связности, цельности и единстве, не предвещают постмодернизм, но на разных уровнях системы имеются точки пересечения. Исследователи и авторы постмодернистских текстов, в частности, Б. Парамонов, М. Липовецкий, Н. Лейдерман, М. Эпштейн, В. Курицын, И. Бражник, Вик. Ерофеев, Д. Пригов, апеллируя к Чехову как предтече, предвестнику (особенно часто в 90-е годы XX века — в начале XXI-го, период доминирования постмодернизма в русской литературе), опирались на его антидогматизм, видимый релятивизм, отсутствие жесткой иерархической модели, уравнивание в правах «случайных» предметов и «важных вещей», коммуникативные неудачи и провалы персонажей. Отмеченные особенности чеховских произведений, нашедшие свое крайнее выражение в постмодернизме, еще не дают основания считать, что чеховский мир близок постмодернистскому, поскольку глубоко различны их мировоззренческие, гносеологические, аксиологические составляющие.

Прежде всего, это касается отношения изображенной действительности к реальной: чеховская «вторая» реальность, не подменяет и не отрицает «первую», а, постигая ее, максимально приближается к сути, вбирая в себя общее, типическое — и единичное, индивидуальное, закономерное и случайное, рациональное и иррациональное, бытийное и бытовое. А. П. Чудаков писал: «Чем ближе созданный мир к естественному бытию в его хаотичных, бессмысленных, случайных формах, тем больше будет приближаться этот мир к абсолютной адогматичности бытия. Мир Чехова — именно такой мир».¹

Казалось бы, исследователи постмодернизма сближаются именно с таким пониманием, подчеркивая в чеховской поэтике особую роль «вещественности» и случайных деталей, но интерпретируются они как про-

¹ Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971. С. 263.

явление постмодернистского мировосприятия: отсутствие разделения на «низкое» и «высокое»,² вообще уравнивание «верха» и «низа», неразличение этических оппозиций. Между тем, «случайные» детали, реплики имеют особый статус в чеховской поэтике не потому, что равновеликое значение придается «конституции» и «севрюжине с хреном». «Случайные» предметы — будь то лорнетка Анны Сергеевны («Дама с собачкой»), хлыстик Лиды («Дом с мезонином»), кусок синей материи в руках Манюси («Учитель словесности»), карта Африки («Дядя Ваня») — сигнализируют о связи / контрасте между внешним проявлением и внутренним состоянием; «незначительная, незаметная деталь знаменуют то изменение привычных, традиционных представлений об обстоятельствах действия, которое произвел Чехов...».³ Сами детали неравнозначны в чеховских текстах: «вульгарная лорнетка» Анны Сергеевны, ее японские духи, купленные в дешевом магазине, — и море, которым она и Гуров любят в Ореанде, пароход, освещенный лучами солнца, могут быть в одинаковой степени важными знаками обстоятельств и обстановки действия, но они не уравниваются в эстетической оценке автора и персонажей и связаны с разными повествовательными интонациями — прозаически-бытовой и лирической.

Принципиальное различие состоит в том, что у Чехова при отсутствии «жестких иерархических связей» сохраняются основополагающие этические, гносеологические, эстетические оппозиции: добро / зло, правда / ложь, понятное / непонятное, любовь / «роман», искренность / фальшь, прекрасное / безобразное. В поле этих оппозиций различимы «высокое» и «низкое», не означающие при этом деления на важное и неважное по их художественному статусу. Высокое — и перерождающая обывателя любовь («Дама с собачкой»), и вера в будущее («Три сестры»), и служение своему делу, призванию («Чайка», «Попрыгунья»), и стремление к осмысленной жизни («Учитель словесности», «Невеста», «Три сестры» — «Или знать, для чего живешь, или же все пустяки, тринтрава...»), и ощущение сопричастности историческому времени, вечности, природе («Студент», «Степь»), и «небо в алмазах». К сфере низкого относятся «три аршина земли», житейская пошлость, «шаршавые животные»: лакей Яша («Вишневы сад»), Наташа («Три сестры»), Чимша-Гималайский («Крыжовник»), звероподобный Кирык («Мужики»).

² Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М., 2000. С. 75–76.

³ Цилевич Л. М. Стиль чеховского рассказа. Даугавпилс, 1994. С. 154.

Между этими сферами нет непреодолимой пропасти, они соприкасаются, взаимодействуют, «перетекают», но никогда не сливаются, не подменяют одна другую. Вместе с тем они крайне редко представлены в «чистом» виде — персонажи «балансируют», сближаясь то с одной, то с другой (как Гуров, учитель Никитин, Тригорин, Андрей Прозоров, Лаевский и др.), и этим, в числе прочего, обусловлена амбивалентность читательских и критических оценок. Может возникнуть впечатление, будто в постмодернизме находит логическое развитие именно чеховское изображение человека и мира, между тем к постмодернистским персонажам, обычно находящимся вне рамок оппозиций плохой / хороший, добрый / злой, нравственный / безнравственный, в принципе неприменимы какие-либо этические критерии, ведь они существуют в мире, представляющем недифференцированный хаосом, в котором отсутствуют ценностные ориентиры и опоры. Во многих постмодернистских текстах создается своеобразный коллаж из разноречивых высказываний, описания необъяснимых поступков и неадекватных реакций персонажей, несопоставимых по значимости событий и фарсовых ситуаций — действительность абсурдируется и травестируется:

«— Сева вчера вены вскрывал.

— Сева! Кто же на кухне вены вскрывает?!

— Я.

— А у нас, по-моему, там очень уютно.

— А что это у вас за окном?».⁴

В рассказах С. Солоуха «Картинки», носящих чеховские названия («Крыжовник», «Хамелеон», «Ионыч», «Каштанка» и др.) и не имеющих ничего общего ни с сюжетами, ни с персонажами Чехова, изображены эпизоды хаотичного быта, корреспондирующего с хаосом бытия. Персонажи, словно механические куклы, лишь участвуют в жизненном процессе: они обмениваются ничего не значащими репликами, обедают, плавают, полют грядки, занимаются сексом — и в это время ничего не происходит: судьбы не слагаются, жизни не разбиваются, но проживаются безрадостно, в их вязкой текучести все равнозначно и неосмысленно. Выхваченные из общего потока сценки обыденной жизни, без идеализации и без ужасов, без шокирующих подробностей, без символов и знаковых деталей, не вызывают ни эмоционального сопереживания, ни интеллектуальной рефлексии: «Вторую неделю они уже здесь, а на пальцах ни мозолей от весел, ни царапин от скал. С одной стороны Митька — пузо

⁴ Мухина О. «Ю» // Драматург. 1997. № 8. С. 24.

круглое с рук на руки перемещается, а с другой — так замечательно валяться и на спине, и на боку, и под деревьями, и у реки. Зря, наверное, ушел из института, вести лабораторки — занятие не хлебное, конечно, но и не потное».⁵

Человек безыдеален, он дезориентирован, ценностной вертикали для него не существует, поскольку традиционные ценности полностью дискредитированы, по мнению постмодернистов, а другие их не заместили. Авторы демонстрируют «незаинтересованный» взгляд на жизнь с позиции «третьего наблюдающего», по выражению Д. Пригова.⁶ В чеховских произведениях автор, безусловно, небезучастен, его самоустранение кажущееся, он «устраняется» от суда, а не от точки зрения — авторские точка зрения и предпочтения имплицитны в тексте, однако они различимы. Примечательно, что самые разные читатели чаще всего адекватно их воспринимают, вероятно, потому, что аксиология Чехова общечеловечна и естественна.

Как справедливо замечено А. Б. Есиным, «чеховская ценностная система укоренена в повседневности, связана с конкретной практикой. Поэтому она ориентирует культурное сознание не на идеальные сферы «проклятых вопросов», а на положение вещей в реальной повседневности. Но тем самым — и возвышает такие простые и доступные всем ценности, как труд, порядочность, справедливость и т. п., до уровня основополагающих начал человеческого бытия».⁷ Однако на этих простых непреложных ценностях не так просто основывать свою жизнь, оттого среди чеховских персонажей, не поддающихся ни однозначной оценке, ни четкому разделению на «положительных» и «отрицательных», часто встречается «плохой хороший» человек.

Чеховский отказ от претензий на обладание истиной («никто не знает настоящей правды») импонирует постмодернистам, и, действительно, переключается с постмодернистским тезисом об отсутствии единой правды о мире, в мире-тексте ее заменяет «множественность интерпретаций» и, шире, «множественность одновременно существующих “правд”».⁸ Разница в том, что у Чехова сложность ориентации человека в мире («ничего

⁵ Солоух С. Ионыч // Октябрь. 1998. № 8. С. 100.

⁶ Пригов Д. «А им казалось: В Москву! В Москву!» // Сорокин В. В. Сборник рассказов. М., 1992. С. 117.

⁷ Есин А. Б. О чеховской системе ценностей // Литературоведение: Культурология: Избранные труды. 2-е изд. М., 2003. С. 164–165.

⁸ Лейдерман Н. Л., Литовецкий М. Н. Современная русская литература: В 2 т. Т. 2. М., 2003. С. 378.

не разберешь на этом свете») и сосуществование частных «правд» не отменяют высшей правды, которая была важнейшей категорией в его художественной аксиологии: «Правда и красота... всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле» (С. 8, 309). Чеховские персонажи не знают этой единой, общей правды, возможно, недоступной обыкновенному человеку, но существенно, что они верят в нее, надеясь «доплыть до настоящей правды». Таким образом, постмодернистская «множественность интерпретаций», нравственный релятивизм не наследуют чеховскому пониманию истины, а, скорее, противостоят его «все же в божьем мире правда есть и будет». Постмодернизм усваивает или его устраивает лишь один аспект отношения писателя к этой нравственно-философской категории: «никто не знает настоящей правды».

Признанные, «фирменные», постмодернистские приемы: абсурдизация, пародирование, игровое начало, затрудненность или невозможность коммуникации — можно обнаружить еще в юмористических рассказах Чехова («Перепутанные объявления», «Кое-что», «Грешник из Толедо», «Письмо к ученому соседу», «Каникулярные работы институтки Наденьки N» и др.), однако и в этом случае проводить параллели следует осторожно. В основе комического абсурда Чехова — нелепости и несуразности, алогизмы реальной жизни, нарушения коммуникации, приводящие к расхождению намерения и результата, несовпадению ожидаемого и получаемого.⁹ В рассказе «Злоумышленник», например, юмористический эффект основан на несовпадении представлений о ситуации неграмотного мужика и следователя, а не совпадают представления вследствие принадлежности персонажей к разным социальным и культурным системам. Каждый исходит из своей логики, говорит на своем языке — налицо провал коммуникации, и в итоге прагматическая цель не достигается.

У Чехова абсурд не тотален — у постмодернистов он тотален и зачастую страшен, абсурд есть естественное состояние мира (красноречивы в этом отношении тексты В. Сорокина), в котором разорваны все причинно-следственные связи, отсутствует целесообразность, смещены понятия добра и зла, девальвировано или извращено чувство любви. Абсурд сопрягается в таких текстах, как правило, не с юмором, а с всеобъемлющей иронией. В этом постмодернисты, пожалуй, в наибольшей степени насле-

⁹ См.: Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М., 2005. 400 с. (В монографии проанализированы практически все случаи нарушения коммуникации как комического, так и драматического характера).

дуют Чехову: в его зрелых произведениях не так много юмора, но очень много иронии, снижающей или разрушающей любой пафос, ставящей под сомнение любое утверждение. В особой иронии Чехова, а также в выводе автора за рамки повествования и в частичной передаче функций повествователя персонажам обнаруживаются истоки современной организации повествования (не только постмодернистского).

Интерес постмодернистов к Чехову обусловлен также характером чеховского хронотопа. Об открытом, «разомкнутом» хронотопе писали неоднократно, в частности, И. Н. Сухих отметил, что, в отличие от «эпического, патриархального» хронотопа русской классической литературы, «доминантный хронотоп чеховского творчества строится на иных, прямо противоположных предпосылках *разомкнутости, неограниченности* мира вместо его замкнутости и *структурности, психологической неоднородности* вместо прежней однородности и контакта полюсов».¹⁰ Л. М. Цилевич подчеркнул также его зыбкость: у Чехова (например, в «Степи», «Студенте», «Доме с мезонином») время-пространство «теряет неподвижность, постоянство, становится зыбким, пульсирующим; колеблясь между настоящим и прошлым, бывшим и небывшим, знакомым и незнакомым, оно приобретает черты ирреальности».¹¹ Последняя особенность оказала значительное влияние на хронотопическую организацию современных текстов, постмодернисты нередко прибегают уже к анахроническому повествованию, в котором смешиваются, перетекают эпохи, смещаются пространства.

Яркий пример подобного повествования — роман П. Крусанова «Укус ангела», в котором реальные исторические события сдвинуты во времени и в пространстве и совмещены с вымышленными, а смысловым центром произведения стало понятие хаоса: «Кризис современного мира необратим, хаос будет его последним словом».¹² Поглощение земного мира хаосом неизбежно, и, пытаясь постичь новое состояние мира, человек не должен руководствоваться разумом: «Пришла пора пробудиться. А раз так, то пришла пора и человеку постичь хаос. Но при этом он должен принципиально отказаться от рассудочных моделей, которые прежде служили ему основным инструментом постижения мира».¹³ В постмодернистском мировоззрении хаос — основополагающая категория.

¹⁰ Сухих И. Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова. 2-е изд., доп. СПб., 2007. С. 291.

¹¹ Цилевич Л. М. Стиль чеховского рассказа. С. 192.

¹² Крусанов П. Укус ангела. СПб., 2000. С. 167.

¹³ Там же. С. 163.

Постмодернисты усматривают значение чеховского хронотопа прежде всего в том, что он «впервые указал на грядущий мир хаоса»,¹⁴ Чехов для них — первый классик, почувствовавший хаос бытия. Д. Пригов, в частности, представлял основу чеховской картины мира как прорывающийся наружу хаос, таящий великое искушение для писателя, который в последний момент «волевым усилием» натягивал на хаос бытия «сдерживающую пленку культуры».¹⁵ Думается, это сильное преувеличение. В творчестве Чехова осознание неупорядоченности, хаотичности, фрагментарности бытия не отменяет и не подавляет чувство сопричастности Космосу, заключающему его гармонические начала. Так, в «Чайке» Дорн ощущал слиянность с беспорядочно и бесцельно движущейся генуэзской толпой и — вместе — с единой мировой душой, повествователь в «Степи» — с высоким, бескрайним небом: «А взглянешь на бледно-зеленое, усыпанное звездами небо, на котором ни облачка, ни пятна, и поймешь, почему теплый воздух недвижим, почему природа настороже и боится шевельнуться: ей жутко и жаль утратить хоть одно мгновение жизни. О необъятной глубине и безграничности неба можно судить только на море да в степи ночью, когда светит луна. Оно страшно, красиво и ласково, глядит томно и манит к себе, а от ласки его кружится голова...» (С. 7, 46).

Иван Великопольский («Студент») проникается мыслью о взаимосвязанности и взаимообусловленности всего в мире — значит, есть возможность разобраться, что творится «на этом свете»: «Прошлое, думал он, связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекавших одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой» (С. 8, 300). Прозрения редки и наступают не у каждого, но они знаменательны. Чеховский человек, безусловно, испытывает чувства одиночества и страха перед лицом мироздания и неизбежной смерти: «Звезды, глядящие с неба уже тысячи лет, само непонятное небо и мгла, равнодушные к короткой жизни человека, когда остаешься с ними с глазу на глаз и стараешься постигнуть их смысл, гнетут душу своим молчанием; приходит на мысль то одиночество, которое ждет каждого из нас в могиле, и сущность жизни представляется отчаянной, ужасной...» (С. 7, 65–66). Осознание неминуемого конца каждой человеческой жизни не делает ее бессмысленной, напротив: чеховские персонажи стремятся к пониманию высшего смысла бытия и к

¹⁴ *Адамович М.* Юдифь с головою Олоферна // Новый мир. 2001. № 7. С. 169.

¹⁵ *Пригов Д.* «А им казалось: В Москву! В Москву!». С. 116.

осмысленности своей собственной жизни. «Открытость» хронотопа позволяет соотнести вечное и преходящее, бытие и быт, беспредельность и локализованность пространства.

Постмодернисты «присваивают» из художественной системы Чехова близкие или кажущиеся близкими себе черты, часто игнорируя, а может быть, не признавая их совершенно другую глубинную природу.

О переводе «лошадиных фамилий» на испанский язык

В данной заметке исследуются возможности адекватного перевода на испанский язык смешных фамилий из творческого наследия Чехова. Материалом для исследования послужили три известных мне перевода рассказа «Лошадиная фамилия».¹ Выбор материала обусловлен, с одной стороны, очевидной каламбурностью и комизмом этого текста (что осложняет задачу переводчика: то, что смешно по-русски и для русских, должно оказаться смешным и на другом языке, для носителей иной культуры), а с другой стороны, достаточным для анализа количеством вариантов этого произведения на испанском языке. Нужно отметить, что все три перевода «Лошадиной фамилии» (все они называются одинаково: «Apellido de caballo») неоднократно переиздавались, что косвенным образом свидетельствует о признании их «качественности» и, до некоторой степени, привычности в испанской культуре. Все три переводчика являются также и литературоведами, пропагандистами русской литературы в испаноязычном мире.

Самый ранний вариант был предложен Георгием (Джорджем) Портновым в 1924 году.² Портнов, «один из первых исследователей русского влияния в испанской литературе»,³ — русский эмигрант, живший сначала в Испании, затем в Соединенных Штатах, в 1920-е годы он перевел на испанский язык более 50 произведений русских авторов, среди которых — Аверченко, Андреев, Арцыбашев, Гоголь, Горький, Куприн, Лермонтов, Пушкин, Л. Н. Толстой, Тургенев, Чехов. Монография Портнова «Русская литература в Испании» («La literatura rusa en Espana». New York, 1932) до сих пор не утратила научного значения и цитируется в трудах многих исследователей-компаративистов.

¹ Указаний на существование других испанских версий «Лошадиной фамилии» обнаружить не удалось. Благодарю за помощь в разысканиях моих испанских коллег, в первую очередь — проф. Роберто Монфорте Дюпре.

² *Chejov A. Apellido de caballo // Chejov A. La cerilla sueca / Trad. directa del ruso por G. Portnoff . Madrid: Calpe, 1924. P. 91–97.*

³ *Алексеев М. П. Русская культура и романский мир. Л., 1985. С. 212.*

О других переводчиках сведений у меня меньше. Эйно Зернаск (судя по имени и фамилии, у него эстонские корни), в 1975 году опубликовал свои переводы в сборнике «Рассказы Чехова» («Cuentos de Chéjov»), начиная с 2000 года несколько раз переиздавался его сборник под названием «Поцелуй и другие рассказы»,⁴ он также является автором посвященного Чехову исследования «Другой сад: Жизнь и творчество Антона Чехова» («El Otro jardín: vida y obra de Antón Chéjov». Buenos Aires, 1986). Любопытно, что только перевод «Лошадиной фамилии», принадлежащий Зернаску, можно (не без труда) обнаружить в Интернете.⁵

Виктор Гальего Бальестеро начал переводить русскую литературу в 1990-е годы и успел познакомить испанских читателей со множеством ранее недоступных им текстов. В его активе — переводы из Гоголя, Герцена, Гончарова, Бунина, Л. Н. Толстого, Пастернака, стихотворения Пушкина, новые версии «Дневника писателя» Достоевского и «Дыма» Тургенева, «Письма к Сталину» Булгакова, «Письма с Дальнего Востока и Соловков» П. Флоренского. Чехова он переводил много, вероятно, первым опубликовал по-испански «Остров Сахалин»; в 2005 году его работы были собраны в так называемое «полное собрание сочинений» русского писателя — в двух томах.⁶ Гальего Бальестеро тоже выступал как чеховед: он автор биографии писателя «Antón Pávlovich Chéjov (1860–1904)» (Мадрид, 1998), свои переводы он снабжает предисловиями и комментариями.

Перейдем к анализу сходств и различий в передаче лошадиных фамилий в трех испанских версиях одноименного произведения Чехова. Для наглядности я свел все три варианта в таблицу, под таблицей приводится перевод самых распространенных терминов коневодства, а варианты, которые встречаются реже, снабжены переводом прямо в таблице. Жирным шрифтом выделены переводческие казусы, требующие особого комментария.

⁴ Я пользовался изданием 2000 года: *Chéjov A. Apellido de caballo // Chéjov A. El beso y otros cuentos / Trad. Heino Zernask. Barcelona: Edhasa, 2000. P. 219–223.*

⁵ URL: <http://www.librodot.com/Synopsis.php?num=8950>.

⁶ В него вошла и «Лошадиная фамилия». См.: *Chéjov A. Apellido de caballo // Chéjov A. Obras completas. Barcelona: RBA, 2005. Vol. 2. P. 71–73.*

Чехов	Portnoff	Zernask	Gallego Balletero
Кобылин	caball	Cavallero	Potrov
Жеребцов	potro / potrós	Alazano	Yeguóvich
Жеребятников	potrito	Tordillo (серый)	Corcelóvich
Кобылицын	yegual	Jaco	Caballeróvich
Кобылятников	yeguaf	Jamelgo	Caballérov
Кобелев	yeguales	Sabueso (ищейка)	Caballerinski
Жеребчиков	potriñatof	Crin (грива)	Garañónov
Лошадиин	caballín	Caballo	Caballinski
Лошаков	caballás	Cavallo	Corcelinski
Жеребкин	potronin	Cavalo	Potriniski
Лошадкин	potránech	Casco	Caballónov
Кобылкин	caballánech	Potro	Potrónov
Коренной	—	Bayo	Trotónov
Коренников	potrinin	Leoncavallo	Trotónovich
Присяжкин	yegüín / yegualín	Carreras (скачки)	Rocinóvich
Жеребчиков	potritoff	Corcel	Corcelonski
Жеребковский	potrikowsky	Cuadrúpedo	Corcelónov
Жеребенко	potrocoff	Rocín (кляча)	Corcelov
Лошадинский	caballoinsky	Yugo (ярмо)	Caballonovski
Лошадевич	caballosoff	Cincha (подпруга)	Caballósov
Жеребкович	potrikinin	Rienda	Yegüinski
Кобылянский	yeguansky	—	Garañinski
Конявский	jaco	Tropero (барышник)	Rocinski
Лошадников	jacálaf	Апса (круп)	Caballúnov
Табунов	cuadras	Tropilla (табун)	Yeguadóvich

Чехов	Portnoff	Zernask	Gallego Ballestero
Копытин	casquín	Galope	Pezuñónov
Жеребовский	yegualasín	Pezuña	Potronóvich
Коненко	—	Overo (соловый)	Caballenko
Конченко	—	Pfo (чубарый)	Caballenkovich
Жеребеев	—	Zaino (гнедой)	Potrenko
Кобылеев	—	—	Corcelenko
Тройкин	rienda	Troikin	Calesovich
Уздечкин	troikín	Cuadriga	Riendanenko
Гнедов	alazán	Trotin	Alazánov
Рысистый	bayo	Montura (сбруя)	Trotónov
Лошадицкий	ruano (игрневый)	—	Jamelgóvich
Меринов	corceloff	Pegaso	Castradóvich
Буланов	bayó / baya	Remo (нога)	Bayonóvich
Чересседельников	lanza (копье, дышло)	Silla (седло)	Arnesónov
Засупонин	riendasa	Arnés	Riendanóvich
Лошадский	caballosará	Recado (сбруя)	Jamelgonov
Овсов	avena	Avena	Avénov

Краткий «лошадиный» словарь

caballo — конь, лошадь
 yegua — кобыла
 potro — жеребенок, жеребец
 cuadra — круп
 jaco — кляча
 casco — копыто

rienda — узда
troika (troica) — русская тройка; тройка НКВД
alazán, alazano — гнедой
corcel — боевой скакун
bayo — буланный
garañón — племенной жеребец
trotón — рысак
rosín — кляча
calés, calesa — шарабан
jamelgo — кляча
arnés — сбруя
pezuña — копыто

При взгляде на вертикальные ряды фамилий сразу бросается в глаза, что перечни эти не совпадают между собой и не всегда прямо соответствуют фамилиям в оригинале. В тексте Портнова фамилии почему-то пишутся со строчной буквы, если не стоят в начале предложения. С 1920-х годов в Испании несколько изменилась традиция транскрибирования русских имен собственных, о чем можно судить по написанию фамилий на -ов и на -ский.

У Портнова и у Зернаска несколько фамилий вообще не приведены (пропусков в таблице нет только у Гальего Бальестеро).

Легко заметить, что списки Портнова и Гальего Бальестеро выглядят беднее, чем чеховский; в основном обыгрываются несколько стандартных корней (см. Словарь). Зато Зернаск в своей работе дал волю фантазии и, как представляется, несколько увлекся: в его списке встечаются действительно нелепые фамилии, при этом одинаково чуждые как русской, так и испанской языковым системам: Leoncavallo, Cuadrúpedo, Cuadriga, Regaso. Попутно заметим, что Зернаск в своем переводе не прибегает к русским окончаниям, а использует реально существующие испанские слова. Исключение почему-то сделано для фамилии «Troikin»; впрочем, это слово уже давно прижилось в испанском языке, причем в двух значениях: «русская тройка лошадей» и «руководящая троица политиков (в России)».

С фамилией «Кобелев» и фразой Чехова «Это уже собачья, а не лошадиная» относительно успешно справился только Зернаск. У Портнова фраза переведена верно, но фамилия осталась лошадиная («yeguales») — получилась бессмыслица. У Бальестеро фамилия лошадиная («Caballerinski»), а возражение переделано так: «Может, фамилия вовсе

не лошадиная, а собачья?», что фактически неверно. У Зернаска стоит фамилия «Sabueso» — собака-ищейка, что формально правильно, только вот по-русски Кобелев похож на Кобылин (потому, видимо, и пришел в голову персонажу рассказа), а по-испански такого соответствия нет.

Вероятно, Гальего Бальестеро отчасти пользовался переводом Портнова: в его тексте видоизменены несколько неочевидных вариантов, предложенных в 1924 году: *caballosoff* / *Caballósov*, *yeguansky* / *Yegüinski*, *corceloff* / *Corcelov*. Как досадную оплошность можно расценить повторение в списке Гальего Бальестеро фамилии *Trotónov* (у Чехова повторов нет). С другой стороны, этот переводчик — единственный, кто не побоялся адекватно передать фамилию Меринов — *Castradóvich*.

В конце рассказа Иван Евсеич изобретает совсем уж диковинные для русского слуха варианты: Чересседельников и Засупонин. Ни одному из переводчиков не удалось передать абсурдность этих фамилий, которая, в свою очередь, отражает душевное смятение, охватившее приказчика на «лошадиной» почве.

Как видно из предложенного сопоставления, ни один из трех существующих переводов рассказа «Лошадиная фамилия» не идеален, однако у каждого из них имеются собственные достоинства. Можно сделать вывод, что в целом переводчики справились со своей непростой задачей если не блестяще, то удовлетворительно, что в очередной раз подтверждает тезис о принципиальной переводимости игры слов. Быть может, испанскому ценителю русской словесности, не знающему русского языка, стоило бы порекомендовать знакомиться с этим рассказом по двум или даже трем переводам, из которых трудно выбрать наилучший.

Основные тенденции немецкого чеховедения на рубеже тысячелетий

В своем коротком обзоре я не стремлюсь дать исчерпывающую библиографию немецких работ об А. П. Чехове 1990-х — начала 2000-х годов (получилось бы не очень интересное перечисление), и уж тем более не хочу противопоставлять их исследованиям чеховедов из других стран. Вместе с тем, выделить, условно говоря, «немецкий дискурс» в изучении Чехова мне представляется полезным, т. к. в нем отразились тенденции, свойственные немецкоязычному литературоведению в целом, с поправкой на новые подходы, которые стали актуализироваться еще с середины 1990-х годов.

Если попытаться коротко охарактеризовать немецкий исследовательский подход в целом и к чеховскому творчеству в частности, то я обозначила бы его как тенденцию к *систематизации*. На первый взгляд, именно систематизация наиболее резко противостоит самой натуре А. П. Чехова. Но тем не менее так можно назвать и поиски места чеховской мысли в мировоззренческом контексте XIX–XX и даже XXI веков, и определить местоположение его творчества в системе литературных и литературоведческих новаций, связанных, как правило, с феноменом постмодернизма.

На Втором международном чеховском симпозиуме в Баденвейлере, проходившем еще в 1994 году (материалы его вышли в 1997-ом), известный немецкий славист Петер Урбан, много занимающийся Чеховым, провозгласил: «В философском, идейном и историческом анализе произведений Антона Чехова, попадавших до сих пор в поле зрения исследователей, отсутствует целый ряд нерусских философов, мировоззрение которых не только занимало Чехова, но и живо обсуждалось в России чеховского времени; их основные произведения были переведены на русский язык и являлись достоянием образованных слоев русского общества». Далее Урбан уточнил: «Это прежде всего скептики и “пессимисты”».¹

¹ Urban P. «Wie soll man leben?» — Čechov und «Selbstrachtungen» von Marc Aurel // Anton P. Čechov: Philosophische und Religiöse Dimension im Leben und Werk: Vorträge des Zweiten Internationalen Čechov-Symposiums Badenweiler, 20–24 Oktober 1994 / Hrsg. Von Vladimir B. Kataev, Rolf-Dieter Kluge, Regine Noheil (Die Welt der Slaven. Sammelbände, B. 1). München, 1997. S. 3–17. Hier S. 3.

Как известно, Второй чеховский симпозиум в целом был посвящен философским и религиозным аспектам в творчестве Чехова, а секция «Экзистенциально-философский подход» была почти исключительно представлена немецкими исследователями.

Петер Урбан, начавший свое выступление процитированным выше заявлением, далее, по обыкновению, назвал среди основных «чеховских» философов Шопенгауэра и Ницше, а затем подробно обратился к стоикам и особенно, к Марку Аврелию. Надо сказать, что и по сей день Марк Аврелий остается для исследователей, пожалуй, самым несомненным источником при изучении чеховского мировоззрения. Ведь он не только упоминается в письмах писателя, о философии стоиков рассуждают его герои, особенно пространно в «Палате № 6», но самое главное, книга Марка Аврелия «К самому себе» действительно находилась в личной библиотеке Чехова и даже содержала его многочисленные пометки.

Это, действительно, повод для компаративного изучения, хотя Чехов, не имевший, в отличие, например, от близкого ему по духу предшественника И. С. Тургенева, систематического философского образования, скорее, отмечал то, что было ему по-человечески близко, нежели положения, которые он намеревался развить или художественно отразить в своих произведениях. Это обстоятельство, как и сложное отношение к философии и философским системам самого Чехова, ближе к рубежу тысячелетий все более стало учитываться немецкими исследователями.

Петер Тирген в своей статье «О понятии “равнодушие” у Чехова» уже считает необходимым подчеркнуть, что Россия «хоть и бедна философскими кафедрами (читай: системами — Г. Т.), зато богата поэтами-мыслителями».² Комментируя известное высказывание Чехова, что для художника более важна «правильная постановка вопроса», а не его решение, ученый даже причисляет его к писателям-философам нового времени, приводя в качестве доказательства следующее высказывание Карла Ясперса из его труда «Что есть философия?»: «Поиски правды, а не обладание правдой есть сущность философии... Ее вопросы значительнее, чем ответы, и каждый ответ становится новым вопросом».³

Тирген, автор труда об истории понятия «равнодушие» в русской литературе, ставит его в один ряд с такими как «нигилизм», «базаровщина», «обломовщина», «соборность», «правда-истина» и т. п., и рассматривает его у Чехова в двух аспектах: равнодушие человека и равнодушие

² Thiergen P. Zum Begriff «Gleichgültigkeit» bei Čechov // Ibid. S. 19–28. Hier S. 19.

³ Ibid. S. 21.

природы. В первом случае выход видится в познании самого себя, во втором — в возможном слиянии с природой. Здесь важно отметить еще два обстоятельства. Во-первых, относительно философии стоиков ученый подмечает известное несовпадение в немецком и русском языках дискурсов, связанных с понятием «равнодушие». Ведь немецкие слова *Gleichgültigkeit* (букв. равнодушие) и присущее стоикам *Gleichmut* (хладнокровие, душевное равновесие) заметно различаются, и, говоря о стоиках, немецкие исследователи, как правило, все-таки более имеют в виду именно хладнокровие и душевное равновесие, в то время как у русских писателей и исследователей речь идет, по преимуществу, о равнодушии, что делает их связь со стоиками достаточно приблизительной. Во-вторых, равнодушие, о котором так часто рассуждает сам Чехов и его герои, соприкасается с понятием объективности, к которой стремится чеховский повествователь, таким образом, этот вопрос переносится из философско-этической в эстетическую область.

О том, что эта тема не случайна в немецком чеховедении, свидетельствует появление в 2005 году статьи Карлы Хильшер «*Равнодушие* и старение у А. П. Чехова».⁴ Снова упомянув в этой связи философию стоиков и процитировав П. Урбана и П. Тиргена, автор вполне доказательно утверждает, что прорыв сквозь равнодушие к живому чувству, к самой жизни с течением времени знаменует и разрыв со стоицизмом именно как с хладнокровием и непоколебимым душевным равновесием. Ведь они исключали человеческое сострадание и надежду на счастье — столь важные компоненты чеховского мироощущения в целом. Восприятие жизни как страдания (что позволяет типологически соотнести чеховское творчество с идеями Шопенгауэра), характерное и для стоиков, кажется писателю «удобной философией». По мнению Хильшер, в «Палате № 6» стоицизм более пародируется, нежели является убеждением выживающих в невыносимых условиях героев. Что касается старения, приближения смерти, то именно они провоцируют наиболее яркие «вспышки» и ощущений, и чувств жизни.

Известный славист Рудольф Нойхойзер в своей более ранней статье «Чехов и парадигма Кьеркегора»⁵ относит понятия «равнодушие», «тоска», «скука» к представлениям, являющимся своего рода клише в вос-

⁴ *Hilscher K. Ravnodušie und Altern bei A. P. Čechov // Wiener Slawistischer Almanach. 2005, B. 55. S. 221–227.*

⁵ *Neuhäuser R. Čechov und das Kierkegaard'sche Paradigma // Anton P. Čechov – Philosophische und Religiöse Dimension im Leben und Werk. S. 45–58.*

приятии чеховского творчества. По мнению автора, это наиболее общие характеристики литературы декаданса, а комплекс таких мотивов начал формироваться еще в конце XVIII — начале XIX века, у истоков модернизма. Важной при анализе чеховского творчества представляется Нойхойзеру и биографический аспект: *экзистенциальное состояние* писателя-врача, почти всю взрослую жизнь страдавшего смертельной болезнью и отдававшего себе в этом отчет.

Исследователь выстраивает парадигму существования индивидуума нового времени, включающую в себя противоположение «эстетического» и «этического» человека, ориентируясь на известный труд философа-экзистенциалиста Серена Кьеркегора «Или — Или», русский перевод которого уже был известен во времена Чехова. Эта парадигма, по Нойхойзеру, действительна для Достоевского, Гончарова, Л. Толстого и других русских писателей, в нее он пытается встроить Чехова — человека и художника. «Эстетический» человек хорошо начитан, образован и стремится посвятить свою жизнь прекрасному, но исходит не из самой жизни, а из идеала. Он развивается по следующей схеме: рефлексия / потеря реальности / потеря идентичности / страдание / рефлектирующее страдание / наслаждение страданием и стремление к нему / индивидуум, одержимый рефлексией. Одержимость рефлексией, в свою очередь, приводит к тоске и скуке, к наслаждению и одновременно отчаянию в бытии вне реальности. По признанию Нойхойзера, Чехов, описывая пошлость обыденной жизни, «снижает и банализирует» оппозицию «эстетического» и «этического» человека у Кьеркегора, однако именно это неразрешимое противостояние, получившее особенно явное художественное воплощение в «Обыкновенной истории» Гончарова, остается главной дилеммой чеховского творчества.

К своего рода систематизирующим исследованиям можно отнести и книгу Роберта Ходеля «*Erlebte Rede in der russischen Literatur*», вышедшую в 2001 году.⁶ Термин *erlebte Rede* (букв. пережитая речь) переводится на русский язык как «несобственно-прямая речь»; задача исследователя, предварившего свою книгу теоретическим вступлением, заключается в том, чтобы продемонстрировать отличие русского понимания этого феномена от французского и немецкого. Если во французском восприятии он предстает как «*discourse indirect libre*» (речь идет об определении

⁶ *Hodel R. Erlebte Rede in der russischen Literatur: Vom Sentimentalismus zum sozialistischen Realismus // Slavische Literaturen: Texte und Abhandlungen / Hrg. von W. Smid; B. 22. 2001. 270 S.*

стиля французского модерна Кр. Балли) и поначалу представляет собой не столько грамматическую форму, сколько именно дискурс, то в немецком толковании русской литературы, в частности, творчества Достоевского, речь идет о «текстовой интерференции», то есть наложении друг на друга различных «слоев» текста (В. Шмид). Этот подход восходит, в частности, к трудам М. Бахтина и В. Волошинова, на которых и ссылается автор.

Что касается русской литературы, то Ходель прослеживает в ней развитие «несобственно-прямой речи» от Карамзина до Фадеева, предва­рив основную главу обращением к истокам — к XVIII веку — к риторике Ломоносова и творчеству Прокоповича, Кантемира и Фонвизина.

Каждый из писателей представлен в книге одним, но особенно характерным произведением; у Чехова это «Дама с собачкой». Нельзя не заметить, что, в сущности, сам феномен «несобственно-прямой речи» отражает соотношение в том или ином тексте субъективного и объективно­го начал. Этот ракурс особенно важен для Чехова, сознательно стремившегося к авторской объективности. В связи с этим Ходель выделяет ранний период чеховского творчества, отмеченного конфликтной «конкуренцией» двух начал, затем их короткое мирное сосуществование, и к середине восьмидесятых годов, переход к так называемой «объективной наррации».⁷

В анализе «Дамы с собачкой» особый интерес представляют тонко подмеченное автором частое употребление временных наречий «уже» и «еще», не нарушающих авторского повествования, но вместе с тем выдающих субъективное отношение героя (Гурова): «Ему не было *еще* сорока, но у него *уже* была дочь двенадцати лет...»; «*уже* не было видно лиц, <...>, а Гуров и Анна Сергеевна стояли, точно ожидая, не сойдет ли кто *еще* с парохода...» и т. д. Короткое «уже» служит выражением осознания конца, а «еще» — замедления этого осознания, направленность к чему-то новому. Эта особенность чеховской прозы оценивается автором как жест, в котором обозначается «форма текстовой интерференции, которая начинает подтачивать авторскую позицию».⁸

Немецких чеховедов 2000-х годов в целом отличает стремление к поиску новых точек зрения, новых подробностей и обобщений. Не только банальные характеристики Чехова типа «поэт сумерек», но и претенциозное «Чехов как фрагмент» вызывают отторжение. В своей моногра-

⁷ Ibid. S. 77.

⁸ Ibid. S. 268.

фии о Чехове 2000 года Герхард Бауер, характеризуя российское и западное чеховедение на рубеже XX и XXI века пишет:

«Русская наука осветила русское и не только русское в Чехове с большой любовью и глубоким пониманием в тысячах деталей. Она нашла скрытый смысл в каждом слове его произведений, в каждом грамматическом обороте и стилистической особенности, определила исторические и географические связи, обнаружила традиции и открыла новации, что привело к более презентативной оценке всеми любимого и знаменитого русского национального писателя. У западной науки есть то, что русские знатоки и поклонники зачастую лишь предполагали в “их” Чехове <...>: его поэтологические достижения и эстетические тонкости, его subtilный реализм, импрессионизм, абсурдные, причудливые, карнавальные повороты, символистские поля и зерна символов в ряде его рассказов, развитие его словесного креатива».⁹

Автор книги намечает выходы чеховского творчества в пространство модернизма. Так, обесмысливание человеческой жизни, ее изоляция и замыкание в «футляр», помноженное на исчезновение общения между людьми (тенденция к полному молчанию, выпадение слов, разговор звуками типа «тра-та-та») намечает дорогу к абсурду С. Беккета.¹⁰ По мнению Бауэра, во всем творчестве Чехова заметна склонность к абсурду сюрреалистического толка: от неожиданных юношеских вопросов: «А что, если бы вместо пола был потолок?» — до ответа глухого старика Фирса «Позавчера» на замечание хозяйки, что она рада видеть его в живых.

В этом смысле не случаен большой интерес к Чехову В. Набокова, который находил в нем «загадочное единство красоты и сострадания» — то, что у эстетиков, как правило, разделено и противопоставлено — у Чехова — «*один* феномен, *одна*, пусть и сложная, реакция». Разобщенность людей и пластов жизни, возвышенного идеала и пошлости реальности порождает особый вид гуманизма, который можно назвать «гуманизмом агностика», а поэтику такого творчества — «поэтикой незнания». Сам Чехов в письме Суворину 1888 года назвал незнание (непонимание) окружающего «прогрессом».¹¹ Сложная взаимосвязь жизни и литературы интересно и современно представлена в статье Томаса Гроба «Писатель “в бегах”»: путешествие Антона Чехова на остров Сахалин и на окраину

⁹ Bauer G. «Lichtstrahl aus Scherben»: Čechov. Frankfurt am Main, 2000. S. 19.

¹⁰ Ibid. S. 177.

¹¹ Ibid. S. 326–327.

литературы». ¹² Автор не сосредоточивается на социальных аспектах чеховской поездки на Сахалин, а пытается рассмотреть ее как путешествие и притом с точки зрения феноменологии «другого». В отличие от путешествий в Европу, следы которых в лучшем случае сохранились в чеховских письмах, путешествие на Сахалин ставит перед писателем вопросы как человеческого, так и творческого (литературного) свойства. Томас Гроб не без основания подчеркивает его экзистенциальный характер: скорее это бегство от привычного мира и неуверенность в возвращении, от обостряющейся болезни, от литературного кризиса. И в этом смысле бегство из и от литературы, которым Чехову удалось спасти в себе писателя, в свою очередь тоже представляется ему болезнью *Mania Sachalinosa*, не завершающейся «выздоровлением»: Чехову так и не удалось увидеть «другое» или пожить по-другому, ибо, как выяснилось, Сахалин — кажущееся «контрпространство России» — выстроено по той же модели, модели отторжения и угнетения.

Говоря об актуальных тенденциях немецкого чеховедения, следует отметить, что заявленные на Втором симпозиуме в Баденвейлере приоритеты, связанные с изучением философских источников мировоззрения писателя, в дальнейшем не получили особого развития. Кажется не случайным, что Третий симпозиум, проведенный там же, был посвящен чеховской драматургии. Театр Чехова — область особых пристрастий европейского, и, может быть, в особой степени, немецкого зрителя. Что касается немецких ученых, то в поле их зрения все чаще стали попадать малые драматические формы, которые прежде ни самим писателем, ни его исследователями не воспринимались с достаточной серьезностью.

Здесь заслуживает внимания исследование В.-С. Кисселя «О вреде табака»: сцена-монолог в одном действии А. П. Чехова и театр амбивалентности», ¹³ в котором убедительно доказывается, что эта «безделка» Чехова не только входила в контекст его большой драматургии, но и теснейшим образом была связана с ним, находясь на зыбкой границе между реализмом и ранним символизмом. Киссель рассматривает это произведение как типичное для «конца века»: «одномерный» герой-неврастеник, боящийся своей жены, предстающей в качестве карикатуры на «роковую женщину». Вместе с тем, в нем узнаются типичные признаки литературы

¹² Гроб Т. Писатель в «беггах»: путешествие Антона Чехова на остров Сахалин и на окраину литературы // Беглые взгляды: Новое прочтение русских травелогов первой трети XX века: Сборник статей / Сост., отв. ред. В.-С. Киссель, Г. А. Тиме; пер. с нем. Г. А. Тиме. М., 2010. С. 37–58.

¹³ См. в настоящем сборнике.

абсурда: объявленная лекция постепенно превращается в изображение самого себя и даже саморазоблачение, причинная связь между языком и драматической ситуацией еще не разрушена полностью, но заметно слабеет. Не начавшаяся лекция перерастает в ожидание лекции — прием, который варьировал В. Набоков в своей драме «Событие», а С. Беккет в пьесе «В ожидании Годо» возвел его в признанный во всем мире принцип театра абсурда.

Весьма интересны и замечания автора статьи относительно кажущихся случайными упоминаний о музыкальной школе или же попыток Нюхина напеть мелодию во время своего выступления. Киссель обращает внимание на то, что восприятие акустических феноменов и оценка качества звука обычно соотносятся с изначальным значением латинского слова *absurdus*, означающего диссонанс. Лишь позднее в театре абсурда к этому конкретному значению прибавятся переносные — «нерифмованный», «нелепый» и т. п. Заметное усиление нарративной тенденции в одноактной пьесе Чехова проявляется и в его большой драматургии, свидетельствуя о ее новаторском потенциале. По мнению автора, маленькая «драма нервов» представляет собой явление того самого «декадентского театра», который сам Чехов не принимал как явление разложения и упадка.

Несколько курьезным явлением в области изучения малых форм стал сборник статей «Одноактная пьеса Чехова “Татьяна Репина”». Анализ и поле притяжения непризнанного шедевра», вышедший в Мюнхене в 2006 году.¹⁴ Особый интерес представляет то обстоятельство, что созданию этой книги предшествовала не только работа семинара при университете Потсдама, посвященного этой теме в преддверии Третьего чеховского симпозиума, но и создание «Группы “Татьяна Репина”», которая вначале называлась «Драма в кафе» (под руководством Герты Шмид) и собиралась в ресторанах для обсуждений и представлений пьесы. Этот своего рода артефакт имел в виду гендерную направленность: его участниками были исключительно женщины, а центральной тематикой стало обсуждение отношений между полами, проблемы любви, измены, жизни и смерти. Не исключено, что такое мероприятие повеселило бы самого Чехова, который, как известно, написал свою «Татьяну Репину» в качестве ответа на одноименную пьесу Суворина и в «подарок» ему, не относясь к ней слишком серьезно.

¹⁴ Čechovs Einakter Tat'jana Repina: Analyse und Umfeld eines verkannten Meisterwerks / Hrg. von J. Stellmann und H. Schmid // Die Welt der Slaven: Sammelbände: B. 25. München, 2006.

Вместе с тем было бы неверно давать этому труду заведомо негативную оценку, так как в нем малоизвестная пьеса Чехова не только предстает в неожиданном свете, но и включена в контекст чеховской драматургии в целом. Здесь детально рассматриваются история создания и рецепции «Татьяны Репиной», приводятся примеры интертекстуальности и мотивов произведения, обнаруживающего любопытные связи, в частности, с «Русалкой» Пушкина или с «Кларой Милич (После смерти)» И. Тургенева. В связи с «Черным монахом» и «Татьяна Репиной» речь идет об архетипе души у К. Юнга и Чехова. Книга завершается обращением к фильму Киры Муратовой «Чеховские мотивы», соединившим «Татьяну Репину» со столь же мало известным произведением «Тяжелые люди».

В заключение я хочу кратко обобщить сказанное. В отличие от середины и конца 1990-х годов, когда В. Б. Катаевым и Р. Д. Клуге были выпущены сборники по итогам симпозиума «Антон П. Чехов. Философия и религия в жизни и творчестве» и «Чехов и Германия» (М., 1996), в 2000-е годы не столь ярко прочерчивается стремление к философским характеристикам мировоззрения Чехова. Это сближает немецкое чеховедение с российским, подходящим к этой проблеме с понятной осторожностью. Марк Аврелий, Кьеркегор, Шопенгауэр, Ницше, Фрейд, Бергсон, Р. Барт — список имен, который можно продолжить — и все эти имена так или иначе связать с Чеховым. С. Г. Бочаров в своей статье под названием «Чехов и философия» цитирует покойного А. П. Чудакова, заявившего на конференции в Генуе в 2004 году: «Чехов мыслил туда и сюда, но мы не знаем — куда».¹⁵

Что явно отличает немецких чеховедов, так это стремление включить творчество писателя в контекст модернизма, вопреки многим российским исследователям, которые, напротив, склонны оценивать его творчество как «удар по модернизму» и попытку воссоздать «жизнь, какова она есть на самом деле».¹⁶

Однако все это еще раз подтверждает, что Чехов не только принадлежит непостижимой вечности, но и конкретному, знакомому нам времени — XX и XXI-му столетиям и вместе с тем рубежу не только столетий, но именно *тысячелетий*.

¹⁵ Бочаров С. Г. Чехов и философия // Вестник истории, литературы, искусства. М., 2006. Т. 3. С. 157. Ср. также: Степанов А. Д. Антон Чехов как зеркало русской критики // А. П. Чехов: Pro et contra. СПб., 2002. С. 999–1007.

¹⁶ Ср.: Грякалова Н. Ю. «Жизнь, какова она есть на самом деле»: Трагикомическое в поздней драматургии А. П. Чехова // Русская литература. 2008. № 1.

Коротко об авторах

АЛЕКСАНДРОВ Александр Сергеевич — кандидат филологических наук, младший научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН

АЛЕКСАНДРОВА Эльмира Камильевна — кандидат филологических наук, младший научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН

БУШКАНЕЦ Лия Ефимовна — кандидат филологических наук, доцент Казанского (Приволжского) Федерального университета, член Чеховской комиссии РАН

ГРЮБЕЛЬ Райнер — доктор филологических наук, профессор Ольденбургского университета (Германия)

ГРЯКАЛОВА Наталия Юрьевна — доктор филологических наук, главный научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН

ДОЛЖЕНКОВ Петр Николаевич — кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы филологического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова, член Чеховской комиссии РАН

ЕВДОКИМОВА Светлана — доктор филологии (Ph.D.), профессор университета Браун (Провиденс, США)

ЗВИНЯЦКОВСКИЙ Владимир Янович — доктор филологических наук, профессор Украинско-американского гуманитарного института (Киев)

ИВАНОВА Наталья Федоровна — кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой русской и зарубежной литературы Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого, член Чеховской комиссии РАН

КАПУСТИН Николай Венальевич — доктор филологических наук, профессор Ивановского государственного университета, член Чеховской комиссии РАН

КАТАЕВ Владимир Борисович — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории русской литературы филологического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова, Председатель Чеховской комиссии РАН

КИБАЛЬНИК Сергей Акимович — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, преподаватель Санкт-Петербургского государственного университета

КИССЕЛЬ Вольфганг Стефан — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой литературы и культуры Восточной Европы университета Бремена (Германия)

КОРКОНОСЕНКО Кирилл Сергеевич — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН

ЛАРИОНОВА Марина Ченгаровна — доктор филологических наук, заведующая лабораторией филологии Южного научного центра РАН, профессор Южного федерального университета (Ростов-на-Дону); живет в Таганроге

ПЕТУХОВА Елена Николаевна — кандидат филологических наук, профессор кафедры русского языка и литературы Санкт-Петербургского государственного университета экономики и финансов

ПОПКИН Кэти — доктор филологии (Ph.D.), профессор Колумбийского университета; живет в Нью-Йорке

ПРИХОДЬКО Ирина Степановна — доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН

ОДЕССКАЯ Маргарита Моисеевна — кандидат филологических наук, доцент Российского государственного гуманитарного университета (Москва), член Чеховской комиссии РАН

ОКЛОТ Михал — доктор филологии (Ph.D.), доцент Университета Браун (Провиденс, США)

РАЗУМОВА Нина Евгеньевна — доктор филологических наук, профессор Томского государственного педагогического университета; живет в Марселе (Франция)

САФРОНОВА Людмила Васильевна — доктор филологических наук, профессор Института магистратуры и докторантуры Казахского национального педагогического университета имени Абая (Алматы)

СЕМКИН Алексей Данилович — кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургской театральной академии, старший научный сотрудник Государственного литературного музея «XX век»

ТИМЕ Галина Альбертовна — доктор философских наук, ведущий научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН

ТЮПА Валерий Игоревич — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой теоретической и исторической поэтики Российского государственного гуманитарного университета (Москва)

ФИЛЕНКО Оксана Николаевна — кандидат филологических наук, преподаватель Александрийской гимназии; живет в Киеве

ЧАНСЕС Эллен — доктор филологии (Ph.D.), профессор Принстонского университета; живет в Нью-Йорке

ШАДУРСКИЙ Владимир Вячеславович — кандидат филологических наук, доцент Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого

ШЕХОВЦОВА Татьяна Анатольевна — кандидат филологических наук, доцент Харьковского национального университета им. В. Н. Каразина

ШТАЛЬ Хенрике — доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой славянской литературы Триерского университета (Германия)

Указатель имен¹

А

Аверченко А. Т. 298
Агамбен Дж. 194
Адамович М. 296
Азадовский К. М. 208
Айзельвуд Р. 231
Айхенвальд Ю. И. 239–241
Аксенов В. П. 17
Акунин Б. 157
Алданов М. А. 233–242, 265
Александр Македонский 287
Александров А. С. 3, 6, 206, 313
Александрова Э. К. 6, 258, 259, 267, 313
Алексеев М. П. 298
Аленькина Т. Б. 16, 17
Алперс Б. В. 198
Амсенга Б. 118, 119
Амфитеатров А. В. 209
Андреев Л. Н. 205, 234, 298
Анкерсмит Ф. 68
Анненский И. Ф. 198, 199
Антуан А. 149
Арцыбашев М. П. 298
Арьев А. Ю. 2, 269
Ахматова А. 87, 88

Б

Байбурин А. К. 159
Балли Кр. 308
Бальмонт К. Д. 16
Барт Р. 75, 312
Басаргин А. 41
Баттенберг, князь (Александр I Болгарский) 60, 62

Бауер Г. 309
Бахтин М. М. 5, 9, 10, 11, 158, 168, 169, 175, 176, 308
Бекетова М. А. 196, 197
Беккет С. 157, 309, 311
Белая Г. А. 270, 275
Белинский В. Г. 115
Белопольская Ю. 224
Белопольский В. Н. 19
Белоусов И. А. 116, 117
Белый А. 59, 196
Бергсон А. 140, 147, 232, 312
Березкин Ю. Е. 282
Березович Е. 287
Берковский Н. Я. 198
Бесчинский А. Я. 209
Бетховен Л. ван 238
Бицилли П. М. 66, 68, 172
Бланшо М. 192, 193
Блок А. А. 6, 196, 197, 198, 202–205, 272, 274
Блоньский Я. 190
Блюмфельд Л. Г. 151
Богданова А. 152
Богемская К. 63
Богомолец-Лазурска Н. 110
Бодлер Ш. 14, 16, 48, 51, 52
Бодо В. 118, 119
Бодрова И. А. 238
Бокль Г. Т. 54
Бондаренко В. 274
Босх И. 166
Бочаров С. Г. 19, 312

¹ Составитель Э. К. Александрова.

Бражников И. 290
Браз И. Э. 83
Брехт Б. 156, 157
Бржозовский С. 189, 190, 193
Брокгауз Ф. А. 48
Булгаков М. А. 299
Бунин И. А. 26, 60, 235, 236, 269, 299
Бунина В. Н. 236
Буренина О. Д. 135
Бушканец Л. Е. 4, 5, 39, 46, 215, 313
Бялый Г. А. 74

В

Вагнер Р. 238
Вайль П. 280
Вайнштейн О. 183
Валуев П. А., граф 111, 116
Ван Дейк А. 79
Варлаам, св. 63
Варламов А. К. 74
Вахтел Э. 13, 14, 15, 16
Венгеро С. А. 46, 208
Венгерова З. А. 48, 151
Вергилий 11, 17
Веселовский А. Н. 166
Ветловская В. Е. 2
Вилькин А. 163
Виноградова Л. Н. 73
Виткевич С. 190
Волошинов В. Н. 308
Вольнский А. Л. 48
Вольтер 20
Воронцов М. С., князь 60
Востриков А. В. 44

Г

Габорио Э. 181
Гадамер Х.-Г. 10, 71
Газданов Г. И. 26, 27, 243–268
Гальего Бальестеро В. 299–303

Гартман Н. 21, 22, 23, 24
Гаршин В. М. 106
Гаршин Е. М. 114
Гаспаров М. Л. 5, 9–12, 15, 17
Гейзенберг В. 173, 174
Генис А. 280
Георгий Победоносец 61, 62
Герцен А. И. 299
Гинзбург К. 177
Гинзбург Л. Я. 70
Гишиус Э. Н. 48, 49
Гнедич П. П. 214
Гоголь Н. В. 4, 30, 37, 47, 113, 114, 128, 143, 171, 191, 192, 204, 235, 241, 252, 270, 298, 299
Головачева А. Г. 121
Головин К. Ф. 4
Голубева Л. Г. 258
Голышев И. А. 63
Гомбрович В. 192
Гонкур Ж. де 48
Гонкур Э. де 48
Гончаров И. А. 30, 251, 252, 299, 307
Горелов А. А. 207
Горенштейн Ф. Н. 26
Горленко В. П. 55
Горнфельд А. Г. 41, 42, 44
Горький М. (А. М. Пешков) 46, 59, 87, 110, 199, 233, 298, 314
Гофман Э. Т. А. 74
Градов-Соколов Л. И. 127
Грибоедов А. С. 30, 37, 115
Григорович Д. В. 55, 59
Григорьева Е. 58
Гроб Т. 309, 310
Грушевский М. С. 114, 117
Грюбель Р. 6, 148, 313
Грякалова Н. Ю. 2, 3, 5, 58, 67, 312, 313
Гумерова Э. К. 3

Гура А. В. 163, 164
 Гусихина Н. П. 238
 Гуссерль Э. 21–25
 Гэншоу И. 148
 Гюго В. 224

Д

Даль В. И. 165
 Данте А. 269
 Дерман А. Б. 84, 85
 Диенеш Л. 266
 Дильгей В. 10, 18
 Димитров Л. 165
 Дмитриева Е. Е. 58
 Добиньи Ш. Ф. 50
 Добролюбов Н. А. 279
 Довлатов С. Д. 6, 26, 269–271, 274, 275, 279, 280
 Дойль А. К. 6, 178, 179, 187
 Долженков П. Н. 6, 19, 20, 21, 72, 137, 174, 313
 Достоевский Ф. М. 3, 4, 11, 18, 19, 56, 57, 67, 112, 118, 175, 233, 235, 239, 243, 252, 253, 259, 269, 270, 279, 299, 307, 308
 Дрозда М. 137, 142
 Дубровина Е. О. 75
 Душечкина Е. В. 71
 Дюпре Р. М. 298

Е

Евдокимова С. 6, 177, 186, 313
 Евреинова А. М. 79
 Егоров Б. Ф. 2
 Ежов Н. М. 71
 Ерофеев Вен. В. 253
 Ерофеев Вик. В. 290
 Есин А. Б. 268, 293
 Есин Б. И. 72

Ж

Жаккар Ж.-Ф. 232
 Жарри А. 135
 Жолковский А. К. 188, 270
 Журавлева А. И. 146

З

Зайферт Й. 24
 Заньковецкая (Адасовская) М. К. 110, 111, 116
 Захаржевская Р. В. 79
 Захарьин Г. А. 23
 Захарьин И. Н. 224
 Звенияцкий В. Я. 6, 109, 110, 112, 313
 Зеленин Д. К. 162, 163
 Зернак Э. 299–303
 Зернова Р. 239
 Зингерман Б. И. 127, 196, 197, 198, 199, 200
 Золя Э. 48
 Зоценко М. М. 6, 269–273, 275–280
 Зубарева Е. Ю. 26

И

Ибсен Г. 13, 14, 150–152, 154
 Иванов И. И. 43
 Иванова Н. Ф. 5, 77, 206, 238, 313
 Игнатий Брянчанинов 65
 Ижиковский К. 190
 Измайлов А. А. 6, 42, 206–215
 Ионеско Э. 157

К

Кабакова Г. И. 164
 Кантемир А. Д. 308
 Капустин Н. В. 5, 70, 75, 313
 Каразин В. Н. 315
 Карамзин Н. М. 308
 Карасев Л. В. 216
 Карпов Е. П. 148
 Каррик Н. 232

- Кастельнуово Э. 177
Катаев В. Б. 2, 5, 7, 9, 15, 16, 19, 20, 23, 118, 144, 159, 160, 161, 248, 249, 256, 260, 304, 312, 313
Квитка (Основьяненко) Г. Ф. 113
Кибальник С. А. 2, 5–7, 18, 20, 23, 26, 126, 243–245, 251, 253, 258, 314
Кирсанова Р. М. 79
Киселева М. В. 216
Киссель В. С. 6, 127, 310, 311, 314
Клейст Г. фон 194
Клуге Р. Д. 137, 304, 312
Книппер-Чехова О. Л. 87, 151, 212, 234, 236, 237, 265
Коблитс Э. 106
Кобринский А. А. 44, 231
Ковалевская С. В. 104, 105, 106
Ковалевский М. М. 106
Козубовская Г. П. 263, 265
Колобаева Л. А. 26
Колотаев В. А. 283, 285, 289
Колумб Х. 155
Кольванов Г. Е. 121
Кольридж С. Т. 14, 16
Коляда Н. В. 17
Комерель М. 194
Кони А. Ф. 149
Конт О. 54
Корконосенко К. С. 6, 298, 314
Корнель П. 36
Коро Ж. Б. К. 50
Коровин 79
Короленко В. Г. 233
Котляревский И. П. 113, 115, 117
Красавченко Т. Н. 266
Красков П. Н. 272
Крейча О. 160
Крусанов П. 295
Кувалдин Ю. А. 17
Кувшинникова С. П. 80
Кузичева А. П. 31
Кундасова О. П. 86
Куприн А. И. 233, 269, 298
Курицын В. 290, 291
Кьеркегор С. 74, 306, 307, 312
- Л**
Лагорио Л. Ф. 74
Лазарев-Грузинский А. С. 87, 181, 209–212
Лазаревский Б. 75
Лайсафт П. 161
Ларионова М. Ч. 6, 159, 165, 264, 314
Левинский В. Д. 44
Левинтон Г. А. 286
Леви-Стросс К. 287
Левитан А. И. 211
Левитан И. И. 59, 211
Левитов А. И. 206
Левкеева Е. И. 148
Левчин С. 99
Лейдерман Н. Л. 290, 293
Лейкин Н. А. 12, 74, 207, 209, 210
Лемке М. К. 44
Леонтьев-Щеглов И. Л. 15, 16, 55, 56, 206
Лермонтов М. Ю. 50, 93, 298
Лесевич В. В. 19
Лесков А. Н. 207
Лесков Н. С. 72, 207
Ли Ч. 238, 240
Линков В. Я. 176
Линтварева Н. М. 110
Липовецкий М. Н. 290, 293
Лист Ф. 238
Ломоносов М. В. 308, 313
Лонг Р. 45
Лосский Н. О. 144, 145, 147

Лотман Ю. М. 58, 169
 Лоуренс Т. Э. 233
 Лоцилов И. Е. 58, 264
 Луначарский А. В. 43
 Лунди Дж. П. 262
 Лысенко Н. В. 116
 Любошиц С. Б. 43
 Ляцкий Е. А. 43

М

Маканин В. С. 253
 Макеев М. С. 146
 Максимович М. А. 115
 Максимченко Л. А. 25
 Мальцев Ю. В. 26
 Манн Ю. В. 30
 Мансфельд Д. А. 210, 211
 Марк Аврелий 144, 304, 305, 312
 Марковский М. 190
 Маркс А. Ф. 209
 Маркс Л. Ф. 208
 Масанов И. Ф. 209
 Маслов А. Н. 79
 Матюшенко А. Г. 121
 Медведев Ю. В. 21
 Медведский К. П. 46, 47
 Меднис Н. Е. 62
 Мелетинский Е. М. 287
 Мельников-Печерский П. И. 206
 Меньшиков М. О. 40, 109, 110, 112, 113
 Мережковский Д. С. 56, 59, 196, 233, 272
 Мерцалова Н. М. 78–80, 83
 Мизинова Л. С. 80, 86
 Минский Н. 41, 151
 Мирский Д. С. 239, 241
 Михайлова Т. 161
 Михайловский Н. К. 19, 42, 51, 54, 55
 Мольер Ж. Б. 115
 Монастырский А. 257

Моне К. 50
 Мопассан Г. де 92, 142
 Морелли Дж. 6, 177, 178, 183, 187
 Морозов А. А. 250
 Морозов П. О. 41
 Москалева В. 45
 Муратова К. 312
 Мушина-Пушкина Д. М. 86
 Мускатблит Ф. Г. 209
 Мухина О. 292
 Мышкова Л. М. 11

Н

Набоков В. В. 195, 309, 311
 Назиров Р. Г. 244, 251, 261
 Наполеон I Бонапарт 287
 Насер-ад-Дин Шах Каджар 60, 61, 62
 Насер-аль-Эддин см.: Насер ад-Дин Шах Каджар
 Наср-Эддин см.: Насер ад-Дин Шах Каджар
 Нахимовская А. С. 229
 Неведомский М. 272
 Невлева И. М. 23
 Нейфельд Г. С. 39
 Некрасов Н. А. 163
 Немирович-Данченко В. Д. 148, 149, 237
 Нефедов Ф. Д. 72
 Николай II 234
 Ницше Ф. 18, 48, 195, 256, 277, 305, 312
 Новик Е. С. 289
 Новополин Г. см.: Нейфельд Г. С.
 Нойхойзер Р. 306, 307

О

Оболенский Л. Е. 45, 46
 Овсяннико-Куликовский Д. Н. 41, 45, 59
 Одесская М. М. 5, 48, 314
 Одоевский В. Ф. 179, 180
 Оклот М. 6, 188, 314

Олеша Ю. К. 273
Омон Ш. 110, 111
Орехов С. И. 25
Орлов Э. Д. 12, 70
Орлова-Давыдова М. Е., графиня 80,
87
Осоргин М. А. 233
Островский А. Н. 146
Островский П. Н. 59
Отрадин М. В. 2

П

Пальмин Л. И. 210
Паперный З. С. 31, 150
Парамонов Б. 290
Пастернак Б. Л. 26, 299
Пекуровская А. 270, 274
Пелевин В. О. 254, 255
Пеньковский А. Б. 201
Петрушевская Л. С. 281–284, 288, 289
Петрушевский 224
Петухова Е. Н. 6, 256, 290, 314
Пиаже Ж. 217, 218
Писсаро К. 50
Платонов А. П. 6, 216, 219–223, 257
Плещеев А. Н. 56, 175
По Э. 14
Подшивалова Е. А. 270
Покровский В. И. 209
Полоцкая Э. А. 165–167
Пономаренко Л. Г. 115
Попкин К. 6, 99, 314
Портнов Г. (Дж.) 298, 300–303
Порус В. Н. 25
Потапенко И. Н. 12, 40, 208
Потоцкий П. П. 63
Пржибыльский Р. 188, 189, 191–193
Пригов Д. А. 256, 290, 293, 296
Приходько И. С. 6, 196, 198, 199, 204, 314

Пришвин М. М. 113
Прозоров Ю. М. 2
Прокопов Т. Ф. 233
Прокопович Феофан 308
Пушкарев Н. Л. 210
Пушкарева Н. Л. 81, 82, 85
Пушкин А. С. 9, 26, 47, 50, 57, 118, 154,
210, 224, 231, 269, 270, 298, 299, 312

Р

Разумова Н. Е. 5, 29, 30, 314
Рахманинов С. В. 233
Рейнгольдт А. А. 150
Рейфилд Д. 80
Рейфман И. 44
Рикер П. 69, 171
Ровинский Д. А. 63
Родионова И. 287
Розанов В. В. 4, 19, 109, 110, 113, 191
Ростопчина Е. П., графиня 113
Рубинс М. 58

С

Сабадаш Д. 263, 265
Савинков Б. В. 274
Садовский Н. К. 116
Сартр Ж. П. 52
Сафронова Л. В. 6, 281, 314
Святополк-Мирский Д. П. 239
Семенова Т. О. 251
Семкин А. Д. 6, 26, 269, 274, 314
Семькина Р. С.-И. 253
Сендерович С. 64
Серафим Саровский 61
Скобелев М. Д. 60, 62
Слинин Я. А. 21, 22
Смирнова А. О. 113
Собенников А. С. 214
Сократ 20, 175, 274
Соловьев В. С. 14

Соловьев В. С. 206

Соловьев М. Т. 63

Солоух С. 292, 293

Сонди П. 156, 157

Сорокин В. Г. 255–257, 294

Сорочан А. Ю. 264

Спенсер Г. 54

Сталин И. В. 299

Станиславский К. С. 17, 127, 148–150,
186

Стенич В. И. 272

Степанов А. Д. 2, 18, 22, 52, 61, 133, 149,
188, 189, 194, 238, 264, 294, 312

Страда В. 174

Страхов Н. Н. 144

Стрелер Дж. 164

Стрижев А. Н. 65

Суворин А. С. 49, 50, 75, 79, 80, 120,
135, 143, 148, 151, 178, 186, 209, 309,
311

Суворина А. И. 79, 85

Сухих И. Н. 31, 270, 295

Сысоева Е. А. 216, 217

Сытин И. Д. 63

Т

Тамиров А. 233

Тахо-Годи Е. А. 2

Твен М. 155

Тернер У. Дж. 50

Тиме Г. А. 6, 127, 304, 310, 315

Тимина С. И. 259

Тирген П. 305, 306

Токарев Д. В. 58

Толстая Е. 66

Толстая С. М. 163

Толстой Л. Н. 3, 4, 14, 31, 48, 50, 55–57,
80, 85, 110, 151, 168, 174, 213, 217,
218, 233–235, 239–241, 251, 252,
270, 298, 299, 307

Трофимова Т. Б. 3

Тургенев И. С. 18, 50, 51, 55, 74, 92, 161–
163, 166, 243, 251–253, 258, 279,
298, 299, 305, 312

Тюпа В. И. 6, 168, 175, 223, 315

У

Уайльд О. 5, 48–50, 53, 74, 277

Ульянов Н. И. 74

Урбан П. 304–306

Урицкий М. С. 233

Урусов А. И., князь 82

Успенский Г. И. 46

Ф

Фадеев А. А. 273, 308

Фарыно Е. 159

Фасмер М. 165

Федякин С. Р. 268

Фейсал I Ибн Хусейн 233

Фидель 39, 40

Фидлер Ф. Ф. 208, 209, 212

Филенко О. Н. 6, 216, 315

Флакер А. 224

Флемминг С. ле 39–41, 43, 45, 46

Флобер Г. 32, 48, 244, 251, 261

Флоренский П. А. 299

Фонвизин Д. И. 308

Форт Л. Р. де 192

Франк С. Л. 23, 24

Фрезинский Б. Я. 272, 276

Фрейд З. 6, 155, 177, 178, 180, 186, 187,
277, 312

Фролов В. В. 200

Фруг С. Г. 148

Фрумкина А. 268

Фуко М. 252, 253

Х

Хайдеггер М. 192, 193

Хализев В. Е. 28

Ханзен-Леве А. 89, 94
Хармс Д. 6, 157, 224–229, 231, 232
Хейнонен И. 231
Хильшер К. 306
Ходель Р. 307, 308
Холл М. П. 262
Хомяков А. С. 144
Хотяинцева А. А. 83

Ц

Цветаева М. И. 233
Цезарь Г. Ю. 287
Целищев В. В. 262
Цилевич Л. М. 291, 295
Цицерон 189

Ч

Чансес Э. 6, 224, 232, 315
Червякова Л. 219
Чернышев А. А. 233, 241
Чехов А. П. (брат) 185, 209, 211
Чехов И. П. (брат) 214
Чехов М. А. (племянник) 233
Чехов М. П. (брат) 43, 60, 206, 209, 214
Чехов Н. П. (брат) 60, 77, 211
Чехов П. Е. (отец) 212
Чехова Е. Я. (мать) 77
Чехова М. П. (сестра) 77, 87, 117, 209, 214, 215
Чеховы (семья) 86, 209, 212–214
Чудаков А. П. 22, 119, 122, 143, 144, 145, 175, 198, 214, 230, 250, 290, 312
Чуковская Л. К. 87, 88
Чурай М. (Маруся Чураивна) 114, 115

Ш

Шаврова Е. М. 82
Шадурский В. В. 6, 233, 265, 315
Шарко Ж.-М. 104, 106
Шатин Ю. В. 62
Шаховской А. А. 115

Шевченко Т. Г. 113, 114, 116, 117
Шекспир У. 17, 50, 54, 91, 198, 287
Шелер М. 21, 24
Шенталинский В. А. 274
Шестов Л. 18, 24, 25, 27, 51–53, 76, 193, 194, 243, 258
Шеховцова Т. А. 5, 58, 89, 91, 315
Шлейермахер Ф. 10
Шляпкин П. А. 63
Шмид В. 118–121, 124, 172, 173, 307, 308
Шмид Г. 149, 311
Шопенгауэр А. 19, 305, 306, 312
Шостакович Д. Д. 156
Шпет Г. Г. 24, 25
Шталь Х. 6, 118, 126, 315

Щ

Щеглов Ю. К. 188
Щедрина Т. Г. 24
Щепкина-Куперник Т. Л. 80

Э

Эйхенбаум Б. М. 5, 24
Эпштейн М. Н. 281, 290
Эренбург И. Г. 273
Эфрон И. А. 48
Эфрос А. В. 12

Ю

Южаков С. Н. 19
Юнг К. 312
Юргенсон Э. П. 208
Юрков С. Е. 64
Юршткович Е. А. 25

Я

Яворская Л. Б. 80
Янушкевич А. С. 95
Ярослав Владимирович, князь 313, 315
Ясинский И. И. 206, 208
Ясперс К. 305

A

Agamben G. см.: Агамбен Дж.
 Aizlewood R. см.: Айзельвуд Р.
 Amsenga B. J. см.: Амсенга Б.

B

Bauer G. см.: Бауер Г.
 Bedaux V. A. A. см.: Бодо В.
 Biemat E. 159
 Blanchot M. см.: Бланшо М.
 Błoński J. см.: Блоньский Я.
 Bogdanowicz T. 159
 Brzozowski S. см.: Бржозовский С.
 Byckling L. 233

C

Carrick N. см.: Каррик Н.
 Chances E. см.: Чансес Э.
 Charcot J.-M. см.: Шарко Ж.-М.
 Cooke R. L. 104, 105
 Cornwell N.

D

Drozda M. см.: Дрозда М.

F

Forêts L. R. см.: Форт Л. Р. де
 Freud S. см.: Фрейд Э.

G

Gallego Ballesteros V. см.: Гальего Баль-
 естеро В.
 Ginzburg C. см.: Гинзбург К.
 Goetz C. G. 104
 Gombrowicz W. см.: Гомбрович В.
 Gottlieb V. 127
 Grübel R. 118

H

Haard E. de 102
 Hall M. P. см.: Холл М. П.
 Heidegger M. см.: Хайдеггер М.
 Hilary L. 232

Hilscher K. см.: Хильшер К.
 Hodel R. см.: Ходель Р.

I

Irzykowski K. см.: Ижиковский К.

K

Kharms D. см.: Хармс Д.
 Kierkegaard S. см.: Кьеркегор С.
 Kluge R. D. см.: Клуге Р. Д.
 Koblitz A. H. см.: Коблиц Э.
 Kovalevskaya S. см.: Ковалевская С. В.
 Kuznetsov V. B. 104

L

Leśmian B. 190

M

Marc Aurel см.: Марк Аврелий
 Markowski M. P. см.: Марковский М.

N

Nakhimovsky A. S. см.: Нахимовская А.

C

Neuhäuser R. см.: Нойхойзер Р.
 Noheil R. 304

O

Oklot M. см.: Оклот М.

P

Penzkofer G. 118
 Portnoff G. см.: Портнов Г. (Дж.)
 Przybylski R. см.: Пржибыльский Р.

R

Roberts G. 232

S

Schmid H. см.: Шмид Г.
 Schulte J. 126
 Schulz B. 190
 Śliwowski R. 248
 Smid W. см.: Шмид В.
 Stahl H. см.: Шталь Х.

Stellmann J. 311

Świdarska M. 67

Szondi P. см.: Сонди П.

T

Thaidigsmann K. 126

Thiergen P. см.: Тирген П.

U

Urban P. см.: Урбан П.

V

Verne J. 102

Vvedenskii A. 229

W

Wächter T. 119

Weiss D. 119

Witkacy S. см.: Виткевич С.

Z

Zernask H. см.: Зернаск Э.

Содержание

Предисловие	3
РАЗДЕЛ I	9
<i>В. Б. Катаев (Москва)</i> К пониманию Чехова: ближний и дальний контексты	9
<i>С. А. Кибальник (Санкт-Петербург)</i> Художественная феноменология Чехова	18
<i>Н. Е. Разумова (Томск)</i> Сюжет комедии Чехова «Вишневый сад» как модель истории	29
<i>Л. Е. Бушканец (Казань)</i> Россия чеховского времени и чеховская Россия	39
<i>М. М. Одесская (Москва)</i> Чехов и полемика об искусстве его времени	48
<i>Н. Ю. Грякалова (Санкт-Петербург).</i> Заметки о чеховских экфрасисах	58
<i>Н. В. Капустин (Иваново)</i> Газеты и журналы конца XIX века и проблемы современной интерпретации Чехова	70
<i>Н. Ф. Иванова (Великий Новгород)</i> «В женщинах я люблю прежде всего красоту...» (Чехов и дамская мода)	77
<i>Т. А. Шеховцова (Украина)</i> «Приятная во всех отношениях планета...» (Лунные мотивы в творчестве Чехова)	89
<i>Кэти Попкин (США)</i> Пересчитывая Чехова, или сколько сумасшедших в палате?	99
<i>В. Я. Звиняцковский (Украина)</i> Что знали современные Чехову русские читатели об украинской культуре, чего о ней не знают наши современники и почему это важно знать?	109
<i>Хенрике Шталь (Германия)</i> Нерассказанный рассказ, или открытая тайна чеховского «Студента»	118
<i>Вольфганг Стефан Киссель (Германия)</i> «О вреде табака»: сцена-монолог в одном действии и театр амбивалентности Чехова	127
<i>П. Н. Долженков (Москва)</i> Жизнь как органическая целостность: о поэтике драматургии Чехова	137
<i>Райнер Грюбель (Германия)</i> «Чайка» Чехова — нерасшифровываемый шифр: отказ от импрессионистского и натуралистического театра и введение нового типа комического в лирико-эпическую драму	148
<i>М. Ч. Ларионова (Ростов-на-Дону)</i> «Фольклорная память» чеховского символа: звук лопнувшей струны	159

РАЗДЕЛ II	168
<i>В. И. Тюпа (Москва)</i>	
Функция читателя в чеховском нарративе	168
<i>Светлана Евдокимова (США)</i>	
Чехов: поэтика улики	177
<i>Михаил Оклот (США)</i>	
Между болтовней и жестом:	
post-scriptum к «отрицательной» поэтике Чехова	188
<i>И. С. Приходько (Москва)</i>	
Формы лиризма в драматургии Чехова и Блока	196
<i>А. С. Александров (Санкт-Петербург)</i>	
Из истории создания первой биографии Чехова:	
книга А. А. Измайлова	
«Чехов. 1860–1904. Биографический набросок»	206
<i>О. Н. Филенко (Украина)</i>	
«Я рад поработать для детей»: психология «веселого человечества»	
в произведениях Чехова и Платонова	216
<i>Эллен Чансес (США)</i>	
Чехов и Хармс: рассказ, антирассказ или новый рассказ?	224
<i>В. В. Шадуrowsкий (Великий Новгород)</i>	
Рецепция Чехова в творчестве М. А. Алданова	233
<i>С. А. Кибальник (Санкт-Петербург)</i>	
Чехов — Газданов — постмодернизм:	
к типологии чеховской интертекстуальности	
в русской литературе XX века	243
<i>Э. К. Александрова (Санкт-Петербург)</i>	
«Чеховское» в «Ночных дорогах» Гайто Газданова	258
<i>А. Д. Семкин (Санкт-Петербург)</i>	
О русском интеллигенте: некоторые параллели	
в творчестве Чехова, Зощенко, Довлатова	269
<i>Л. В. Сафронова (Алматы)</i>	
«Дикие животные сказки» Л. Петрушевской как римейк чеховской «Чайки»	281
<i>Е. Н. Петухова (Санкт-Петербург)</i>	
Чехов в восприятии постмодернистов	290
<i>К. С. Корконосенко (Санкт-Петербург)</i>	
О переводе «лошадиных фамилий» на испанский язык	298
<i>Г. А. Тиме (Санкт-Петербург)</i>	
Основные тенденции немецкого чеховедения	
на рубеже тысячелетий	304
Коротко об авторах	313
Указатель имен	316

Образ Чехова и чеховской России в современном мире

*К 150-летию со дня рождения А. П. Чехова
Сборник статей*

Компьютерное макетирование: М. А. Барболина
Дизайн обложки: Е. Г. Данилова
Корректор: Э. А. Александрова

ООО ИД «Петрополис»
197101, Санкт-Петербург, ул. Б. Монетная, д. 16,
офис-центр 1, пом. 12, тел.: 336-50-34.
E-mail: info@petropolis-ph.ru
www.petropolis-ph.ru

Подписано в печать 27.12.2010.
Формат 60 x 84 ¹/₁₆. Печать офсетная. Бумага офсетная.
Гарнитура Petersburg C. Усл. печ. л. 20,5.
Тираж 1000 экз. Заказ № 153.

Отпечатано в типографии «Град Петров»
ООО ИД «Петрополис»
197101, Санкт-Петербург, ул. Б. Монетная, д. 16.