

Научный редактор доктор филологических наук, профессор Н. Л. Лейдерман

Рецензенты

доктор филологических наук, профессор Ю. М. Проскурина, кандидат филологических наук, доцент Е. К. Созина

К 88 Кубасов А. Я Проза А. П. Чехова: искусство стилизации: Монография / Урал, гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 1998. 399 с. **ISBN 5-7186-0373-1**

В монографии рассматривается проблема стилизованного своеобразия прозы А. П. Чехова. Устанавливаются наиболее характерные формы проявления стилизации и прослеживается ее эволюция. Постановка и исследование теоретической проблемы дополняется циклом монографических анализов отдельных рассказов писателя.

Книга предназначена для преподавателей вузов, студентов и аспирантов филологических факультетов, всех интересующихся русской прозой XIX века.

ISBN 5-7186-0373-1

ББК К88

© Кубасов А. В., 1998

Кубасов Александр Васильевич

Проза А. П. Чехова: искусство стилизации
Монография

Редактор И. М. Харитонова
Компьютерная верстка А. Б. Арабганов
ЛР№ 040330 от 18.04.97

Сдано в набор 15.07.98. Подписано в печать 18.08.98.
Формат 60x84/16. Бумага тип. № 2. Печать плоская.
Усл. печ. л. 24,9. Уч.-изд. л. 28,3. Тираж 300 экз. Заказ 141.

Уральский государственный педагогический университет
620219, г. Екатеринбург, ГСП-135, просп. Космонавтов, 26

Оригинал-макет изготовлен в отделе множительной техники
Уральского государственного педагогического университета
620219, г. Екатеринбург, ГСП-135, просп. Космонавтов, 26

Отпечатано с готового оригинал-макета в типографии УрО РАН
620219, г. Екатеринбург, ГСП-169, ул. Софьи Ковалевской, 18

ВВЕДЕНИЕ

Одним из парадоксов чеховедения является противоречие между все возрастающим количеством разнообразных исследований о писателе, с одной стороны, и настойчивыми утверждениями его недоисследованности и непонятности, — с другой. Традиция такого рода сетований держится уже около полувека и, конечно, имеет свои основания. Одним из первых сложность личности Чехова и его творчества осознал И. А. Бунин: «Теперь он выделился, — писал он в мемуарах. — Но, думается, и до сих пор не понят как следует: слишком своеобразный, сложный был человек». И еще раз, в конце работы: «Чехова до сих пор по настоящему не знают»¹. М. А. Каллаш писала: «Чехова у нас просто не дочитали до конца (выделено автором — А. К.)»². Не дочитали и не заметили, что он выходит очень далеко за пределы отведенной ему эпохи, за пределы всеми признанных «чеховских тем». Не узнали в нем русского художника огромной силы и огромного внутреннего масштаба...»³. В. Б. Катаев в работе, озаглавленной «Спор о Чехове: конец или начало», приводит из романа Василия Гроссмана «Жизнь и судьба» фразу о том, что «Чехова разрешили у нас только потому, что не поняли его» и далее замечает, что слова, написанные в начале 60-х годов, «остаются в силе и в 92-м, спустя полвека»⁴. Очевидно, что «спор о Чехове» еще весьма далек от завершения, и не одно поколение исследователей будет пытаться понять смысл его творчества.

Причин непонятности, недопрочтенности Чехова множество. Сегодня стала очевидна обманчивость простоты чеховского повествования, создающего эффект «чистой воды», когда близость «дна» оказывается иллюзорной. Длительное время в писателе видели главным образом социального критика. Должны были появиться труды С. Д. Балухатого, Н. Я. Берковского, Г. А. Бялого, М. П. Громова, А. Б. Дермана, В. Б. Катаева, В. Я. Лакшина, В. Я. Линкова, З. С. Паперного, Э. А. Полоцкой, А. И. Роскина, М. Л. Семановой, А. П. Скафтымова, А. С. Собенникова, И. Н. Сухих, В. И. Тюпы, А. П. Чудакова, Л. М. Цилевича и множества других исследователей для того, чтобы вырисовался другой Чехов — тонкий художник и глубокий мыслитель. С процессом осоз-

¹ Бунин И. А. Собр. соч.: в 6 т. Т. 6. М., 1988. С. 197, 217. Далее ссылки на это издание даются в тексте в круглых скобках с указанием тома и страницы.

² Далее курсив, кроме специально оговоренных случаев, везде принадлежит автору настоящей работы.

³ Курдюмов М. (М. А. Каллаш) Сердце смятенное. О творчестве А. П. Чехова. 1904-1934. Paris. 1934. С. 11.

⁴ Катаев В. Б. Спор о Чехове: конец или начало? // Чеховиана. Мелиховские труды и дни. М., 1995. С. 4.

нения художественной глубины творчества писателя можно связать и современный «чеховский ренессанс»¹.

Пристальный интерес к Чехову обусловлен и другим: осознанием того, что в его творчестве заложены некие принципы и особенности, объясняющие многое не только в литературе конца XIX — начала XX века, но и в современной. Поэтому одной из важнейших задач чеховедения становится изучение Чехова как художника-предтечи, глубокого и многостороннего новатора, который замыкает один этап развития русской литературы и открывает другой. Выяснение этой роли требует коллективных усилий исследователей. Одна из граней новаторства Чехова заключается в том, что он создал, по словам Л. Н. Толстого, «новые, совершенно новые для всего мира формы письма». В предлагаемой работе ставится задача исследовать стиль прозы Чехова, формы его «письма», которые, по нашему убеждению, связаны с искусством стилизации.

Для того, чтобы исследовать данную проблему, следует предварительно разобраться в природе и особенностях самого явления стилизации.

В теории стилизации до сих пор много неясности. Очевидным и бесспорным признается то, что стилизация воследует стилю, опирается на него или отталкивается от него. Так как стилизация есть производная от стиля, то логично определить вначале порождающую категорию. Не ставя своей задачей углубляться в анализ существующих точек зрения на стиль, мы принимаем за рабочее определение, данное А. Ф. Лосевым: «Стиль есть принцип конструирования всего потенциала художественного произведения на основе тех или иных надструктурных и внехудожественных заданностей и его первичных моделей, ощущаемых, однако, имманентно самим художественным структурам произведения»². Предпочтение именно этому определению отдано потому, что из него следует существенный для нас вывод: стилизация не означает бесстильности, однако стиль стилизации отличен от стиля нестилизации в силу различия «принципов конструирования» их потенциалов. Возникает некая двойственность, с которой приходится мириться: стиль противопоставляется стилизации, но при этом стилизации не отказывается в стиле. В данном случае «стиль» получает двойное значение: «стиль» как нечто первичное, предшествующее стилизации, и «стиль стилизации».

Различают широкое и узкое значения термина «стилизация». Так, Е. Г. Муценко считает, что сказ, пародия и фольклорная стилизация

«функционально-онтологически соотносимы в рамках стилизации»¹. Для К. А. Долинина «стилизация в широком смысле слова — это намеренная и явная имитация того или иного стиля, полное или частичное воспроизведение его важнейших особенностей. <...> стилизация в широком смысле термина включает в себя и сказ, и диалог, и несобственно-прямую речь постольку, поскольку эти формы воспроизводят, хотя бы частично, стиль чужого слова»². Широкое понимание стилизации связано с воспроизведением в различных формах «стиля чужого слова». Узкое понимание стилизации связано с пониманием ее как «особого типа повествования, ориентированного на определенный литературный стиль»³. Легко заметить, что широкое и узкое понимания стилизации определяются особенностями второго плана: в одном случае стилизуется стиль чужого слова, социально-историческая характерность того или иного языка (образ языка чиновника, купца, крестьянина и т. д.), в другом — образ стиля литературного произведения. Оба понимания справедливы, главное же, между ними нельзя сделать выбора, так как одно существует наравне с другим. Поэтому нам представляется, что есть основание говорить о двух взаимосвязанных между собой *формах стилизации — языковой и литературной*. Приведем в этой связи слова М. М. Бахтина, считавшего, что «если авторское слово обрабатывается так, чтобы ощущалась его характерность или типичность для определенного лица, для определенного социального положения, для определенной художественной манеры, то перед нами уже стилизация: или обычная литературная стилизация, или стилизованный сказ»⁴. Если в произведении объективируется чужой для автора образ социального, профессионального, возрастного, национального или иного языка, то перед нами языковая форма стилизации, если же «чужая художественная манера», то литературная форма стилизации. Различение этих форм отражено и в другом определении: «Стилизация — это сознательное, последовательное и целенаправленное проведение характерных особенностей разговорного стиля, присущего какой-то общественно-политической или этнографической группе, либо литературного стиля, собственного писателю какого-то течения, занимающему определенную общественную и эстетическую позицию»⁵. В приведенном определении нас не устраивает ограничение языковой стилизации рамками разговорного стиля. Не только речь «общественно-политической или

¹ Муценко Е. Г. Функции стилизации в русской литературе конца XIX — начала XX века // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания. Вып. 6. Воронеж, 1996. С. 69.

² Долинин К. А. Интерпретация текста. М., 1985. С. 255.

³ Там же.

⁴ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 217.

⁵ Троицкий В. Ю. Стилизация // Слово и образ. М., 1964. С. 168.

¹ Гальцева Р., Роднянская И. Журнальный образ классики // Литературное обозрение. 1986. № 3. С. 49.

² Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. Киев, 1994. С. 226.

этнографической группы» может объективироваться в стилизации, но и письменные формы (дамское письмо, чиновничий канцелярский документ, жандармский рапорт и т. п.). Выделенные формы стилизации определили в главном композицию нашей работы: первый раздел ее сосредоточен на языковой форме, второй раздел — на литературной.

Требует разъяснения и уточнения объект стилизации. В самом общем виде проблему можно сформулировать в виде вопроса: «С чем мы имеем дело в стилизации: с чужим языком или с *образом* чужого языка, с чужим стилем или с *образом* чужого стиля?» Ответ на этот вопрос позволяет отграничить стилизацию от нестилизации и объяснить, почему мужицкая речь, например, у Толстого не стилизация, а эта же самая мужицкая речь у Чехова — стилизация. Справедливо замечено, что «стилизация предполагает некоторое отчуждение от собственного стиля автора, в результате чего воспроизводимый стиль сам становится объектом художественного изображения»¹. Отчуждение автора как от воспроизводимого стиля, так и от собственного, порождает условность. Дистанция и условность — две важнейшие составляющие, которые и позволяют нам утверждать, что в стилизации мы имеем дело не просто с чужим языком, а именно образом чужого языка, не просто с чужим стилем, а с образом чужого стиля, то есть отрефлектированным, определенным образом трансформированным, обобщенным и удаленным от уст автора. Категории «дистанция» и «условность», помимо качественной характеристики, допускают количественную. Можно говорить о величине дистанции и мере условности. Следовательно, и связанная с ними стилизация может быть явной и не вызывать сомнений, а может быть и неочевидной, если дистанцированность автора от чужого и от своего слова невелика, если условность в произведении незаметна.

Говоря о стилизации, в одних случаях подразумевают жанр, в других она оказывается синонимом процесса, в третьих — качеством литературного произведения, в четвертых — неким конструктивным доминантным принципом стиля, могущим проявляться в различных жанрах. С пародией, смежным со стилизацией явлением, путаницы гораздо меньше, так как установились такие соотносимые понятия, как «пародия», «пародирование», «пародичность» и «пародийность»². Введение аналогичных производных от слова «стилизация», хотя и непривычно, могло бы способствовать ясности изложения. Но все же и в этом случае за термином «стилизация» сохраняется два значения: узкое —

как жанр, и широкое — как конструктивный доминантный принцип стиля. Именно так мы и будем их употреблять.

Д. С. Лихачев относит возникновение стилизаций (в широком значении) в русской литературе к началу XIX века. По его наблюдениям, «стилизации появляются сравнительно поздно — с развитием индивидуальных писательских стилей и сопутствующим им ростом ощущения чужого стиля»¹. Здесь стилизации осмыслены как следствие выделения стилей на фоне «стиля эпохи». Когда возникают индивидуальные стили, тогда же начинается взаимодействие между ними, и рефлексия на чужой стиль приводит к стилизации.

Ю. Н. Тынянов отмечает характерную для русского романтизма прямую, непародийную стилизацию. Рассматривая литературную борьбу 20-х годов XIX века, он пишет о переводных балладах Жуковского: «Его переводы не удовлетворяли не тем, что это были переводы, а тем, что они ощущались как *жанровая стилизация*, перенесение готовых вещей»². Приведенное высказывание позволяет отграничить стилизацию от близкого ей явления. Стилизация и перевод, несмотря на различия, обладают моментом сходства. Оно связано с дуплановостью: текст переводчика или стилизатора, с которым непосредственно имеет дело читатель, — первый план, стилизуемый или переводимый текст оригинала — второй план. Перевод и стилизация могут существовать и вне проекции на второй план, но в этом случае они не воспринимаются как стилизация или перевод, так как утрачивается их диалогическая природа. Тынянов фиксирует разницу в отношении к переводу и стилизации: последняя оказывается явлением, так сказать, недостаточно легитимным. Представление о стилизации как явлении неоригинальном, вторичном, даже «второсортном» не до конца преодолено и сегодня, хотя стилизация вовсе не исключает оригинальности, только она иного свойства, чем оригинальность нестилизации.

Замечено, что «самые яркие примеры стилизации всегда совпадают с шалом и концом художественной эпохи»³. Такой перелом приходился на начало XIX века. Стилизация в ту пору получила достаточно широкое распространение. Наибольшей глубины и содержательности она достигла в творчестве Пушкина. Одна из функций стилизации может быть определена как «обучающая», способствующая «вхождению писателя в традицию, как правило, в начале пути»⁴. Так было со многими авторами, искавшими свой голос, свою манеру. «Для Пушкина, — пишет Д. С. Лихачев, — стилизации были своего рода школой,

¹ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 184.
* Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1968. С. 40. *Камю А. Бунтующий человек. М., 1990. С. 319. ⁴Иущенко Е. Г. Ука\$ соч. С. 68.

¹ Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. Т. 7. М., 1972. Стлб. 180.

² О разграничении пародичности и пародийности см.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 290.

в которой оттачивался его собственный индивидуальный стиль»¹. Стилизации однако вышли для Пушкина за рамки «обучения». По словам Ю. Н. Тынянова, «резко порвав с лицейским гримом, Пушкин не занимается в позднейшем «упорядочением» и «сглаживанием» ошибок стилизатора, а напротив, меняя самое отношение к поэтическому слову, доводит до крайних выводов свою стилизаторскую работу...»².

Рубеж XIX и XX веков также ознаменован глубоким художественным переломом. И вновь активизируется стилизация. «Максимализм эстетический», столь характерный для многих авторов того времени, приводил, по словам Л. Я. Гинзбург, «к культу новаторства, к отказу от традиций и попыткам их разрушения. А в то же самое время эстетизм XX века возвращал искусству традицию, но с другого хода — через стилизацию»³. Одним из провозвестников для писателей XX века в искусстве стилизации был Чехов. Пушкин и Чехов — два берега «литературной реки» XIX века. Глубинно они сходны своей стилевой методологией, видением действительности в двойном ракурсе: не только непосредственно, но и опосредованно, через «литературцо-стилистические призмы», с помощью которых созидаются их неповторимые художественные миры.

Что же такое происходит в переломные эпохи, что заставляет активизироваться стилизацию? Усиление роли стилизации связано прежде всего с ощущением изжитости старых установок и ценностей. Апробация новых эстетических идей происходит не только в форме отказа от прежних достижений, но и в форме обновления и перепроверки их через стилизацию. В наиболее общей форме ответ на поставленный вопрос можно найти у Бахтина, который связывал стилизацию с доминирующим в то или иное время типом слова: «Не во всякую эпоху возможно прямое авторское слово, не всякая эпоха обладает стилем, ибо стиль предполагает наличие авторитетных точек зрения и авторитетных отстоявшихся идеологических оценок»⁴. Итак, в эпоху, испытывающую

Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. С. 184. Об «обучающей» функции стилизаций у Чехова см.: Вуколов Л. И. Роль пародий и стилизаций в формировании эстетических взглядов и художественного стиля А. П. Чехова. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1970;

² Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1968. С. 130.

³ Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л., 1979. С. 79.

⁴ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 223. Позже об этом будет сказано так: «Речевые субъекты высоких, вещающих жанров — жрецы, пророки, проповедники, судьи, вожди, патриархальные отцы и т. п. — ушли из жизни. Всех их заменил писатель, просто писатель, который стал наследником их стилей. Он либо стилизует их (то есть становится в позу пророка, проповедника и т. п.) либо пародирует (в той или иной степени). Ему еще нужно выработать свой стиль, стиль писателя. Для аэда, рапсода, трагика

кризис авторитета, логично ожидать оживления стилизации, так как она построена на преодолении авторитета, на отталкивании от него. Эпохальный масштаб видения стиля и стилизации соотносится с бахтинской концепцией романа и эпопеи. Рассматривая их в одних случаях как жанры, в других как метажанры, ученый аналогичную двойственность придает и понятиям стиля и стилизации. В приведенном фрагменте разговор о стиле ведется на уровне, который можно назвать метастилевым. Эпопея признается эпохой стиля, роман — стилизации.

Дихотомии «эпопея — роман» и «стиль — стилизация» обусловлены крупным масштабом их рассмотрения. При переходе на иной масштаб возникает и иной взгляд. Сошлемся на мнение С. С. Аверинцева, выступающего против излишне жесткой детерминированности стиля и стилизации определенной эпохой. «Мы привыкли думать, — пишет он, — что естественность и органичность непременно даны в начале пути, а стилизация, т. е. искусственность, приходит после; но органичность поэтического языка Вергилия достигнута на путях стилизации, через стилизацию. Это стилизация, победоносно преодолевающая и срывающая себя самое»¹. Противоречие между позициями Бахтина и Аверинцева отчасти снимается тем, что они смотрят на литературные явления с разной «высоты». Взгляд Бахтина «крупномасштабнее». Переход к более мелкому масштабу обуславливает инаковость картины. Для нас важна отмеченная здесь двоякая роль стилизации, являющейся не только завершите л ьницей определенного этапа литературного развития, но одновременно и провозвестницей его новой фазы. И второе: как следует из сказанного, *не всегда стилизация означает акцентированную искусственность. Стилизации присуща своя органичность, но она иного порядка, чем органика нестилизации.*

Стилизация, как следует из самого термина, предполагает опору на стиль, исходит из того, что «та совокупность стилистических приемов, которую она воспроизводит, имела когда-то прямую и непосредственную осмысленность, выражала последнюю смысловую инстанцию»². Бахтинская типология стилизаций базируется на характере отношения автора к стилизуемому слову. «Если есть в распоряжении данной эпохи сколько-нибудь авторитетная среда преломления, то будет господствовать условное слово в той или иной его разновидности

(жреца Диониса), даже еще для придворного поэта нового времени эта проблема еще не существовала. Была им дана и ситуация: праздники разного рода, культы, пирь». (Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 355).

¹ Аверинцев С. С. Римский этап античной литературы // Поэтика древнеримской литературы: Жанры и стили. М., 1989. С. 18.

² Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 220.

с тою или иною степенью условности»¹. Авторитетной средой преломления может быть язык религии, какой-либо социальной группы. В этом случае мы имеем дело с прямой стилизацией, или же — при утрате дистанции с первоначальным стилем — с подражанием или эпигонством. Слово в этом случае будет одноинтонационным, однонаправленным. «У эпигонов стиль художника, которому они последуют, превращается в «манеру», так что отдельные элементы этого стиля выпячиваются, воспринимаются сами по себе, а самый стиль не воспринимается никак. Эпигон словно бы бессознательно пародирует свой образец»². Можно сказать и так, что эпигон — это плохой стилизатор, не умеющий или не желающий дистанцироваться от избранного им образца. «Если же такой среды нет, — продолжим мысль Бахтина, — то будет господствовать разнонаправленное, двуголосое слово, то есть пародийное слово во всех его разновидностях, или особый тип полуусловного, полуиронического слова»³. В этом случае автор дистанцируется как от «высокого слога», оказывающегося вне авторитета претенциозным и ложным, так и от обыденного языка толпы, «общего мнения». Дистанцированность проявляется в двуинтонационности, двуголосости слова. Оно становится по преимуществу ироническим. Ирония — атрибут пародийной стилизации, ведь в противном случае стилизатор не может «отчуждать» чужое слово и неизбежно уподобляется эпигону, слабому писателю. Чтобы населить чужое слово своей интенцией, своим художественным заданием, нужно сделать его двунаправленным, ориентированным и на действительность, и на прототипный стиль, а главное — на особенности художественного видения мира, освоенного посредством прототипного стиля как чужого. От глубины постижения чужого стиля, чужого видения мира зависит оригинальность и продуктивность стилизации.

Очевидно, что слово, преодолевшее авторитет, есть слово более сво-

¹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 235. Другие типологии стилизации представляются гораздо менее удачными. Например, Стефания Скварчинска предложила достаточно формалистическую классификацию стилизации из семи типов, учитывающую тематический, конструктивный и лингвистический аспекты. «Тип 1: стилизация тематическая, без стилизации конструктивной и лингвистической. Тип 2: стилизация тематическая, конструктивная и лингвистическая. Тип 3: стилизация тематическая и конструктивная, без стилизации лингвистической. Тип 4: стилизация тематическая и лингвистическая, без стилизации конструктивной. Тип 5: стилизация конструктивная и лингвистическая, без стилизации тематической. Тип 6: стилизация лингвистическая, без стилизации тематической и конструктивной. Тип 7: стилизация конструктивная, без стилизации тематической и лингвистической» (Skwarczynska St. La stylisation et sa place dans la science de la litterature // Poetics. Poetyca. Poetika. Warszawa. 1961. P. 62-64.)

² Бицилли П. Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа. София. 1942. С. 115.

³ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 223.

бодное, отражающее процесс внутреннего освобождения человека, когда речь все более становится изобразительной и все менее вещающей. В этом случае «вся речевая деятельность сводится к размещению «чужих слов» и «как бы чужих слов»¹. В книге о Достоевском Бахтин пишет об этом так: «Последняя смысловая инстанция — замысел автора — осуществлена не в прямом слове, а с помощью чужих слов, определенным образом созданных и размещенных как чужие»². Таким образом, Бахтин обосновал и развил один из важнейших для нас постулатов о связи стилизации и преломленного, двуинтонационного слова. Такое понимание стилизации обладает большими эвристическими возможностями.

Ю. Н. Тынянов рассматривает стилизацию преимущественно в жанровом плане, сближая ее и вместе с тем не смешивая с пародией. Их близость основана на двуплановости: «Стилизация близка к пародии. И та и другая живут двойною жизнью: за планом произведения стоит другой план, стилизуемый или пародируемый. Но в пародии обязательна невязка обоих планов, смещение их <...>. При стилизации этой невязки, нет, есть, напротив, соответствие друг другу обоих планов: стилизующего и сквозящего в нем стилизуемого. Но все же от стилизации к пародии ■ — один шаг; стилизация, комически мотивированная или подчеркнутая, становится пародией»³.

Тынянов относит к стилизации в первую очередь то, что Бахтин называл прямой стилизацией, когда налицо «соответствие друг другу обоих планов: стилизующего и сквозящего в нем стилизуемого». Обязательная двуплановость роднит стилизацию и пародию. Они почти вплотную подходят друг к другу, и на практике они не всегда четко различимы. И все-таки в своих пределах это не тождественные явления. В работе «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)» Тынянов связывает различие пародии и стилизации с проблемой определенности и размеров второго плана: «Пародия существует постольку, поскольку сквозь произведение просвечивает второй план, пародируемый; чем уже, определеннее, ограниченнее этот второй план, чем более все детали произведения носят двойной оттенок, воспринимаются под двойным углом, тем сильнее пародийность. Если второй план распыляется до общего понятия «стиль», пародия <...> соприкасается со стилизацией...»⁴. Таким образом, стилизация — явление более широкое, чем

¹ Волошинов В. Н. Философия и социология гуманитарных наук. СПб., 1995. С. 380.

² Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 218.

³ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 201.

⁴ Там же. С. 212. В связи с разговором об определенности стилизации приведу суждение Т. Г. Винокур, которая пишет о разных объемах понятий

пародия, благодаря широте «второго плана», но родственное ей благодаря двуплановости. Второй вывод из высказывания Тынянова заключается в утверждении условности и проницаемости границы между пародией и стилизацией. У Бахтина это проявляется в использовании термина «пародийная стилизация». Тынянов пишет о «комически мотивированной» стилизации, равнозначной пародии.

В трактовке Тынянова стилизация отличается от смежных с нею явлений «подражания» или «влияния». О письмах Достоевского, наполненных словечками и оборотами Гоголя, сказано: «Здесь стилизация; здесь нет следования за стилем, а скорее игра им. <...> Достоевский <...> слишком явно идет от него (Гоголя — А. К.), не скрываясь...», поэтому и «следует говорить скорее о стилизации, нежели о «подражании», «влиянии» и т. д.»¹. Заметим, что «следование за стилем» — это тоже стилизация, но только прямая (которая соседствует с «подражанием» или «влиянием»), в то время как «игра стилем» — пародийная стилизация, когда с помощью иронии стилизатор сознательно устанавливает дистанцию между собой и чужим стилем. Подвижность и условность границы между пародией и стилизацией приводит к появлению, например, такой формулировки при разборе «Дядюшкиного сна»: «Так легко и незаметно стилизация переходит в пародию... <...> Быть может, эта тонкая ткань *стилизации-пародии* над трагическим, развитым сюжетом и составляет гротескное своеобразие Достоевского»².

Тынянов важен для нас не только как теоретик, оставивший множество глубоких замечаний о стилизации, но и как практик, разработавший методику ее анализа. Это путь раскрытия интонационных и семантических обертонов слова, выходящих за рамки узуса, связанных с художественной системой писателя, с языком кружка, группы, направления.

Иной подход к стилизации находим в работе Г. О. Винокура «Биография и культура». Рассматривая личную жизнь «как особую самостоятельную культурную форму», ученый пишет о двух основных поведенческих вариантах: «Если есть в личной жизни что-либо подлинно безыскусственное, не выносящее никакого самоанализа и рефлексии —

то это именно стиль. <...> Наоборот, всякая, пусть малейшая, рефлексия на свое поведение — есть уже непременно стилизация. Она очевидно имеет место всякий раз, когда собственное поведение становится событием в личной жизни и как событие переживается»¹. По Винокуру, рефлексивность является непременной чертой личности стилизатора. Рефлексия неизбежно подводит его к постижению чужого опыта, ведь ценностное самоопределение невозможно вне проекции себя на «другого». Нерефлексивное сознание в значительной мере самодостаточно. Рефлексивное сознание пытается самоопределиваться среди других, глядеть в их зеркало, вести с ними диалог. Этот тип сознания исходит из посылок о том, что его слово о мире лишь одно из звеньев в цепи, связывающей прошлое и будущее, то есть из понимания вечной незавершенности мира. Концепции человека при рефлексивном и нерефлексивном типах мировосприятия существенно разнятся.

Один из выводов, к которым приходит автор «Биографии и культуры», заключается в установлении связи личности творца и характера его творчества: «...стилистические формы поэзии суть одновременно стилистические формы личной жизни»², то есть автор рефлексивного типа сознания творит в русле стилизации, а нерефлексивного — в русле стиля. Развивая идеи, заложенные в работе «Биография и культура», Т. Г. Винокур пишет о «рефлектирующем принципе приема стилизации» и делает важное замечание: «Если рефлексия имеет место, то она преобразует стиль в стилизацию и в том случае, когда стилизуется собственный стиль, личная манера речевого поведения»³. То, о чем здесь говорится, по аналогии с самопародированием можно назвать самостилизацией. Таким образом, анализ художественного сознания писателя помогает понять, почему он обращается к стилизации или избегает ее. Важную роль для уяснения сознания стилизатора приобретают его письма или устные высказывания, сохраненные памятью мемуаристов. Наблюдения Г. О. Винокура над связью стилизации и рефлексии перекликаются с выводами Н. А. Бердяева о богословском труде П. А. Флоренского «Столп и утверждение истины». В статье, озаглавленной «Стилизованное православие», Бердяев как на главный недостаток книги Флоренского указывает на то, что она не наивна (не в бытовом, конечно, смысле), что в ней «нет ничего простого, непосредственного, прямо исходящего из глубины души». Причина этого явления, по Бердяеву, — «счеты с собой, бегство от себя, боязнь себя»⁴. Критик Флоренского чув-

¹ Винокур Г. О. Биография и культура. М., 1926. С. 11, 50-51.

² Там же. С. 82-83.

³ Винокур Т. Г. О семантических принципах разговорной стилизации в драматургии Гоголя. С. 300.

⁴ Бердяев Н. А. О русской философии: В 2 т. Т. 2. Свердловск, 1991. С. 149.

«стилизация» (точнее, стилизирование) и «пародирование», замечая, что «когда скоро стилизация существует лишь как производное от стиля, ее смысл шире пародирования. Он заключается в факте осознания того, что стиль существует, что это реальная и определенным образом структурированная категория» (См.: Винокур Т. Г. О семантических принципах разговорной стилизации в драматургии Гоголя // Res philologica* М.; Л., 1990. С. 299). Иначе говоря, стилизация — это сознательное объективирование чужого стиля в серьезном или ироническом ключе.

¹ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 200.

² Там же. С. 211.

ко уловил самоощущение человека рефлексивного типа сознания, его стремление избегать слова, «прямо исходящего из глубины души», главного, непреломленного, «стилевого». Для теолога, призванного работать прямым словом, имеющего в своем распоряжении авторитет, это оказывается существенным недостатком.

Глубокие замечания о природе и особенностях стилизации оставлены В. В. Виноградовым в его капитальном труде «Стиль Пушкина». Одна из глав его называется «Художественное мышление литературными стилями и рост реалистических тенденций в творчестве Пушкина». Заглавие содержит еще одно возможное определение стилизации (вернее, стилизационности): «Художественное мышление литературными стилями».

К понятию стилизации Виноградов подходит через выяснение роли преломляющей среды: «Между автором и той действительностью — эмпирической или воображаемой, — которую он пытался отразить в своем творчестве, устанавливалась целая система литературно-стилистических «призм», целый ряд формальных категорий художественного мышления и выражения. Возникло множество литературных «наречий», прикрепленных к именам их наиболее ярких выразителей. Мир в такой интеллектуальной культуре воспринимался через книгу, через стиль. Действительность была окутана миражами искусства»¹. Отсюда вытекает важнейшее следствие, определяющее методiku анализа: чтобы понять суть стилизации, надо раскрыть «систему литературно-стилистических призм», через которые пропущено восприятие действительности. В противном случае стилизация может быть не воспринята или неадекватно истолкована.

Стилизация предполагает высокий уровень развития искусства, чувство слова и чувство стиля: «Ощущение литературных стилей, прикрепленных к именам наиболее авторитетных или популярных писателей, и обобщенное представление об основных стилистических категориях <...> были широко развиты среди дворянской интеллигенции начала XIX века, воспитанной на образцах мировой литературы»². В дворянской среде прямое, непреломленное слово воспринималось как грубое и «сырое». Стилизация, таким образом, истолковывается как одна из «форм времени», в которой Пушкин достиг высочайшего мастерства. Отталкиваясь от высказывания Виноградова о распространенном в дворянской среде «ощущении литературных стилей», отметим еще один принципиально важный для нас момент. Создавая стилизацию, автор ориентируется не на будущих исследователей ее и не на потомков, а на современников, которые являются «хранителями» куль-

¹ Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 482.

² Там же.

турной нормы современности. Стилизатор всегда преодолевает норму, отталкивается от нее (Чехов — один из ярких литературных «еретиков»). Чтобы оттолкнуться от нормы, нужно как-то напомнить о ней, каким-то образом ввести в произведение. Можно сказать и так, что стилизация — это напряженный диалог стилизатора с устаревшей или устаревающей эстетической нормой, демонстрирующего ее изжитость. Следовательно, для точной интерпретации стилизации необходимо внимательно изучать критические отзывы современников, «точкой отсчета» которых всегда являлась культурная норма времени, необходимо привлекать произведения писателей не только второго, но и третьего ряда, в которых стабилизовавшаяся норма представлена наиболее выпукло и ясно.

По словам Виноградова, «Пушкин нередко строил новые литературные формы на фундаменте самых разнообразных стилей русской и мировой литературы... <...> При посредстве их поэт воплощал, а иногда и пародировал сложнейшие темы и сюжеты. Художественное мышление Пушкина — это мышление литературными стилями, все многообразие которых было доступно поэту»¹. И далее: «К активному владению самыми разнообразными стилями русской и западноевропейской литературы Пушкин приходит через пародию»². Разбирая природу и особенности пародии у Пушкина, Виноградов приходит к показательному выводу о том, что его приемы пародирования «основаны на *«собирательном портрете»* не только того стиля, который является непосредственным объектом пушкинского нападения, но и целой *«системы однородных стилистических систем»*»³. (Ср. с оценкой Тыняновым «Оды его сиятельству графу Д. И. Хвостову», в которой Пушкин «пародирует не только и не столько Хвостова, сколько *«одписцев вообще...»*»⁴). Условная обобщенность литературной подоплеки составляет характерную примету пародийной стилизации, когда «второй план расплывается до понятия стиль».

Мысль о «собирательном портрете» объективируемого стиля может подвести нас к уяснению еще одной важной особенности стилизации, которая предполагает некоторое смещение второго плана, его трансформированность, отчасти искаженность. В силу условности «собираемого портрета» чужого стиля стилизатор получает возможно подключить в качестве преломляющей среды произведения разного художественного уровня, написанных в разное время разными авторами (см. в этой связи наши разборы рассказов «Спать хочется», «Скуч-

¹ Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 484.

² Там же. С. 485.

³ Там же. С. 502.

⁴ Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. С. 107.

ная история»). Отсюда проистекает относительная антиисторичность стилизации, отмечаемая Л. Я. Гинзбург¹. Некоторый антиисторизм стилизации «компенсируется» ее философской глубиной, природа которой обусловлена тем, что исследуемые стилизатором проблемы в диалогическом скрещении разных точек зрения получают общий и принципиальный смысл.

Раскрыв роль преломляющей среды, логично перейти к такому качеству стилизации, как ее литературность. Стилизовать можно лишь то, что некогда было стилем. Стилизатор должен каким-то образом дать понять читателю об этом прототипном стиле, ввести его в свое произведение и одновременно дистанцироваться от него. В противном случае стилизация становится неощутимой и прочитывается как стиль. Следовательно, в стилизации обязательно должны быть заложены некие сигналы, с помощью которых автор побуждает читателя к припоминанию стилизуемого плана. Для адекватного восприятия стилизации как нельзя более подходят методы медленного чтения и возвратного перечтения, при которых раскрывается неслучайность тех или иных деталей, словечек, образов, «оговорок».

Литературность обуславливает и повышенную меру условности. «Степень условности различных знаков, употребляемых в искусстве, зависит от того, связывается ли знак непосредственно с референтом (минимум условности) или же эта связь является опосредованной другими знаками, причем количество ступеней в ряду «знак знака...» может использоваться для определения степени условности»², — писал Ю. М. Лотман. Переводя сказанное в русло нашей проблематики, можно утверждать, что минимум условности присущ писателям, связывающим «знак непосредственно с референтом». У стилизаторов мера условности выше, так как они опосредуют прямое изображение, или же опосредуют опосредованное изображение.

В «Формальном методе в литературоведении» так пишется о феномене литературности: «Когда материал, утративший свою полновесность в идеологическом кругозоре, входит в искусство, то недостаточность его прямой идеологической актуальности должна компенсироваться как-то иным путем. Эта компенсация достигается обычно более напряженной и широкой ориентацией данного материала в чисто литературном контексте. Вокруг данного материала сгущаются всевозможные чисто художественные реминисценции других литературных произведений, направлений, школ, эпох. Материал обрастает чисто художественными ассоциациями, отзвуками, намеками. Его литературность вследствие этого ощущается особенно остро. Эта напряженнейшая ори-

¹ Гинзбург Л. Я. О литературном герое. С. 80.

² Лотман Ю. М. Избранные произведения: В 3 т. Таллинн, 1993. Т. 3. С. 378.

ентация идеологически ослабленного материала в литературном контексте может развиваться в двух направлениях. Художник может идти положительным путем, подбирая созвучия данного материала с другими литературными произведениями, путем положительных реминисценций и ассоциаций (то есть путем прямой стилизации — А. К.). Но он может стремиться создавать ощущения отличий, так называемые «дифференциальные ощущения»¹. «Дифференциальные ощущения» вызываются юмором, иронией, пародированием, с их помощью писатель дистанцируется от материала, утратившего «идеологическую актуальность». Это происходит как раз в переломные эпохи и характеризует пародийную стилизацию.

Подведем из сказанного некоторые итоги, необходимые для нашей дальнейшей работы.

1. Констатируя многозначность термина «стилизация», мы закрепляем за ним в первую очередь широкое значение: это конструктивный доминирующий принцип стиля, важнейшей формой проявления которого является использование двуголосого, преломленного слова, объективируемого автором. Диалогизация может быть не только в слове, но и в портрете, пейзаже, даже вещи.

2. Стилизация в зависимости от особенностей второго плана может быть представлена в языковой и литературной формах, которые порой сплетаются друг с другом.

3. Стилизация воспроизводит образ чужого языка, образ чужого стиля. Стилизатор сознательно дистанцируется от них, делая их тем самым в той или иной мере условными.

4. Стилизация вовсе не означает «бесстильности». Стиль стилизации связан не столько со стилем одного текста, сколько со *стилем диалога*, который ведет стилизатор с воплощенными в языке или стиле точками зрения, особенностями освоения мира.

5. Для того, чтобы уяснить содержание и стиль стилизации, надо раскрыть содержащиеся в ней «прозрачные» чужесловесные преломляющие среды, то есть выяснить, на каком литературном «фундаменте» базируется произведение. Для этого нужно быть внимательным к сигналам «литературности», играющим роль отсылки к тем или иным текстам.

6. Дадим рабочее определение стилизации, на которое мы будем ориентироваться далее. *Стилизация — это конструктивный доминирующий принцип стиля, проявляющийся в сознательном объективировании художником образов чужих языков, чужих литера-*

⁴⁶ Медведев П. Н. (М. М. Бахтин). Формальный метод в литературоведении. М., 1993. С. 172.

турных стилей, играющих роль преломляющей среды для стилизатора, ведущего с воплощенными в них позициями диалог и созидającego через него свой неповторимый миробраз.

Нами выдвигается гипотеза о том, что важнейшим конструктивным принципом стиля прозы Чехова является стилизация, определившая не только особенности его поэтики. Через постижение искусства стилизации мы будем постигать и особенности художественной философии писателя.

РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ

ОСОБЕННОСТИ СТИЛИЗАЦИИ У ЧЕХОВА

Глава первая

Преломленное слово и рефлексивность

Догадки о стилизаторской природе творчества Чехова высказывали уже современники писателя. С. В. Флеров в рецензии на сборник «В сумерках» замечает: «Одним из отличительных признаков «интересных» писателей нашего времени служит то, что они одинаково свободно пишут «во всех стилях». Так, талантливый германский новеллист Фриц Маутнер написал книгу «По знаменитым образцам», где мастерски подделывается под образ изложения знаменитых немецких авторов <...>. Точно так же г. Чехов пишет во всех направлениях»¹. Критик верно уловил отличительные особенности стилизации, но формулировки его сегодня кажутся спорными. Речь следует вести не о «мастерской подделке», характеризующей эпигонов, а о сознательной работе в той или иной манере, а также об отношении стилизатора к «знаменитым образцам»: либо о солидаризации с ними (прямая стилизация), либо об отталкивании от них с помощью иронии (пародийная стилизация).

А. Белый рассматривал Чехова как писателя, творчество которого «стало подножием русского символизма»². Близость Чехова символизму проявляется в искусстве стилизации: «Образы чеховского реализма, извне стилизованные и изнутри соприкоснувшиеся с символизмом, завершают эпоху развития реализма в русской литературе»³. Лена Силард в статье «Чехов и проза русских символистов» строит свои рассуждения, опираясь на идеи Белого о том, что Чехов — «непрерывное звено между отцами и детьми», в творчестве которого «Тургенев и Толстой соприкасаются с Метерлинком и Гамсуном». Своеобразной границей между символистами и Чеховым становится их отношение к стилизации и литературности. У символистов, по мнению исследовательницы, «жизненные реляции вытесняются реляциями литературного ряда, и тематические, сюжетные элементы, образы и словесные обороты предшествующего литературного материала образуют в ней своего рода мезотазы, над-собственно-языковую систему». Чехов же «еще сохраняет

¹ Флеров С. В. В сумерках. Очерки и рассказы Ан. П. Чехова // Чехов А. П. В сумерках. М., 1986. С. 261.

² Белый А. Арабески. Книга статей. М., 1911. С. 397. См. также: Боцяновский Вл. Чехов и символисты // Юбилейный чеховский сборник. М., 1910. С. 295.

³ Белый А. Указ. соч. С. 399.

равновесие между той и другой реляциями»¹. В итоге исследовательница приходит к справедливому выводу: «Чехов, релятивизируя или трагически переигрывая устои своих предшественников, подготовил почву не только для символистов, <...> но и для реформировавших их прозаиков авангарда»².

Тонкие замечания о стилизаторской природе Чехова принадлежат Н. Я. Берковскому. По его словам, Чехов «пишет не только о прожитом страной и отживаемом, он пишет и об описанном уже другими. Он как бы снова пишет, вторым слоем, по текстам Льва Толстого да и по многим другим текстам»³. Двуслойность (а то и многослойность) чеховских текстов, несомненно, связана со стилизационностью.

Весьма категорично высказался о стилизаторской природе Чехова М. М. Бахтин. Правда, сделал он это в частной беседе, как замечание а пропос, и потому до последнего времени оно не вошло в активный научный оборот. «Мне вспоминается один разговор с М. М. Бахтиным, — пишет В. Н. Турбин. — Речь шла о Чехове, и великий филолог <...> задумчиво проронил:

— Да, а весь Чехов — это какая-то стилизация. <...> А под что стилизация, непонятно»⁴. Бахтин затруднился определить «под что» стилизует свои произведения Чехов, то есть указать магистральный прототипный стиль. И это понятно, так как такого стиля у Чехова не было. Какие стили стилизовал Чехов? Этот вопрос остается до сих пор открытым. Непрояснен в реплике Бахтина и объем понятия «стилизация». Скорее всего, здесь она представлена на метастилевом уровне, как попытка нащупать стилевую доминанту творчества Чехова, неизбежно огрубляющую его, но одновременно дающую направление поиска его «закона».

На конференции «Бахтин и перспективы гуманитарных наук» (РГГУ, 1993) В. Н. Турбин выступил с докладом, заглавием которого послужило суждение Бахтина («Весь Чехов — это стилизация»). В докладе утверждается: «Чеховское творчество — это откровенная стилизация под разнообразнейшие литературные жанры: от уголовного романа до дидактической притчи»⁵. В приведенном высказывании вызыва-

¹ Szilard L. Чехов и проза русских символистов // Anton P. Chehov. Werk und Wirkung. Hrsg. Rolf-Dieter Kluge. Wiesbaden. 1990. P. 794.

² Там же. С. 802. См. также: Смирнова Н. В. Чехов и русские символисты. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1979.

³ Берковский Н. Я. О русской литературе. Л., 1985. С. 232. Ср. с другим высказыванием ученого: «Некоторые его (Чехова — А. К.) вещи выглядят мастерским переводом, например, «Моя жизнь» — с «датского», скажем» (Из переписки М. В. Алпатова и Н. Я. Берковского // Новое литературное обозрение. 1997. № 25. С. 147).

⁴ Турбин В. Н. Далекие — близкие // Дружба народов. 1978. № 1. С. 261.

⁵ De Visu. 1993. №4. С. 98.

ет сомнение слово «откровенная». Если бы стилизационность произведений Чехова была действительно таковой, то вряд ли бы сегодня она представляла сколько-нибудь серьезную проблему. В том-то вся и трудность, что стилизация у Чехова (особенно зрелого) предстает как потаенная, редуцированная.

В искусстве стилизации у Чехова были дальние и близкие предшественники. К числу последних следует отнести Н. С. Лескова. Личное знакомство писателей состоялось в октябре 1883 года. В письме брату Александру Чехов описывает знаменательную сценку: «Г Лейкиным приезжал и мой любимый писака, известный Н. С. Лесков. <...> Еду однажды с ним ночью. Обращается ко мне полупьяный и спрашивает; _ «Знаешь, кто я такой?» — «Знаю». — «Нет, не знаешь... Я мистик... « — «И это знаю...» <...> «Помазую тебя елеем, как Самуил помазал Давида... Пиши»¹.

Лесков — блестящий мастер языковой стилизации, создавший огромное количество языковых образов: «Неправильная, пестрая, антикварная манера делает книги Лескова музеем всевозможных говоров: вы слышите в них язык деревенских попов, чиновников, начетчиков, язык богослужебный, сказочный, летописный, тяжебный, салонный, — тут встречаются все стихии, все элементы океана русской речи»². В отличие от Чехова, Лесков не только не маскирует стилизационности, но напротив, демонстративно выставляет ее, эпатажуя читателей и критиков, не принимавших «погремушки диковинного красноречия», «мишурные блестяшки»³. Если Чехов, создавая тот или иной образ стиля, дает лишь необходимый и достаточный материал для его воссоздания, то Лесков в этом отношении часто намеренно избыточен. «Антикварные» образы языков у Лескова, как в музее, выставлены в витрину, этикетированы, демонстративно представлены на обозрение, между «экспонатом»-языком и читателем — «посетителем музея» создана осязаемая дистанция. «Художественный филологизм» Лескова, по словам Б. М. Эйхенбаума, «обернулся своей эстетической стороной — стал виртуозной стилизацией, доходящей до «чрезмерности», до «эксцентричности»⁴. Опыт Лескова, безусловно, учитывался Чеховым. «Вместе с Горбуновым и Лейкиным он подготавливает почву для Чехова»⁵. В свою очередь

¹ Чехов А. П. Поли. собр. соч. и писем. В 30-ти т. Письма. В 12-ти т. М., 1974-1982. Письма. Т. 1. С. 88. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте в квадратных скобках. Серия писем обозначена П.

² Меньшиков М. Художественная проповедь // Книжки Недели. 1894. № 2. С. 164.

³ Вольтский А. Л. Царство Карамзовых. Н. С. Лесков. СПб., 1901. С. 266, 268.

⁴ Эйхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии. Л., 1986. С. 241.

⁵ Там же. С. 248.

творчество Чехова-стилизатора подготавливало почву для таких авторов XX века, как Зошенко и Бабель¹.

Различие между стилизацией и стилем связано, как уже говорилось, с проблемой направления слова. Там, где есть среда преломления, где есть рефлексия на чужой литературный или языковой стиль, там есть и стилизация: «Всякая стилизация <...> есть художественное изображение чужого языкового стиля, есть художественный образ чужого языка. В ней обязательно наличны два индивидуализованных языковых сознания: изображающее (то есть языковое сознание стилизатора) и изображаемое, стилизуемое»². В слове стилизации надо видеть не прямое выражение интенций автора, а преломленное. Слово стилизации в смысловом отношении сложнее слова из текста, написанного прямым словом, поскольку потаенная связь с чужим языковым сознанием или чужим литературным стилем изменяет его семантику.

Чтобы показать особенности преломленного слова у Чехова, остановимся на одном показательном примере. Речь идет об известном факте биографии и творчества писателя: о фразе из рассказа «Соседи» — «Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми ее» [8, 60]. Не будем повторять изложенную в мемуарах Л.А.Авиловой известную историю появления этих слов в «Чайке». Проследим за изменением смысла фразы, попадающей в разные контексты и преломляющейся через разные чужесловесные среды.

Обратимся вначале к «Соседям», откуда Авиловой была взята фраза для медальона. Рассказ адекватно прочитывается, если его спроецировать на определенную литературную традицию, соответствующий литературный «диалогизующий фон» (выражение М. М. Бахтина), который в данном случае составляют романы Тургенева³.

Герои чеховского произведения являют собой полупародийное продолжение литературных персонажей, переживших свое время. Власич играет роль героя «с идеями» (что-то вроде Инсарова), Ивашин — рефлектирующий сосед-помещик, чувствительный, но бездеятельный (а 1а Лаврецкий), его сестра Зина, ушедшая к Власичу не столько по любви, сколько «по идейным соображениям», — вариация тургеневских девушек, готовых служить великому делу. Свободный брак Власича и Зины также напоминает героев Тургенева, пренебрегающих общесловесными условностями (Инсаров и Елена).

¹ Об особенностях языковой стилизации у Бабеля см.: Лейдерман Н. Л. Русская литературная классика XX века. Екатеринбург, 1996. С. 67-94.

² Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 174

³ По мнению М. П. Громова, «Ивашин и Зина с Власичем живут в разных художественных мирах, <...> он в будничном, чеховском, они — в романтическом мире Достоевского и Тургенева, он — по сю сторону романа, они — по ту» (Громов М. П. Книга о Чехове. М., 1989. С. 258).

Жизнь персонажей «Соседей» протекает как бы на границе между литературой и реальной действительностью. «Я давеча назвал нашу жизнь счастьем, — признается Власич Ивашику, — но это подчиняясь, так сказать, литературным требованиям. В сущности же ощущения счастья не было» [8, 68-69]. В высказывании героя житейский и литературный планы отчетливо заявлены. Есть они и во фразе «Если тебе понадобится моя жизнь, то приди и возьми ее». Житейски она мотивирована внутренним состоянием Власича, растроганного приездом Ивашина, как ему мнится, для примирения. Но не менее, если не более, важна литературно-ассоциативная подоплека высказывания.

Готовность на жертву — одна из главных примет тургеневских героинь. Именно они жаждут принести свою жизнь на алтарь «идеи». Строго говоря, Власич, который представляется героем только Зине, произносит фразу «во вкусе» героинь, а не героев. В этом, несомненно, сказывается ирония автора. Есть своя закономерность и логика в том, что Лидия Авилова присвоила слова персонажа-мужчины, которые по своей сокровенной сути оказываются «дамскими», пародийно стилизованными в манере тургеневских девушек. Это-то и прошло мимо внимания поклонницы Чехова, которая в глубине души серьезно ощущала себя способной на жертву ради своего «Инсарова». Интонационный аспект высказываний героев очень тонко разрабатывается Чеховым и зачастую таит немало подвохов. Показательно, что даже Вл. И. Немирович-Данченко не уловил двуинтонационности разбираемой здесь фразы и писал о том, что она «дышит самоотверженностью и простотой, свойственной чеховским девушкам»¹. Сказанное можно принять с той существенной оговоркой, что многие «чеховские девушки» подаются автором с известной долей иронии, в проекции на литературных предшественниц.

Надо ли доказывать, что Чехов не мог принять жертвы от симпатичной ему женщины, мыслящей по старинке, на манер тургеневских девиц, ассоциирующихся у автора «Соседей» с пифиями, «вещающими, изобилующими претензиями не по чину» [П 5, 174]? Писатель не захотел встать на одну доску со своими героями. Большинство персонажей Чехова принимает жизнь и литературу всерьез, часто теряясь и путаясь в границе между ними. У автора иное отношение к «олитературенной жизни», принявшей форму многоликих шаблонов и штампов (фраза из «Соседей» и «Чайки» — один из них): он констатирует их распространенность и огромное влияние на массы людей и одновременно пытается преодолеть с помощью иронии и самоиронии. Гайто Газданов polemически остро заметил, что «не жизнь Чехова определила его

¹ Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960. С. 435.

творчество, а его творчество определило его жизнь»¹. Сняв парадоксальность этого высказывания, можно сказать, что у Чехова творчество определяло жизнь, а жизнь — творчество. То и другое взаимообусловлено и взаимозависимо. Вот почему, осознавая нетождественность художественных произведений и писем Чехова, или его высказываний, передаваемых мемуаристами, их различную эстетическую природу, мы все же считаем допустимым извлеченные из них однородные примеры выстраивать в общий ряд.

Заказывая свой медальон для Чехова, Авилова прочла двуинтонационную, двунаправленную фразу из «Соседей» лишь в серьезном регистре, не замечая ее скрытой ироничности, ее «женскости» в устах «идеального» героя. Иначе говоря, пародийно стилизованная в кругозоре автора фраза была прочитана как однотонная, не преломленная сквозь чувствительную среду.

На представлении «Чайки» Авилова услышала из уст Тригорина «свою» фразу, которая в равной степени принадлежит и Нине Заречной, поступившей точно так же, как она. В комедии Чехов средствами театра воссоздает ситуацию, подобную той, что сложилась у него в жизни. Тригорин, отнюдь не alter ego автора, близок ему тем, что похож на стилизатора. Вспомним его замечание о том, как писать литературный пейзаж или записную книжку с коллекцией достаточно условных фраз. Нина Заречная, как и Лидия Авилова, воспринимает фразу Тригорина в ключе только серьезном, лишая ее вероятной двуинтонационности.

В кругозоре же автора «Чайки» его фраза, прошедшая через несколько чужесловесных сред, остается внутренне ироничной, пародийно стилизованной. Косвенным доказательством этого служит скрытый ответ, данный Авиловой в «Чайке».

Напомним его историю. После признания через медальон Авилова и ее кумир некоторое время не виделись, пока случайно не встретились на маскараде в театре Суворина. Авилова была в костюме, лицо ее скрывала маска. Она беседовала с Чеховым, стараясь не выдать себя. Разговор автора «Чайки» с «таинственной незнакомкой», как можно судить по мемуарам, был серьезным и в то же время игровым. И Авилову все мучило: догадался Чехов или нет, с кем беседовал, получил ли ее медальон, понял ли ее признание? Услышав на представлении «Чайки» номера страницы и строк и соотнеся их со своей книгой «Счастливец и другие рассказы», она смогла прочесть фразу: «Молодым девицам бывать в маскарадах не полагается»².

По словам Авиловой, своей фразой Чехов дал «ответ на многое:

на то, кто прислал брелок, кто была маска. Все он угадал, все знал»¹. Но и этот ответ содержит в себе нечто большее, нежели укоряющая нотация по поводу посещения «девицами» маскарадов. Приращение смысла фразы связано с перекодированием ее, с переводом из одного контекста в другой, с творческим созданием среды преломления.

В рассказе Авиловой «Маски», откуда взята фраза, она прямо интенциональна, является однотонной и одноинтонационной. В кругозоре Чехова она становится двуинтонационной, двутонной, скрыто иронической и игровой. Слова о «молодых девицах» (выражение, обозначающее у Чехова не столько возраст, сколько тип личности), которым не положено посещать маскарады, предстает у Чехова как расхожее представление о норме их поведения, как поведенческий стереотип, от которого он дистанцируется с помощью иронии.

Таким образом, текстуально неизменные фразы существенно меняют свой тон и вместе с ним смысл в зависимости от того, учитывается при их восприятии чужесловесная преломляющая среда или же остается невоспринятой.

Динамика тона фразы «Если тебе понадобится моя жизнь...» связана со следующей последовательностью преобразующих контекстов: стиль (как она могла бы звучать у Тургенева, в устах его «вещающих пифий», «молодых девиц», жаждущих служения «идеи», и невольно повторяющим их Власичем), пародийная стилизация (в кругозоре автора «Соседей», видящего разницей «мужского» и «дамского» в облике своего героя), стиль (медальоны Авиловой и Нины Заречной), пародийная стилизация (в кругозоре автора «Чайки» и, весьма вероятно, Тригорина). Фраза из рассказа Авиловой проходит один круг интонационных преобразований: однотонная в первом контексте, она становится пародийно стилизованной в кругозоре автора «Чайки», использующим чужой рассказ для преломления своих интенций.

Слово в стилизации не только изображает, но и само является предметом изображения. Создается «оговорочно говорящий» образ языка»², то есть образ образа языка. Реплика из рассказа «Соседи» является «осколком» образа «дамского» языка, восходящего к литературной традиции, нашедшей концентрированное воплощение в творчестве Тургенева. Автор образов Натальи Ласунской и Елены Стаховой создал и языковой образ, первично отрефлектированный им. У Чехова — рефлексия на чужую рефлексию, образ образа. Вторичный характер рефлексии проявляется в иронической подаче чужого языкового образа, в противном случае чуждость чужого становится неощутимой.

При подмене стилизационной двуплановости стилиевой

¹ Авилова Л. А. Рассказы. Воспоминания. М., 1984. С. 154.

² Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. С. 413.

¹ Газданов Г. О Чехове // Вопросы литературы. 1993. № 3. С. 316.

² Авилова Л. А. Рассказы. Воспоминания. М., 1984. С. 154.

одноплановостью искажается смысл произведения, его проблематика, авторская позиция, и в конечном итоге возникает существенно иной образ мира, чем задумывался стилизатором. Показательный пример: А. В. Амфитеатров, знавший о связи явно стилизаторской «Ненужной победы» Чехова с романами Мавра Иокаи, писал, что «без ключа к ее секрету это — напыщенная бульварная болтовня с вычурными претензиями самодовольного и самовлюбленного «любимца публики». В результате «Антон Павлович, тридцать лет спустя, без вины виноват пред публикою, которая <...> приняла его злую иронию за бездарный серьез»¹. Проблема выявления чеховских стилизаций, таким образом, связана с поисками «ключей», которые бы позволили адекватно понять и интерпретировать тексты.

Существенным для нашей дальнейшей работы является вопрос об особенностях «сосуществования» в художественном целом слова прямого и преломленного, одноинтонационного и двуинтонационного. В пределах произведения читатель сталкивается с разными типами слова, которые взаимодействуют между собой. Молчаливая посылка многих исследований о «мирном» соседстве слова прямого и преломленного вызывает большие сомнения. Признавая ироничность того или иного произведения, некоторые веские и справедливые высказывания героев или безличного повествователя в таких случаях относят к форме открытого выражения авторской позиции. Например, у Чехова в «Рассказе старшего садовника» таковыми признаются слова заглавного героя о необходимости уверовать в человека. В «Крыжовнике» — слова героя-рассказчика о человеке «с молоточком» и необходимости спешить делать добро. Могут возникнуть резонные контрвопросы: «А разве можно предположить нечто иное? Чтобы автор не разделял столь убедительных выводов?» Конечно, нет. Трудно заподозрить, чтобы в жизни Чехов не был солидарен с такого рода суждениями. Но в художественном произведении дело обстоит несколько иначе, так как с прямым словом, попавшим в иронический контекст, происходят определенные интонационные и смысловые трансформации.

Всякий, выделяющий отдельные «симпатичные» фразы из стилизации, поступает, в сущности, по модели Лидии Авиловой. Иронический контекст делает объектными любые высказывания героев или повествователя (другое дело, что мера объектности и ироничности различных высказываний может быть различна в пределах произведения). Они становятся также изображенными, не служащими для непосредственного выражения авторских взглядов. И наоборот: общий неиронический контекст понижает меру объектности преломленного слова.

____ Поясним сказанное примером. Статью Чехова, посвященную

¹ Амфитеатров А. В. Собр. соч. СПб., 1912. Т. 14. С. 232-233.

Н. М. Пржевальскому, никак нельзя признать стилизацией. Это публицистическое произведение надписано словом прямым, непреломленным, непосредственно выражающим авторские интенции. Но даже здесь писатель использует литературные образы-клише. Таков, например, образ гимназистов, начитавшихся приключений и мечтающих о побеге в экзотические страны. В рассказе «Мальчики» такого рода герои поданы в ироническом свете. В публицистической же заметке они героизируются: «Изнеженный десятилетний мальчик-гимназист мечтает бежать в Америку или Африку совершать подвиги — это шалость, но не простая <...>. Это слабые симптомы той доброкачественной заразы, которая неминуемо распространяется по земле от подвига» [16, 236]. Высказывание о гимназисте вплотную приближается к прямому, не становясь однако им. Полной утраты преломляющей среды не происходит, так как сознание Чехова-публициста и Чехова-стилизатора едино, публицист помнит о стилизации, а стилизатор — о публицистике. К этому же явлению можно подойти и с иной эстетической позиции: слово, побывавшее в ироническом контексте, не может напрочь «забыть» о нем, след иронии остается в самой семантике слова. «Жизнь слова — в переходе из уст в уста, из одного контекста в другой контекст, от одного социального коллектива к другому, от одного поколения к другому поколению. При этом слово не забывает своего пути и не может до конца освободиться от власти тех конкретных контекстов, в которые оно вошло»¹. Поэтому в отношении приведенного фрагмента о мальчике-гимназисте, мечтающем о побеге в Америку, можно сказать, что ироничность его в произведении, написанном прямым словом, предельно редуцирована, но все-таки не нулевая.

Прямое слово в контексте стилизации слегка объективируется, становится изображенным, отодвинутым от уст автора, опосредованно выражающим его позицию. Слово преломленное, сохранившее «память» о бывших употреблениях, в произведении, написанном прямым словом, становится менее объектным, дистанция между ним и автором сокращается. Однако полной «обращенности» не происходит ни в том, ни в другом случае.

Приведенный пример дает возможность отметить еще один принципиально важный момент: ирония у Чехова не есть лишь средство «дискредитации» героев, у нее оказывается более широкий смысл и функции. Иронизируя над тем или иным явлением, писатель видит разные его стороны, разные аспекты. Иначе говоря, ирония у Чехова — это поле, в пространстве которого автор свободно перемещается от полюса критического неприятия к полюсу сострадания. *Динамический характер иронии* в чеховских рассказах — одна из важнейших причин,

¹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 234-236.

обуславливающих релятивность авторской позиции, невозможность вести ее к какой-либо однозначной формулировке.

Виртуозное искусство стилизации в творчестве Чехова находит свое объяснение и в особенностях личности писателя, в его жанрово-стилевом мышлении. Отыскивается множество фактов и случаев, которые позволяют охарактеризовать сознание Чехова как рефлексивное. Рефлексивность проявлялась, в частности, в тех ролевых масках, которые писатель примерял на себя. В письмах они оформлялись как подписи: «Лейб-медик Гирш» [П 3, 188]; «Потемкин» [П 3, 191]; «Граф Платов» [П 2, 241]; «Полтавский помещик, врач и литератор Антуан Шпонька» [П 2, 316]; «Иеромонах Антоний» [П 3, 201]; «Антоний и медицина Чеховы» [П 2, 15]; «Банкрот А. Чехов» [П 2, 116]; «Шиллер Шекспирович Гете» [П 2, 155]; «Ваш Эгмонт» [П 2, 283]; «Экс-Шпак» [П 4, 68]; «Маньяк-хуторянин и Географ А. Чехов» [П 4, 326]; «помещик Коробочка» [П 7, 18]; «Повсекакий Бумажкер» [П 7, 23]; «Потомственный Почетный Академик А. Чехов» [П 9, 37] и т. д. Все это не просто более или менее удачные шутки, но и реакции рефлексивного сознания писателя на свое житье-бытье, успехи, основную специальность, критические толки о себе. Описывая Суворину зловключения по устройству «Хирургической летописи», Чехов пишет: «Как я жалею, что Ваша типография не в Москве! Тогда я не сыграл бы такую смешную роль маклера-неудачника. При свидании я *изобразю* Вам *в картине верной* пережитые волнения» [П 6, 86]. Говоря о выпавшей ему непривычной роли «маклера-неудачника», Чехов тут же переходит к иронической перефразировке строки из «Евгения Онегина».

Ролевые маски (в форме прозвищ) щедро раздаются Чеховым и окружающим его людям. В. В. Стасов, например, в одном из писем называется «Мамаем Экстазовым» [П 3, 224]; друг семьи Михаил Дюковский — «дон джок-Мишелем» [П 1, 207]. К Билибину, чьей слабостью был «французистый» тон, Чехов обращается: «Sire!» [П 1, 195]; к Ф. О. Шехтелю — «Милейший Маэстро!» [П 2, 66]; к И. Л. Леонтьеву — «Милый Альба!» [П 2, 166]; к В. А. Тихонову — «милый российский Сарду» [П 3, 219]. Особенно выразительны и разнообразны обращения к брату Александру: «Карантинно-таможенный Саша!» [П 1, 176]; «Ваше Целомудрие!» [П 2, 14]; «Недоуменный ум!» [П 2, 33]; «Разбойник пера и мошенник печати!» [П 2, 137]; «Ненастоящий Чехов!» [П 2, 283]; «Ваше Вдовство!» [П 2, 314]; «Раскаявшийся пьяница!» [П 3, 58]; «Любезнейший боцман!» [П 3, 71]; «Велемудрый секретарь» [П 3, 120].

Иногда знакомым дается «роль», позаимствованная из литературного произведения. В этом случае возникает двойная персонажная схема: литературная и житейская, пародийно отражающая литературную. Так, в одном из писем Чехов называет Л. С. Мизинову «милой Мели-

той» [П 5, 38]. Объяснение этого прозвища дано в воспоминаниях Т. Л. Щепкиной-Куперник: «В то время в Москве шла трагедия Грильпарцера «Сафо», которую изумительно играла Ермолова, изображая трагедию стареющей Сафо, любимый которой Фаон увлекается юной Мелитой. Антон Павлович прозвал Софью Петровну (Кувшинникову — А. К.) — Сафо, Лику — Мелитой и уверял, что Левитан сыграет роль Фаона...» [П 5, 379]. Примеры подобного рода отраженных литературных схем еще встретятся нам в дальнейшем.

Другое качество рефлексивного сознания — тяга к мистификациям и розыгрышам. Чехов любил и умел мистифицировать окружающих. Приведем два примера, относящихся к разным периодам его жизни.

Осенью 1889 года он описывает свое возвращение с отдыха из Луки в Москву: «Маша во всю дорогу делала вид, что незнакома со мной и с Семашко, так как с нами в одном вагоне ехал проф<ессор> Стороженко, ее бывший лектор и экзаменатор. Чтобы наказать такую мелочность, я громко рассказывал о том, как я служил поваром у графини Келлер и какие у меня были добрые господа; прежде чем выпить, я всякий раз кланялся матери и желал ей поскорее найти в Москве хорошее место. Семашко изображал камердинера» [П 3, 243].

Бунин свидетельствует, что Чехов «очень любил шутки, нелепые прозвища, мистификации» (6, 159) и приводит примеры. Вот один из них: «Иногда он разрешал себе вечерние прогулки. Раз возвращаемся с такой прогулки уже поздно. Он очень устал, идет через силу, — за последние дни много смочил платков кровью, — молчит, прикрывает глаза. Проходим мимо балкона, за парусиной которого свет и силуэты женщин. И вдруг он открывает глаза и очень громко говорит:

— А слышали? Какой ужас! Бунина убили! В Аутке, у одной татарки!

Я останавливаюсь от изумления, а он быстро шепчет:

— Молчите! Завтра вся Ялта будет говорить об убийстве Бунина!» (6, 196).

Мистификационность отразилась и в творчестве писателя, приняв форму литературной игры. А. В. Амфитеатров писал: «Когда исследователь разбирает Чехова, то почти при каждом возникающем сомнении он имеет право прежде всего заподозрить: не было ли тут какой-нибудь резвой шутки или веселой мистификации?»¹

Характер рефлексивности личности Чехова и ее роль для творчества писателя осознаны пока еще недостаточно. А. Б. Дерман одну из глав книги «Творческий портрет Чехова» озаглавил «Дисгармония в натуре Чехова». Начинается она с программного тезиса: «Дисгармония

¹ Амфитеатров А. В. Собр. соч. СПб., 1912. Т. 14. С. 163.

в природе Чехова состояла в том, что при уме обширном и поразительно ясном он наделен был «молчанием сердца», — слабостью чувства любви. То, что мы называем непосредственностью чувства, было ему незнакомо. И это обстоятельство сыграло и в жизни, и в творчестве Чехова роль определяющего значения¹. Говоря о «дисгармоничности» личности Чехова, надо внести существенные оговорки. Речь следует вести о различии гармоний у стилизаторов и нестилизаторов. Чехов в высшей степени гармоничен, но его гармония особого рода: она представлена, говоря языком лингвистики, не в «изъявительном», а в «сослагательном» наклонении, как возможная, желанная, необходимая. Нестилизаторы непосредственно выражают свои симпатии и антипатии. Преломляющая среда, с которой имеет дело стилизатор, усложняет выражение авторской позиции. Недаром Чехов неоднократно полемизировал с теми, кто считал, что он недостаточно ясно выразил свою точку зрения. Кроме того, преломляющая среда играет роль своеобразного «охладителя» авторских чувств. О своем и чужом «холоде» (вовсе не означавшем равнодушия!) Чехов оставил немало замечаний. Приведем одно из самых показательных. «Вы пишете, что я обленился. Это не значит, что я стал ленивее, чем был, — пишет Чехов в мае 1889 года Суворину. — Во мне не хватает страсти и, стало быть, таланта. Во мне огонь горит ровно и вяло, без вспышек и треска, оттого-то не случается, чтобы я за одну ночь написал сразу листа три-четыре или, увлекшись работой, помешал бы себе лечь в постель, когда хочется спать; не совершаю я поэтому ни выдающихся глупостей, ни заметных умностей. Я боюсь, что в этом отношении я очень похож на Гончарова, которого я не люблю и который выше меня талантом на десять голов. *Страсти мало...*» [П 3, 203]. Гончаров вспомнят в связи с предыдущим письмом Суворину, где разбирался «Обломов», о котором было сказано: «А главная беда — во всем холод, холод, холод...» [П 3, 202].

Дисгармоничность Чехова Дерман видит в сравнении его с Короленко и Толстым, людьми гармоничными. Важнейшие моменты творческих исканий Чехова, в том числе и его поездку на Сахалин, исследователь объясняет поисками внутренней гармонии. Эту же мысль оформим иначе: поездка на каторжный остров, внутренне мотивированная целым комплексом причин, может быть эстетически объяснена стремлением испытать стилизацию, найти сферу жизни, требующую прямого, непреломленного слова.

Другая отличительная черта стилизаторов — их внутренняя свобода, отказ от следования авторитетам, в какой бы форме они ни подавались. Вспомним в этой связи ставшие хрестоматийными слова из письма Чехова А. Н. Плещееву о том, что он «не либерал, не консерватор, не

¹ Дерман А. Б. Творческий портрет Чехова. М., 1929. С. 130.

постепеновец, не монах, не индифферентист» [П 3, 11]. Современник Чехова задавался вопросом: «К какой партии принадлежал бы Чехов?» И сам же отвечал на него: «Вероятно, ни к какой»¹. «Беспартийность» стилизаторов находит свое объяснение в природе их таланта: ведь стиль — напомним еще раз Бахтина — «предполагает наличие авторитетных точек зрения и авторитетных отстоявшихся идеологических оценок». Стилизатор не видит и не признает таких точек зрения и оценок, для него возможен один путь: преломлять свои устремления через чужие, либо солидаризируясь с ними, либо дистанцируясь от них с помощью иронии. Д. С. Мережковский писал о Чехове: «В голосе, в глазах — ирония, но она у него всегда, неотделимая от него...»². Важнейшую роль в творчестве писателя играет не простая форма иронии, а потаенная, редуцированная. «Иронический писатель избегает морализирования и делает акцент не на объекте, а на субъекте. Ирония по своей природе — изошренный модус, и основное различие между рафинированной и наивной иронией состоит в том, что наивный ироник афиширует свою ироничность, а рафинированная ирония оставляет читателю возможность как бы самому привнести ее в повествование», — так писал об особенностях иронии Н. Фрай³.

В системе ценностей стилизаторов свобода занимает главенствующее положение, а то, что препятствует ей, обретает враждебный характер. Так что нужно согласиться с исследователем, писавшим о причинах неприятия Чеховым какого-либо явления: «Иногда становишься в тупик перед тем или иным проявлением чеховской антипатии и вражды, но всмотрись внимательнее -ив основе своей видишь его злейшего врага — авторитет»⁴.

Авторитет, который признается ложным, может быть преодолен с помощью другого авторитета, который признается истинным. Не так у Чехова. Любой авторитет для него неприемлем в силу того, что умаляет свободу личности. Отказ от авторитета, от роли проповедника позволяет по-иному объяснить доминирование у Чехова двуйнтонаци-

¹ Дорошевич В. // Юбилейный чеховский сборник. М., 1910. С. 143. Ср. с мнением П. П. Перцова: «Собственно, г. Чехова напрасно было бы подозревать в принадлежности к какому бы то ни было литературному лагерю и в каких бы то ни было определенных общественных симпатиях. Уже одновременное участие его в «Новом времени» и «Русской мысли», «Русском обозрении» и «Неделе» говорит за безразличность его как «гражданина страны родной» (Перцов П. П. Изъяны творчества (Повести и рассказы А. Чехова) // Русское богатство. 1893. № 1. С. 70).

² Мережковский Д. Брат человеческий // Юбилейный чеховский сборник. С. 202-203.

³ Фрай Н. Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы. М., 1987. С. 239.

⁴ Дерман А. Б. Указ. соч. С. 228.

онного, двунаправленного слова, с помощью которого объективируются чужие языковые и литературные стили. Объективация чужого неразрывно связана с условностью и иронией. От анализа преломленного слова, обусловленного рефлексией стилизатора, мы переходим далее к анализу условности.

Глава вторая Проблема условности в прозе Чехова

«В литературоведении и искусствознании проблема чеховской условности изучена недостаточно», — справедливо констатируется в современном исследовании¹. Одна из главных причин этого — неразличение преломленного и прямого слова. Условность и преломленное слово — это две стороны одной «медали». Нельзя понять условности, игнорируя среду преломления, и наоборот. Вторая причина недооценки условности заключается в ошибочном мнении, что она плохо совместима с реалистической природой творчества Чехова и его психологизмом.

Важно разобраться в причинах повышенной меры условности чеховского искусства. Коснемся лишь одной стороны этой многоаспектной проблемы. Чехов прекрасно видел в окружающей жизни торжество официальной, узаконенной условности, которая проникла во все сферы общества, затронула государственные институты, веру, мораль. Условности, пропитавшей действительность, Чехов противопоставляет другую, творческую, намеренную, которая разоблачает ложь жизни. С помощью новой условности писатель показывает омертвление, формализацию старого представления о мире. Все шаблонизировалось, все «олигтературилось», все устарело. «Суть «нашего времени» — что оно все обращает в шаблон, схему и фразу», — так об этом писал в свое время В. В. Розанов². Как преодолеть господство «шаблона, схемы и фразы»? Возможны два пути. Первый связан с противопоставлением им подлинного авторитета. Второй — с отказом от поиска авторитета. Это путь Чехова. В распоряжении художника-стилизатора нет авторитетного и неизолгавшегося языка, поэтому ему приходится работать теми языками, что есть, дистанцируясь от них, работая ими как объективными. Ни с одним из языков эпохи Чехов до конца не солидаризируется, не сливается, используя для этого иронию.

Творческая условность, в отличие от официальной, не закабальет, а освобождает человека, который получает возможность увидеть мнимость, несостоятельность устоявшегося, канонизировавшегося, ставшего трафаретом и рутинной. Чтобы ощутить шаблон как шаблон, условность

¹ Тамарли Г. И. Поэтика драматургии Чехова. Ростов н/Д. 1993. С. 4.

² Розанов В. В. Опавшие листья., М., 1992. С. 148.

как условность, надо «выйти» из них, взглянуть на них со стороны. Чехов релятивизирует образ мира, показывает возможности другого взгляда на него, другого подхода к нему. Поэтому в его творчестве условность и играет повышенную роль.

Далее мы останавливаемся на анализе некоторых основных приемов, форм создания условности в прозе Чехова.

Канонизация

Проблема общего и индивидуального получает у Чехова решение, отличное от того, что можно найти у писателей-нестилизаторов. Последние убеждены в существовании неких правил, положений, законов, пренебрежение которыми чревато для человека драмой и несчастьями. Убеждения эти могут воплощаться в форму канона, то есть утверждения, которому придается универсальный, общеобязательный характер. «Анна Каренина» начинается с программного тезиса, данного в форме канона: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему». Все слова здесь серьезны и внутренне убедительны, автор претендует на обладание открывшейся ему истиной, в которой он жаждет уверить и читателя, сделав его своим сторонником. Случаи, подобные приведенному, предполагаются доказуемыми. Роман Толстого можно рассматривать как некое художественное развертывание и обоснование автором-проповедником исходного тезиса, данного в форме «положительного» канона.

У Чехова генерализация иного плана, во многом преодолевающая самое себя, лишенная абсолютной внутренней убедительности, столь свойственной «положительным» канонам. Если Толстой канонизирует серьезный вывод, сделанный в результате наблюдения, анализа, длительного размышления, то Чехов обращается чаще всего к явлениям совсем другого плана. Его каноны зачастую сосредоточены на мелочах жизни и вовсе не претендуют на обращение читателя в «веру» автора. Чехов придает действительно случайной детали, факту, признаку художественного объекта значение сущностного, закономерного, атрибутивного. Если толстовские каноны обладают положительно-ценностным характером, то у Чехова преобладают «обращенные» каноны, эпатирующие традиционные представления о должном, преодолевающие их своей обнаженной условностью.

Стоит отметить, что «чеховские» каноны существовали в литературе до Чехова. Например, в «Носе» Гоголя читаем: «Иван Яковлевич, < как всякий порядочный русский мастеровой, был пьяница страшный»¹.¹ Гоголь Н. В. Собр. соч.: в 7 т. Т. 3. М., 1966. С. 48. Далее ссылки на это издание даются в основном тексте в круглых скобках с указанием тома и страницы.

В «Бурмистре» Тургенева сказано, что «с тех пор, как Русь стоит, не бывало еще на ней примера раздобревшего и разбогатевшего человека без окладистой бороды; иной весь свой век носил бородку жидкую, клином — вдруг, смотришь, обложился кругом словно сияньем, — откуда волос берется!»¹. В приведенных примерах чувствуется авторская ирония, так как канонизируются факультативные признаки. Чехов, в отличие от своих предшественников, создал многообразие канонических форм, в том числе и имплицитных, главное же — канонизация приобрела у него системный характер.

Разберем особенности обращенного канона у Чехова. В рассказе «Роман с контрабасом» сказано: «Все играющие на контрабасах и тромбонах обыкновенно ненаходчивы; Смычков же был приятным исключением» [5, 182]. Почему именно контрабасисты и тромбонисты ненаходчивы, а не флейтисты или скрипачи, например? И почему все играющие на контрабасах и тромбонах ненаходчивы? Ни на тот, ни на другой вопрос нельзя дать удовлетворительного ответа, мотивированного какими-либо объективными причинами. Данное наблюдение автора не представляется внутренне убедительным, да оно и не рассчитано на читательское согласие. Явная ироничность высказывания устанавливает определенную дистанцию между автором, его героями и читателем. Связь музыкальных инструментов и личностного качества людей, играющих на них, не преднайдена автором в реальной действительности, а является сочиненной, придуманной, «невсамделишной» и, несмотря на все это, возведенной в ранг некоего убедительного в своей объективности закона. Поэтому герои и воспринимаются как в значительной мере условные. В отличие от прямого, обращенный канон всегда двуинтонационен. Только эстетически невосприимчивому читателю высказывания, реализующие авторскую «игру в некие сверхобобщения»², могут показаться однозначно серьезными, лишенными усмешки и иронии.

Продолжим анализ того же канона на примере рассказа «Враги». Доктор Кириллов, только что переживший смерть своего единственного сына, по долгу службы едет в имение Абогина, где обнаруживается, что он втянут в пошлый спектакль: никакой больной жены нет, она сбежала с любовником. В сердцах доктор бросает обманутому супругу: «Что у меня общего с вашими романами? Оставьте меня в покое! Упражняйтесь в благородном кулачестве, рисуйте гуманными идеями, играйте (доктор покосился на футляр с виолончелью) — *играйте на контрабасах и тромбонах*, жирейте, как каплуны, но не смейте глумиться над

¹ Тургенев И. С. Собр. соч.: в 6 т. Т. 1. М., 1968. С. 129-130. Далее ссылки на это издание даются в основном тексте в круглых скобках с указанием тома и страницы.

² Берковский Н. Я. О русской литературе. Л., 1985. С. 220.

личностью» [6, 41]. Совет Кириллова Абогину и ему подобным играть именно на контрабасах или тромбонах передает состояние слепого возмущения доктора, его яростной саркастичности. Для чего речь героя разорвана ретардирующей ремаркой повествователя («доктор покосился на футляр с виолончелью»)? Видимо, для того, чтобы зафиксировать внимание читателя на детали, которая может многое ему подсказать. Кириллов беспощаден в отношении Абогина, не хочет знать о существовании другой правды. Слова о контрабасе и тромбоне для него случайны, как говорится, подвернулись под руку. Они должны служить доказательством того, насколько доктор далек от таких «пустяков», как игра на виолончели, которую он даже не удостоивает правильным названием. Автор же использует речь героя не только в прямом характерологическом плане. В уста Кириллова вложен обращенный канон, который является формой скрытого спора автора с персонажем. Прямая речь героя оказывается двуплановой: за одним субъектом речи скрыты два субъекта сознания. Кириллов убежден в своем превосходстве над такими, как Абогин, который в свою очередь не сомневается в своей особости. Автор же снимает абсолютность оценок обоих героев, избегая лишних слов, с помощью обращенного канона он создает образ релятивного мира.

Жизнь у Чехова зачастую строится по законам творчества. Поэтому и в повседневности подчас проявляется власть обращенного канона. Сохранилась дарственная надпись на книге: «Флейте Иваненко от литературного контрабаса в день ангела. А. Чехов» [П 12, 145]. Автор надписи и ее адресат предстают в житейской и литературно-игровой ипостасях. Иваненко действительно был флейтистом, а Чехов — литератором. Этот факт обогащен условностью, создающей отчасти метонимией. Иваненко назван не флейтистом, а флейтой, себя же Чехов именует «контрабасом». Поскольку писатель никогда не играл на этом инструменте, его самохарактеристика получается акцентированно условной¹. В надписи упрятана вариация знакомого канона: контрабасисты не только ненаходчивы, но и скептически, флейтисты же, по мнению Чехова, всегда идеалисты и недотепы. На игре этой псевдозакономерностью строится рассказ «Контрабас и флейта», герои которого «с внешней стороны так же похожи друг на друга, как инструменты, на которых они играют» [4, 190]. Столь же различны герои и «с внутренней сторо-

¹ П. Сергеевко в мемуарах приводит свидетельство, как Чехов «играл» на контрабасе: «Брат его, Николай, был отличным музыкантом. Антон тоже начал учиться играть на скрипке. Но ради шутки прибежал иногда и к «упражнениям на контрабасе», т. е. брал одной рукой Николая за нижнюю губу, вытягивал ее и, вода смычком по животу, производил губами потрясающие звуки» (Сергеевко П. Детство Чехова // Юбилейный чеховский сборник. М., 1910. С. 337).

ны». Если теперь обратиться к дарственной надписи и «перевести» ее с условного, эзотерического языка скрытого канона на обычный, то она должна бы звучать примерно так: «Идеалисту и недотепе Иваненко от скептика Чехова».

Другой пример обращенного канона. О лавочнике Андрее Андреевиче, герое рассказа «Панихида», сказано: «На нем суконное пальто с желтыми костяными пуговицами, синие брюки навывпуск и *солидные калоши, которые бывают на ногах только людей положительных, рассудительных и религиозно убежденных*» [4, 351]. Жесткая связь калош с наличием у людей «религиозных убеждений» воспринимается как условная. Андрей Андреевич мнит себя человеком «положительным, рассудительным и религиозно убежденным» (фраза повествователя построена в зоне голоса героя), автор же с помощью канона вскрывает нутро ханжи. Носит калоши и Беликов, герой рассказа «Человек в футляре». В «Убийстве» мимоходом замечено, что фанатично религиозный Яков Иваныч «калоши носил даже в сухую погоду» [9, 144]. Канон здесь потаенный, он раскрывается лишь в системном единстве творчества писателя. Якова Иваныча, Беликова и Андрея Андреевича роднит узкая догматичность, внутренняя несвобода.

«Петр Петрович Стрижин, племянник полковницы Ивановой, тот самый, у которого в прошлом году украли калоши, вернулся с крестин ровно в два часа ночи», — так начинается рассказ «Неосторожность» [6, 64]. Канон здесь представлен в том же редуцированном виде. Но след его очевиден, недаром далее сказано, что «Стрижин ведет жизнь трезвую и регулярную, выражение лица у него душеспасительное, книжки он читает только духовно-нравственные...» [там же]. Если наличие «положительности» и «религиозной убежденности» жестко связано с наличием калош, то утрата их не может не привести к серьезным последствиям. Если бы у Петра Петровича не украли калоши, он, может быть, и победил бы свою «натуру». Когда же калош нет, то из-под ног уходит почва для «положительности», и «непреодолимое желание выпить» у героя побеждает все остальные. Племянник полковницы Ивановой покушается на чужой графинчик с водкой. Естественно, что бранят Петра Петровича, потерявшего вместе с калошами и «религиозную убежденность», соответственно: «Аспиды-василиски, ироды окаянные, чтоб вам на том свете так жилось!» [6, 67].

Последнюю вариацию того же канона находим в «Вишневом саде». Петя Трофимов, казалось бы, такой радикал и убежденный критик старого, ищет свой куда-то запропастившиеся калоши. Это становится не только бытовой подробностью, но и исполненной глубокого смысла деталью. «Рассудительность и религиозная убежденность» в полной мере присущи и «вечному студенту». Конечно, они отличны от сходных ка-

честв Андрея Андреевича из «Панихиды». «Религия» Пети совсем иная, чем у лавочника, но все же между героями, кроме различий, есть и момент сходства, который порожден общностью используемого канона.

Канон — одно из ярких проявлений власти над человеком традиций, установлений, неписанных законов и правил. Редко кому удается преодолеть эту довлеющую всему и вся каноничность, выдать из себя хоть «каплю раба». Большинство чеховских героев слепо подчиняется власти вездесущего канона. Рассказчик «Единственного средства», например, пишет об «Обществе взаимного кредита», где он служит: «За последние пять лет у нас перебивало девять кассиров, и все девять шлют нам теперь в большие праздники из Красноярска свои визитные карточки. Все девять!» [2, 18]. В основе рассказа лежит игра канонам, по которому кассир не может не красть. Это своего рода «кассирский инстинкт» [2, 20], столь же непреложный, как закон физики.

Для разных социальных, профессиональных, национальных, возрастных, психологических и иных типов, положений, характеров Чехов создает свои каноны. Примеры многочисленны, и могут быть умножены. В основе рассказа «Что чаще всего встречается в романах, повестях и т. п.?» лежит перечень книжных канонов, утративших свою внутреннюю убедительность, ставших штампами. К ним отнесены «граф, графиня со следами бывшей красоты, сосед-барон, литератор-либерал, обеднявший дворянин, музыкант-иностранец, тупоумные лакеи, няни, гувернантки, немец-управляющий, эсквайр и наследник из Америки» [1, 17]. В дальнейшем, даже если прямо не говорится, что обеднявший дворянин — это дурной канон, следует иметь в виду, что это именно так. Художественная логика у Чехова в принципе везде едина. Обозначив в начале своего творчества обеднявшего дворянина как шаблон, он не мог позже обратиться к нему вполне серьезно, «забыв», что это шаблон, который не переставал оставаться таковым.

Другие примеры чеховских канонов: «экзаменующиеся так же охотно врут, как и охотники» [1, 174]; «барыни любят, когда их болезнями долго занимают» [4, 152]; «вообще начинающие судьи конфузятся, когда видят в своей камере знакомых» [4, 33]; «шулера чаще всего брюнеты» [5, 305]; «как и большинство деловых людей, он не знал наизусть ни одного стихотворения, не помнил ни одной сказки» [6, 104]; «несчастные эгоистичны, злы, несправедливы, жестоки и менее, чем глупцы, способны понимать друг друга» [6, 42]; «существует закон природы, по которому русский актер, говоря даже о погоде, не может умолчать об интригах» [5, 454]; «всему миру известно, что москвичи любят помирать» [16, 98]; «московские доктора любят жениться на богатых купчихах» [16, 112] и т. д. Условность приведенных канонов различна, но везде ощутима.

Канонам подчиняются не только люди, но и животные, природа, интерьеры, вообще все в жизни: «все рыжие собаки лают тенором» [7, 101]; «караси вообще любят, чтобы их жарили в сметане» [8, 52]; «соловья обязательно слушать на всяком мало-мальски приличном randevу» [1, 202]; «неожиданно из-за отдаленного кустарника выползает большая, широколистая луна. Она красна (вообще луна, вылезая из-за кустов всегда почему-то бывает ужасно сконфужена)» [5, 192]. Васильев, осматривая обстановку публичного дома, приходит к выводу, что перед ним «не безвкусица, а нечто такое, что можно назвать вкусом и даже стилем С-ва переулка и чего нельзя найти нигде в другом месте, нечто цельное в своем безобразии, не случайное, выработанное временем» [«Припадок», 7, 206]. Иными словами, это каноническая обстановка публичного дома.

Не ставя своей целью проследить многообразие форм канонов, их оформление и развитие, отметим, что со временем они приглушались и маскировались. Покажем видоизменение некоторых канонов, появившихся в ранних произведениях писателя.

О героине рассказа «Панихида» сказано, что «воспитывалась она, как и вообще все дети фаворитов-лакеев, в белом теле, около барышень. Господа, от нечего делать, выучили ее читать, писать, танцевать...» [4, 354]. Здесь открытая форма канона, формальным показателем ее является оборот «как и вообще все».

В рассказе «Ванька» прямо не сказано о том, что мать заглавного героя была фавориткой барыни, а потому ее сын воспитывался при господах. Это предположение базируется на художественной системности творчества Чехова. «Когда еще была жива Ванькина мать Пелагея и служила у господ в горничных, Ольга Игнатьевна кормила Ваньку леденцами и от нечего делать выучила его читать, писать, считать до ста и даже танцевать кадрили» [5, 480-481]. Канон здесь дан как смысловая потенция, раскрывающаяся в контексте творчества писателя.

Канон может редуцироваться до знаковой детали, по которой можно лишь догадываться о ее смысле. В последней главе «Дома с мезонином» рассказчик-художник слышит, как Лида обучает грамоте какую-то девочку Дашу, громко диктуя ей басню Крылова «Ворона и лисица». Эпизод можно считать «обстановочным», создающим иллюзию реальной действительности. Потаенный смысл сцены раскрывается, если увидеть в ней намек на давний канон. Можно предположить, что у Лиды, фактической хозяйки дома, есть свои слуги-фавориты. В этом случае Лида сближается с героинями рассказов «Панихида» и «Ванька», которые учат детей своих лакеев читать, писать и считать до ста, главным образом, «от нечего делать».

Дуняша в «Вишневом саде» — драматургический аналог разбира-

емого образа. Героиня говорит о своем прошлом: «Меня еще девочкой взяли к господам, я теперь отвыкла от простой жизни, и вот руки белые-белые, как у барышни. Нежная стала, такая деликатная, всего боюсь...» [13, 217]. В комедии не сказано, что Дуняша — ребенок фаворита-лакея, этот смысл присутствует в данном образе лишь как возможный, допустимый. Подобно всем людям сходной судьбы, ее ждет отнюдь не барское будущее.

В данном случае Чехов работает давним литературным канонам, повествуя о слуге, которого сначала приблизили господа, а потом погубили и его, и его ребенка. Вспомним в этой связи, например, стихотворение Некрасова «В дороге». Чехов делает условным то, что некогда было безусловным, однотонным.

О герое рассказа «Отрава», Петре Петровиче Лысове, сказано, что он «поет жиденьким тенорком, играет на гитаре, помадится и носит светлые брюки, а все это составляет признаки, по которым идеалиста можно отличить от материалиста за десять верст» [5, 7]. Умение играть на гитаре, высота голоса и цвет брюк только условно могут быть связаны с особенностями мировоззрения. В данном случае автор для создания канона использует веер примет. Иногда из него выбирается лишь что-то одно, в этом случае мера условности канона понижается.

В «Дуэли» как бы совсем не к месту дается такая деталь: «Дьякон взял гитару, которая постоянно лежала на земле около стола, настроил ее и запел тихо, тонким голоском: «Отроцы семинарстии у кабака стояху...» [7, 376]. Игра на гитаре и «тонкий голосок», наряду с прочими деталями, позволяют с большой долей вероятности утверждать, что и дьякон относится к числу идеалистов. С этой условной ролью (в полной мере видимой лишь автору) соотносится и игровая фамилия героя — Победов.

Помещик Рашевич из рассказа «В усадьбе» представляет тип старого идеалиста: «Он был одет в очень коротенький пиджак и узкие брюки; быстрота движений, молодцеватость и этот кургузый пиджак как-то не шли к нему, и казалось, что его большая длинноволосая благообразная голова, напоминавшая архиерея или маститого поэта, была приставлена к туловищу высокого худощавого и манерного юноши» [8, 233]. Портрет строится на расхождении внешне-ролевого с внутренне-личностным. Мимоходом будет замечено, что Рашевич одну из своих реплик произносит «радостно тонким голоском» [8, 336]. Как и всякий идеалист, герой любит порассуждать о высоких материях: «Рашевич поглядывал внимательно на небо и сказал со вздохом: «Явление, достойное пера Фламариона...» [8, 339]. Ср. с репликой Вафли, тоже идеалиста: «Да, сюжет, достойный кисти Айвазовского» [13, 105].

Канон может быть совсем глухим, едва заметным для читателя.

Портреты героев-рассказчиков «маленькой трилогии» аллегоричны. Иван Иванович, «высокий худощавый старик с длинными усами» [10, 42] составляет пару с учителем гимназии Буркиным. О последнем сказано: «Это был человек небольшого роста, толстый, совершенно лысый, с черной бородой чуть не по пояс...» [10, 53]. Можно предположить, что перед нами травестийная вариация Дон-Кихота и Санчо Пансы. Аллюзия на роман Сервантеса подкрепляется другими значимыми деталями, вроде «ветряных мельниц села Мироносицкого» [10, 55]. Как и герои Сервантеса, современные герои не видят перед собой подлинных реалий. Образ идеалиста дан здесь с помощью намека на чужой персонаж, ставший каноном определенного типа личности. Скрыт символический, литературный план образа сливается с реально-бытовым: те же ветряные мельницы в этом случае предстают как примета определенной местности.

Замыкают образы чеховских идеалистов герои «Вишневого сада». Актер, играющий роль Епиходова, следуя тексту комедии, должен надеть сапоги со скрипом. Но сценический образ можно дополнить и другими приметами героя-идеалиста: помаднить голову, надеть узкие брючки. И еще одно: петь актеру лучше всего тенором, следуя неписакному канону.

Е п и х о д о в (играет на гитаре и поет). «Что мне до шумного света, что мне друзья и враги...» Как приятно играть на мандолине!

Д у н я ш а . Это гитара, а не мандолина. (Глядится в зеркальце и пудрится),

Е п и х о д о в . Для безумца, который влюблен, это мандолина... (Напевает). «Было бы сердце согрето жаром взаимной любви...» [13, 215-216].

В первом действии, вторя сентиментально настроенной сестре, Гаев произносит монолог перед шкафом. Герой ведет себя как идеалист. Раскрывает «идеализм» Гаева реплика Фирса, который сокрушается, что барин «опять не те брючки надели» [13, 209]. Скрытая двусубъектность реплики порождает двойной смысл: Фирс замечает неаккуратность Гаева, автор — его «идеализм». Персонаж произносит свою реплику абсолютно всерьез, автор же населяет ее своей скрытой иронией. Одна из причин глупого поведения Гаева в сцене со шкафом оказывается в не тех «брючках».

Чехов и сам мог легко сыграть роль «идеалиста». Бунин передает в мемуарах сценку, трактуя ее лишь как простую шутку, не замечая ее скрытой мистификационности. По его словам, Чехов однажды «чуть не час решал, в каких штанах поедет к Толстому. Сбросил пенсне, помолодел и, мешая, по своему обыкновению, шутку с серьезным, все выходил из спальни то в одних, то в других штанах:

— Нет, эти неприлично узки! Подумает: шелкопер!

И шел надевать другие и опять выходил, смеясь:

— А эти шириною с Черное море! Подумает: нахал!» (6, 180). В основе чеховского «представления» лежит игра каноном. Стилизатор устанавливает жесткую связь брुक с внутренней сущностью человека. По воспоминаниям О. Л. Книппер, «один из актеров, например, просил Антона Павловича охарактеризовать тип писателя в «Чайке», на что последовал ответ: «Да он же носит клетчатые брюки»¹. Для стилизатора «канонические» клетчатые брюки точнее могут охарактеризовать героя, чем подробные традиционные рассуждения о нем.

Наряду с меткой деталью, характерной фразой, канон, очевидно, был одной из тех «почек», из которых затем прорастало произведение! Поэтому записные книжки писателя полны разнообразных канон. Мера условного в заметках намного выше, чем в окончательных текстах. В первой записной книжке, например, есть набросок к «Убийству», в котором говорится о причине неприязни окружающих к Терехову! Заканчивается он обобщением: «Вообще у нас беспричинно, даже свободомыслящие и равнодушные к вере, ненавидят верующих по-своему» [17, 37]. В рассказе эта же мысль предстанет в смягченной форме: «Якова Иваныча не любили, потому что когда кто-нибудь верует не так, как все, то это неприятно волнует даже людей равнодушных к вере» [9, 14]! Канон ушел в глубину текста, «растворился» в нем, сохранив при этом едва заметный след редуцированной условности.

Рене Сливовски называет эпистолярный Чехова «биографическим романом в письмах», который составляет «неотъемлемую часть его сочинений, значимый элемент его прозы»². И действительно, логика художественного творчества порой властно заявляет о себе в отдельных фрагментах чеховских писем. В них то и дело встречаешься с образцами обращенных канон, столь характерных для прозы писателя.

Из письма Н. А. Лейкину: «Уважаемый Николай Александрович! Написав и прочитав посланный Вам вчера рассказ, я почесал у себя за ухом, приподнял брови и крякнул — действия, которые проделывает всякий автор, написавший что-нибудь длинное и скучное...» [П 1, 209]. Собирающемуся жениться А. С. Лазареву: «Будьте счастливы, смотрите почаще на луну, нюхайте цветы, глубоко вздыхайте и говорите возвышенным языком — таков удел всех женихов» [П 2, 289]. Об отце, Павле Егоровиче: «Подобно всем таганрожцам, неспособен ни к какой другой работе, кроме как возжиганию светильников» [П 5, 29]. О себе

¹ Книппер-Чехова О. Л. О А. П. Чехове // Вокруг Чехова. М., 1990. С. 382

² Sliwowski R. Эпистолярное искусство Чехова // Anton P. Cechov. Werk und Wirkung. P. 301.

самом: «Мои наследники отлично поторгуют лесом и назовут меня ослом, ибо наследники никогда не бывают довольны» [П 6, 41].

Особенно странно выглядел канон в устной речи. Контекст художественного произведения или письма (немой регистр восприятия) позволял Чехову приглушить условность, сделать ее относительно незаметной. Устная же бытовая речь с установкой на житейскую достоверность и правдоподобие, прямое, непреломленное слово, особенно отчетливо выделяла каноны, что ставило порой собеседников в тупик. И. И. Ясинский свидетельствует: «Чехов подшучивал обыкновенно над всем и прежде всего над самим собою, шутил как-то кротко, но умно, что обыватели называют юмором и не всегда могут раскусить, в чем дело и в чем соль»¹. Мемуарист не приводит ни одного примера такого рода шуток, быть может, как раз потому, что и сам не мог «раскусить» их. Один из немногих, кто сохранил их, — Горький. Вот, например, как он передает реакцию Чехова на разговор с молодым товарищем прокурора: «Проводив юношу, Антон Павлович угрюмо сказал:

— Вот такие прыщи на... сиденье правосудия — распоряжаются судьбой людей.

И, помолчав, добавил:

— *Прокуроры очень любят удить рыбу. Особенно — ершей!*².

Живой человек сопрягается с вполне условной характеристикой канонического прокурора, которому полагается непременно любить удить рыбу и не какую-нибудь, а именно ершей.

Еще три эпизода из жизни писателя, строящиеся на игре каноном.

«— Отчего не любят? Отчего?» — драматически восклицает одна дама и слышит в ответ от Чехова: «А вы его судаком по-польски кормили? А, не кормили! Надо кормить. Вот и ушел!»³. Рыбное блюдо становится каноническим условием для обретения ответной любви. Шаблонность дамы преодолевается ее собеседником с помощью литературных средств.

А. Н. Тихонов, встречавшийся с Чеховым у Саввы Мамонтова, вспоминает: «Когда через несколько месяцев в Москве Чехова спросили обо мне, он сказал с улыбкой:

— Как же, помню!.. Такой горячий, белокурый студент. — И после паузы прибавил. — *Студенты часто бывают белокурыми*⁴.

Заговорив однажды с Буниным о Короленко, о том, что тот иногда

бывает подвержен влиянию шаблона, Чехов неожиданно замечает: «А кстати, вы знаете, что в *Перми все извозчики похожи на Добролюбова?*

— Вы не любите Добролюбова?

— Нет, люблю. Это же порядочные были люди. Не то, что Скаби чевский, который писал, что я умру под забором от пьянства, так как у меня «искры божьей» нет» (6, 195-196). Показательнее всего здесь реакция Бунина, не понимающего стилизатора и потому задающего неуместный в данном случае вопрос. Если нестилизатор стремится запечатлеть оригинальное, то стилизатор подмечает в первую очередь сходство различных явлений. Дело для него не в любви или нелюбви, а в умении работать чужим материалом в нужном ему направлении.

Канонизация является одним из наиболее продуктивных форм создания условности в произведениях Чехова. Она релятивизирует художественный мир, отвечает потребности писателя-стилизатора избежать прямого говорения и связанных с этим однозначных оценок. Чехов вступает в спор с канонами жизни, подрывает их, играя ими, травестируя и доводя порой до абсурда, который помогает обнаружить абсурд самой действительности, внешне вроде бы вполне благополучной.

Персонификация и овеществление

Другая форма создания условности в прозе Чехова — персонификация неживого и овеществление живого. Сама по себе она тоже далеко не нова и была широко распространена в юмористике. Активно пользовался ею Гоголь. О взаимопроникновении живого и предметного миров у Гоголя хорошо писал в свое время В. В. Виноградов. Игра и взаимопереходы живого и неживого приводят к тому, что, по словам ученого, «устраняется проекция литературного изображения в область быта. Напротив, все оно переносится в чисто словесный план. Названия «вещей» выступают уже не как термины, которые непосредственно ведут к представлениям «предметов», а как затейливое кружево слов, «предметные» соотношения которых не реализуются в плоскости «вещной»¹. Ю. Н. Тынянов писал о «вещной метафоре», усматривая ее суть в «невязке двух образов, живого и вещественного»². По его мнению, «прием вещной метафоры каноничен для комического описания»³.

М. М. Бахтин писал об овеществлении и персонификации как о принципиальных подходах ко всему окружающему. «Наша мысль и наша практика, не техническая, а моральная (то есть ответственные поступки), совершаются между двумя пределами: отношениями к вещи и отношениями к личности. Овеществление и персонификация. Одни

¹ Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 284.

² Тынянов Ю. Н. Поэтика. История русской литературы. Кино. С. 202.

³ Там же.

¹ Ясинский И. И. Роман моей жизни. М., 1926. С. 267.

² Чехов в воспоминаниях современников. С. 500.

³ Цит. по кн.: Винокур Г. О. О языке художественной литературы. М., 1991.

С. 332. ⁴ Чехов в воспоминаниях современников. С. 652.

наши акты (познавательные и моральные) стремятся к пределу овеществления, никогда его не достигая, другие акты — к пределу персонификации, до конца его не достигая»¹. Овеществление живого, с одной стороны, и персонификацию вещного, с другой, очевидно, следует связывать не только с традициями юмористического освоения мира, но и с пониманием Чеховым особенностей современной русской жизни.

В письмах писателя можно встретить такие, например, не слишком лестные отзывы о некоторых его знакомых: «Наталья Михайловна (Линтварева — А. К.) хочет купить себе землю, но у нее семь пятниц на неделе, и она всего боится. Это мешок гороху, в котором каждая горошина есть страх чего-нибудь — то покойника, то одиночества, то сколопендр» [П 7, 340]. О товарище по гимназии Сергеевко: «Я боюсь его, это погребальные дроги, поставленные вертикально» [П 7, 257]. Интересны «предметные» формы обращения Чехова к близким друзьям и родным: к М. М. Дюковскому — «Милейший Банк!»; к брату Ивану — «Кокарда!»; к брату Александру — «Ремешок от штанов!» [П 1; 179, 240, 283]

Опредмечивание живого было свойственно и устной речи писателя. А. В. Амфитеатров передает спор редактора журнала «Артист» с Чеховым об одной актрисе: «Куманин заступался за артистку. Антон Павлович жестоко над ним издевался.

— Послушайте же, она просто отсыревший фагот с засоренными клапанами»².

В приведенных примерах жизнь подается как творческий акт, к которому вполне применимы законы художественного произведения.

Самое широкое распространение получает опредмечивание живого в рассказах. Простейший прием его создания — прямое уподобление человека тому или иному предмету, которое может проводиться в прямой речи персонажа, в речи рассказчика или повествователя, или более тонкими средствами. «Свободнейший гражданин столичного города Лиссабона», Альфонсо Зинзага, возмущается своей женой, не понимающей гениальности мужа-писателя: «Ты — лед! Ты — деревянная каменная говядина! Ты... ты дура! Плачь, несчастная переваренная немецкая колбаса! <...> Плачь, пивная бутылка!» [«Жены артистов», 1, 56].

Яков Бронза, приведя умирающую жену к фельдшеру, представляет ее так: «Вот, извольте видеть, захворал мой предмет. Подруга жизни, как это говорится, извините за выражение» [«Скрипка Ротшильда», 8, 299]. Показательно, что в экспозиции рассказа, при описании обстановки дома Якова, безличный повествователь, используя формы речевого мышления героя, скупко замечает, что в доме помещались «он, Марфа,

¹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. С. 391.

² Амфитеатров А. В. Собр. соч. СПб., 1912. Т. 14. С. 198.

печь, двуспальная кровать, гробы, верстак и все хозяйство» [8, 297]. Здесь человек и вещь тоже уравниваются друг с другом, не исключая и самого Якова, тем самым происходит обмен их качественными характеристиками: вещи одушевляются, люди — овеществляются. Ключевое событие рассказа — дарение скрипки Якова еврею Ротшильду знаменует преодоление грубого антиличностного характера подмены человека вещью. Душа Якова остается жить в его мелодиях, а не в прочных гробах. Скрипка становится медиумом в духовном единении людей, едва терпевших друг друга в жизни.

Распространенный прием овеществления в ранних произведениях — метонимическая замена человека предметом, с ним связанным, или уподобление предмету: «Флейта вскакивала с постели и, сверкая глазами, надсаживая свой тенорок, начинала спорить, доказывать, объяснять...» [«Контрабас и флейта», 4, 192].

В поздних произведениях Чехова овеществление обычно редуцировано и приглушено, но бывают и исключения. Заглавие «Человек в футляре» построено на замещении человека предметом: ведь футляр предполагает именно вещь, которая покоится в нем. Автор показывает меру удаленности персонажа от нормы человеческой жизни, от личностного начала. Показательно и другое: первая реплика Беликова будет своеобразной иносказательной апологией футляра и футлярности. «О, как звучен, как прекрасен греческий язык! — говорил он со сладким выражением; и, как бы в доказательство своих слов, прищурился и подняв палец, произносил:

— Антропос!» [10, 43].

«Ключик» от фразы спрятан в неприметном «как бы», которое является знаком мнимости, «игрового» отношения автора к герою. «Человек-вещь», «прищурился и подняв палец», произносит по-гречески слово «человек», которое совсем не из его словаря.

Обратной стороной овеществления является персонификация неживого.

Вновь начнем с примеров персонификации из писем Чехова. По дороге на Сахалин он пишет с борта парохода «Александр Невский»: «Очень красивы буксирные пароходы, тащущие за собой по 4-5 барж; похоже на то, как будто молодой, изящный интеллигент хочет бежать, а его за фалды держат жена-кувалда, теща, свояченица и бабушка жены» [П 4, 66]. А вот впечатление, вынесенное от пребывания на молотье в Полтавской губернии: «Паровик, когда он работает, кажется живым; выражение у него хитрое, игривое; люди же и волы, наоборот, кажутся машинами» [П 2, 321].

Персонификация неживого — распространенный прием в юмористике. Иногда это простейшее оживление, как, например, в рассказе

«Лишние люди»: «Рыжие панталоны поднимают глаза к небу и задумываются» [5, 204]. П. Бицилли называл это «приемом метонимических оживотворений»¹. Тонкая персонификация дана в «Спать хочется», где она мотивирована полубредовым состоянием Варьки. «Когда лампадка начинает мигать, пятно и тени *оживают* и приходят в движение, как от ветра. <...> Зеленое пятно и тени от панталон и пеленок колеблются, *мигают* ей и скоро опять овладевают ее мозгом. <...> Зеленое пятно и тени мало-помалу исчезают и уж *некому* лезть в ее голову и туманить мозг» [7, 7-10].

Иногда персонификация подается как открытое сравнение. В момент убийства Яков «испытывает удовольствие» не столько оттого, что избавляется от надоедливого брата-проповедника, сколько оттого, что «бутылка, ударившись о голову, *крякнула*, как живая» [9, 153]. Юмористическая деталь использована здесь в двойной функции, в том числе и неюмористической.

Персонифицирование жилища человека имеет давние традиции. Вспомним хотя бы «Старосветских помещиков» Гоголя. Прибегает к ней и Чехов. Начало рассказа «Приданое» почти открыто стилизует начало гоголевской повести и вообще гоголевскую манеру повествования: «Много я видал на своем веку домов, больших и малых, каменных и деревянных, старых и новых, но особенно врезался мне в память один дом. Это, впрочем, не дом, а домик. Он мал, в один маленький этаж и в три окна, и ужасно похож на маленькую, горбатую старушку в чепце» [2, 188]. В рассказе «Чужая беда» персонификация дома уже не имеет явной отсылки к чужим текстам: «Все было ветхо, запущенно, но в общем дом понравился. Он выглядел поэтично, скромно и добродушно, как старая девствующая тетка» [5, 233]. Наконец, в «Доме с мезонином» читаем: «...милый, наивный, старый дом, который, казалось, окнами своего мезонина глядел на меня, как глазами, и понимал все» [9, 189]. Предмету передается то, что мучительно и безрезультатно пытаются достичь люди — умение «понять все».

Таким образом, и опредмечивание живого, и персонификация неживого важны писателю для того, чтобы показать антинорму безличностного существования, когда человек и вещь своеобразно уравниваются друг с другом. Мимикрия и подделка вещи под человека, а человека под вещь не принимается автором. Для него это элемент ненормального, «фантастического» в жизни.

Анимализация

Другой продуктивной формой создания условности в произведениях Чехова является придание герою скрытого или явного сходства с ¹ Бицилли П. Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа. С. 46.

тем или иным животным, птицей, насекомым и т. п. Будем называть это явление анимализацией. Анимализация, помимо условности, часто создает смеховую ситуацию. В. Я. Пропп приводит в этой связи слова Чернышевского: «Мы смеемся над животными потому, что они напоминают нам человека и его движения»¹. Справедливо и обратное утверждение: мы смеемся над человеком, если он напоминает нам животное. В какой-то мере анимализация примыкает к опредмечиванию человека. Это своеобразная разновидность ее.

Анимализация нередко встречается в письмах и устных высказываниях Чехова. Из письма сестре: «Если наклонит какой окунь-покупатель, то буду писать немедленно» [П 8, 211]. По дороге на Сахалин Чехов описывает берега Волги: «На берегу бродят классные дамы и щиплют зеленую травку, слышится изредка пастушеский рожок. Над водой носятся белые чайки, похожие на младшую Дришку» [П 4, 65]. Бунин приводит высказывание писателя, построенное на взаимообмене качественными характеристиками человека и животного: «Когда бездарная актриса ест куропатку, мне жаль куропатку, которая была во сто раз умнее и талантливее этой актрисы...» (6, 193).

Л. П. Гроссман, не используя понятия «анимализация», возводил ее в отношении Чехова к традиции натурализма: «За громоздкими декорациями жизни, за парадом условного возвеличения человека, за всеми примелькавшимися ярлыками чинов, званий, славы, репутаций, за всеми литературными метафорами и философскими иллюзиями Чехов неизменно различал материал для исследования биолога — человека-животное»².

Гораздо сильнее, чем с натурализмом, чеховская анимализация человека связана с традициями юмристики. Речь идет не только о словесности, но и об искусстве карикатуры. Так, в «Будильнике», в номере с очередной частью «Ненужной победы» Чехова, помещены карикатуры московских типов. Объединены они заголовком: «Представители царства животного на московской выставке»³. Через два номера в том же журнале помещена серия рисунков, иллюстрирующих тему: «По следам ног. Лекция палеонтологии будущего»⁴. Суть их в сплетении примет и качеств человека и животных.

В тридцать девятом номере «Осколков» за восемьдесят третий год помещен рисунок Николая Чехова, изображающий людей среди

¹ Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. М., 1976. С. 23.

² Гроссман Л. П. От Пушкина до Блока. М., 1926. С. 291.

³ Представители царства животного на московской выставке // Будильник 1882. № 28. С. 338-339.

⁴ По следам ног. Лекция палеонтологии будущего // Будильник. 1882. № 30 С. 366.

травы в масштабе насекомых. К рисунку дана пространная подпись Антона Павловича. Юмористический эффект рисунка и подписи основан на несовпадении содержания текста и иллюстрации к нему. Выражения «висел жаворонок», «трещали кузнечики», «ползали божьи коровки», «порхали чудные бабочки» [3, 466] поняты «художником-немцем» (якобы автором иллюстрации) в отрыве от контекста. Прием «непонимания» переносного значения слов, путаного «перевода» с иностранного, или наоборот с русского на «иностранный», надолго останется в арсенале выразительных средств писателя, хотя и в видоизмененной форме. Анимализация, таким образом, была обычным явлением на страницах юмористической прессы.

Самая простая форма анимализации — сравнение героя с тем или иным животным на основе их внешнего сходства, либо прямое уподобление одного другому. «Тонкая, как голландская сельдь, мамаша, вошла к толстому и круглому, как жук, папаше» [«Папаша», 1, 70]. «Настасья Львовна, маленькая, весноватая блондинка с выдающейся вперед нижней челюстью и с выпуклыми глазами — точь-в-точь молодая щука, когда ее тянут крючком из воды...» [«Стража под стражей», 4, 20]. «Николай Сергеич только глядит да кудахчет, как курица» [«Переполох», 4, 332].

Параллельно с формой прямой, открытой анимализации, жестко задававшей направление читательских ассоциаций, Чехов разрабатывает косвенную. В ней не называется прямо то или иное животное, а лишь подразумевается. Вот сцена из раннего рассказа «Корреспондент», где отец «беседует» со своей дочерью.

«— Маничка, — начал будить ее Иван Никитич, — Маничка!

— Вввв...

— Проснись, дочь моя!

— А мя... мя... мя... мя...» [1, 190].

Звуки, издаваемые спящей Маничкой, весьма похожи на собачьи. Недаром, пробудившись, дочь начинает «лаяться» с отцом, в полной мере проявляя свою «собачью» натуру. Ср. с «речью» щенка из рассказа «Белолобый»: «Мня, мня... нга-нга-нга!» [9, 104].

Помещик Восьмеркин водит по своей усадьбе приехавшего погостить к нему брата. Заходят они и в людскую: «В людской обедали <...>

— Вот они, мои... — начал Восьмеркин, окидывая глазами обедающих. — Хлеб да соль, ребятя!

— Алалаблбл...» [«Свистуны», 4, 108]. Автор недаром недописывает фразу героя («Вот они мои...»). Завершить ее должен читатель, понявший смысл индюшачьего звукоподражания. Звуковая «иллюстрация» точнее пространных описаний передает косвенную оценку автором и хозяина-помещика, и его «ребят».

Формой косвенной анимализации является наделение героя фамилией с животной семантикой. «Внутренняя форма» такого рода фамилий ощущается всегда как подчеркнуто условная, игровая: Том Бекас («Летающие острова»), Крокодилов («Что лучше?»), Мари Крыскина («Раз в год»), Курятин («Хирургия»), Соболь («Неприятность»), Битюгова («Дуэль»), Лошадин («Случай из практики»). Есть фамилии, варьирующиеся на протяжении длительного времени: Козоедов («Двадцать девятое июля»), Козулин («Торжество победителя»), Козов («Новая дача»), Козоедов («Вишневый сад»).

На игре анимализированной фамилией построен рассказ «Лошадина фамилия».

Одной из ярких травестийно-игровых анимализированных фамилий у Чехова является Гусев и ее дериваты. Это доктор Русин («Невидимые миру слезы»), скрипач Митя Гусев («Который из трех»), актер Гуськов («Актерская гибель»), трактирщик Гуськов («Корреспондент»), Гусин («Делец»), купец Гусевич («Степь») и, конечно, «бессрочноотпускной рядовой» Гусев из одноименного рассказа 1890 года. Условный характер фамилии Гусев особенно явен в обращениях Чехова к брату Александру: «Гусев» [П 2, 23]; «Милый Гусопуло» [П 2, 184]; «Гусиади!» [П 2, 202]; «г. Гусятников» [П 5, 233]. «Что ты на своей книге подписался Чеховым, а не Гусевым, — это подло» [П 5, 77].

Гусь для Чехова в силу своей условности символизирует в разных контекстах разные качества человека — сытость, агрессивность, тупое самодовольство. О художнике Ногтеве сказано, что он «малый добрый, но глупый, как гусь» [«Скверная история», 1, 216]. В одном из последних рассказов Чехова герой будет рассуждать: «Муж-то глухой, глупый,— продолжал Яков, не слушая Костыля, — так, дурак-дураком, все равно, что гусь. Нечто он может понимать? Ударь гуся по голове палкой — и то не поймет» [«В овраге», 10, 180]. О русских писателях, не знающих «ни истории, ни географии, ни естественных наук, ни религии родной страны, ни администрации, ни судопроизводства», Чехов будет писать как о «гусях лапчатых» [П 3, 217]. Даже себя писатель не исключает возможности превращения в подобие животного. «По предписанию уважаемых товарищей, веду скучную, трезвую, добродетельную жизнь, и если эта история продлится еще месяц-другой, то я обращусь в гуся» [П 6, 345]. Условность «гуся» в данном случае проявляется и в том, что он достаточно легко может быть заменен чем-то другим. Сравним с более ранней жалобой: «Я жив и совершенно здоров, но изнемогаю от лени и благоутробия. Чувствую, что обращаюсь в грача» [П 5, 297].

Зооморфные образы у Чехова, как правило, наделены характеристиками, которые мыслятся как канонические, обязательные для данно-

го типа. Так, например, змея является давним трафаретом для обозначения злого, коварного человека. Как только Иван Карлыч Швей заподозрил свою жену в неверности, (а немцам «положено» быть обманутыми своими супругами), он тут же прибегает к привычным образам: «О, змея, — думал Швей, идя по улице. — О, зачем я женился на русском человеке?» [«Добрый немец», 6, 45]. Узнав о побеге жены, оскробленный Абогин восклицает: «Боже мой! Боже мой! К чему этот грязный, шулерский фокус, эта дьявольская, змеиная игра?» [«Враги», 6, 39]. В обоих случаях анимализация связана с сознанием героев. Сказанное совершенно серьезно для них, автору же «змеиная» неверность супруг представляется как нечто шаблонное и трафаретное и потому подсвеченное более или менее явной иронией.

В «Попрыгунье» тот же зооморфный образ дан куда тоньше. «С бледным, испуганным лицом, в жакете с высокими рукавами, с желтыми воланами на груди и необыкновенным направлением полос на юбке, она показала себе страшной и гадкой» [8, 27]. Слово «змея» здесь не употреблено, но сам подбор деталей и заканчивающие фразу логически ударные слова «страшная и гадкая» направляют ассоциации читателей по определенному руслу, подталкивают к тому, чтобы он сам завершил образное сравнение.

Анимализация глубоко содержательна и тонко обыгрывается писателем во многих рассказах. Подчас она становится одним из возможных путей для выявления авторской позиции. Разберем с этой точки зрения «Попрыгунью». Заглавие таит в себе скрытый зооморфный образ. У большинства русских читателей оно вызывает в сознании первую строку известной басни Крылова «Стрекоза и Муравей» («Попрыгунья-стрекоза лето красное пропела»). Эта ассоциация явно учитывалась автором, она входит в художественный замысел рассказа. Басня помогает увидеть героев в скрытых условно-ролевых обликах. Если Ольгу Ивановну посчитать «стрекозой», то Дымову достается роль «муравья». Одна из ключевых жанровых особенностей басни — антропологизм подачи животных. Рассказ Чехова «смотрится» в зеркало жанровых особенностей басни, обращая их в нечто противоположное.

Игровое начало рассказа и связанная с нею ироничность состоят в том, что роли, которые даны в кругозоре автора, не совпадают с самоопределением героев. Ольга Ивановна, подобно басенной стрекозе, действительно «лето красное пропела», провела его празднично, сначала отдыхая на даче, а затем путешествуя с художниками по Волге. «Муравей» Дымов все это время старательно трудился на двух работах, да еще писал диссертацию. По возвращении «попрыгуньи» из поездки, где она легкомысленно изменила мужу, ей, следуя здравомыслию муравья и морали басни, полагалось бы отказать в приюте и помощи («Ты все пела

— это дело, так поди же попляши»). Но до поры до времени ничего не подозревающий супруг говорит нечто совсем иное: «Сядем, — сказал он, поднимая ее и усаживая за стол. — Вот так... Кушай рябчика. Ты проголодалась, бедняжка» [8, 21]. Заключительная фраза героя кажется ситуативно-бытовой, но через ассоциативную связь с басней, играющей здесь роль преломляющей чужесловесной среды, реплика становится двусубъектной: в ней слиты интонации простодушной речи Дымова с «подтекстной» иронической интонацией автора, который видит его в роли «муравья», не понимающего «попрыгуньи» и действующего вопреки морали басни.

Неадекватно восприятие Дымова и Ольгой Ивановной. Она может представить мужа в самых разнообразных зооморфных образах, носящих оттенок «живописности». Когда лицо Дымова обращено к ней в три четверти, она видит в нем «что-то сильное, могучее, медвежье»; когда же он виден в профиль, то образ кардинально меняется. «Господа, — обращается Ольга Ивановна к гостям, — посмотрите, лицо бенгальского тигра, а выражение доброе и милое, как у оленя. У, милый!» [8, 11].

Достаточно велик набор зооморфных образов, соотносимых и с Ольгой Ивановной. Она ассоциативно связана не только со змеей, стрекозой, но и еще с одним существом. Говоря о наступившей осени, безличный повествователь замечает: «И казалось, что роскошные зеленые ковры на берегах, алмазные отражения лучей, прозрачную синюю даль и все щегольское и парадное природа сняла теперь с Волги и уложила в сундуки до будущей осени, и вороны летали около Волги и дразнили ее: «Голая! голая!» [8, 17]. Чехов, надо полагать, намеренно поставил после слова «осени» не точку, а запятую, объединяя ярко-цветовое, шаблонно-поэтическое описание осени, данное в кругозоре героини, с трагестированными воронами. Птицы вроде бы дразнят обнажившуюся природу. Но фраза читается и так, что оценка ворон относится и к героине. После драматических событий, случившихся в семье, Ольга Ивановна подумает о себе, невольно сравнив себя с птицей: «Проворонила!» Подобно известной пернатой, Ольга Ивановна тоже льстится на внешне броское, яркое, пренебрегая глубоким.

В свете зооморфных образов иными видятся и второстепенные герои. Рябовский представляется Ольге Ивановне птицей высокого полета: «Сам он очень красив, оригинален, и жизнь его, независимая, свободная, чуждая всего житейского, похожа на жизнь птицы» [8, 16]. В рассказе не уточняется, какую именно птицу напоминает Ольге Ивановне Рябовский. Очевидно, для нее он «независим и свободен», как орел. В кругозоре же автора вырисовывается совсем иной образ. Отчасти он передается с помощью фамилии героя. Рябовский, или «Рябуша», как ласково называет его Ольга Ивановна, связан с рябчиком. По

Далю, «рябец, птица из числа лесной дичи, *куриного род'а*»¹. Орел и курица — одна из любимых зооморфных оппозиций у Чехова, литературным источником которой служат известные строки из басни Крылова «Орел и куры»: «Орлам случается и ниже кур спускаться, но курам никогда до облак не подняться».

Осмывлив фамилию Рябовского, иначе понимаешь некоторые сцены в рассказе. Так, накануне приезда Ольги Ивановны дается описание обедающего Дымова, который «в расстегнутой жилетке сидел за столом и точил нож о вилку». Герой похож на Отелло, готовящегося к расправе над супругой-изменщицей. Но продолжение фразы обманывает ожидания читателя, в полной мере раскрывая, тонкую травестию известного литературного героя. «Дымов <...> сидел за столом и точил нож о вилку: перед ним на тарелке лежал рябчик» [8, 20]. Читатель, не пропустивший смысла анимализации, данной через фамилию героя, поймет неслучайность того, что на тарелке у Дымова лежит не котлета или, скажем, утка, а именно рябчик. Убийственная ирония состоит в том, что муж-рогоносец предлагает «попрыгунье»: «*Кушай рябчика. Ты проголодалась, бедняжка*».

«Рябчику» Рябовскому в рассказе есть своеобразная параллель. Как и друг Ольги Ивановны, друг Дымова Коростелев имеет анимализированную фамилию. По Далю, коростель — «дергач, или дергун», «малая водяная *курочка*»². Недаром в облике Коростелева есть нечто птичье — «маленький стриженный человек с помятым лицом». И Рябовский, и Коростелев носят фамилии «куриного рода». Не потому ли, что ни тот, ни другой, при всем их различии, не способны на высокий полет? Герои рассказа находятся не только в отношении противопоставленности, но и соотношенности, скрытой близости, которая создается, в частности, с помощью анимализации. Различая героев, автор не упускает из виду их сходства, всеобщей подверженности влиянию шаблона. В рассказе ирония оказывается тотальной, но острота ее в отношении Дымова и Ольги Ивановны, Рябовского и Коростелева, конечно, различна.

Еще один пример скрытой анимализации, уточняющей авторскую позицию. Оказавшись у помещика Алехина, охотники решили искупаться. «Иван Иванович вышел наружу, бросился в воду с шумом и поплыл под дождем, широко взмахивая руками, и от него шли волны, а на волнах качались белые лилии, он доплыл до самой середины и нырнул, и через минуту показался в другом месте и поплыл дальше, и *все нырля, стараясь достать dna*» [«Крыжовник», 10, 57]. Последняя деталь в описании действий героя содержит в себе нечто «утиное». После купа-

¹ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 4. СПб.; М., 1882. С. 124 а).

² Там же. Т. 2. С. 169 а).

ния Иван Иванович со вкусом будет рассказывать историю брата, передавая с нескрываемым сарказмом его идиллические мечтания о своем имени: «Сидишь на балконе, пьешь чай, а *на пруде твои уточки плавают*, пахнет так хорошо и... и крыжовник растет» [10, 59]. Иван Иванович ставит себя за черту пошлой жизни, ему мнится, что он в меньшей степени подвержен ее влиянию. Автор же сближает героев, опять-таки несмотря на их видимые различия. И хоть один понимает ненормальность обывательской жизни, а другой с удовольствием «купается» в ней, Иван Иванович и Николай Иванович родственники не только по крови, но и экзистенциально. Это сложное сходство и передается, в частности, с помощью малозаметной и ненавязчивой анимализации.

Если люди в произведениях Чехова зачастую чем-то напоминают животных, то должен быть справедлив и обратный вывод: животные должны напоминать человека. Соотнесение это создает эффект карнавальности, веселых перевертышей, порождает атмосферу относительности и условности заведенного миропорядка. Один из самых ярких примеров очеловечивания животных представлен в «Каштанке». Значительная часть действия рассказа недаром связана с цирком, где особенно живы элементы комики и карнавала. Все животные в рассказе наделены человеческими ролями. Гусь носит имя Иван Иванович, кот играет роль «дядюшки Федора Тимофеича», Каштанке достается роль тетки: «Га! — закричал хозяин. — Дядюшка Федор Тимофеич! Дорогая тетюшка! Милые родственники, черт бы вас взял!» [6, 447].

Тот же прием положен в основу рассказа «Рыбье дело (густой трактат по жидкому вопросу)». Щука, голавль, налим, ерш, карась и другие рыбы характеризуются на основе человеческих социально-профессиональных типов. Пескарь, например, характеризуется так: «Преисправный посетитель ссудных касс, плохих летних увеселений и перендних. Служит на Московско— Курской дороге, подносит благодарственные адресы щукам и день и ночь работает, чтобы голавли ходили в енотах» [4, 39].

Подобного рода очеловечивание животного мира встречается и в письмах писателя с явным оттенком ироничности. «Караси мои здравствуют и уже настолько созрели, что хочу дать им конституцию» [П 8, 72].

В силу своей условности животные могут служить «определением» не только человеческих типов, но и предметов. В этом случае анимализация сближается с опредмечиванием. В письме Н. А. Лейкину, написанном из Бабкина, читаем: «Сегодня утром вынул из одной верши щуку, величиной с альбовский рассказ, к<отор>ый, не говоря худого слова, тяжел и неудобоварим, как белужья уха» [П 1, 156-157]. Рассказ Альбова получает момент сходства с рыбой и наоборот. О рассказе бра-

та Александра сказано, что при выполнении определенных условий его произведение «было бы теми раками, которые стрескал Еракита» [П 1, 177].

Важнейшая роль в определении семантики зооморфных образов принадлежит тону. С кем только не сравнивал писатель свою жену, но любое из анимализированных сравнений проникнуто любовью, а иногда и затаенной грустью по отношению к ней. Ирония в этом случае не исчезает, а отступает на дальний план. «Дусик мой, окунь мой»; «Дуся моя, птица моя»; «Собака, здравствуй!» [П 11; 24, 40, 37].

Собак в произведениях Чехова столько, что они, по шутливому замечанию А. П. Чудакова, «вполне могли бы дать достаточный материал для трактата «Псы у Чехова»¹. В основу своего «трактата» мы кладем мысль о том, в большинстве случаев собаки являют собой неявную параллель человеческому миру.

Главные герои рассказа «Огни», инженер Ананьев и студент фон Штенберг, ведут спор о пессимизме. И тут же рассказчик-доктор, как кажется совсем не к месту, заводит речь о каком-то псе Азорке: «Рассказчик описывает протокольно точно и беспристрастно все, что попадает в поле его зрения: будет ли то собака Азорка или философский спор его случайных знакомых. Азорке посвящена чуть ли не страница текста, когда, казалось бы, спор на злободневную тему — о пессимизме — должен захватить все внимание писателя. Но в повести с *равной серьезностью и обстоятельностью* рассказывается и о собаке, и о философии, модной в среде русской интеллигенции», — так комментирует эту странность современный исследователь².

Можно поспорить с тем, что пессимизм и собака в «Огнях» однозначно серьезны. Собака для Чехова — давний шаблон. На вопрос-заглавие «Что чаще всего встречается в романах, повестях и т. п.?» следует ответ: «Собака, не умеющая только говорить» [1, 17]. Рутинной является и предмет спора героев «Огней»: с тем же успехом они могли бы вести речь, например, о спиритизме, политике, или, как в «Трех сестрах», о черемше и чехартме. Пес Азорка и пессимизм уравниваются не в своей «предметности», а в своей условности. Автора главным образом интересует не предмет спора, а манера его ведения. И оказывается, что любая мелочь может повлиять на ход и результат его.

«Был у меня Боборыкин, — писал Чехов в одном из писем А. С. Суворину. — Говорил мне, что хочет он написать нечто вроде физиологии русского романа, его происхождение у нас и естественный ход развития. <...> Боборыкин отмахивается обеими руками от Гоголя и не хочет считать его родоначальником Тургенева, Гончарова, Толстого...

¹Чудаков А. П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М., 1986. С. 203.

²Линков В. Я. Художественный мир прозы А. П. Чехова. М., 1982. С. 23.

Он ставит его особняком, вне русла, по которому тек русский роман. Ну, а я этого не понимаю. 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, 307-308]. Рассуждая «о влиянии собачьего лая на историю русского романа», Чехов допускает полемический пересол, за которым скрывается абсолютно серьезная мысль о всеобщей связи разномасштабных явлений, одной из ключевых для философии писателя. Герои¹ «Огней» чем-то похожи на Боборыкина: как и известный беллетрист, они не замечают взаимосвязи и взаимообусловленности разнородных явлений. Для Чехова пессимизм и оптимизм — две стороны одной медали. Ананьев проделал путь от «пессимизма» к «оптимизму». Но легко представить совершившийся ранее переход его из оптимистов в пессимисты. Кличка собаки в «Огнях» отчасти иллюстрирует относительность этих мировоззренческих кульбитов. Она должна напомнить читателю известный палиндром: «А роза упала на лапу Азора». Фраза одинаково читается как слева направо, так и справа налево. Пессимистически настроенный «дурак Азорка» по существу является ироническим «собачьим двойником» героев рассказа и выведен с тонкой художественной задачей.

«Я хочу, чтобы вы подарили мне борзую собачку... — говорила она, переходя на кокетливый, рассеянный тон, который, как ей казалось, нравился больше всего мужчинам. — ■ Слышите? А? А то вы будете противный...» [17, 450]. По свидетельству Э. А. Полоцкой, эта заметка из записной книжки Чехова сделана им в период работы над «Ариадной» [17, 450]. Судя по тону, эти слова вполне могли бы принадлежать заглавной героине рассказа. Ее просьба о подарке борзой имеет определенный смысл. Героиня обиняком говорит о возможности интрижки с нею. Тот, к кому она обращается, должен уподобиться борзой и начать «охоту» за нею. Иронический парадокс состоит в том, что настоящим «охотником» оказывается не мужчина, а та, которая готова для достижения своей цели разыграть роль «дичи».

Иногда герой прямо уподобляется определенной собачьей породе. В облике сторожа Никиты из «Палаты № 6» отмечены «нависшие брови, придающие лицу выражение степной овчарки» [8, 72]. В «Поцелуе» есть «сеттер-поручик» [6, 410].

Рассказ «Дама с собачкой» пронизан самыми различными литературными реминисценциями. Белый шпиц Анны Сергеевны, думается, тоже «литературен». Прежде всего вспоминается собака той же породы из «Горя от ума», где в сцене бала Молчалин обращается к старухе Хлестовой: «Ваш шпиц — прелестный шпиц, не более наперстка, /Я

гладил все его: как шелковая шерстка!» Конечно, в Анне Сергеевне нет ни грана от героини Грибоедова, да и Гурова современным Молчалиным никак не назовешь. Дело тут в ином: Молчалин лыстит влиятельной старухе, стремясь завоевать ее расположение, Гуров (филолог по образованию!), пытаясь позавоеваться с заинтересовавшей его новой «дамой», ориентируется на известную литературную модель поведения. Свое знакомство он начинает с провокации собаки. Делается это им, судя по всему, по наитию, но для автора в поведении героя отчетлив привкус литературности, окрашивающий сцену в едва заметные иронические тона.

Важен белый шпиц и для понимания Анны Сергеевны, Ее собачка — примета определенного жизненного уклада. В рассказе «В ссылке» старик Толковый так оценивает попытки Василия Сергеевича зажить в соответствии с общепринятой «нормой»: «Чтоб барыне веселей было, завел знакомство с чиновниками и шушерой всякой. А всю эту компанию, известно, кормить и поить надо, да чтоб и фортепьян был, и собачка лохматенькая на диване, — чтоб она издохла... Роскошь одним словом, баловство» [8, 44]. «Фортепьян» и «собачка лохматенькая» символизируют мещанский быт, убогую претензию на «роскошь». Примерно в этом же смысловом диапазоне располагается и белый шпиц из «Дамы с собачкой». Дом Анны Сергеевны недоступен взору нового Дон Гуана, но не таит загадки. Об укладе жизни, царящем в нем, можно догадаться по той же собачке, которая играет роль метонимической детали. Такую же функцию выполняет мельком упомянутая лорнетка, показавшаяся Гурову вульгарной, характеризующая костюм Анны Сергеевны в целом.

Не только литературные персонажи, но и реальные люди соотносятся с разными породами собак. Приведем отзыв Чехова о Суворине: «В искусстве он изображает из себя то же самое, что сеттер в охоте на бекасов, т. е. работает чертовским чутьем и всегда горит страстью» [П 2, 297]. Подчеркивая художественные различия между собой и Буниным, Чехов опять-таки прибежал к собачьей аналогии: «Мы похожи с вами, как борзая на гончую. Вы, например, гораздо резче меня» (6, 170).

Отношение Чехова к реалиям жизни во многом обусловлено природой его литературного творчества. Поэтому некоторые факты жизни писателя своеобразно «олитературиваются». В Мелихове у Чехова «жили две таксы, любимицы Антона Павловича: коричневая Хина Марковна <...> и Бром Исаич, о котором Антон Павлович говорил, что у него глаза Левитана: и действительно у него были скорбные, темные-темные глаза»¹. Клички собак даны с учетом рода занятий их хозяина. Бром и хина — и реальные медикаменты, и литературно-условные «лекарства», которые чеховские доктора любят прописывать пациентам, невзирая на

¹ Щепкина-Куперник Т. Л. Из воспоминаний. М., 1959. С. 355.

характер их болезней. Условность кличек еще больше усилена «отчествами» собак. Кстати, был у Чехова и пес по кличке Катарр [П 5, 266]. У Ольги Леонардовны, с ее немецкими корнями, одно время был пес по кличке Шнапс, Шнапсик [П 11, 78].

«Милая Лица, Вы выудили из словаря иностранных слов слово эгоизм и угощаете им меня в каждом письме. Назовите этим словом Вашу собачку» [П 5, 232]. Писатель ощущает слово «эгоизм» чужим для сознания Лики. Потенциальный источник его заимствования — словарь иностранных слов. Кличка Эгоизм, конечно, странна с житейской точки зрения, но оправдана с точки зрения художественной системы писателя, где собаки и их хозяева соотносятся друг с другом. Следуя той же логике, по которой собака по кличке Синтаксис принадлежит учителю («Архиерей»), собака Эгоизм должна принадлежать девице, претендующей на образованность. Клички собак Хина и Бром предполагают хозяина в роли доктора, которую Чехов с удовольствием играл. Конечно, медицина значила для него гораздо больше, чем игра, но и особого рода игрой она тоже была!

Условность и ироничность изображения собак отнюдь не означают их нулевой ценности. По свидетельству мемуариста, «собаки пользовались его особым расположением. О покойной Каштанке, о мелиховских таксах Броне и Хине он вспоминал так тепло и в таких выражениях, как вспоминают об умерших друзьях. «Славный народ — собаки!» — говорил он иногда с добродушной улыбкой»¹. Если людей уместно сравнивать с собаками, то к собачьему «славному народу» приложимы «человеческие» оценки.

Таким образом, анимализация сближала мир человеческий с миром животным, показывала проницаемость их границ, возможность видеть одно в свете другого. Рождавшаяся из этого контакта условность и релятивность изображения также создавала благоприятные условия для стилизации.

Псевдообъективная мотивировка

Намеренно ложная или псевдообъективная мотивировка своими корнями связана с юмористическими истоками творчества Чехова. М. М. Бахтин считает псевдообъективную мотивировку характерной приметой юмористического стиля вообще². Ее нельзя назвать открытием писателя, ибо и она активно использовалась как предшественниками, так и современниками Чехова. Часто прибегал к ней Гоголь. Достаточно вспомнить, например, знаменитое утверждение заседателя из «Ревизора», что «в детстве мамка его ушибла, и с тех пор от него отдает немно-

¹ Чехов в воспоминаниях современников. С. 543.

² Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. С. 118.

го водкою». Или Анну Андреевну, искренне изумленную тем, что у нее не темные глаза: «Как же не темные, когда я и гадаю про себя всегда на треповую даму?» (4; 12, 46),

Письма Чехова полны тех же форм условного, что и произведения. Общий неиронический контекст прямого высказывания делает их особенно отчетливыми. Брату Александру, который прекрасно понимал природу условности, но ограничивал ее областью частной переписки, Чехов однажды написал: «Так как у тебя ум не врожденный, а приобретенный, и так как наука без веры есть заблуждение, и так как мухи воздух очищают, то смирайся и не возвышайся над прочими» [П 5, 241]. Набор домашних афоризмов во вкусе Павла Егоровича носит игровой характер не в последнюю очередь из-за использования псевдообъективной мотивировки. Чехов выступает здесь в личине пастыря, поучающего нерадивого мирянина.

Объясняя некоторые случаи из жизни, писатель прибегал к той же псевдообъективной мотивировке. «Вероятно, и не женат я до сих пор только по той причине, что жены имеют привычку дарить мужьям туфли» [П 6, 28]. А вот описание свадьбы в Черкасске: «Молодые, вероятно, в силу местного обычая, целовались каждую минуту, целовались всасос, так что их губы всякий раз издавали треск от сжатого воздуха, а у меня получался во рту вкус приторного изюма и делался спазм в левой икре. *От их поцелуев воспаление на моей левой ноге стало сильнее*» [П 2, 73].

От примеров «жизненных» перейдем к литературным. Особенно активна псевдообъективная мотивировка в раннем творчестве Чехова. Один из ярких образцов ее — ставшее крылатым выражение из «Письма к ученому соседу»: «Этого не может быть, потому что не может быть никогда» [1, 14].

Псевдообъективная мотивировка представляет собой дваакцентное образование. Один акцент связан с сознанием героя, другой — автора. Когда псевдообъективная мотивировка дается в форме прямой речи героя, то второй акцент (диссонирующий, авторский) оказывается подтекстным. Для героя псевдообъективность мотивировки неощутима. Ему самому объяснение кажется вполне убедительным. Солидаризация автора с героем в таких случаях всегда мнима, что передается с помощью внутренней иронии. Если же и герой осознает псевдообъективность своего утверждения, то возникает самоирония.

Когда псевдообъективная мотивировка находится в повествовании, ирония безличного повествователя или персонифицированного рассказчика, дистанцирующихся от сказанного, обязательна. В этом случае за одним субъектом речи стоят два субъекта сознания. Поясним сказанное примером: «Шары проникли в область облаков. Несколько

молний погнались за шарами, но их не догнали, потому что они принадлежали англичанину» [«Летающие острова» 1. 212]. Объяснение странного явления здесь псевдообъективно. Фраза иронична, так как построена на «остраненной» передаче мышления высокомерного англичанина. Сходную форму передачи чужой речи в форме псевдообъективной мотивировки находим в рассказе «Два скандала»: «Ведь если он посылает к черту, бранится и рвет ка себе волосы, то этим самым он заступает за святое искусство, с которым никто не смеет шутить» [1, 438].

Обычно псевдообъективная мотивировка характеризует особенность мышления героев, алогизм их индивидуального сознания, которое, будучи умноженным на миллионы, порождает алогизм русской жизни в целом.

Игнорирование псевдообъективности влечет за собой непонимание условности и, в конечном итоге, искажает понимание произведения в целом. В качестве примера можно привести случай, когда И. Л. Леонтьев попытался «поправить» Чехова. Читая «Степь», пристрастный критик подметил, как ему показалось, неточность той фразы из рассказа, где говорится о бабушке Егорушки: «*До своей смерти она была жива и носила с базара мягкие бублики, посыпанные маком, теперь же она спит, спит...*» [7, 14-15]. Леонтьев указал на недочет Чехову, тот согласился с критикой, но «ошибки» не исправил¹. Почему? Потому что никакой стилистической шероховатости здесь нет, а есть псевдообъективная мотивировка, передающая особенности сознания девятилетнего мальчика.

Псевдообъективность, по Чехову, — примета мышления женщин и детей. «Гриша, маленький, семилетний карапузик», пытается понять, зачем их «кухарка женится»: «Странно. Не понимаю, зачем это жениться? Мамаша женилась на папаше, кузина Верочка — на Павле Андреиче. Но на папе и Павле Андреиче, так и быть уж, можно жениться: у них есть золотые цепочки, хорошие костюмы, у них всегда сапоги вычищенные; но жениться на этом страшном извозчике с красным носом, в валенках... фи!» [«Кухарка женится», 4, 136]. Алогичное, с точки зрения взрослой логики, мышление ребенка коррелирует с его поведением. «Грише стало горько. Ему страстно, до слез захотелось приласкать эту, как он думал, жертву человеческого насилия. Выбрав в кладовой самое большое яблоко, он прокрался на кухню, сунул его в руку Пелагее и опрометью бросился назад» [4, 139]. Этим и заканчивается рассказ.

Подобно остальным формам создания условного, псевдообъектив-

¹См.: Щеглов Ив. (И. Л. Леонтьев) Из воспоминаний об Антоне Чехове // Ежемесячные литературные и популярно-научные приложения «Нивы». 1905. № 6. Стлб. 398.

ная мотивировка в редуцированном виде сохранилась до последних произведений писателя. В раннем рассказе «За яблочки» о помещике Трифоне Семеновиче сказано: «Имение его, потому что оно имение, а он — помещик, заложено и продается» [1, 39]. Здесь канон и псевдообъективная мотивировка совпадают друг с другом. В скрытой форме эта же псевдообъективная мотивировка и этот же канон присутствуют и в «Вишневом саде», бесконечно далеко от раннего «пустячка». В самом деле, разве нельзя про имение Раневской сказать, что оно заложено и продается по той же причине, что и у Трифона Семеновича — потому что оно имение? Конечно, в «Вишневом саде» псевдообъективная мотивировка дана в снятом виде, лишь как смысловая потенция. Однако «снятая» форма явления не равнозначна отсутствию его. В художественной системе Чехова слово живет не только во внутритекстовых, но и в межтекстовых связях и отношениях. И каждое употребление того же слова, варьирование типа героя, ситуации сохраняет в себе след прежних семантических связей и отношений.

Формы условности не исчерпываются разобранными выше образцами. Коротко остановимся на тех, что играют роль периферийных.

Игра мнимостями в русской литературе имеет давние традиции («Граф Нулин», «Нос», «Коляска» и др.)- Чем условнее изображение, тем больше вероятность использования автором в явной или скрытой форме различного рода «нулевых величин». Всякая условность тяготеет к мнимости. «Нуль» — это максимум условности.

Бунин в мемуарах передает характерный разговор с Чеховым о лермонтовском «Парусе»: «Это стоит всего Брюсова и Урениуса со всеми их потрохами, — сказал он однажды.

— Какого Урениуса? — спросил я.

— А разве нет такого поэта?

— Нет.

— Ну, Упрудиуса, — сказал он серьезно. Вот им бы в Одессе жить.

Там думают, что самое поэтическое место в мире — Николаевский бульвар: и море, и кафе, и музыка, и все удобства, — каждую минуту сапоги можно почистить» (6, 206). «Урениус-Упрудиус» — условный образ по эта-декадента, по мнению Чехова, человека невысокой культуры. Пока затательно, что с мнимым Урениусом сопряжен Брюсов, тот и другой на равных представляют тип декадента. Мнимое и действительное, условное и безусловное сплетаются в единое целое.

«Господин Никто», «Зего» не редкость и в чеховских произведениях. «Нулевое» начало может быть передано с помощью фамилии: Женя Пшикова («Исповедь, или Оля, Женя, Зоя»), Тютюев («Шведская спичка»), Кукин и Пустовалов («Душечка»), Шишмачевский («Невеста»). Держащего «экзамен на чин» Ефима Захаровича *Фендрикова* учи-

тель Галкин дразнит: «Господа, поглядите, *марка, бывшая в употреблении*, идет» [3, 36]. Условность ощутима в фамилиях и других чеховских героев. И. А. Бунин, критически относившийся к чеховским пьесам, писал: «Раневская, Нина Заречная... Даже и это: подобные фамилии придумывают себе провинциальные актрисы» (6, 210). Привкус искусственности в антропонимике выдает намеренно игровую подоплеку чеховских героев, которую нестилизатор воспринимает как досадную оплошность мастера.

Слушая «драмищу» Мурашкиной, Павел Васильевич размышляет о своих проблемах: «Удивительно. Смирновский целый день водку глушит, и у него до сих пор нет катара...» [«Драма», 6, 229]. Фамилия Смирновский скрыто игровая, потому что обозначает не только знакомого героя, но и напоминает о водочном фабриканте, а также об известном сорте известного напитка. (Ср. с «водочными» фамилиями героев водевиля «Медведь»: вдова Попова и Смирнов).

Стремящимися к «нулю», условно номинативными, могут быть и пространственные обозначения. Василий Семи-Булатов пишет «письмо к ученому соседу» из села «Блины-Съедены». Лесоторговец Пустовалов ездит покупать лес не куда-то, а непременно в Могилевскую губернию, которая в русском языке является давним эвфемизмом «того света». Образное выражение материализуется тогда, когда Пустовалов умирает от простуды («Душечка»). Имение Чимши-Гималайского именуется «Чумбароклова пустошь, Гималайское тож» («Крыжовник»). Высокая условность присуща фразе из записной книжки: «Граф, я уезжаю в Мордегундию» [17, 83].

На игре мнимостью строится рассказ «Упразднили». Драма прапорщика Вывертова и майора Ижицы, заключается в том, что с упразднением звания они потеряли свое место в привычной иерархии: «Опять-таки я не понимаю... — выговорил Вывертов. — Ежели я теперь не прапорщик, то кто же я такой? Никто? Нуль? Стало быть, ежели я вас понимаю, мне может теперь всякий сгрубить, может на меня тыкнуть» [3, 224]. Ср. у Гоголя обращение Кочкарева к Подколесину: «Ну что ты теперь такое? Ведь просто бревно, никакого значения не имеешь» (4, 119). В одном случае «нулем» оказывается холостой мужчина, в другом — утративший звание.

Одной из ярких примет стиля раннего Чехова была языковая игра, также способствовавшая условности изображения. В «Комических рекламках и объявлениях» приведено заглавие бульварного чтения: «Таинственные тайны таинственной любви, или Портфель любовных наслаждений, ц. 5 р.» [1, 122]. Здесь игра строится на тавтологии. Другая фраза рассказа обыгрывает полисемию: «Голова голове головою голову пробил». Прошипит редактор Ланин» [1, 124]. Слово «голова» употреблено

в трех значениях: голова как «часть тела», голова как «председатель городской думы» и, возможно, как фамилия.

Встречается у Чехова профанная этимологизация слова. В рассказе «Грешник из Толедо» сказано: «Епископ был очень ученый человек. Слово «femina» производил он от двух слов: «fe» и «minus», на том якобы основании, что женщина имеет меньше веры...» [1, 112]. В «Архиерее» при описании жилища учителя Матвея Николаича сказано, что «он никогда не бил учеников, но почему-то у него на стене всегда висел пучок березовых розог, а под ним надпись на латинском языке, совершенно бессмысленная — *betula kinderbalsamica secuta*» [10, 189]. «Детский бальзам» в виде розог — пример «предметной» этимологии, профанное обнаучивание известного фразеологизма — «березовая каша».

Условно-игровой характер имеют распространенные у раннего Чехова псевдоученые и псевдопозитические определения. «Темная ночь — это день в ореховой скорлупе» [1, 36]; «Что такое слезы человеческие? Одна только малодушная психиатрия и больше ничего!» [1, 48]; «Водка есть кровь сатаны...» [1, 201]; «Что такое доктор? Доктор есть предисловие гробокопателя... вот что-с!» [1, 228]; «А что значит Дон-Жуан? _ Это обозначает, что он до женского пола большой Дон-Жуан был. Любил вашего брата. Все свое состояние на женский пол провалил» [2, 228]; «По мнению начитанных гувернанток и ученых губернаторш, душа есть неопределенная объективность психической субстанции» [2, 372].

Определение иной «субстанции» находим в «Степи»: «О. Христофор *зажмурил глаза* у подумал и сказал вполголоса:

— Что такое существо? Существо есть вещь самобытна, не требуя иного ко своему исполнению» [7, 21]. Будучи точной цитатой из богословской книги¹, это определение предстает у Чехова как травестия «умственного» слова, вещающей манеры отца Христофора. Переинтонирование фразы в кругозоре автора ведет к изменению ее смысла за счет понижения предметности и повышения условности. Герой с таким же успехом мог бы процитировать какой-нибудь иной образец «учености».

Число тоже может получать у Чехова налет условности за счет акцентирования не логико-математического значения, а профанного или сакрально-символического. В ранних произведениях часто встречается число сорок тысяч. Источник его заимствования — «Гамлет» Шекспира. Чехов профанирует одну из известнейших строк трагедии. «Сорок тысяч братьев» оборачиваются у него самыми разными предметами и явлениями: муж Лели NN «груб, неотесан и нелеп, как сорок тысяч нелепых братьев» [«Дачница», 3, 12]; Иван Иванович, встречая Новый год, *См.: Николаева С. Ю. Источник чеховской цитаты // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1985. Т. 44. № 5. С. 449.

«нализался, как сорок тысяч братьев» [«Ночь на кладбище», 4, 293]; Лысевич, произнося «оду» Мопассану, говорит о читательской реакции на его произведения, когда «душа точно под давлением сорока тысяч атмосфер обращается в ничтожнейший кусочек какого-то вещества неопределенного, розоватого цвета» [8, 285]. Душа, испытывающая давление «сорока тысяч атмосфер», такая же смысловая нелепость, как известные «сорок тысяч братьев». По мнению А. Б. Дермана, Чехов находился «во власти самого ритма этой фразы, переиначивая ее на десятки ладов»¹. Еще важнее вскрываемый в словах шекспировского героя абсурд, перевод гиперболы в реалистический план и связанная с этим ирония.

Игра цифрами 6 и 9 объясняется их сходной графикой, возможностью переворачивать, верх обращать в низ, а низ — в верх. Заглавие «Палата №6» символично. В больничной палате находится пять больных: доктору Рагину изначально как бы зарезервировано «вакантное» место. Современные Чехову читатели задумывались над смыслом заглавия. Т. Л. Щепкина-Куперник, написавшая полемически направленный против Чехова и его «Палаты № 6» рассказ «Одиночество», намеренно перевернула шестерку: ее героиня попадает в палату под девятым номером².

Сакрально-символический смысл имеют числа в «Архиерее», где сказано, что у матери преосвященного «было девять душ детей и около сорока внуков» [10, 188]. Эти числа, возможно, связаны с поминовением усопшего по православному обряду на девятый и сороковой дни. Дети и внуки Марьи Тимофеевны являются знаками ее памяти. В этом отношении дьяконица противопоставлена своему сыну, бездетному монаху, забытому вскоре после смерти.

Повышенная условность и игровая стихия произведений Чехова во многом обуславливает динамическую, релятивную, многоинтонационную картину мира. Ни о канонизации, ни об анимализации, ни о других приемах создания условного нельзя сказать, что они были открытиями Чехова. Как правило, художественные открытия совершаются писателями стиля, по своей природе являющимися первопроходцами. Писатель стилизаторских устремлений берет не тем. Чехов «отобрал из уже добытого в дочеховской литературе и сделал неповторимое сочетание из открытого до него, но бывшее на периферии прежних художественных систем»³. Старые приемы в новой поэтике оказывались

¹ Дерман А. Б. Творческий портрет Чехова. С. 48.

² См. нашу работу: «Попрыгунья* А. П. Чехова и «Одиночество» Т. Л. Щепкиной-Куперник: творческая полемика // Проблемы стиля и жанра в русской литературе XIX века. Свердловск, 1991.

³ Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979. С. 69.

«не равны» прежним, их роль в созидании художественного мира та-новилась иной. Новаторство Чехова оказывается парадоксальным: оно созидалось на фундаменте старого, вбирало его в себя, перерабатывало, трансформировало и снимало. Напомним в этой связи известные слова Толстого о том, что Чехов создал новые для всего мира «формы письма». Они же в свою очередь не могли не привести к новому содержанию.

Глава третья Пейзаж, портрет, вещь

Рассмотрев основные формы проявления условности, которая связана со стилизационностью произведений Чехова, логично далее перейти к изображенному миру и попытаться понять меру условного и безусловного в пейзажах, портретах, изображении вещей.

В «Что чаще всего встречается в романах, повестях и т. п.?» один из ответов на вопрос-заглавие звучит так: «Высь поднебесная, даль непроглядная, необъятная... непонятная, одним словом: природа!!!» [1,17]. Масштабный, серьезный пейзаж воспринимается молодым автором как атрибут романной прозы, выродившийся в общее место. Логично ожидать от писателя, пародирующего ходульные образы, в том числе и пейзажные, что сам он будет стараться избегать их. Вопреки ожиданиям, «высь поднебесная», как и «даль непроглядная», отыскиваются у Чехова, однако сходная предметность еще не означает смыслового тождества. Те же картины природы, которые «чаще всего встречаются в романах, повестях и т. п.», поданы Чеховым иначе, подчинены иным художественным задачам.

Обратимся к ранним произведениям писателя. Вот фрагмент из рассказа «Каникулярные работы институтки Наденьки N»: «Природа была в великолепии. Молодые деревья росли очень густо, ничей топор еще не коснулся до их стройных стволов, не густая, но почти сплошная тень ложилась от мелких листьев на мягкую и тонкую траву, всю испещренную золотыми головками куриной слепоты, белыми точками колокольчиков и малиновыми крестиками гвоздики (похищено из «Затишья» Тургенева). Солнце то всходило, то заходило. На том месте, где была заря, летела стая птиц. Где-то пастух пас свои стада и какие-то облака носились немножко ниже неба. Я ужасно люблю природу» [1, 25].

Автор пока еще не слишком доверяет художественной интуиции своих читателей и дает им прямой указатель для направления ассоциаций, вмешиваясь в «сочинение» героини. Наденька нашла пейзажную норму в рассказе Тургенева и по-своему пытается следовать ей. Ее «про-

должение» Тургенева позволяет иначе взглянуть на принципы изображения природы великим писателем. Орывок из «Затишья», оставаясь текстуально неизменным, в чеховском произведении отчасти меняет свой тон. Контекст переакцентирует его, поворачивает к читателю новой гранью: в пейзаже Тургенева замечается уже не только поэтичность, но и некоторая претенциозность, излишняя изысканность, граничащая с нарочитостью.

Несмотря на очевидные отличия манеры «сочинения» Наденьки от стиля Тургенева, между ними устанавливается некая связь. Институтка, конечно, стремится серьезно подражать Тургеневу, но невольно пародийно стилизует его пейзаж, полемически продолжает его. Достигается это с помощью грубой утрировки приема живописности и идиллического тона, на которых построено описание природы в тургеневском «Затишье».

Разобранный пример интересен как редкий для Чехова случай, когда преломляющая чужесловесная среда (в данном случае «Затишье» Тургенева) непосредственно соположена с пародийной стилизацией.

В дальнейшем Чехов не раз будет прибегать к пейзажам, созданным с оглядкой на образцы Тургенева, работая ими как объектными. Даже в «Острове Сахалине», где стилизация проявлена в несравненно меньшей степени, чем в рассказах, он все-таки не сможет совсем без нее обойтись. Художественный опыт стилизатора властно заявляет о себе и там. Вот один из пейзажей, данный явно в тургеневском вкусе: «Если художнику-пейзажисту случится быть на Сахалине, то рекомендую его вниманию Арковскую долину. Это место, помимо красоты положения, чрезвычайно богато красками, так что *трудно обойтись без устаревшего сравнения с пестрым ковром или калейдоскопом*. Вот густая сочная зелень с великанами-лопухами, блестящими от только что бывшего дождя, рядом с ней на площадке не больше, как сажени в три, зеленеет рожь, потом клочок с ячменем, а там опять лопух, за ним клочок земли с овсом, потом грядка с картофелем, два недоросля подсолнуха с поникшими головами, затем клинышком входит густо-зеленый конопляник, там и сям гордо возвышаются растения из семейства зонтичных, похожие на канделябры, и вся эта пестрота усыпана розовыми, ярко-красными и пунцовыми пятнышками мака» [14-15,124]. Здесь стилизуется и объективируется воспринимаемая как устаревшая живописность манеры Тургенева-пейзажиста: излюбленная перечислительная интонация при описании, его пространность, изысканные сравнения («похожие на канделябры»), красивые олицетворения («великаны-лопухи», «недоросли подсолнухи с поникшими головами»). Ко времени Чехова некогда новаторский, оригинальный литературный пейзаж Тургенева под руками беллетристов второго и третьего ряда вырождается в

рутину, стал одним из источников для компилятивных сочинений институток. Прав был Н. Я. Берковский, когда писал: «В пейзажах Чехова очеловечивание обыкновенного таит в себе возможности комизма»¹. Ироничность подачи пейзажа в «Острове Сахалине», по сравнению с пейзажем из «Каникулярных работ институтки Наденьки N», гораздо ниже, но все-таки не нулевая. Некоторая дистанцированность автора от своего описания здесь тоже ощутима.

Иногда считают, что в одних случаях Чехов разоблачает шаблоны, в других же невольно следует им. Такой двойной подход сложился с давних пор. К. К. Арсеньев замечал, что «попадаются в описаниях г. Чехова и банальные фразы («летняя ночь охватывала своей нежащей, усыпляющей лаской природу»); и натянутые, вымученные сравнения...»². А. Б. Дерман считал, что «банальные слова и обороты, которые Чехов впоследствии высмеивал и пародировал», в раннем творчестве писатель «употреблял с полной серьезностью»³. Вряд ли можно согласиться как с давними критиками, так и с современным автором, который пишет о той же непоследовательности Чехова-пейзажиста: «Иронизируя над «негой» в языке российских беллетристов, Антоша Чехонте иногда и сам не чужд ее и других «красот» шаблонно-поэтического стиля»⁴. Речь следует вести не о непоследовательности даже раннего Чехова, а об ощутимости иронии, с какой подаются шаблонные пейзажи. В иных случаях ирония очевидна, в других менее проявлена, но все-таки дистанция между автором и «красотами шаблонно-поэтического стиля» всегда налична.

Говоря о пейзаже Чехова, почти неизбежно обращаются к «Степи», произведению, где пейзаж стал самостоятельным предметом изображения: «Чехов пишет не человека на фоне природы <...>, а степь с включенными в нее людскими судьбами, пишет не «жанр», а «пейзаж»⁵. Может возникнуть вопрос: разве там Чехов не изображает природу прямо, с восторгом, открытым пафосом, без какой бы то ни было иронии? Этот же вопрос сформулируем шире и принципиальнее: как подходить к «Степи» — как к произведению с заданием стиля или стилизации?

Существует точка зрения, что «язык «Степи» прост, в нем нет ничего от стилизации или изукрашенности; кажется, что у Чехова не было

трудностей, и повесть сложилась сама собою»¹. Однако простота «Степи» обманчива.

В качестве предварительного ответа на поставленный вопрос, обратимся к фрагменту известного письма Чехова Григоровичу: «Если моя повестушка напомнит моим коллегам о степи, которую забыли, если хоть один из слегка и сухо намеченных мною мотивов даст какому-нибудь поэтику случай призадуматься, то и на этом спасибо. Вы, я знаю, поймете мою степь и ради нее простите мне мои невольные прегрешения. А грешу я невольно, потому что, как теперь оказывается, *не умею* (выделено автором — А. К.) еще писать больших вещей» [П 2, 173-174]. Речь здесь идет о том, что наиболее искусственные коллеги Чехова, в том числе и Григорович, должны были вспомнить и реальную степь, а главное — «литературную», «которую забыли». «Поэтики», то есть писатели-нестилизаторы, особенно злоупотребляющие шаблоном, не умеющие работать чужим словом, должны были получить «случай призадуматься» над тем, как стилизатор описывает уже оговоренное, не впадая в повторение, преодолевая привычные литературные шаблоны. При этом признание в неумении писать большие вещи — не напускная скромность автора, а достаточно трезвая оценка того, что пародийная стилизация, в русле которой он доселе работал, наиболее подходит для небольшого по объему вещей. Крупные произведения, написанные в предшествующие годы («Барыня», «Ненужная победа», «Драма на охоте») не стали творческими удачами писателя. Вновь обращаясь к широкому полотну, Чехов должен был пересмотреть свою работу со словом, приглушить стилизацию, сделать ее более тонкой и незаметной.

И все-таки показательно, что начало «Степи» почти открыто направлено на оживление в сознании читателей гоголевской традиции, причем в своеобразной интерпретации. И. Н. Сухих пронизательно заметил, что «схема «приезд — отъезд» («Мертвые души») меняется на противоположную, чеховский экипаж выезжает из города и только в конце повести возвращается в него»². Это пример скрытой сюжетной инверсии, с помощью которой создается ирония. С самого начала устанавливается негласная конвенция автора с читателем о том, что последнему преподносится нечто в манере Гоголя, при этом автор не слепо копирует мастера, а своеобразно «продолжает» его, а то и «переворачивает». Думается, что действие «договора» автора с читателем распространяется на все содержание «Степи» в целом, в том числе и пейзажи.

Сравним два описания. «Степь обливалась золотом первых солнечных лучей и, покрытая росой, сверкала, точно усыпанная бриллиан-

¹ Громов М. П. Книга о Чехове. С. 181.

² Сухих И. Н. Указ. соч. С. 70.

¹ Берковский Н. Я. Статьи о литературе. М.; Л., 1962. С. 408.

² Арсеньев К. К. Беллетристы последнего времени // Вестник Европы. 1887. №12. С. 775.

³ Дерман А. Б. Творческий портрет Чехова. С. 46.

⁴ Сухих И. Н. Проблемы поэтики Чехова. Л., 1987. С. 65.

⁵ Там же. С. 73.

товой пылью. Туман погнало утренним ветром, и он остановился за рекой свинцовой стеной. Рыжие колосья, головки репейника и шиповника стояли тихо, смиренно, только изредка покланиваясь друг другу и пошепывая. Над травой и нашими головами, плавно помахая крыльями, носились коршуны, кобчики и совы. Они охотились...» [1, 224].

«Сжатая рожь, бурьян, молочай, дикая конопля — все, побуревшее от зноя, рыжее и полумертвое, теперь омытое росой и обласканное солнцем, оживало, чтоб вновь зацвести. Над дорогой с веселым криком носились старички, в траве перекликались суслики, где-то далеко влево плакали чибисы. Стадо куропаток, испуганное брочкой, вспорхнуло и с своим мягким «трррр» полетело к холмам. Кузнечики, сверчки, скрипачи и медведки затянули в траве свою скрипучую, монотонную музыку» [7,16].

Первый пейзаж взят из рассказа «Двадцать девятое июня (Рассказ охотника, никогда в цель не попадающего)», написанного в 1882 году. Второй — из «Степи». Очевидно некоторое сходство изображенных в них степных реалий. Различие связано с тональностью пейзажей. «Двадцать девятое июня» представляет собой травестированный чеховский вариант «Записок охотника», поэтому герой-рассказчик прибегает к избитым олицетворениям и пышным сравнениям («бриллиантовая пыль росы»). Растения, стоят не иначе, как «покланиваясь друг другу и пошепывая», а птицы летают, «плавно помахая крыльями». Шаблонность и связанная с нею ироничность не вызывают здесь сомнений.

Другое дело — пейзаж в «Степи». Обычно в нем видят только высокую поэзию, лишённую даже малейшего привкуса банальности. Тем не менее рискнем утверждать, что и в этом отрывке она есть, правда, не столь явная, как в раннем рассказе¹. Такие выражения, как «омытое росой и обласканное солнцем», излишне поэтичны. Про них можно сказать, что они в большей степени подходят художественной манере «поэтиков», нежели автору «Степи». Вместе с тем нельзя сказать, что автору чужда красота природы. Если нестилизатор ощущает себя первопроходцем в той или иной теме, то для стилизатора все вокруг предстает оговоренным и «олитературенным». В его распоряжении нет «новых»

¹ Когда-то В. Назаренко предпринял попытку подойти к «Степи» как к произведению, далекому от плоской и однозначной патетики, в частности, он отмечал заботу Чехова о том, «чтобы читатель не принял всерьез красот лунной ночи», для чего преподносит их «в несколько даже пародийном виде» (Назаренко В. Как блуждают в «Степи» // Октябрь. 1963. № 8. С. 201). Позиция критика не была поддержана тогдашним чеховедением. Конечно, и сегодня можно со многим в интерпретации и формулировках Назаренко не соглашаться, однако подход к «Степи» как серьезно-ироническому произведению, думается, был намечен верно.

слов, для оговоренного предмета выбирается соприродное оговорочное слово, сохраняющее в себе след от бывших употреблений. Степь не составляет исключения, Чехов не может забыть о том, что она уже не раз была описана.

Показательное признание находим в письме Чехова: «Природа и жизнь построены по тому самому шаблону, который теперь устарел и бракуется в редакциях: не говоря уж о соловьях, которые поют день и ночь, о лае собак, который слышится издали, о старых запущенных садах, о забытых наглухо, очень поэтичных и грустных усадьбах, в которых живут души красивых женщин, не говоря уж о старых, дышащих на ладан лакеях-крепостниках, о девицах, жаждущих самой шаблонной любви, недалеко от меня имеется далее такой заезженный шаблон, как водяная мельница (о 16 колесах) с мельником и его дочкой, которая всегда сидит у окна и, по-видимому, чего-то ждет. *Все, что я теперь вижу и слышу, мне кажется, давно уже знакомо мне по старинным повестям и сказкам*» [П 2, 277]. Письма и произведения Чехова отличаются единством видения и ощущения мира. То, о чем в письмах говорится прямо, в прозе и драматургии получает гораздо более сложную, но все же сходную трактовку. «Старый запущенный сад», который назван в письме в числе первых шаблонов, предстает у зрелого Чехова в поэтическом виде («Черный монах», «Дом с мезонином», «Вишневы сад» и др.), но поэтичность его не «чистая» и не последовательная. В пейзаже так или иначе присутствует ощутимый для автора элемент шаблона, который преодолевается с помощью иронии — главного средства дистанцирования от «красот шаблонно-поэтического стиля». Думается, что «Степь» была той школой Чехова, в которой впервые был опробован вид иронии, которую можно определить как «ультразвуковую». «Ультразвуковая» ирония почти не слышна, предельно редуцирована и для своего «проявления» требует учета особенностей и закономерностей художественной системы Чехова.

Можно ли было ожидать от писателя, начавшего свое творчество с язвительной, убийственной критики шаблонов массовой беллетристики, следующей за литературными классиками, забвения этой критики? Могли ли Чехов всерьез состязаться с нею в произведении, на которое было затрачено «много соку, энергии и фосфора» [П 2, 187]? Не вернее ли предположить, что и в «Степи» он пользуется романским пейзажным шаблоном в своих целях, но ирония его столь тонка, что зачастую не улавливается. Повторимся, что ирония вовсе не означает для Чехова нулевой ценности описываемого. Дело в другом: в отсутствии неоговоренного художественного объекта и языка, на котором писатель мог бы прямо передавать свои устремления.

Слова Чехова из письма Я. П. Полонскому о том, что некоторые

места «Степи» «поймут и оценят два-три литературных гастронома» [П 2, 178] являются важным авторским свидетельством мнимой простоты ее. Надо полагать, что трудность понимания и оценки связывалась не с проблематикой произведения: она должна быть ясна достаточно широкому кругу читателей. Трудность представляла тонкая техника стилизации, те самые «новые для всего мира» «формы письма», о которых позже скажет Толстой. Но и более чем осторожный прогноз писателя не оправдался. Должным образом ни содержания «Степи», ни техники ее исполнения не поняли и не оценили ни Григорович, ни Михайловский, ни другие «литературные гастрономы». Главной причиной этого явилось, на наш взгляд, различие мировидений художников стиливого и стилизаторского толка. Н. К. Михайловский, судя по всему, вообще не понимал природы преломленного слова. Так что впоследствии Чехов имел все основания, уважая и ценя его как видного общественного деятеля и незаурядную личность, назвать «крупным социологом и неудачным критиком», который «так создан, что не может понять, что такое беллетристика»¹. Социологу не обязательно чувствовать преломленное слово, для литературного же критика, имеющего дело с изящной словесностью, это качество совершенно необходимо.

Разберем еще один пример из «Степи». «Между тем перед глазами ехавших расстилалась уже широкая бесконечная равнина, перехваченная цепью холмов» [7, 16]. Казалось бы, однозначно серьезная фраза, красивая, поэтичная. Если же попристальнее присмотреться к ней, то можно заметить, что это та же пресловутая «даль непроглядная, необъятная... непонятная», только иначе словесно оформленная. В глубине этой изящной фразы таится капелька авторской иронии. Она — своеобразный корректив к той интонации, с которой фразы подобного рода употребляются «в романах, повестях и т. п.». Фраза о «широкой бесконечной равнине» не является ни чисто патетической, ни чисто иронической: она двуинтонационная, серьезно-ироническая. А. П. Скафтымов нашел точную формулу для определения интонационного своеобразия творчества Чехова, обозначив его как «эмоциональную двусторонность»². Приведенные выше образцы пейзажей «эмоционально двусторонни»: о них можно сказать как о патетически-иронических. Подобного рода двойственность представляет до сего времени главную трудность в уяснении чеховского пейзажа.

Обратимся к другому ответу на тот же вопрос-заглавие: «Что чаще всего встречается в романах, повестях и т. п.?» Один из вариантов его такой: «Белокурые друзья и рыжие враги» [1, 17]. Следуя написанному

¹ Цит. по: Чехов о литературе. М., 1955. С. 311.

² Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 340.

беллетристическому канону, друзьям «положено быть» белокурами, а врагам — рыжими. И вновь, вопреки ожиданиям, портретные штампы, как и пейзажные, легко отыскиваются в произведениях Чехова.

«На большом номерном диване лежал телеграфист Груздев. Подперев кулаками свою белокурую голову, он рассматривал рыжеволосую девушку и вздыхал» [2, 113]. Так начинается рассказ «Слова, слова и слова». Казалось бы, какая разница — белокурый герой или черноволосый? Указание на цвет волос в данном случае кажется необязательным и избыточным. Однако оно значимо для определения «ролей» персонажей рассказа. Легко догадаться, что Груздев будет играть «друга», которому «полагается» быть белокурым. Про «падшие создания» можно сказать, что они, как и враги, «часто бывают» рыжеволосыми.

Жене, не понимающей гениальности своего мужа, художник Франческо Бутронца кричит, как злейшему врагу: «Я разведусь с тобой, рыжеволосая гарпигия!» [«Жены артистов», 1, 57]. Личным врагом считает фальшивящую хористку другой служитель искусства, которая оказывается рыжей: «Глядеть в ноты, рыжая! Вы, рыжая, третья с правой стороны! Я с вами говорю! Если вы не умеете петь, то за каким чертом вы лезете на сцену со своим вороньим карканьем?» [«Два скандала», 1, 438].

«Рыжий» — одна из традиционных клоунских масок. Некоторые рыжие герои Чехова невольно разыгрывают роли коверных, забавляя честной народ. Герой рассказа «Перед свадьбой», «рыжий Ванька Смысломалов, в ожидании вынудит жребия ровно ничего не делающий, в самый подходящий момент, в «самый раз» ударился в страшный трагизм, взъерошил волосы на своей большой голове, трахнул кулаком себя по колену и воскликнул: «Черт возьми, я любил и люблю ее!», чем и доставил невыразимое удовольствие девицам» [1, 46]. А вот обращение молодой крестьянки к своему мужу, собирающемуся идти в кабак: «Ирод собачий», «сатана бесхвостая», «пьяница рыжий... — заголосила Лукерья, *утирая лицо рукой, которая была вся в тесте*» [«Новая дача», 10, 120]. Здесь «цирк» и житейская драма слились воедино, только героям видна одна сторона происходящего, автору же открыты обе.

Интересную авторскую игру с портретным шаблоном находим в «Доме с мезонином». Про друга художника-рассказчика не сказано, что у него светлые волосы. Достаточно было автору дать герою фамилию *Белокуров*, чтобы родилась нужная ассоциация. «Врагом» же художника является «идейная» Лида, ей, следуя беллетристической «норме», следует быть рыжей. Эти ожидания также оправдываются. О старшей из сестер Волчаниновых сказано, что она была «тонкая, бледная, *очень красивая, с целой копной каштановых волос на голове...*» [9, 175]. Намеренное следование автора шаблонизировавшимся портретным ка-

1

нонам является одной из причин, не позволяющей трактовать героев и этого рассказа сугубо серьезно, без учета потаенной авторской иронии. Поскольку белокурость друзей и рыжина врагов — носит в значительной мере условный характер, то ничто не мешает автору в некоторых случаях перевернуть канон и сделать друзей рыжими, а врагов белокурими, как, например, во «Врагах», где Абогин, «враг» доктора Кириллова представлен как «плотный, солидный блондин» [6, 38]. Остро иронична тавтологичность в образе друга Никитина из рассказа «Учитель словесности»: мало того, что герой носит фамилию Рыжицких, так еще впридачу он обладает и «рыжею бородкой» [10, 318]. Образ рыжего Ипполита Ипполитыча Рыжицких построен на игре травестированным, перевернутым канонам «друга». Творчески варьируется портретный канон и в письме А. С. Суворину, где Чехов пишет об ожидаемой им реакции публики на постановку «Иванова»: «...во время первого представления у Щеглова и прочих моих приятелей будут таинственные физиономии, <...> все брюнеты, сидящие в ложах, будут казаться мне враждебно настроенными, а блондины холодными и невнимательными...» [П 3, 126-127]. В роли «друзей» здесь еще остаются «блондины», но вот «враги» уже не рыжие, а черноволосые.

Условность портретов чеховских героев замечена давно. Одним из первых о ней заговорил Н. К. Михайловский, считавший «непрорисованность» образов существенным недостатком молодого автора. Свою рецензию на сборник «В сумерках» он заканчивал советом: «Было бы очень желательно, чтобы г. Чехов попробовал зажечь в своем кабинете рабочую лампу, которая осветила бы полусосвещенные лица и разогнала бы полумрак, затягивающий абрисы и контуры»¹. Позже мысль о «контурности» образов будет подхвачена С. А. Венгеровым, который писал о том, что Чехов «рисует всегда только контурами и схематично, т. е. давая не всего человека, не все положение, а только существенные их очертания. <...> Он рисует <...> не столько портреты, сколько силуэты»². Другой образ использовал П. Бицилли: «Чеховские герои не врезаются в память, подобно героям Толстого, или Достоевского, или Флобера, или Диккенса. Они только мелькают перед вами, подобно бледным прозрачным теням, и они в нашей памяти легко перемещаются из одного рассказа в другой...»³. А. И. Роскин писал о чеховских персонажах как «плоскостных фигурах»⁴.

Все приведенные высказывания фиксируют непривычно высокую

меру условности персонажей Чехова в сравнении с предыдущей литературной традицией, согласно которой требовалась достаточно подробная «жизнеподобная» прорисовка образа, в том числе и портретная. Остановимся лишь на некоторых особенностях портретирования у Чехова, остающихся до сих пор в тени.

Чрезвычайно показателен и важен для Чехова-стилизатора принцип гримировки. Суть его в том, что герой оказывается похож на какой-либо социально-профессиональный тип, известный персонаж искусства, или же историческое лицо. В этом проявляется рефлексивность сознания автора-стилизатора.

Деясь с А. С. Сувориним впечатлениями от пребывания в поместье Линтваревых на Украине, Чехов пишет: «Что касается хохлов, то женщины напоминают мне Заньковецкую, а все мужчины — Панаса Садовского» [П 2, 279]. По дороге на Сахалин родным сообщается о двух случайных попутчиках: «Первый мечется из каюты на палубу и обратно и все куда-то направляет свою фотографию, второй загримирован Надсоном и старается дать понять, что он писатель...» [П 4, 69]. М. В. Киселевой из Рима: «Можете себе представить, против меня сидят две голландочки: одна похожа на пушкинскую Татьяну, а другая на ее сестру Ольгу» [П 4, 208]. Стилизатор подмечает сходство окружающих его людей с известными типами, в то время как нестилизатор был бы сосредоточен на оригинальном, неповторимом, впервые увиденном.

Принцип гримировки зримо представлен в рассказе «Кошмар». Помещику Кунину лицо священника Якова Смирнова кажется бабьим: «Какое аляповатое, бабье лицо!» — подумал он [5, 60]. А далее безличный повествователь как бы вступает в диалог с героем: «Действительно, в лице отца Якова было очень много «бабьего»: вздернутый нос, ярко-красные щеки и большие серо-голубые глаза с жидкими, едва заметными бровями. Длинные рыжие волосы (рыжий «враг» Кунина — А. К.), сухие и гладкие, спускались на плечи прямыми палками. Усы еще только начинали формироваться в настоящие мужские усы, а бородка принадлежала к тому сорту никуда не годных бород, который у семинаристов почему-то называется «скоктанием»: реденькая, сильно просвечивающая; погладить и почесать ее гребнем нельзя, можно разве только пощипать... Вся эта скудная растительность сидела неравномерно, кустиками, словно отец Яков, вздумав загримироваться священником и начав приклеивать бороду, был прерван на половине дела» [там же]. Стилизованный портрет героя построен на игре канонам и на масочности. Во внешности Якова Смирнова помещик заметил «бабье» начало, повествователь строит свое описание внешности героя

¹Цит. по: Чехов А. П. В сумерках. М., 1986. С. 274.

²Венгеров С. А. Чехов // Словарь Брокгауза и Ефрона. Т. 76. СПб., 1903. С. 778б)-779а).

³Бицилли П. Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа. С. 4.

⁴Роскин А. И. А. П. Чехов. Статьи и очерки. М., 1959. С. 335.

на контаминации примет священников, семинаристов, юношей переходного возраста и баб.

Портрет «загримированного» героя передает расхождение внешне-ролевого и внутренне-личностного начал. Он всегда не тот, кем выглядит или кем жаждет выглядеть. Уяснение неадекватности внутреннего и внешнего, действительного и кажущегося — одно из важнейших условий для его понимания.

Герой может быть похож и на историческое лицо. В рассказе «Пощелуй» сказано, что «гости были встречены высокой и стройной старухой с длинным чернобровым лицом, очень похожей на императрицу Евгению» [6, 408]. Приятелям из рассказа «Припадок» в одном из домов С-ва переулка встретился «благообразный старик в очках, похожий лицом на маршала Базена» [7, 207]. Внешне-ролевые облики здесь также далеки от личностной сути героев.

Подчас герой может быть «загримирован» даже под животное: «Вот бежит лисица... Гримировка великолепная: даже рыльце в пушку. Глядит она медово, говорит тенорком, со слезами на глазах. <...> Слушайте ее, но не попадайтесь ей в лапы. Она обчистит, обделает под орех, пустит без рубахи, ибо она — антрепренер» [«Ряженные», 4, 276].

Если герои, подобно актерам, «загримированы» под кого-либо, то и другие актерские приметы у них вполне допустимы. Одна из них — «театрализованный», «ролевой» костюм. Начнем с писем писателя, в которых обнажено то, что подчас скрыто в художественных произведениях. Из письма В. А. Гольцеву: «Ежедневно выдаюсь с В. М. Соболевским, который в купальном костюме похож на Петрония» [П 7, 50-51]. Вспоминая Горького, Чехов в письме О. Л. Книппер тепло отзывается о нем как о порядочном, интеллигентном и добром человеке. И тут же оговаривается: «Одно только в нем, или, вернее, на нем нескладно — это его рубаха. Не могу к ней привыкнуть, как к камергерскому мундиру» [П 10, 117]. «Пролетарская» рубаха Горького для Чехова столь же театральна, как и камергерский мундир. Горький играет не свою роль. Ср.: «По внешности это босяк, но внутри это довольно изящный человек — и я очень рад» [П 8, 134].

Иногда портрет стилизуется в нескольких кругозорах: себя герой видит в одной роли, окружающие видят его в другой, автор — в третьей. Подчас эта система оказывается не статичной, а динамичной, то есть сам герой переходит от одной роли к другой, меняя соответственно свой облик, авторское видение также не останавливается на одном ролевом обличий.

Помимо динамичности, портреты чеховских персонажей характеризует принцип метонимичности, конструктивный для художественного мира Чехова в целом. Суть его — в представлении целого через часть.

Профанный за счет метонимии и одновременно драматический по тону портрет дан в рассказе «На подводе». Повествователь замечает, что от прошлой счастливой жизни у Марьи Васильевны «сохранилась только фотография матери, но от сырости в школе она потускнела, и теперь *ничего не видно, кроме волос и бровей*» [9, 335].

Метонимический принцип миромоделирования и динамичность своеобразно сплавляются в *жестовом портрете* героя, который чрезвычайно тонко разрабатывается Чеховым и связан со стремлением избегать «прямого» говорения.

В «Попрыгунье» в ремарках безличного повествователя создается жестовый портрет «жанриста, анималиста и пейзажиста» Рябовского: «простонал Рябовский»; «поморщился художник»; «сказал художник умоляюще и приложив руку к сердцу»; «процедил сквозь зубы художник и вскочил»; «спросил он, вздрогнув, точно к нему прикоснулись чем-то холодным, и открыл глаза»; «сказал мягко Рябовский, утираясь вместо салфетки полотенцем» [8, 18-20]. Рябовский, как и Ольга Ивановна, по-своему тоже «актер». Источник его театральных жестов — пьески и романы мелодраматического пошиба.

Яркий пример «театра в театре» за счет семантизации жеста дан в одном из писем Чехова, где он описывает премьеру «Иванова»: «Меня вызывают 3 раза, причем во время вызовов Давыдов трясет мне руку, а Глама на манер Манилова другую мою руку прижимает к сердцу. Торжество таланта и добродетели» [П 2, 152].

Для создания эффекта театра бывает достаточно одного жеста, позы, мимического нюанса. «Секретарь небрежно сбросил на руки лакея свою шубу, провел руками по волосам, поднял с достоинством голову...» [«Тряпка», 4, 240]; «...бедный секретарь стоял перед дверью в позе кающегося грешника, а 1а Генрих в Каноссе...» [«Тряпка», 4, 243]; «Вот мельница... Она уж развалилась...», — повторил медик, поднимая брови и грустно покачивая головою» [«Припадок», 7, 200]; «—А какой тариф! — говорила она, в ужасе закрывая обе щеки руками. — Какой тариф!» [«Душечка», 10, 106]. Примеры подобного рода «телесно-мимических жестов» (выражение Ю. Н. Тынянова) легко многократно умножить. Во всех случаях они носят знаковый характер, то есть подчинены замыслу автора и работают на создание атмосферы «театра жизни».

И еще раз раскроем «Что чаще всего встречается в романах, повестях и т. п.?» и прочитаем очередной ответ на заглавие-вопрос: «Портфель из русской кожи, китайский фарфор, английское седло, револьвер, не дающий осечки, орден в петличке, ананасы, шампанское, трюфели и устрицы» [1, 17]. Приведенный перечень предметов, признаваемых беллетристическими шаблонами, легко продолжить, обратившись к другим произведениям Чехова. К ним можно добавить шинель, фрак, ци-

линдр, трость с набалдашником, записку о любовном свидании, серебряный портсигар и т. д. Ср. с замечанием в письме А. С. Суворину: «Много шаблона: кузен, перчатка, карточка, выпадающая из кармана, подслушивание...» [П 3, 130]. Многие рассказы Чехова названы именно по вещам, носящим характер шаблона: «Орден», «Визитные карточки», «Бумажник», «Блины», «Аттестат», «Зеркало», «Альбом», «Сапоги», «Справка», «Устрицы», «Шампанское»...

Сами по себе предметы, естественно, нейтральны. «Вещь, оставаясь вещью, может воздействовать только на вещи же; чтобы воздействовать на личности, она должна раскрыть смысловой потенциал, стать словом, то есть приобщиться к возможному словесно-смысловому контексту»¹. Налет условности вещь может приобрести, лишь став словом. В произведении с заданием пародийной стилизации мера условности слова, обозначающего вещь, иная, чем в стилевом.

Проблема художественной предметности в теоретическом плане активно разрабатывается А. П. Чудаковым. В работе «Мир Чехова», а также в ряде других², им рассматривается предметная сфера Чехова на фоне традиций русской литературы от Пушкина до «артели» современников, при этом последовательно отстаивается концепция «подбора случайного» в вещном мире Чехова. Нас интересует иное — «характерологические» вещи, встречающиеся в произведениях писателя.

Пойдем по пути, сходному с тем, что представлен в только что процитированном рассказе: попытаемся представить начало каталога «чеховских» вещей.

Вещью с сильной степенью условности в художественном мире Чехова является орден (медаль). Он связан с привычкой мерить человека табелью о рангах, судить о нем по внешним отличиям. Чеховские герои часто озабочены желанием получить хоть какой-нибудь знак отличия, дабы выделиться из ряда себе подобных, ибо в том мире, где они живут, внешне-ролевая оболочка человека важнее личностных качеств.

«Папу обошли по службе и не дали ему ордена, а он рассердился и вышел в отставку по домашним обстоятельствам», — пишет Наденька N в своих «каникулярных работах» [1, 24]. Алогичность рассуждений институтки (форма псевдообъективной мотивировки) соотнесена с, должно быть, похожим мышлением ее папаша и шире — с абсурдностью русского мироустройства, в котором без ордена и жизнь не жизнь.

Орден — атрибут генерала. Можно сказать так, что генерал без орденов все равно что и не генерал. «Две звезды» имеет тайный советник из рассказа «Толстый и тонкий» [2, 251]. Умершего генерала Запу-

¹Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. С. 387.

²Чудаков А. П. Предметный мир литературы (К проблеме категорий исторической поэтики) // Историческая поэтика. Итоги и перспективы. М. 1986.

пырина выносят в сиянии всех его регалий: «Несут генерала, — говорит герой рассказа «Женское счастье». — Орденов-то сколько, батюшки светы! Ну, что, ей богу, пустили дам вперед, разве они понимают что-нибудь в орденах?» [4, 134]. У Николая Степановича, «тайного советника и кавалера», «так много русских и иностранных орденов, что когда ему приходится надевать их, то студенты величают его иконостасом» [«Скучная история», 7, 251].

В рассказе «Орден» вожделенный предмет является одним из главных «действующих лиц». «Учитель военной прогимназии, коллежский регистратор Лев Пустяков» просит у своего товарища на время орден Станислава. Причина просьбы серьезная: «Сегодня, видишь ли, я обедаю у купца Спичкина. А ты знаешь этого подлеца Спичкина: он страшно любит ордена и чуть не мерзавцем считает тех, у кого не болтается что-нибудь на шее или в петлице. И к тому же у него две дочери...» [2, 302]. Приехав к Спичкину, учитель попадает в конфузную ситуацию: за праздничным столом он видит своего сослуживца, учителя французского языка Трамбляна, который хорошо знает, что никакого ордена у Пустякова нет. «Орденосец» весь обед просидел, закрывая свою «награду», и ничего не ел, дабы не раскрылось его жульничество. Но все тайное становится явным, и случилось так, что «Станислав с помятой красной ленточкой увидел наконец свет и засиял» [2, 304]. Но конфуз у Пустякова быстро проходит, потому что оказалось, что Трамблян тоже нацепил не свой орден, «И то был не Станислав, а целая Анна» [там же]. Оба героя начинают чувствовать себя комфортно, и только одна мысль не дает покоя коллежскому регистратору: «Знай я такую штуку, — думал он, завистливо поглядывая на Трамбляна, беседовавшего со Спичкиным об орденах, — я бы Владимира нацепил. Эх, не догадался!» [2, 305]. Победа здесь достается более весомому ордену.

Отметим персонафикацию вещи («Станислав увидел свет и засиял»), которая придает ей подчеркнутую условность. Ордена Станислава, Анны, Владимира у Чехова всегда имеют профанный привкус. Стиливым пуантом «Анна на шее» является обыгрываемое персонафицирование орденов и подтекстное овеществление человека.

В воспоминаниях К. Коровина находим яркую житейскую иллюстрацию к сказанному. Он описывает один из весенних дней 1883 года, когда он и Левитан окончили Училище живописи, ваяния и зодчества с медалями. В эту пору случился у них разговор о медалях и «идейности» искусства с либеральными студентами, в котором принял участие и Чехов. Он шутливо защищал Левитана, псевдообъективно мотивируя невозможность последнему бросить занятия «безыдейной» пейзажной живописью: «Антон Павлович, смеясь, вмешался в разговор: — Как же он бросит живопись?.. Нет! Исаак хитрый, не бросит...

Он медаль на шею получил... Ждет теперь Станислава... А Станислав, это не так просто... Так и называется: *Станислав, не бей меня в морду...* Мы смеялись, студенты сердились»¹.

Купцу труднее, чем чиновнику или военному, получить орден. Но поскольку он наравне с другими подвержен влиянию шаблона, то орден для него оказывается жизненно важен. Поэтому купцы страшно любят ордена и сильнее кого бы то ни было гордятся ими. В «Случае из практики» дан живописный портрет купца Ляликова. Повествователь отмечает «маленький лоб и самодовольное лицо, мундир мешком сидит на его большом непородистом теле, на груди медаль и знак Красного Креста» [10, 79]. Доктору Королеву, замечаящему культурную убогость богатого купеческого дома, недаром вспоминается «рассказ про купца, ходившего в баню с медалью на шее».

К художественному образу купца с медалью тоже отыскивается житейская параллель. Занимавшийся торговлей дядя Чехова, Митрофан Егорович, получил медаль, о чем достаточно едко Антон Павлович сообщает брату Александру: «Дядя получил *золотую миндаль* для ношения на своей тонкой шее. От радости прислал нам инжиру. Из религиозного чувства я съел три штучки...» [П 2, 22]. Игра слов («медаль/миндаль») разоблачает не только обычную для лавочников невысокую грамотность, но и пиететное, почти религиозное отношение их к внешним знакам различия. (Ср. заметку из записной книжки: «отец семейства N слушает, как сын студент читает вслух семье Ж.-Ж. Руссо, и думает: «Как бы там ни было, у Ж.-Ж. Руссо золотой медали на шее не было, а у меня вот есть» [17, 103]).

В дневнике Чехова за 1897 год записано: «22 июля. Получил медаль за перепись» [17, 225]. Здесь отражен реальный факт из жизни писателя. А вот возможный иронический корректив к дневниковой записи:

«— И вот вышел он во всех своих регалиях.

— А какие у него регалии?

— Бронзовая медаль за труды по переписи 97 г.» [17, 44].

В мемуарах М. П. Чеховой есть эпизод, живо рисующий отношение Чехова к внешним знакам отличия: «...я отлично помню, как однажды он пришел ко мне в комнату и с серьезным видом говорит:

— Маша, я должен тебя попросить, чтобы ты распорядилась подрезать внизу сзади мои пиджаки.

— Зачем?

— Я получил орден Станислава... Ну вот, чтобы было видно, что я ношу его...»².

¹ Чехов. Литературное наследство. Т. 68. М., 1960. С. 551-552.

² Чехова М. П. Из далекого прошлого. М., 1960. С. 127.

В связи с приведенной сценкой приведем важное замечание М. М. Бахтина, отмечавшего, «что там, где та или другая идеологическая ценность становится в искусстве условной, она является для представителей данного направления условной и вне искусства»¹. Сказанное позволяет установить двойной подход к чеховской условности: от литературы к жизни и наоборот — от жизни к литературе.

Как орден является атрибутом генерала, так пенсне является приметой героев, которые тщатся выглядеть эмансипированными, либеральными, просвещенными. Особенно заманчив подобного рода образ для дам, поэтому многие из них оказываются в пенсне: «Дорогой бахромчатый веер трещит в ее судорожно сжатой руке, *pinse-nez* то и дело спадает с ее хорошенького носика (потому что, очевидно, непривычно для него — А. К.), брошка на груди то поднимается, то опускается, точно ладья среди волн» [«Загадочная натура», 2, 90]. В портрете героини отмечен лишь «хорошенький носик», украшенный пенсне. Героиня играет роль «загадочной натуры». На юбилее трагика Тигрова среди других гостей присутствует «*grande-dame* Ликанида Ивановна Свирепеева, «обже» антрепренера, в черепаховом *pinse-nez* и с щедро напудренным носом» [«Юбилей», 5, 451]. Не зря упомянуто пенсне и при описании других особ.

Надевают пенсне дамы, занимающиеся искусством. О Вере Иосифовне

Туркиной сказано, что это «художавая, миловидная дама в *pinse-nez*» [«Июнь», 10, 24]. Мурашкина из рассказа «Драма» носит очки,

которые в художественном плане аналогичны пенсне. Показательно, что М. В. Киселева, одна из литературных «учениц» Чехова, писала под псевдонимом «*Pinse-nez*», который был одобрен писателем [П 1, 263]. Одним чеховским героям придает уверенность в себе чин, другим —

орден, третьим — пенсне. Гувернантке Лизы Ляликовой представляется, что она «самая образованная» и потому «обязана вести с доктором непрерывный разговор и непременно о медицине». Как и следовало ожидать, она носит пенсне [«Случай из практики» 10; 78, 81].

Пенсне не просто корректирует плохое зрение людей, оно может изменять само видение героем себя и окружающих. Недаром тетя Даша, «когда говорила с приказчиком или с мужиками, то почему-то всякий раз надевала *pinse-nez*» [«В родном углу», 9, 317]. Видимо, оптические стекла позволяют ей как-то по особому свысока смотреть на «мелюзгу», демонстрируя перед ней свое превосходство.

Носят пенсне и мужчины: занимающийся литературой Лядовский [«Хорошие люди», 5, 413]; «неисправимый дарвинист» Рашевич [«В усадьбе», 8, 333]; «милый человек» Лубков [«Ариадна», 9, 113].¹ Медведев П. Н. (Бахтин М. М.) Формальный метод в литературоведении. М., 1993. С. 171.

Отличие очков от пенсне заключается, видимо, в том, что очки «демократичнее» пенсне. Их носят другие персонажи. «Обыкновенно отец Петр, маленький попик, в коричневой рясе и в цилиндре с поднятыми краями, медленно разгуливал вокруг дач и с любопытством поглядывал сквозь свои дедовские очки на «неведомые земли». Его сопровождал Иван Петрович с Станиславом в петличке. Ордена обыкновенно он не носил, но перед родней Иван Петрович любил помалиться. Находясь в обществе родни, он всегда надевал Станислава» [«Живой товар», 1, 378-379]. Каждый из героев одет по-своему вычурно, в соответствии с той условной «нормой», которой, как ему представляется, он должен следовать. Для Ивана Петровича это Станислав, а для батюшки — «цилиндр с поднятыми краями» и очки. Надев очки, читает свой донос на крестьян унтер Пришибеев [4, 125], носит очки доктор Старченко [«По делам службы», 10, 87], не может читать без очков преосвященный Петр [«Архиерей», 10, 192]. Темные очки носят Беликов [«Человек в футляре», 10, 43] и бес из рассказа «Сапожник и нечистая сила» [7, 222]. Золотые очки — необходимый аксессуар для докторов, стремящихся быть *comme il faut* — «Месть женщины» [2, 330], «Скучная история» [7, 267].

Вильям Болваниус,¹ член «всех географических, археологических и этнографических обществ, магистр всех существовавших и существующих наук» не может быть без очков. Это было бы нарушением канона. В соответствии со своей ученостью, «он имел на носу четыре пары очков» [«Летающие острова», 1, 209].

Кажется, что все приведенные примеры разнородны, очки и пенсне оказываются у совершенно различных героев. И все же «общий знаменатель» есть и для этой вещи. Во всех случаях она является более или менее выраженной приметой ролевого, характерного поведения персонажей, одной из «точечных» имплицитных оценок их автором.

Перейдем к третьей вещи. Во многих рассказах Чехова упоминаются современные ему газеты и журналы («Развлечение», «Шут», «Гражданин», «Стрекоза», «Русская старина», «Новое время» и др.). Встречаются и совершенно условные издания («нули»), например, «Начихать вам на головы» или «Иуда предатель» [«Два газетчика», 4, 156].

Как и другие реалии художественного мира Чехова, журнал «Вестник Европы» вещественен, именно «это» издание, вызывающее определенные читательские ассоциации (культуртрегерство, западническая ориентация, адресованность «интеллигентному» читателю). Одновременно «Вестник Европы» представляет собой обобщенный условный образ «толстого» журнала.

Редактор «Крымского курьера», М. К. Первухин, вспоминает такую сценку из помещицкого быта, нарисованную Чеховым в одном из разговоров с ним: «Зимою, знаете, гудит вьюга. Все снегом занесено. А

какой-нибудь Никифор или Пантелей со станции прет в мешке ворох «Нового времени» да две, а то и три кирпичины — свежие книжки толстых журналов. И в семье идет даже ссора из-за того, кому первому проглядывать журналы. А тощая гувернантка тоскливо поглядывает на толстенную кирпичину — «Вестник Европы». Там — переводный роман этакого, знаете ли, Гэмфри У орда, что ли! Герцог, член палаты пэров, графиня, неземная красавица, ну, и еще артист-итальянец и непременно английский пастор...»¹. В основе живописной сценки лежит обыгрывание канона: тут и зимняя скука в поместье, и слуга с именем не иначе, как Пантелей или Никифор, и непременно тощая гувернантка, мечтающая погрузиться в мир переводного романа с джентльменским набором отчаянных штампов. В этом контексте и «Вестник Европы» предстает как условная вещь.

Чтение «Вестника Европы» — канон, которому следуют некоторые герои, мнящие себя интеллигентами. Андрей Андреич Сидоров («История одного торгового предприятия»), получив наследство, открывает книжную лавку. Торгуя произведениями Михайловского и Писарева, он пытается сеять культуру среди сограждан. Но вопреки благодушным мечтаниям просветителя, события развиваются иначе: героя «заедает среда», и несостоявшийся культуртрегер открывает торговлю бакалейными и иными товарами. И теперь, когда Андрея Андреича спрашивают о том, читал ли он последнюю книжку «Вестника Европы», то получают ответ образцового купца: «Нет-с, не читал-с, — отвечает он, щурясь и играя цепочкой. — Это нас не касается. Мы более положительным делом занимаемся» [8, 40]. Ср. близкий по духу ответ Душечки времен ее «счастья» с Пустоваловым: «Нам с Васичкой некогда по театрам ходить, — отвечала она степенно. — Мы люди труда, нам не до пустяков» [10, 107].

Происходит метаморфоза и с героем рассказа «О любви». «Я поселился тут наверху, в парадных комнатах, — рассказывает Алехин о начале своей деятельности в имении, — и завел так, что после завтрака и обеда подавали кофе с ликерами и, ложась спать, я читал на ночь «Вестник Европы». Но как-то пришел батюшка, отец Иван, и в один присест выпил все мои ликеры; и «Вестник Европы» пошел к поповнам, так как летом, особенно во время покоса, я не успевал добраться до своей постели и засыпал в сарае или где-нибудь в лесной сторожке — какое уж тут чтение» [10, 68]. Журнал своеобразно уравниен с ликерами в своей условности: то и другое — знаки «культурного» человека с

¹ Чехов в воспоминаниях современников. С. 633. Кстати, Гэмфри Уорд — не вымышленный автор. В 1893 году в «Северном вестнике» под этим именем печатался роман «Мисс Брэдертон», в 1900 году в «Русском богатстве» — роман «Элинора».

определенными ритуальными привычками, которые могут нарушиться из-за какой-нибудь мелочи. Показательно, что при упоминании журнала выбрана форма единственного числа, что дает возможность двоякой интерпретации данного отрывка. В частности, допустимо и такое понимание, что герой постоянно читал один и тот же номер журнала.

Подобный прием был ранее использован Чеховым в «Поцелуе». Поручик Мерзляков, «тихий, молчаливый малый, считавшийся в своем кружке образованным офицером и всегда, где только было возможно, читавший «Вестник Европы», который возил всюду с собой», обрисован с тонкой иронией. Она порождена тем же двояким пониманием фразы. Вполне возможно, что поручик с фамилией известного московского профессора словесности возит и читает один номер журнала, то есть всего лишь играет в «образованного офицера».

Порой журнал мелькает как совсем «случайная» деталь в описании. В «Учителе словесности» проскальзывает фраза, данная в кругозоре Никитина: «А вот, в простеньком сером платье и в красных чулочках, держа в руках «Вестник Европы», прошла Варя» [8, 320]. Вряд ли Никитин понимает знаковую «красных чулочков» Вари (примета «эмансипе», и одновременно переосмысление идиомы «синий чулок»). Осмыслено и то, что в руках ее «Вестник Европы», а не «Русская мысль», например. Упоминание журнала подтекстно связано с бывшим ранее спором молодого словесника с сестрой Манюси о том, кого можно считать писателем-психологом. Для читательницы «Вестника Европы» его авторы (типа того же «Гэмфри Уорда»), видимо, большие психологи, чем отстаиваемый Никитиным Пушкин. Вообще, если можно так выразиться, «журнально-литературная психология» отвечает в первую очередь дамскому мироощущению. В качестве иллюстрации к сказанному приведем житейский пример.

В письме Л. А. Авиловой Чехов рисует возможную карьеру писательницы, которая достигла того, что публикуется в известном периодическом издании: «Напрасно Вы называете свои письма психопатическими. Не настало еще для Вас время писать такие письма. Вот погодите, когда сделаетесь большой писательницей и станете печатать в «Вестнике Европы» толстые романы, тогда настанет и Ваша очередь: Вас обуяет мания величия, и Вы будете глядеть на нашего брата свысока и будете писать в письмах такие фразы: «Только мысль, одна мысль, что я служу святому, вечному, незыблемому, остановила меня от самоубийства!» [П 5, 177]. Это пародийная стилизация «психологической» дамской литературы.

Как и во многих других случаях, условно-иронический образ «Вестника Европы» оказывается только одним из полюсов. Другой — безусловно-серьезный. В письме И. Л. Леонтьеву Чехов прямо пишет:

«Это лучший журнал из всех толстых» [П 6, 265]. Оценка явления оказывается динамическим вектором, лежащим в пространстве поля.

Предмет из стилевого текста «не равен» тому же предмету из текста с заданием пародийной стилизации. Неравенство это обусловлено различной мерой условности в двух типах произведений. Предмет из стилевого текста «меньше» аналогичного предмета из текста с заданием пародийной стилизации. Условность обогащает предмет, делает его семантически многозначным, придает ему скрытый символический ореол.

«У нас поспел крыжовник», — пишет Чехов Л. С. Мизиновой сначала в письме, датированном 10 октября, затем то же повторяет 16 ноября — [П 5; 236, 248]. Конечно, писатель дразнит «милую Лику», не любившую крыжовник («кружовник»). В октябре и ноябре в Мелихове могли поспеть только «условные» ягоды. Крыжовник здесь «больше» себя, поскольку, помимо предметного значения, приобретает еще конвенциональное, профанно-символическое. Меняется значимость основного и дополнительного значений: условно-символический план незаметно начинает довлеть предметному и даже отчасти снимать его (ведь вместо крыжовника могло быть и что-то другое). В чеховские рассказы слово-предмет входит не «чистым», не в узуальном значении, а «оговоренным», побывавшим в чужих устах, впитавшим в себя чужие интенции и тем самым обогатившимся. Профанность чеховских предметов, получающих символический оттенок, — явление не «данное», а «искомое», требующее раскрытия. В этом их сложность. Пример обеднения, игнорирования профанности символа, перевода серьезно-смехового в однозначно серьезное — чайка на занавесе Художественного театра, пришедшая из чеховской комедии¹.

Предметный мир Чехова огромен, реалии его в той или иной мере условны, они вносят в мир произведения момент творчества, игры, способствуют прояснению ценностной позиции автора. От мира вещного логично далее перейти к миру чеховских героев.

Глава четвертая Субъекты языковых стилей в прозе А. П. Чехова

Повышенная мера условности чеховских произведений приводит к тому, что предметом изображения становится не только привычный объектный мир, но и способы его изображения. Так «возникает явление «образной рефлексии»: создается «образ образа человека»: человек в

¹ О чайке как профанном символе см.: Шатин Ю. В. Профанирующий символ // О поэтике А. П. Чехова. Иркутск, 1993. С. 296-297.

художественной системе Чехова изображен как «уже-художественное» и «уже-изображенное» явление¹. Иначе говоря, образная система Чехова ориентирована на вторичное рефлексирование, на преломленное изображение уже освоенного ранее предшественниками. Рефлексивность и стилизационность позволяют представлять героев субъектами языковых стилей, сформированных не только жизнью, но и литературной традицией. Доктор, священник, жандарм, купец, помещик, мужик, чиновник, офицер, актер, ребенок, старик, институтка, гимназист, немец и т. д. и т. п. — все эти социальные положения, чины, профессии, возрасты, национальности предстают у Чехова как «субъекты языковых стилей» (М. М. Бахтин). «Образы образов» коррелируют с «образами языков», которые являются объектными, удаленными от уст автора, не прямо, а преломленно выражающими его интенции. Они представляют собой разные точки зрения на мир, разные пути освоения его, ориентирования в нем. «Диалекты становятся как бы целостными образами, законченными типами речи и мышления, как бы языковыми масками»².

В одном из писем В. М. Соболевскому, спрашивая того, как лучше добраться до Биаррица, Чехов замечает: «Ведь я говорю на всех языках, кроме иностранных...» [П 7, 39]. В шутке скрыт глубокий смысл. Чехов действительно владел многими социальными, профессиональными, групповыми языками современной ему России. Своеобразие его произведений нельзя понять вне их пересечения и взаимоосвещения. Чехов умел видеть человека в перекрестье его социально-профессиональных положений и ролей.

Приведем показательный пример из письма Чехова, где характеризуется известный живописец: «Сам Айвазовский, бодрый старик лет 75, представляет из себя помесь добродушного армяшки с заевшимся архиереем; полон собственного достоинства, руки имеет мягкие и подает их по-генеральски. Недалек, но натура сложная и достойная внимания. В себе одним он совмещает и генерала, и архиерея, и художника, и армянина, и наивного деда, и Отелло» [П 2, 298-299]. Создавая Чехов героя, похожего на Айвазовского, он должен был бы найти художественные средства, с помощью которых вырисовались определенные ролевые обличья героя (языковые образы армянина, наивного деда, ревнивца, генерала). Персонаж в таком случае раскрывается через притяжение, отталкивание и дополнение разных языковых образов.

Естественно, что языковой образ — это лишь одно из средств создания образа-персонажа, который дополняется другими средствами:

¹ Валиева Г. М. Рефлексия как основа образотворчества в системе чеховской прозы. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Санкт-Петербург, 1992. С. 5.

² Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 619.

жестом (Айвазовский руки подает «по-генеральски»), портретом, поступками, отношениями с другими персонажами и т. д.

Одним из наиболее разработанных у Чехова является образ доктора. Теме «Чехов и медицина» посвящен ряд исследований¹, причем условность образа доктора почти не затрагивается.

На заглавие-вопрос «Что чаще всего встречается в романах, повестях и т. п.?» дан ответ: «Доктор с озабоченным лицом, подающий надежду на кризис; часто имеет палку с набалдашником и лысину. А где доктор, там ревматизм от трудов праведных, мигрень, воспаление мозга, уход за раненым на дуэли и неизбежный совет ехать на воды» [1, 17]. Условность образа создается набором примет, признаваемых каноническими: докторам «положено» иметь «палку с набалдашником и лысину». С другой стороны, все доктора всегда рекомендуют одно и то же: их совет ехать на воды «неизбежен».

Канонической приметой докторов является и их скептицизм, доходящий порой и до цинизма. Это качество во многом определяет особенность их речи. Герои в рассказе «Петров день» ведут характерный диалог:

«— Вы скептик, доктор!

— Я-то? Гм... А что значит скептик?

Манже задумался.

— Скептик значит человеко... человеко... нелюбец, — сказал он» [1, 71]. (Ср.: «Я <...> не только скучаю и недоволен, но даже чисто по-медицински, т. е. до цинизма убежден, что от жизни сей надлежит ожи дать только дурного...» [П 5, 117]). Скептичны доктора из рассказов «Цветы запоздалые», «Филантроп», «Случай из практики».

Условность образа доктора в большей мере проявлена в ранних произведениях. «Постукав молоточком по Егорушкиной груди, он перевернул больного на живот и опять постукал; с сопением выслушал (*доктора всегда сопят*) когда выслушивают) и констатировал неосложненную пьянственную горячку» [«Цветы запоздалые», 1,147]. Обращенный канон придает образу доктора здесь явную условность.

С такого рода героем могут происходить совершенно неправдоподобные события. В рассказе «Моя беседа с Эдисоном» один из персонажей вспоминает доктора, который «был командирован за границу с научной целью. Приезжает обратно, а у него девять девочек.

¹ Первые работы по этой теме появились еще в дооктябрьской критике. Позже не раз переиздавались книги Меве Е. Б. и Шубина Б. М. о Чехове в связи с его занятиями медициной. Есть и диссертационные исследования по данной теме, в том числе зарубежные. См., например: Polakiewicz, Leonard Anthony The Image of the Doctor in Chexov.s Works. — Ph. D. 1978. University of Wisconsin — Madison.

— И что же?

— И ничего! Объяснил себе как-то по-научному: мерцательный эпителий, кровяное давление, то да се... А это что за мантифолия?» [4, 257]. Анекдотический случай рождения девяти девочек за время научной командировки может быть объяснен только условно, с помощью псевдонаучных формулировок («мерцательный эпителий») или с помощью туманного «то да се». Заканчивается объяснение условным словечком «мантифолия». Позже будет вариант «мантифолии с уксусом» [8, 93]. Умиравшего от брюшного тифа архиерея отец Сисой смазывает «водкой с уксусом», то есть чем-то вроде той же условной «мантифолии» [«Архиерей», 10, 199].

Однако условность — лишь одна из координат художественного мира Чехова. Наряду с ней существует координата безусловного. В образе доктора второе начало проявляется в точности описания болезней, их симптоматики, течения, последствий и т. п. Вспомним известное признание Чехова: «Я врач и посему, чтобы не осрамиться, должен мотивировать в рассказах медицинские случаи» [П 3, 20]. Большинство исследователей акцентируется безусловное начало. Между тем важно увидеть сплетение двух силовых потоков, в поле которых созидаются чеховские образы.

Доктор, фельдшер, акушер, прозектор, дантист дифференцируются у Чехова не только в плане медицинском, но и языковом. В записной книжке читаем: «Врача пригласить, а фельдшера — позвать» [17, 103]. «Два глагола — два социальных адреса, просьба в одном случае, приказание в другом. Мир медицины — тоже многоярусный, социальный мир», — так комментирует чеховскую заметку Н. Я. Берковский¹.

Фельдшеры в рассказах Чехова обычно претендуют на большее, чем дает им жизнь. Таков фельдшер Курятин из «Хирургии», таковы «сельские эскулапы» Глеб Глебыч и Кузьма Егоров, а также их коллеги из рассказов «Неприятность» и «Скрипка Ротшильда».

Внешне-ролевое у фельдшеров не совпадает с внутренне-личностным. О фельдшере Сергее Сергеиче из «Палаты №6» сказано, что он похож «больше на сенатора, чем на фельдшера» [8, 86]. А далее повествователь замечает, что герой «религиозен и любит благолепие. Образ поставлен его иждивением» [там же]. Слова «благолепие» и «иждивение», находящиеся в повествовательном контексте, явно принадлежат сознанию героя. Сергей Сергеич, внешне похожий на сенатора, внутренне тяготеет не к чиновничеству, а к духовенству. При этом и медицинское, и чиновничье, и религиозное начала каждое по отдельности неадекватно выражает его суть.

Чехов легко представлял себя в различных социальных и профес-

¹ Берковский Н. Я. Статьи о литературе. С. 422.

сиональных ролях, любил примерять на себя различные «маски» и «костюмы». В одном из писем И. Л. Леонтьеву он пишет: «Вы величаете меня «неизменно коварным». Можно подумать, что я фельдшер, а Вы — старая девица» [П 4, 328]. Для стилизатора достаточно одного выражения, чтобы по нему определить социальную принадлежность человека. Выражение «неизменно коварный» ощущается им как речевая примета «старых девиц». Адресатом в таком случае, по художественной логике Чехова, должен быть не доктор, а пошловатый фельдшер, ловко уклоняющийся от «уз игуменя» (выражение героя из рассказа «Хороший конец»). Писателя вовсе не смущает то, что роль «старой девицы» в данном случае играет мужчина. Такова природа условности, допускающая достаточно свободную вариативность.

Несмотря на кажущуюся тотальную иронию, Чехов отнюдь не принижал роли фельдшеров: «Учителя, небогатые врачи, фельдшера при громадном труде не имеют даже утешения думать, что они служат идее, народу, так как все время голова бывает набита мыслями о куске хлеба, о дровах, плохих дорогах, болезнях» [«На подводе», 9, 399]. Велик соблазн увидеть здесь прямое слово, непосредственное выражение авторских интенций. Но даже этот фрагмент в рассказе, содержащий справедливые суждения, выглядит как едва заметная стилизация, только не литературы, а публицистики. Кусочек написан во вкусе проблемных статей «толстых журналов» конца века. Даже на этом отрывке лежит легкая объектная тень, падающая на него со стороны современной Чехову журналистики. Один из возможных «проективных» источников для рассказа и мыслей о незавидной доле «учителей, небогатых врачей, фельдшеров» мы усматриваем в работе Феклисова Н. А. «Педагогические курсы и учительские съезды», которая, видимо, была известна Чехову [П 6, 208].

Образ акушера, подобно другим служителям Асклепия, рисуется Чеховым с определенной долей условности. В «Календаре «Будильника» на 1882 год» есть короткая заметка: «На о. Мадагаскаре родится великий акушер» [1, 147]. Мадагаскар столь же условен здесь, как и долженствующий родиться именно там, а не где-то в другом месте великий акушер.

Молва приписывает акушерам особого рода «цинизм» и женоненавистничество. Спор с расхожей точкой зрения скрыт во фразе из набросков к «Трем годам»: «Локидин кутил и много ухаживал, но это не мешало ему быть прекрасным акушером» [17, 29]. То, что косвенно выражается в художественных произведениях, прямо утверждается в письме Е. М. Шавровой: «Гинекологи имеют дело с неистойвой прозой, которая Вам даже не снилась и которой Вы, быть может, если б знали ее, со свирепостью, свойственной Вашему воображению, придали бы за-

пах хуже, чем собачий. Кто постоянно плавает в море, тот любит сушу; кто вечно погружен в прозу, тот страстно тоскует по поэзии. Все гине кологи идеалисты (канон — А. К.). Ваш доктор читает стихи — чуть подсказало Вам правду; я бы прибавил, что он большой либерал, немножко мистик и мечтает о жене во вкусе некрасовской женщины. Известный Снегирев (профессор университета по курсу женских болезней — А. К.) говорит о «русской женщине» не иначе, как с дрожью в голосе» [П 4, 272-273].

Если элемент условности есть в облике докторов, фельдшеров и акушеров, то, по логике вещей, и болезни, от которых они лечат, должны быть не биологическими, а биологически-литературными, в той или иной мере условными. Условность, в частности, проявляется в том, что болезни связываются с определенными социально-профессиональными группами. Чехов воспринимает некоторые болезни как «барские», «интеллигентские», «мужички», «помещичьи» и т. д.

У каждой социальной группы есть набор «своих» болезней. Для совместной драматургической работы Чехов предлагал Суворину вывести образ некоего Благовестлова, члена Государственного совета, кавалера ордена Белого Орла. Он обладает болезнями, типичными для «его превосходительства»: «подагрой, ревматизмом, бессоницей, шумом в ушах» [П 3, 33]. Примерно те же болезни зарабатывает к старости профессор Николай Степанович, «тайный советник и кавалер» («Скучная история»). Сказанное справедливо и для драматургии: вспомним профессора Серебрякова из «Дяди Вани».

Находил Чехов и помещичьи болезни. О двенадцатилетнем Сереже Киселеве, жившем у Чеховых в Москве, он сообщает его отцу, владельцу имения Бабкино. «Милый Барин! — пишет Чехов, пародийно стилизуя тон верноподданного «приказчичьего» письма. — Все обстоит благополучно, и дела если не превосходны, то во всяком случае нормальны. Наблюдая Вашего Финика (прозвище Сережи — А. К.), я все больше прихожу к убеждению, что бабкинский климат с его вечернею сыростью ему вреден. В Москве он чувствует себя великолепно. Ни кашля, ни жара. Остались одни только помещичьи болезни: то пузико болит, то в горле от крика чешется, то под ложечкой болит» [П 3, 37]. Так как «помещичьи болезни» идут, главным образом, от переедания, то и лечатся они соответственно. Вдруг занедуживший Сережа лечится так: «Даю касторки... Вечером мой больной уже изображает следующее: 36,6, на животе кошка <...> Утром Финик уже прыгает и вешается всем на шею, как ни в чем не бывало» [П 3, 38].

В «Черном монахе» прямо не говорится, что Песочкий тяготеет к помещикам. Но и он страдает одной из болезней, которая по «художественно-медицинской типологии» Чехова относится к разряду поме-

щицких — у него тоже «в горле от крика чешется»: «Кто это привязал лошадь к яблоне? — слышался его отчаянный, душу раздирающий крик. — Какой это мерзавец и каналья осмелился привязать лошадь к яблоне? Боже мой, боже мой! Перепортили, перемерзли, пересквернили, перепакостили! Пропал сад! Погиб сад! Боже мой!» [8, 231]. Кстати, типично «помещичьим» представлен и дом героя — «громадный, с колоннами, со львами, на которых облупилась штукатурка, и с фрачным лакеем у подъезда» [8, 226].

Одна из самых распространенных интеллигентских болезней, в понимании Чехова, — «мерлехлюндия». В письме к А. С. Суворину Чехов пишет о ней: «Одна несомненная беда — у Вас нервы подгуляли и одолела психическая полуболезнь, которую семинаристы называют мерлехлюндией. Но tu las voulu George Dandin» [П 5, 229]. Условность болезни передана с помощью игрового слова «мерлехлюндия», производного от меланхолии. Указан и источник заимствования — семинарская карнавализованная речь. В отличие от настоящих болезней, мерлехлюндией страдают зачастую по собственной воле («ты этого хотел, Жорж Данден»). Естественно, что и «лечить» данное «заболевание» можно только нетрадиционными средствами.

Мерлехлюндию Чехов находил у многих своих знакомых, выпиывая страждущим соответствующие «лекарственные» рецепты. «Отчего Вы не пишете в «Роднике»? — спрашивает он М. В. Киселеву и дальше поясняет. — Писанье — отличное отвлекающее средство при мерлехлюндии» [П 3, 50]. Болезнь излечивается в данном случае сотрудничеством в журнале.

Поначалу странными кажутся строки из письма Чехова В. В. Билибину: «Ваша болезнь относится к разряду тех, которые проходят с возрастом, — отвечает он на жалобы корреспондента о своем нездоровье. — Чахнуть, киснуть и недомогать перестанете еще не скоро; пока не произведут Вас в статские советники и не дадут Вам Владимира на шею, не ждите облегчения» [П 6, 45]. Сказанное можно понять так, что недуг Билибина — прямо не названная, но легко угадываемая мерлехлюндия — пройдет тогда, когда тот дослужится до статского советника и вместе с новым чином приобретет новые, «генеральские» болезни. Мерлехлюндия и здесь излечивается совершенно условно — повышением в чине и орденом на шею. В своем последнем письме Билибину Чехов откроет то, что имплицитно содержится в его раннем послании —■ уверенность в том, что жалующийся на хвори в принципе здоров: «Желаю Вам разбогатеть и перестать лечиться от неврастении, быть совершенно здоровым» [П 10, 8].

Сходный диагноз Чехов ставил и другому писателю. «Вчера у меня был Бунин, — сообщает он А. И. Куприну. — Он в меланхолическом

настроении, собирается за границу» [П 11, 62]. А через некоторое время Иван Алексеевич получит от Чехова открытку с одной фразой: «Милый Жан! Укрой свои бледные ноги» [П 11, 65]. Это не что иное, как «рецепт» доктора Чехова для излечения бунинской мерлехлюндии, данный во вкусе декадентов, признаваемых писателем «здоровеннейшими мужиками» (6, 194). Показательно, что «рецепт» был выписан Бунину на открытке с портретом писателя Емельянова-Коханского¹, очевидно, обладающего, сточки зрения Чехова, типично «декадентской» внешностью («загримированного» декадентом). Страдающим «мерлехлюндией» не всегда можно и нужно верить, так как их недуг является чем-то вроде игры или позы: «Вы им не верьте. И ноги у них вовсе не «бледные», а такие, как у всех — волосатые» (6, 194). Поездка «милота Жана» за границу на лечение представляется Чехову слишком хлопотным и ненужным делом. «Психическая полуболезнь» побеждается куда более простым, но совершенно условным средством: Бунину надо лишь «укрыть свои бледные ноги». Однострочное стихотворение Брюсова переосмыслено и взято Чеховым как «чужой» текст для нового задания.

И себя Чехов не исключал из числа страдающих от этой странной болезни. В одном случае она прямо названа, во втором возникает в подтексте. В письме Н. А. Лейкину осенью 1888 года сказано: «Погода скверная, снегу нет, всюду скучно; пить и есть не хочется — одним словом, форменная меланхолия» [П 3, 57]. Почти через десять лет о похожем настроении в письме Горькому будет сказано так: «Мне скучно не в смысле Weltschmerz (мировая скорбь — А. К.), не в смысле тоски существования, а просто скучно без людей, без музыки, которую я люблю, и без женщин, которых в Ялте нет. Скучно без икры и без кислой капусты» [П 9, 53]. Отвергаемые «мировая скорбь» и «тоска существования» — нечто более серьезное, чем страдания писателя. Его болезнь — все та же мерлехлюндия, от которой легко излечиться, если будет общение с интересными людьми, музыка и женщины. В конце концов, хоть как-то приглушить ее могли бы икра и кислая капуста,

¹ Чехов. Литературное наследство- Т. 68. С. 664. В заметках Бунина остались колоритные заметки о Емельянове-Коханском, который «первый поразил Москву: выпустил в один прекрасный день книгу своих стихов, посвященных самому себе и Клеопатре, — так на ней и было напечатано: «Посвящается мне и египетской царице Клеопатре», — а затем самолично появился на Тверском бульваре в подштанниках, в бурке и папахе, в черных очках и с длинными собачьими когтями, привязанными к пальцам правой руки. Конечно, его сейчас же убрали с бульвара, увели в полицию, но все равно: дело было сделано, слава первого русского символиста прогремела по всей Москве. Все прочие пришли уже позднее — так сказать, на готовое» (6, 565). Не менее показателен конец творчества «первого русского символиста»: «Емельянов-Коханский вскоре добровольно сошел со сцены: женился на купеческой дочери и сказал: «Довольно дурака валять!» (6, 571).

которые здесь такие же условные «медикаменты», как и совет Бунину укрыть «бледные ноги».

В произведениях Чехова «мерлехлюндия» может тяготеть к одному из полюсов — условного или безусловного изображения. Условное начало ощутимее в раннем творчестве писателя.

Комик Сигаев говорит заболевшему «благородному отцу и простак» Щипцову: «Ну, нечего, нечего мерлехлюндию распускать. Эта психопатия чувств, брат, последнее дело...» Комик хоть и верно ставит диагноз коллеге, но при этом совсем не понимает условности болезни и предлагает ему традиционный лекарственный набор: «Выпей-ка чего-нибудь горячего да касторки прими» [«Актёрская гибель», 4, 346]. «Благородного отца» дважды заставляют принять касторки и довершают лечение кровососными банками. Не выдержав такого лечебного комплекса, актер умирает. Причиной его смерти стало не только излишнее усердие самодеятельного эскулапа, но и несоответствие условной болезни и безусловных в данном случае лекарств.

Вместе с тем мерлехлюндия-меланхолия не абсолютно условна, а лишь относительно. Несмотря на кажущуюся пустячность, в ней есть и вторая сторона, которая связана с самоощущением человека, страдающим от нее. Подчас «психическая полуболезнь» приводит к самым настоящим трагедиям.

«Новостей никаких нет, кроме разве одной, Вам уже известной, насчет студента Синани, которого похоронили третьего дня, — пишет Чехов Л. В. Средину. — Мальчик погиб от меланхолии» [П 9, 137]. Таков жизненный факт, но есть и художественное произведение, написанное Чеховым задолго до письма Средину, в котором мерлехлюндия-меланхолия становится причиной самоубийства юноши. Речь идет о рассказе «Володя», который при первой публикации назывался «Его первая любовь» и прямо начинался с постановки диагноза: «В одно из летних воскресений, часов в пять вечера, Володя, восемнадцатилетний юноша, некрасивый, больной и робкий, сидел в беседке на даче у ТТТуминых и предавался меланхолии» [6, 529]. Для сборника «Хмурые люди» рассказ подвергся существенной переработке, и выражение «предавался мрачной меланхолии» было заменено более нейтральным — «скучал» [6, 197]. «Мерлехлюндия» героя раскрывалась из последующего текста, но завершался рассказ в этом варианте его самоубийством. Иначе говоря, полуболезнь условна лишь для автора. Литературным же героем она переживается всерьез.

Кроме мерлехлюндии, интеллигенты страдают и другими «нервными» заболеваниями. В одном из писем Е. М. Шавровой Чехов писал: «Нашего «нервного века» я не признаю, так как во все века человечество было нервно. Кто боится нервности, тот пусть обратится в осетра

или в корюшку: если осетр сделает глупость или подлость, то лишь одну: попадет на крючок, а потом в селянку с расстегаем» [П 6, 30].

Особенно часто страдают «нервами» у Чехова женщины. Бунин вспоминал о своем ялтинском времяпрепровождении с Чеховым: «Иногда мы выдумывали вместе рассказы: то о захудалом чиновнике-деспоте, а то чувствительную повесть с героинями по имени Ирландия, Австралия, Невралгия, Истерия — все в таком роде...» (6, 170). Героини с «изысканными» условными именами, в роли которых выступают географические названия или болезни, жанр «чувствительной повести» явно обращены к пародийной стилизации «дамского творчества».

В набросках у писателя сохранилась такая остро парадоксальная запись: «Прекрасная смуглянка. *Преподает девочкам нервы** [17, 202]. «Нервы» здесь не столько болезнь, сколько особого рода «дамская наука», которой надо овладевать и которую соответственно можно преподавать.

Могут пошаливать нервы и у мужчин, тогда они невольно для себя, но логично с точки зрения автора, приближаются к норме поведения дам. Лаевский впадает в истерику, а оправившись от нее, начинает рассуждать: «В наш нервный век все мы рабы своих нервов: они наши хозяева и делают с нами что хотят. Цивилизация в этом отношении оказала нам медвежью услугу...» [«Дуэль», 7, 423]. Сродни Лаевскому Дмитрий Осипович Ваксин из раннего рассказа, который так и называется «Нервы». Ваксин тоже кается в неумении управлять собой: «Что значит нервы, однако! Человек развитой, мыслящий, а между тем... черт знает что! Совестно даже...» [4, 15].

Дополним сказанное свидетельством К. С. Станиславского, описывающего случай во время гастролей Художественного театра в Севастополе в 1900 году. Случилось так, что один из актеров труппы переломившись на спектакле, «слег и на репетицию не пришел». За лечение его взялся Чехов. Он очень внимательно отнесся к пациенту, «выслушивал, выстукивал, а потом стал убеждать, что вообще лечиться не нужно. Дал какую-то мятную конфетку:

— Вот, послушайте же, скушайте это!

На том лечение и окончилось, так как Артем на другой день выздоровел¹. Очевидно, что у актера подгуляли «невры». Доктор Чехов поставил верный диагноз, назначил адекватное лечение, и результат оказался положительным.

Наименьшей степенью условности Чехов наделяет мужичьи болезни, часто заканчивающиеся летальным исходом. Они — следствие тяжелой жизни, непосильного труда простоллюдинов, а иногда и их дремучего невежества. Отец Варьки умирает оттого, что у него «разыгра-
¹ Чехов в воспоминаниях современников. С. 385.

лась грыжа» [«Спать хочется», 7, 8]. На равнодушно-вежливый вопрос седока о причине смерти сына Иона Потапов толком ничего не может ответить: «А кто ж его знает! Должно от горячки... Три дня полежал в больнице и помер... Божья воля» [«Тоска», 4, 327]. Довольствуется бедный люд самыми немудрыми лекарствами. Токарь Григорий Петров, везущий к доктору свою жену Матрену, рассуждает: «Даст тебе Павел Иванович капелек, или кровь пустить прикажет, или, может, милости его угодно будет спиртиком каким тебя растереть, оно и тово... оттянет от бока» [«Горе», 4, 230]. Но Матрене ни «капельки», ни «спиртик» помочь уже не могут, она умирает по дороге в больницу.

Поскольку мужики самые непритязательные больные, то за их лечение берутся не только фельдшеры, но и помещики-филантропы. «Генеральша Марфа Петровна Печонкина, или, как зовут ее мужики, Печончиха, десять лет уже практикующая на поприще гомеопатии, в один из майских вторников принимает у себя в кабинете больных», — так начинается рассказ «Симулянты» [4, 40]. Однако лечение крестьян оказывается не больше, чем утехой для праздной барыни, а для мужиков — способом выпросить у нее что-нибудь нужное для себя.

Много позже Чехов сможет лишний раз убедиться в верности своего изображения генеральши, «практикующей на поприще гомеопатии». Ялтинский лечащий врач Чехова, И. Н. Альтшуллер, приводит свидетельство, которое как нельзя кстати подходит в качестве иллюстрации к «Симулянтам». Он описывает начало ялтинской жизни Чехова, когда еще не был выстроен дом писателя на Аутке и ему приходилось снимать угол: «Генеральша Иловайская, у которой он в это время жил, хорошо к нему относилась, хотя искренно скорбела о том, что он не признает гомеопатии и губит свое здоровье, не соглашаясь принимать ее целительных пилюль»¹. Согласиться принимать гомеопатические «целительные пилюли» генеральши для Чехова, помимо прочего, было равнозначно добровольному уподоблению персонажам своих произведений. Как и в случае с Авиловой, писатель вряд ли хотел этого.

Кроме болезней, связанных с социально-профессиональными положениями человека, есть и такие, что лишены такой прикреплённости. Тиф, дифтерит, туберкулез, рак относятся к разряду наиболее опасных болезней. В большинстве случаев они заканчиваются смертью, уравнивая тем самым разных людей: «...в Ялте нет ни дворян, ни мещан, перед бациллой все равны, и эта бессословность Ялты составляет некоторое ее достоинство» [П 7, 350].

Практически все чеховские герои, страдающие туберкулезом, умирают от него. Это Павел Иванович и Гусев («Гусев»), Коврин («Черный монах»), Клеопатра («Моя жизнь»), Саша («Невеста»). За рамками сю-
¹ Чехов в воспоминаниях современников. С. 588.

жета остается ожидаемая смерть чахоточных Маруси Приклонской («Цветы запоздалые») и рассказчика из «Рассказа неизвестного человека». Но и эта болезнь порой приобретает полуусловный характер, как, например, в рассказе «В ссылке», где старик Толковый объясняет причину болезни дочери Василия Сергеевича: «*Чахла-чахла*, извелась вся, заболела и теперь без задних ног. *Чахотка*» [8, 45]. Отсутствие «задних ног» трактуется героем как следствие чахотки. Для автора же и здесь наличен элемент игры, недаром в варианте журнала «Всемирная иллюстрация» вместо чахотки использовался другой шаблонный сюжетный ход — побег героини из отчего дома.

В отличие от туберкулеза, рожа изображается Чеховым как болезнь с высокой степенью условности, которая объясняется не медицинскими, а сугубо эстетическими причинами: название болезни омонимично просторечному словцу «рожа». Если герой умирает от условной болезни, то и смерть его приобретает условный характер. Такова, например, смерть от рожи Ипполита Ипполитыча Рыжицких, рыжего друга учителя словесности Никитина. В записной книжке есть заметка: «Умер от того, что боялся холеры» [17, 78]. Условны и смешны смерти от испуга Червякова («Смерть чиновника») и Беликова («Человек в футляре»). В таких случаях можно говорить о веселой смерти развенчанного карнавального короля.

Своеобразной условной «болезнью» предстает у Чехова и пессимизм. Им заболевает из-за безответной любви к Соне Мамочкиной карась, главный герой рассказа «Рыбья любовь». Как и положено в таких случаях, он пишет дневник и даже пытается покончить жизнь самоубийством, заглотив рыболовный крючок. Но погибнуть карасю не суждено. Однажды, обознавшись, он вместо Сони Мамочкиной поцеловал купавшегося в пруду молодого поэта. «Этот поцелуй имел самые губительные последствия: *карась заразил поэта пессимизмом*. Ничего не подозревая, поэт вылез из воды и, дико хохоча, отправился домой. Через несколько дней он поехал в Петербург; побывав там в редакциях, он заразил всех поэтов пессимизмом, и с того времени наши поэты стали писать мрачные, унылые стихи» [8, 53]. Пессимизм здесь — условная болезнь инфекционного характера. Разносчик «заразы» — влюбленный карась-идеалист.

По Чехову, есть особого рода болезни, для которых и названия нет в медицине. Они имеют не физиолого-анатомическую этиологию, а творческую, литературную.

Горький в воспоминаниях приводит такую сцену: «Однажды пришла к нему какая-то полная дама, здоровая, красивая, красиво одетая, и начала говорить «под Чехова»:

— Скучно жить, Антон Павлович! Все так серо: люди, небо, море,

даже цветы кажутся мне серыми. И нет желаний... душа в тоске... Точно какая-то болезнь...

— Это — болезнь! — убеждено сказал Антон Павлович. — Это болезнь. По латыни она называется *morbus pritvorialis*.

Дама, к ее счастью, видимо, не знала по латыни, а может быть, скрыла, что не знает¹. Латынь использована здесь для окказионального названия болезни — «притворства».

Примеры совершенно условных болезней находим в записных книжках писателя. «Болезнь: у него гидротерапия»; вместо *magasmus senilis* (старческий маразм — А. К.) — «*sarcasmus senilis*»; «Жалоба: сын мой Степан слаб здоровьем, его поэтому я отдал учиться в Крыму, а там его выдрали виноградной лозой, от этого у него пониже спины завелась филлоксера, и теперь доктора ничего не могут поделывать» [17, 60, 62, 59].

Все названия перечисленных болезней построены на языковой игре². Отталкиваясь от звукового сходства слов, Чехов, например, то и дело называет в своих письмах критика А. Л. Флексера, писавшего под псевдонимом Вольтинский, иронично «Филоксерой» [П 4; 233 и др.]. Здесь фамилия и условная болезнь покрывают друг друга.

Для Чехова характерно достаточно широкое понимание условности, которая не ограничивается рамками творчества, а переплескивается в жизнь, взаимодействует с нею. В одном из писем Суворин сообщает Чехову о болезни своего старшего сына и, очевидно, спрашивает его совета насчет консультации с московскими медицинскими светилами. «Захарьин лечит хорошо только катары, ревматизмы, вообще болезни, поддающиеся объективному исследованию, — пишет в ответ Чехов, — а у А<лексея> А<лексеевича> *болезнь умственная, социально-экономическая*» [П 4, 50]. Здесь серьезное и условно-литературное слиты в нечто трудноразъединимое.

Если герои болеют болезнями не до конца всамделишными, при этом лечатся у докторов, которые изображаются с достаточной долей условности, то и сам процесс лечения не является чем-то абсолютно серьезным.

Прапорщик Вывертов заболевает, потеряв место в привычной иерархии рангов из-за упразднения звания. Болезнь его условна и не поддается медицинскому определению. Соответственно и излечить героя можно, лишь возвратив ему упраздненное звание, либо сделав что-то немедицинское. К Вывертову же подходят иначе: «Уж чего только с ним не

¹ Чехов в воспоминаниях современников. С. 501.

² Природа и механизм этого явления рассмотрен в монографии: Гридина Т. А. Языковая игра: стереотип и творчество. Екатеринбург, 1996.

делали, чтобы привести его в чувство! Поили его бузиной, давали «на внутрь» масла из лампадки, сажали на горячий кирпич, но ничего не помогало, он хирел и отмахивался» [«Упразднили», 3, 227].

Помощник бухгалтера, страдающий катаром желудка, самой что ни на есть обычной болезнью, также пользуется «экзотические» лекарства. Он принимает то «декокт», то цитварное семя, то смесь, состоящую из инбиря, калгана, острой водки и «семибратней крови». То слушает старушку Гурьевну, то знаменитого Боткина, а то швейцара Паисия, который советовал ему «от катара сулему потреблять» [«Из дневника помощника бухгалтера», 2, 157].

Заветное средство от запоя знает театральный парикмахер Гребешков. Он заставляет артиста Дикобразова пить гремучую смесь, которую тут же составляет: «В полуштоф посыпались селитра, нашатырь, квасцы, глауберова соль, сера, канифоль и другие «специи», продаваемые в москательных лавочках» [«Средство от запоя», 4, 178]. «Лечебные» смеси прописывают больным не только такие знахари, как парикмахер Гребешков, но и люди, имеющие медицинское образование. «Самойленко сел и прописал хину в растворе, kali bromati, ревенной настойки, tincturae gentianae, aquae f oeniculi — все это в одной микстуре, прибавил розового сиропу, чтобы горько не было, и ушел» [«Дуэль», 7, 406]. Смесь составлена по принципу: не одно поможет, так другое. «Розовый сироп» добавлен с учетом того, что «лекарство» будет принимать женщина. Но самое главное не в составе микстуры, прописанной Самойленко, а в том, что для Надежды Федоровны, страдающей мерклюдондией и «неврами», она совершенно не нужна. В лучшем случае выписанная микстура может сыграть роль плацебо, то есть пустышки, которая помогает не составом, а только психологически.

Начинается «лечение» человека с раннего детства. Трехлетний малыш Гриша провел день, по меркам ребенка, насыщенный огромным количеством событий. Перевозбудившись, он под вечер не может уснуть и капризничает. Взрослые же, не понимающие ни детской психологии, ни детского сознания, объясняют поведение мальчика по-своему:

— Вероятно, покушал лишнее... — решает мама.

И Гриша, распираемый впечатлениями новой, только что изведенной жизни, получает от мамы ложку касторки» [«Гриша», 5, 85].

Касторка была «любимым» лекарством и самого Чехова. Он пользовал ею многие свои болезни, отнюдь не всегда нуждающиеся в слабительном. Из письма Чехова сестре: «В Ялте воют собаки, гудят самовары и трубы в печах, но так как я раз в месяц принимаю касторовое масло, то все это на меня не действует» [П 7, 327]. «Вой собак», «гудение самоваров и труб в печах» — все эти шаблонные «дурные приметы» предвещают несчастье. Преодолеть его можно с помощью

условных средств. Касторка становится лекарством при болезни, которую можно назвать «шабломанией». Условность «лекарства» возникает и за счет использованной формы псевдообъективной мотивировки. И после провала премьеры «Чайки» в Петербурге Чехов поступает в полном соответствии со своими литературно-докторскими установками: «Дома у себя я принял касторки, умылся холодной водой — и теперь хоть новую пьесу пиши» [П 6, 201]. Касторка и умывание холодной водой помогают излечиться от дурного настроения, вызванного неудачной постановкой.

А вот живописная сценка из ялтинского быта Чехова, демонстрирующая проникновение творческих установок писателя в его повседневную жизнь. Свидетельствует И. Н. Альтшуллер: «Местный караим-купец, приятель Синани, пригласил Чехова на обед с шашлыками и с классическими, как он говорил, чебуреками. Было душно, жарко, масса приглашенных «на Чехова» родственников и приятелей радушного хозяина. Чебуреки на бараньем жиру, с бараньей начинкой с непривычки показались ужасными, разговор вертелся все время около строительных вопросов и подрядчиков. Чехов серьезно слушал, почти ничего не ел и вставлял деловые замечания. Как только мы вышли, Чехов вернулся в аптеку и купил свою любимую касторку:

— Надо будет сейчас же принять.

— Да вы же ничего не ели.

— А запах, а разговоры?»¹.

Касторка является здесь средством очищения организма от «шлака» бестолковых разговоров и дурных запахов.

Другой случай, описанный тем же мемуаристом: «Раз поздно ночью раздается телефонный звонок. Голос Чехова. Я встревожился.

— Что случилось?

— Плохо, батенька, опять касторку только что пришлось принять.

— А что?

— Да ведь NN же опять весь день просидел»².

Жизнь не раз подтверждала верность наблюдений Чехова над врачами, пациентами, их болезнями. Подчас это оказывалось не только смешно, но отчасти и грустно. Так, О. Л. Книппер в одном из писем давала доктору Чехову, жаловавшемуся ей на выпадение волос, такой рецепт: «Я тебе дам средство отличное, чтобы не лезли волосы. А пока возьми 1/2 бут. спирту и всыпь два золотника нафталину и смачивай кожу — это очень хорошо помогает»³. У Книппер это совершенно серь-

¹ Чехов в воспоминаниях современников. С. 588.

² Там же. С. 593.

³ Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер: В 2 т. Т. 1. М., 1934. С. 186.

езный рецепт. Вскоре в переинтонированном и чуть измененном виде он прозвучит в «Трех сестрах»:

Ч е б у т ы к и н (читает на ходу газету). При выпадении волос... два золотника нафталина на полбутылки спирта... растворить и употреблять ежедневно... (Записывает в книжку). Запишем-с!» [13, 122].

Чехов ведет в пьесе столь характерный для него не прямой диалог с Ольгой Леонардовной, подобный тому, что ранее был у него с Лидией Авиловой. «Ответ» возникает посредством перекодирования безусловного в условное, прямого, одноинтонационного слова в скрыто преломленное, двуинтонационное. Да и как иначе мог отнестись писатель к рецепту любимой женщины, если он давно был убежден в том, что рекламируемые средства для рращения волос отдают шарлатанством? В его записной книжке сохранился эскиз сюжета: «водевиль: N., чтобы жениться, вымазал плешь на голове мазью, о которой читал публикацию, и у него неожиданно стала расти на голове свиная щетина» [17, 97]. «Целительная» мазь для рращения волос подана здесь как заведомо шарлатанское средство.

Самое неожиданное заключается в том, что даже действительно ученые мужи подчас не меньше женщин оказываются подвержены шаблонам и предрассудкам. Думается, недаром Чехов сделал в своем дневнике такую запись: «Влад, С. Соловьев говорил мне, что он носит всегда в кармане брюк чернильный орех — это, по его мнению, радикально излечивает геморрой» [17, 223]. Чернильный орех, как и спиртовой раствор нафталина, писатель вполне бы мог включить в какое-нибудь произведение, придав этому «радикальному средству» от геморроя оттенок условности и большей или меньшей ироничности.

Подводя итог нашим наблюдениям над образом доктора и всем, связанным с ним, можно сказать, что они носят полуусловный характер и потому не должны трактоваться прямо, без учета скрытой иронии автора. С другой стороны, было бы неверно пренебречь и «осью» безусловного. Образы Чехова располагаются не по одной, а по двум осям. Нельзя игнорировать то признание, которое Чехов посчитал необходимым дать в своей предельно лаконичной автобиографии: «Не сомневаюсь, занятия медицинскими науками имели серьезное влияние на мою литературную деятельность; они значительно раздвинули область моих наблюдений, обогатили меня знаниями, истинную цену которых для меня как писателя может понять только тот, кто сам врач...» [16, 271].

В отношении образов духовенства справедливо сказанное о докторах: в ранних произведениях очевиднее условное начало, которое в зрелом творчестве существенно редуцируется, но не исчезает совсем, а уходит в смысловые глубины слова.

Условность проявляется в нарочито стилизованных фамилиях,

основанных на игре старославянизмами или библейскими образами, выражениями: Манафуилов («Корреспондент» и «Суд»); Вратоадов («Брожение умов»); Фантасмагорский («Злоумышленники»); Вонмигласов («Хирургия»); Духов («Жалобная книга»); Хлебонасущенский («Визинные карточки»); Отлукавин («Канитель»); Христофор Сирийский («Степь»); Катакомбов (Записная книжка). Подобные фамилии вполне вписываются в традиции современной писателю юмористики.

Некоторые имена воспринимались Чеховым тоже как типично «монашеские». Важное смысловое и символическое значение имеет в «Архиерее» скрытая оппозиция монашеского и мирского имен героя — Петр и Павел¹. Собственное имя в архаичной огласовке казалось Чехову тоже «монашеским»: «Только почему ты не хочешь, чтобы я подписывался иеромонахом? — спрашивал он в одном из писем О. Л. Книппер. — Ведь я живу теперь совершенно по-монашески и имя у меня монашеское» [П 9, 223-224]. А под одним из писем сестре Чехов подпишетя: «Антоний, епископ Мелиховский, Аутский и Кучукойский» [П 8, 20].

Если доктор, следуя неписанному канону, «часто имеет палку с набалдашником и лысину», то у священнослужителей такой приметой являются длинные волосы. Одновременно длинноволосость является каноном изображения «идейных» героев. На путанице этими рядами строится интрига рассказа «В бане». Цирюльник Михайло заподозрил наличие «идей» у одного из посетителей бани не в последнюю очередь потому, что тот был длинноволос. В разгоревшемся споре он не может разобраться, а потому апеллирует к внешним приметам: «Что-то умственное... — отвечает он на реплику оппонента. — Недаром на вас и волосья такие. Недаром!» [3, 181]. Михаиле кажется, что клиент проповедует опасное направление мыслей («Слова разные произносит... С идеями...»), и потому он считает нужным послать за жандармом. Когда же выясняется, что цирюльник «духовную особу облаял», он просит прощения не за оскорбление, а за то, что смел подумать, будто у батюшки «в голове есть идеи» [3, 182].

Еще один пример «идейности» длинноволосого священнослужителя находим в «Степи», где не случайно сообщается, что Христофор Сирийский «со своими длинными волосами и бородой» был очень похож на Робинзона Крузо [7, 23]. Данное наблюдение принадлежит автору и Егорушке и содержит двойной смысл. Мальчику открывается только внешнее сходство его попутчика с литературным героем. Автор различает в отце Христофоре несколько личин: «настоятель N-ской Николаевской церкви» отравился продавать шерсть зятя Михаила, при этом

¹ См. об этом: Шалюгин Г. А. Рассказ «Архиерей» // Чеховские чтения в Ялте: Чехов в Ялте. М. 1983.

«купец на час» своим обликом больше похож не на торговца и не на священника, а на героя известного романа Дефо. «Робинзонада» отца церкви в проекции на роман приобретает пародийный оттенок. Имя Христофор намекает еще на одну роль героя: оно ассоциируется с именем Колумба. И великий путешественник, и его российский тезка движимы желанием увидеть неведомые земли. Однако набор внешне-ролевых масок героя этим не исчерпывается. Отец Христофор, вдобавок ко всему, в такой же степени мыслитель, в какой купец и путешественник. Этот вывод следует из скрытой псевдообъективной мотивировки: раз у героя есть длинные волосы, значит должны быть и «идеи». Справедлив и обратный вывод: наличие «идей» означает высокую степень вероятия длинных волос у героя.

Автор наглядно-зримо и одновременно профанно показывает трудный процесс рождения мысли у героя. Вначале сообщается, что отец Христофор «не переставал удивленно смотреть на мир и удивляться». Затем он молча думал «о чем-то хорошем и веселом, и добрая, благодушная улыбка застыла на его лице». Далее возникает фраза, соотносительная с приведенной, содержащая оксюморон: «Казалось, что хорошая и веселая мысль застыла в его мозгу от жары». Наконец герой разрешается от бремени мысли: «Хорошая, веселая мысль, застывшая от жары в мозгу отца Христофора, после того, как он напился и съел одно печеное яйцо, запросилась наружу». Он ласково взглянул на Егорушку и начал: «Я сам, брат, учился. С самого раннего возраста бог вложил в меня смысл и понятие, так что я не в пример прочим, будучи еще таким, как ты, утешал родителей и наставников своим разумением» [7, 20]. Сказанное — не больше, чем прописная истина, ставшая избитым шаблоном. Институтка Наденька N записывает нечто похожее на то, что проповедует отец Христофор: «Мальчик, почитай своих папу и маму — и за это ты будешь хорошеющим и будешь любим всеми людьми на свете» [1, 24]. «Идея» отца Христофора оказалась в конце концов некоей мнимостью, не стоящей выеденного им яйца. Трудный процесс ее рождения оказывается неадекватен, мягко говоря, банальному содержанию.

Рассматривать образ отца Христофора только в серьезном ключе, значит понимать его однобоко. К характерному противоречию пришел Б. Зайцев, жестко противопоставлявший художественное и научное начала в творчестве писателя: «Художник Чехов написал отца Христофора первостатейно. Доктор Чехов в письме называет его: «глупенький отец Христофор». Вот это именно и значит не понимать, что сам написал. Отец Христофор не только не «глупенький», а умней многих, считающих себя умными: он мудрый»¹. Подобная трактовка возможна при

¹ Зайцев Б. К. Жуковский. Жизнь Тургенева. Чехов. М, 1994. С. 398.

абсолютном игнорировании условного начала и связанной с ним иронии.

Особого разговора заслуживает образ речи священнослужителей, обладающей своим выраженным «вкусом» и «ароматом». Как правило, это речь умильная, наставительная, «умственная»: «Любезный и утешительный, незабвенный сын мой Иоанн! — пишет священник Петр Бугров. — Я получил почтительное и любвеобильное письмо твое, в котором ты приглашаешь престарелого отца своего в благорастворенный и благодушный Крым подышать благоприятным воздухом и повидать неведомые мне земли» [«Живой товар», 1, 377]. Языковая игра («благорастворенный и благодушный Крым с благоприятным воздухом») идет от автора и придает словам героя ироническую подсветку.

Некоторые выражения воспринимались Чеховым как специфически церковные. Имеется в виду не столько лексика богослужений к обрядам, сколько рекреативная, праздничная. Обратимся вначале к письмам писателя, где зачастую содержится прямая ссылка на источник заимствования. «У меня болит правая лопатка и то пространство, которое у архиереев называется междукрылием, т. е. пространство между лопатками» [П 4, 349]. Здесь Чехов на минуту предстает в ролевом облике «архиерея». Из письма Н. М. Ежову: «Женитьба хорошая штука... Если не дает сюжетов <...>, то во всяком случае дает солидность, устойчивость и поселяет (монашеское слово) потребность совлечь с себя ветхого человека...» [П 2, 306]. По Чехову, слово «поселяет» обладает «ароматом» монашеской речи. «Душа моя, — обращается писатель к К. С. Баранцевичу, — зачем Вы позволяете серым туманам садиться на Вашу душу? Конечно, нелегко Вам живется, но ведь на то мы и рождены, чтоб вкушать «юдоль». Мы ведь не кавалергарды и не актрисы французского театра, чтобы чувствовать себя хорошо» [П 4, 16]. Слово «юдоль» взято Чеховым в кавычки как чужое для его сознания. В нем отчетлив тот же «церковный» привкус. «Я курю по 3-4 сигары в день, но сейчас не в очередь закурил рижскую. Весьма приятно и весьма похвально, как говорят попы» [П 5, 193]. Оценка сигар дана в выражениях поповской речи, хотя, как известно, служители церкви не курят. В результате возникает разнобой между предметом речи и способом ее оформления, что и создает самоиронию.

Духовные особы чеховских произведений владеют профанным словом, вышедшим из семинарских рекреаций, где сохраняются традиции игры со словом, пародий и травестий. Дьякон из рассказа «В почтовом отделении» рассуждает о женщинах именно на таком языке: «Молодые жены нынче уж слишком тово... *рандеву, соус провансаль...*» [2, 263]. Герой стесняется прямо сказать, что молодые жены часто ведут себя легкомысленно. Этот смысл передается им с помощью «французе -

ких» эвфемизмов, замещающих обычные нетабуированные русские слова.

Объектность и профанация «высокого» библейского слога может достигаться и тем, что он оказывается вложен в уста героя, не имеющего к церкви прямого отношения. Приведем несколько выразительных примеров.

«Иван Никитич поднялся, смиренно подошел к столу и налил себе рюмочку водки.

— Дай бог вам... — пробормотал он, медленно выпивая рюмку, — чтоб все... этак хорошо... обстоятельно...» [«Корреспондент», 1, 180]. Здесь с интонацией священников заговорил корреспондент, лицо сугубо светское.

Прием, найденный в первых произведениях, сохранится до конца творчества писателя. Образец псевдомонашеской речи находим в «Архиерее»: «Сидел Еракин около часа, говорил громко, почти кричал, и было трудно понять, что он говорит.

— Дай бог, чтоб! — говорил он, уходя. — Всенепременнейше! По обстоятельству, владыко преосвященнейший! Желаю, чтоб!» [10, 195]. В речи купца Еракина контаминировано несколько ролевых начал, которых герой не замечает, так как лишен какой бы то ни было саморефлексии. Он пытается разговаривать с архиереем на его языке, но вместо монашеской речи у него получается некая смесь, в которой громкие площадные интонации жандармской речи накладываются на слова, в плане содержательном тяготеющие к миру чиновников или приказчиков («всенепременнейше», «по обстоятельствам»). Речь Еракина — это нагромождение обломков высказываний, характерных для разных социально-профессиональных групп. Предметно-тематическая содержательность речи героя минимизирована. Смысл связан с планом интонационным. Интонация раскрывает и одновременно разоблачает героя, играющего чужие роли.

Своеобразным двойником Еракина в «Архиерее» является монах Сисой, который мнит себя политиком и потому ведет «умственные» разговоры с дьяконицей, которой политика совершенно чужда: «У японцев теперь война. Воюют. Японцы, матушка, все равно, что черногорцы, одного племени. Под игом турецким вместе были» [10, 192]. Одно из любимых словечек Сисоя — «не ндравится», является типично купеческим по тону. Так создается парадоксальная ситуация: купец подлаживается под язык монахов, а монах говорит на языке купцов. За иронией автора скрывается ощущаемая им как сугубо серьезная проблема расхождения личностного начала и узко ролевого.

В рассказе «Святая простота» беседуют отец и оказавшийся в родном городе по делам службы его сын. Первый — настоятель церкви,

второй — московский адвокат. Отец подлаживается под «ученый» язык сына, «универсанта», сыну же оказывается ближе язык семинарский, рекреативный. С помощью разногласия рождается иронический корректив к серьезной проблеме блудного сына. Старик-отец гордится выучившимся сыном и пытается стать с ним вровень, для чего и использует такие «ученые» обороты, как «по одной стезе», «факты», «умственный труд», «не проникла еще цивилизация» и т. п. В отце живет иллюзия близости к сыну: «Он со мной, как с ровней... своего брата ученого во мне видит» [4, 251].

Беспутный же сын предпочитает иную лексику: «бедовая стерлядь», «на манер *deus ex machina*», «приехал на гастроли», «овое в карты проиграл, овое пропил» и т. п. Естественно, что, разговаривая на разных языках, герои не могут друг друга услышать. Рождается столь распространенный у Чехова «глухой» диалог. Сын говорит о своем ближайшем судебном процессе: «Завтра я с вашего головы пять тысяч сдеру, но чувствую, что не довезти мне их до Москвы. Такая у меня *планида*. *«Не планида, а планета, — поправил отец Савва, кашлянув и с достоинством поглядев на старуху-кухарку»* [4, 250]. «Планида» — слово с семинарским привкусом, «планета» — научным. Ни то, ни другое в полной мере не отвечают содержанию разговора, но для беседующих предпочтительнее оказывается заимствованное чужое слово, как якобы более авторитетное и более истинное, чем свое.

Комический эффект создается в прозе Чехова резким перебоем «высокого штиля» церковного слова низкой прозой, или наоборот, когда проза вдруг неожиданно обрывается и начинает звучать нечто высокое. Контр-адмирал Ревунов-Караулов с большим знанием дела рассуждает о щуке: «Гадость рыба, грош цена, а между тем икра — удивление! Распороть ей брюхо, выпустить отседа икру, смешать ее, знаешь, с толчеными сухариками, лучком, перцем и *приидите, насладимся*» [«Свадьба с генералом» 3, 107]. Потрошенная щука, толченые сухарики, лучок и перец неожиданно «возвышаются» начальными словами церковного песнопения. «Религиозность» генерала оказывается гастрономической, из-за нее-то он и пострадал, оказавшись на чужой свадьбе.

Житейская проза в соседстве с библейским словом нередко встречаются и в письмах писателя. И. Н. Потапенко он пишет по поводу «Чайки»: «Если изменения, которые я сделал на листках, будут признаны, то приклей их крепко на оных местах — и да будешь благословен во веки веков и да узриши сыны сынов твоих!» [П 6, 173]. Использование библейского слова бросает на Чехова отсвет ролевого поведения. Он предстает таким «платером», благословляющим своего прихожанина на богоугодное дело. Эта же роль разыгрывается и в письме к брату Александру [П 1, 53].

Совсем другая роль скрывается за строками из письма И. Л. Леонтьеву (Щеглову): «Правда, в лениности мое иждив, без ума смеялся, объедался, опихся, блудил, но ведь все это личное и все это не лишает меня права думать, что по части нравственности я ни плюсами ни минусами не выделяюсь из ряда обыкновенного» [П 4, 44]. Здесь возникает образ «блудного сына», о котором уместно говорить, используя библейский слог, объективируя свою очередную личину.

А вот яркая сцена из жизни семейства Чеховых: «Миша (брат писателя — А. К.) сшил себе мундир VI класса и завтра пойдет в нем делать визиты. Отец и мать смотрят на него с умилением, и у обоих на лицах, как у Симеона Богоприимца, написано: «ныне отпускаеши раба твоего владыко...» [П 4, 149]. Фрагмент написан почти что языком юмористического рассказа. Близкие писателю люди оказываются играющими роли: отец, матушка, сынок, добившийся чина и гордящийся им, сшитый по торжественному случаю новый мундир, непрменные визиты в нем — все это в значительной мере дистанцировано от автора, пародийно стилизовано под библейскую сцену, которую невольно разыгрывают его родные.

Сакральное слово ориентировано на проповедь. Чехову проповедничество было органически чуждо. Это отмечали многие современники. Бунин писал что Чехов «никогда не говорил языком проповедника» (6, 161). Когда же в речи писателя все же прорывались нотки поучения, то он обычно оговаривался или извинялся: «Простите, что я заговорил певучим тоном богомолки», — писал он в одном из писем И. Л. Леонтьеву (Щеглову) — [П 9, 39]. А на следующий день Горькому: «...не сердитесь, что я в письмах читаю Вам наставления, как протоп» [П 9, 41]. Библейский и проповеднический языки всегда удалены от уст писателя, он работает ими как объектными.

Проповедь предполагает прямое слово, непреломленное, идущее из глубины души проповедника. Даже тогда, когда он прибегает к чуждому слову, например, к библейскому, он старается полностью солидаризироваться с ним, преодолеть дистанцию между текстом и собой. Для стилизаторов проповедь смертельно опасна, ибо разрушает стилизацию. Вот почему произведения Чехова, хотя бы в небольшой степени приближающиеся к проповеднической, стилизованной литературе, неизбежно обособляются (некролог Пржевальскому, «Остров Сахалин»).

Жандарм является у Чехова носителем жестко авторитарного слова, не допускающего возражений или оговорок. Речь блюстителя порядка не рассчитана на ответное слово, принципиально монологична. Недаром в ней преобладают риторические вопросы и восклицания. Это громко звучащая площадная речь.

«— Сдай назад! — кричит жандарм. — Куда лезешь? Чего сканда-

лишь?» [«В вагоне», 1, 85]; «Закурив трубку, жандарм встает из-за стола, подходит к Серапиону и, глядя на него со злобой и в упор, кричит пронзительным голосом: «Ты кто такой? Ты что же это? Почему так? А? Что же это значит? Почему не отвечаешь? Неповиновение? Чужие деньги брать? Молчать! Отвечай! Говори! Отвечай!» [«Суд», 1, 97]; «— По какому это случаю тут? — спрашивает Очумелов, врезываясь в толпу. — Почему тут? Это ты зачем палец?.. Кто кричал?» [«Хамелеон», 3, 53]. Громкая, безапелляционная речь будет приметой жандарма и в произведениях более позднего времени. В «Ионыче» как бы совсем некстати, нарушая хрупкую кратковременную гармонию в душе Старцева, раздастся окрик городского: «Чего стал, ворона? Проезжай дальше!» [10, 33]. Речь жандармов не только громка, риторична, но и бессмысленна, так как стражи порядка не отличаются особым интеллектом. «Один околоточный надзиратель, присутствуя однажды на вскрытии скоропостижно умершего, увидал мозг.

— Это что такое? — спросил он доктора.

— Это то, чем думают, — отвечал доктор. Околоточный надзиратель презрительно усмехнулся...» [«Краткая анатомия человека, 2, 199]. По Чехову, жандарму «положено быть» безмозглым. В одном из фельетонов «Осколков Московской жизни» повествуется о сеансах угадывания мыслей неким Бишопом: «Один околоточный надзиратель, бывший на опытах и узнавший, что у всех есть мысли, поморщился и пробормотал:

— Все это от недосмотра... Мусью Бишоп, нечто так и надо, чтоб у всех людей мысли были?

— Полагаю...

— Могу вам заметить, что вы клеветаете! Да-с! Может быть, у вас там в Англии и есть мысли, но у нас кроме благочестия и повиновения родителям... Рразойдитесь!» [16, 134].

Рассказ «Самообольщение» начинается с фразы: «Один умный, всеми уважаемый участковый пристав имел одну дурную привычку...» [3, 9]. Слова «умный» и «всеми уважаемый» следует взять в иронические кавычки, ведь в основе этой фразы лежит игра каноном образа жандарма, который всегда небогат умом и нелюбим окружающими. Другой «умный» жандарм упоминается в рассказе «Убийство». Матвей Терехов на прочитанной книге пишет «читательский отзыв», в котором можно увидеть отражение его духовного мира, а также его приятеля: «Сию книгу читал я, Матвей Терехов, и нахожу ее из всех читанных мною книг самую лутшею, в чем приношу мою признательность унтер-офицеру жандармского управления железных дорог Кузьме Николаеву Жукову, как владельцу оной бесценной книги» [9, 137]. О содержании «бесценной книги» не сказано ни слова, но у читателя возник-

кает уверенность в том, что у ортодоксального Матвея Терехова высокую оценку может заслужить произведение только определенного толка, соответствующее его внутренней несвободе.

Если канонической приметой внешности священнослужителей являются длинные волосы, то приметой жандармов служат непреходящие усы. Полицеймейстера из рассказа «В почтовом отделении» недаром называют «усатым идолом» [2, 264]. В рассказе «Маска» внешность стража порядка сведена к трем деталям: «Прошу вас выйти отсюда! — прохрипел он, выпучивая свои страшные глаза и шевеля нафабранными усами» [3, 87]. В рассказе «Мороз» перед читателем предстает «молодой, безусый околоточный с багровым лицом» [6, 23]. Казалось бы, это нарушение каноничности. Однако никакого нарушения художественной системности здесь нет. Перед нами типичный «минус-прием», канон наизнанку, не противоречащий сказанному выше. Молодой безусый околоточный еще не стал тем, кем должен стать со временем. Отсутствие усов закономерно влечет за собой отступление от других привычных примет жандарма. Он еще способен на нормальную человеческую речь, может даже конфузиться. Поэтому и отношение к нему иное, чем обычно к жандармам: «...все почему-то почувствовали, что у этого околоточного должно болеть сердце, что у него втянут живот и онемела душа» [там же]. Как ни парадоксально звучит, но будь у околоточного усы, у него не болело бы сердце и не было бы речи о душе.

Усы могут быть и не у жандармов, их наличие зачастую свидетельствует о внутреннем тяготении героя к чужой социальной группе. Портрет мирового судьи Александра Архиповича из рассказа «Неприятность» строится на соединении примет жандарма и генерала: «У него были длинные, полицеймейстерские усы, брюки с кантами, и все его поступки и слова были проникнуты военной грацией. Говорил он, слегка откинув назад голову и уснащая речь сочным генеральским «мнэээ...», поводил плечами и играл глазами...» [7, 152]. Герой из «Неприятности» далеко не единственный, кто видится автором в чужой для него роли. Приметой, сближающей людей различных социально-профессиональных групп с жандармом, служит громкая речь, не рассчитанная на ответное слово. Становится похожим на жандарма доктор Старцев. Принимая больных, «...он обыкновенно сердится, нетерпеливо стучит палкой о пол и кричит своим неприятным голосом: «Извольте отвечать только на вопросы! Не разговаривать!» [10, 40].

И последний яркий пример. В рассказе «Новогодняя пытка» супруга ведет пристрастный допрос мужа, возвратившегося после новогодних визитов вежливости: «Ну, у всех были? — спрашивает она. — Что же ты не отвечаешь? А? Как? Что-ооо? Молчать! Сколько потратил на извозчика?» [6, 11]. Иронический парадокс состоит в том, что герой но-

сит «усы штопором» и по художественной логике ему надлежало бы играть роль жандарма. Он же оказывается тряпкой и подкаблучником у жены, более подлинного домашнего «жандарма».

Показательно, что если роли иеромонаха, архиерея, фельдшера, прозектора, да и многие другие, Чехов довольно часто примерял на себя, то роль жандарма была чужда ему, недаром в переписке писателя, являющейся своеобразной «энциклопедией» социального разноречия, весьма редки примеры «жандармских» фраз.

«Погода чудесная. Небо освещено по-весеннему. Если бы я служил в департаменте государственной полиции, то написал бы целый доклад на тему, что приближение весны возбуждает бессмысленные мечтания», — сообщается Суворину из Мелихова [П 6, 26-27]. Тематическая направленность «жандармско-охранительной» речи обусловлена в данном случае датой письма, написанного 19 февраля, в знаменательный день отмены крепостного права. Вполне возможно, что образ служителя полицейского департамента имеет здесь скрыто оценочное значение для характеристики современного состояния России.

Роль служителя прапорядка аллегорично возникает при чтении другого письма, в котором дана картина переписи населения, проходившей зимой 1897 года: «У нас перепись. Выдали счетчикам отвратительные чернильницы, отвратительные аляповатые знаки, похожие на ярлыки пивного завода, и портфели, в которые не лезут переписные листы, — и впечатление такое, будто сабля не лезет в ножны. Срам» [П 6, 268]. Замещение переписных листов «саблей», а портфеля — «ножнами» («аляповатые знаки» можно было бы сравнить не только с пивными ярлыками, но и с жандармскими бляхами) рождает образ «сражающихся» счетчиков, пытающихся, подобно городовым, навести порядок в России. Чехов оказался одним из них. Поэтому естественной реакцией на описываемое становится самоирония.

Чиновник — один из самых избитых образов в русской литературе. М. П. Громов, предпринявший «перепись» чеховских героев, свидетельствует, что число чиновников всех рангов и ведомств составляет 799. (Для сравнения: помещиков — 299, священнослужителей — 263, жандармов и полицейских — 180, купцов — 365, врачей — 386, ученых, инженеров, учителей — 99, рабочих — 38)¹. «Маленький человек», «бедный чиновник» воспринимался Чеховым как вопиющая банальность, о которой нельзя писать прямым словом. Недаром он в достаточно резкой форме писал в 1886 году брату Александру: «Брось ты, сделай милость, своих угнетенных коллежских регистраторов! Неужели ты нюхом не чуешь, что эта тема уже отжила и нагоняет зевоту?» [П 1, 176]. Вопреки предостережениям, сам Чехов довольно часто изображал «кол-

¹ Громов М. П. Книга о Чехове. С. 240.

лежских регистраторов», И противоречия здесь нет. В отличие от брата, которым «бедный чиновник» изображался прямо, Чехов дистанцируется от трафаретного образа, работает им как чужим, с помощью преломленного слова.

Остановимся на одном из самых известных рассказов писателя — «Толстом и тонком». Его герои подчеркнута шаблонны: толстый тайный советник и тонкий коллежский регистратор. Встреча двух приятелей развертывается весьма обычно: после узнавания следуют обоюдные радостные восклицания, взаимное изумление, традиционные «троекратные лобызания», «устремленные друг на друга глаза, полные слез». После такого вступительного ритуала, как и «положено», следуют комплименты, а затем вопросы, которые активно задает тонкий, не дожидаясь при этом ответа толстого, что лишний раз подтверждает их ритуальность. Тут же приятели переходят к воспоминаниям о гимназическом прошлом (тоже традиция подобного рода встреч). Внезапно тонкий узнает, что его друг «до тайного дослужился». И тогда происходит страшная метаморфоза: тонкий почти мгновенно совершает скачок из одного мира в другой, из мира детства и юности, где царит личностное равноправие, в жестко иерархизированный взрослый мир чинов, внеположный всем остальным мирам, довлеющий себе. В мире чинов действуют свои законы и силы, есть свои точки отсчета и свой язык. Поэтому все, что только что происходило между приятелями, требует, с точки зрения тонкого, скорейшего исправления. Меняются его речь, поза, выражение лица. И так уже двукратное представление семьи молчаливо признается им как бы «недействительным». «Его превосходительство» еще раз, уже в соответствии с требованиями чиновничьего канона, «знакомят» с семейством.

Язык чиновника замусорен канцеляризмами, клишированными оборотами. Стандартность языка отражает стандартность мышления чиновников. «Но какая гадость чиновничий язык! Исходя из того положения... с одной стороны... с другой стороны... — и все это без всякой надобности. «Тем не менее» и «По мере того» чиновники сочинили. Я читаю и отплеываюсь» [П 5, 230]. «Я получил из Управления пошлкое чиновницкое письмо: «Впоследствии письма вашего и т. д.». Выставлен номер. Не вследствие, а впоследствии. Экая духота» [П 5, 245].

Но иногда Чехов все же надевал маску чиновника, прибегая для этого к образу чиновничьего языка, от которого старался при этом дистанцироваться. «Буду все время жить на юге Франции, сначала поджидать Потапенку, потом Вас, согласно Вашего письма, — как говорят чиновники» [И 7, 160]; или: «Буду иметь Вас в виду, как говорят особы первых четырех классов» [П 5, 263]. Даже внутри одной социальной группы язык оказывается расслоен: у «особ первых четырех классов»

есть выражения, неведомые чиновникам низших классов. Чиновничий диалект слышится и в письме Е. М. Шавровой: «Делу о «Маленькой барышне» дан законный ход» [П 4, 363].

В записных книжках, по наблюдению З. С. Паперного, «Чехов непрерывно фиксирует «футляризмы» языка, слова и обороты чинные, чиновнические, теряющие живость, непосредственность, превращенные в мертвые стереотипы»¹. См.: «Принимая во внимание, милтисдарь, исходя из того положения, милтисдарь» [17, 68].

Неадекватность внутренне-личностного и внешне-ролевого отличает многих героев, в той или иной мере приближающихся к чиновничеству, при том, что по роду своих занятий они весьма далеки от него.

Учитель словесности Никитин в момент прозрения признается себе, «что он вовсе не педагог, а чиновник» [8, 331]. Много чиновничьего в поведении и другого учителя — Беликова («Человек в футляре»). В этом же ряду находится учитель из заметки в записной книжке: «Учитель: «крушение поезда с человеческими жертвами»... Это не так. Надо: «крушение поезда, имевшее своим последствием человеческие жертвы»... «по причине собравшихся гостей»... [17, 101]. Нормальная речь воспринимается как ненормальная, учитель отдает предпочтение казенному косноязычию чиновничьего говора. В записной же книжке находим еще одну интересную фразу: «— мой папа имел до Станислава 2-й степени включительно» [17, 98]. Это детская речь, содержащая отраженное чужое слово. «Включительно» — словцо с явно выраженным чиновничьим привкусом, да и сам разговор об орденах отражает не детские интересы, а интерес чиновника-папы.

Тематическая направленность купеческих разговоров — купля, продажа, барыш и т. п. В рассказе-сценке «Перед затмением» ведут торг Солнце и Месяц. Солнце — «его сиятельство», Месяц же выступает в роли купца, рекламирующего свой специфический товар: «Это будьте покойны... Затмение выйдет по совести, первый сорт-с... С самого сотворения мира лунный свет поставляю и никаких неудовольстивев... Все будет честно и благородно. Позвольте задаточек...» [6, 291]. Условными в данном случае становятся не только персонифицированные образы Солнца и Месяца, но и социальные положения — «его сиятельства» и купца.

Купец Алексей Лаптев пытается преодолеть свою внешне-ролевою данность, выйти за пределы купеческого языка, который усвоен им с детства, но, помимо воли, купеческое слово прорывается у него порой в самой неподходящей ситуации. После безответного признания в любви Алексей думает о себе: «Отдал бы все, — передразнил он себя, идя домой по жаре и вспоминая подробности объяснения. — Отдал бы все —²Паперный З. С. Записные книжки Чехова. М., 1976. С. 369.

совсем по-купечески. Очень кому нужно это твое *есеU* (курсив автора — А. К.) [9, 20].

В рассказе «Бабы» интонации купеческой речи появляются до того, как мы увидим их носителя. Повествователь представляет одного из главных героев так: «В нижнем этаже живет со своей семьей сам хозяин, Филипп Иванов Кашин...» [7, 340]. Форма представления, ее солидность и весомость как бы позаимствованы от героя, которые далее частично снимаются его прозвищем: «...Филипп Иванов Кашин, по прозвищу Дюдя» [там же]. Показательно, что дав две точки зрения на героя (его самого и окружающих), повествователь далее подключается ко второй, везде называя героя Дюдей. Интонационный рисунок речи Дюди выдержан в «купеческих тонах»: «Норовят все своим умом жить, не слушаются, вот и выходит по-ихнему» [7, 348]. Типично «купеческими» представляются и такие слова, как «не взыскиваем», «без пользы».

Про Василия Андреича Пустовалова, «управляющего лесным складом купца Бабакаева», в рассказе «Душечка» сказано: «Он был в соломенной шляпе и в белом жилете с золотой цепочкой и походил больше на помещика, чем на торговца» [10, 105]. При этом речь Пустовалова по своему содержанию типично купеческая, что проявляется не столько он сам, сколько простодушная Оленька: «Теперь лес с каждым годом дорожает на двадцать процентов, — говорила она покупателям и знакомым. — ...А какой тариф! <...> Какой тариф!» [10, 106].

Купеческая речь имеет свой спектр интонаций. Купеческая солидность и основательность слышится в знаменитом «указе» Павла Егоровича, висевшем в доме Чеховых: «Росписание делов и домашних обязанностей для выполнения по хозяйству Павла Чехова живущего в Москве». Тут же приведем ощущаемый типично купеческим «афоризм» отца Чехова, утверждавшего, что, «кроме финансов, нужны еще и деньги»¹.

Для обозначения купца, лавочника есть слово, произносимое с особой весомой интонацией — «сам». Обычное местоимение приобретает за счет подобострастного, подчеркнуто почтительного тона говорящего дополнительную семантику. Знаком этого неузуального употребления слова является авторский курсив: «Но вот и сам старик Цыбукин вышел на середину и взмахнул платком, подавая знак, что и он тоже хочет плясать русскую, и по всему дому и во дворе в толпе пронесся гул одобрения.

— Сам вышел! Сами [«В овраге», 10, 156].

О своем приезде Чехов предупреждает жену, прибегая к речевой маске купца: «К 15 октября приедет в Москву сам. Трепещи» [П 11, 46]. С ролью «купца» соотносится поданная объектно неточность слова¹ Письма А. П. Чехову его брата Александра Чехова. М., 1939. С. 45, 210.

воупотребления — «к 15 октября». Еще пример использования отраженного купеческого слова: «Деньги могу выслать хоть сейчас, потому что нраву моему не препятствуй, могу все купить и выкупить» [П 4, 305].

Отличительная черта купчих — дурной вкус и безграмотная речь с претензией на «светскость». Замоскворецкая купчиха Пятирылова так выражает свое мнение по поводу отмены обычая, по которому зрительницы не снимали головных уборов во время театральных представлений: «Таперя ежели которая и пойдет в киатр, то самая непутящая... какая-нибудь дикая, бесчувственная... Степенная не пойдет, потому нашего брата, листократку, только по шляпке и отличишь от непутевых... Не по рылу же узнают, что я первогильдейная!» [4, 155]. Речь героини взаимодействует с голосом безличного повествователя: отрицающая семантику «рыла» купчиха Пятирылова, по художественной логике, как раз обладает «говорящей» внешностью.

В рассказе «Елка» купчиха предстает в виде елочной игрушки. Судьба раздает на Новый год подарки «взрослым детям»: «Дети, кто из вас желает богатую купчиху? — спрашивает она, снимая с ветки краснощекую купчиху, от головы до пяток усыпанную жемчугом и бриллиантами...» Желая получить подарок много, но «судьба» решает по своему, псевдообъективно объясняя свой выбор: «Купчиху пусть возьмет себе молодой эскулап. Человек, посвятивший себя науке и записавшийся в благодетели человечества, не может обойтись без пары лошадей, хорошей мебели и проч. Бери, милый доктор!» [3, 146].

Условность касается не только социально-профессионального статуса человека. Даже такая, казалось бы, фундаментальная константа, как пол» оказывается у Чехова не лишенной условности. Мужчина и женщина для писателя различаются своим мировидением, мироотношением, поведенческими стереотипами, языком, вкусами, оценками и т. п.

Образы женщин, проблема женского характера в творчестве Чехова — давняя исследовательская тема. Самым обширным исследованием по ней к настоящему времени является работа Магд-Соэп¹. Исследовательница стоит на позиции биографического метода, пытаясь установить взаимосвязь женщин, с которыми был знаком Чехов, с художественными образами его произведений. При этом проблема преломленного, двуглового слова ею не ставится. Игнорируя условность, автор приходит к выводам и результатам, весьма отличным от наших.

¹ Maegd-Soep de C. Chehov and women. Women in the life and work of Chehov. Slavica Publishers, inc. Columbus, Ohio, 1987. См. также: Мурзак И. И. Проблема женского характера в прозе Чехова. Автореф. дис. ...канд. филол. наук. М., 1991.

Уже в ранних рассказах писателя находим разные женские «типологии», данные в русле традиций юмористики того времени. Блестящий образец такого рода — «Женщина с точки зрения пьяницы», где последовательно проводится опредмечивание женщин различных возрастов и положений, их уподобление тем или иным напиткам: «Женщина до 16 лет — дистиллированная вода. От 17 до 20 — шабли и шато Дикем. <...> Жена — зельтерская вода. Теща — огуречный рассол. Невеста — розовая вода. Тетенька — уксус» [3, 240].

Одной из главных отличительных примет женщины в произведениях Чехова становится логика мышления, отличная от мужской. Многие герои напряженно пытаются понять ее, но чаще всего безуспешно. «Мужской логике никогда не совладать с женской», — убежденно заявляет один из героев рассказа «Ниночка» [4, 200]. Другой герой, анализируя длинную череду своих ссор с женой, недоумевает: «За что? Что я ей сделал? Нелепая, сумасшедшая бабья логика! [«Жена», 7, 601]. Ср. в водевиле «Медведь» рассуждения женоненавистника и одновременно женолюба Смирнова: «Нет, какова логика! Человеку нужны до зарезу деньги, впору вешаться, а она не платит, потому что, видите ли, не расположена заниматься денежными делами!.. Настоящая женская, турнирная логика!» [11, 300-301].

Что мужчине представляется алогичным, не укладывается в его представления о мире, то женщине кажется абсолютно нормальным. Для передачи специфической дамской логики (так же, как и детской) Чехов часто использует псевдообъективную мотивировку, как, например, в рассказе «Из дневника одной девицы», героиня которого убеждена в неотразимости своих доводов: «Сестра Варя говорит, что он в нее влюблен и что ради нее мокнет на дожде. Как она неразвита! Ну, может ли брюнет любить брюнетку!» [«Из дневника одной девицы», 2, 267].

Образцом «дамской» логики являются рассуждения Вари Шелестовой о писателях-психологах. По ее мнению, «какой же Пушкин психолог? Ну, Щедрин или, положим, Достоевский — другое дело, а Пушкин великий поэт и больше ничего» [«Учитель словесности», 8, 314]. И какие бы Никитин ни приводил резоны, Варя остается при своем мнении. Выслушав же его примеры из «Онегина» и «Бориса Годунова», она говорит: «Никакой не вижу тут психологии, — вздохнула Варя. — Психологом называется тот, кто описывает изгибы человеческой души, а это прекрасные стихи и больше ничего» [8, 315]. Здесь упрятана та же псевдообъективная мотивировка: раз нет «изгибов человеческой души», то нет и психологии.

В одном из писем Чехов заметил: «Женщины любят выхватывать из общих понятий яркие, бьющие в глаза частности» [П 3, 36]. Эта особенность женского мировидения прямо не декларируется, но несом-

ненно имплицитно присутствует в структуре некоторых женских образов, таких, например, как, Надежда Федоровна из «Дуэли», Зинаида Федоровна («Рассказ неизвестного человека»), Ариадна из одноименного рассказа, мать Нади Шуминой («Невеста»).

Если мужчина выхватывает из общих понятий лишь «яркие, бьющие в глаза частности», то и он приближается к норме мировидения противоположного пола. Таков, например, учитель Победимский из рассказа «Тайный советник». В чем-то он похож на фонвизинских горючителей из «Недоросля», а в чем-то на недоучившуюся институтку. Сей учитель может разговаривать только на одну тему — об «эпизоотиях»: «Случается, что когда вы попадаете в тысячную толпу, вам, почему-то из тысячи физиономий врезывается надолго в память только одна какая-нибудь, так и Победимский из всего того, что он успел услышать в ветеринарном институте за полгода, помнил только одно место: «Эпизоотии приносят огромный ущерб народному хозяйству. В борьбе с ними общество должно идти рука об руку с правительством» [5, 135-136].

Отличен от мужского и женский ум. Многие чеховские герои оценивают его весьма скептически. Отставной капитан Соусов так рассуждает о потенциальной невесте: «Мне нужна простая девушка. Ума мне не нужно. Ум в мужчине имеет вес, а женское существо может и без ума обойтись» [«Дура, или капитан в отставке», 2, 233]. Совсем отказывает в уме женщине «печенег» Жмухин. «И все она сидит и думает, думает, — говорит он о своей жене. — А о чем думает, спрашивается? О чем женщина может думать? Ни о чем. Я женщину, признаться, не считаю за человека» [9, 228-229]. Женоненавистничество проявляется даже у таких интеллигентных героев, как Гуров из «Дамы с собачкой» или Шамохин из «Ариадны». Последний признается, что всегда «чужал» в женщинах «серьезного врага»: «...я возмущался, и бывали минуты, когда мне казалось, что если бы с Марса свалилась глыба и погребла под собой весь этот прекрасный пол, то это было бы актом величайшей справедливости» [9, 402].

Те из мужчин, что, по мнению Чехова, подвержены влиянию шаблонов и стереотипов, невольно приближаются к женской «норме». Показательны в этом отношении строки из письма брату Александру, где говорится о В. В. Билибине, коллеге Чехова по «Осколкам», который «не понимает, что оригинальность автора сидит не только в стиле, но и в способе мышления, убеждениях и проч., во всем том, в чем он шаблонен, как баба» [П 2, 32].

Понятие шаблона у Чехова тесно связано с женщинами, особенно если дело касается творчества. Не комментируя, приведем выписки еще из нескольких писем: «Стукин и Хрустальников», — сообщается Н. А. Лейкину, — по моему мнению, очень хорошая вещь, гораздо лучше

тех романов, которые пекутся бабами, Мачтетом и проч.» [П 2, 270]; «Карла Бюрин» — другое дело, — пишет Чехов Суворину. — Это совсем пьеса — и живая, и свежая, и легкая, и умная — кроме, впрочем, последнего акта, который сделан по-бабьи, а la С. И. Смирнова» [П б, 156-157]. «Ехать на кумыс гораздо скучнее, чем читать дамского сочинения роман» [П 10, 31]. О дамских стихах в письме Книппер: «Актрисуля милая, стихи Чюминой, быть может, и хороши, но... «один порыв сплошной!» Разве в стихи годятся такие паршивые слова, как «сплошной»? Надо же ведь и вкус иметь» [П 11, 146]. Радикальный рецепт избавления литературы от нашествия писательниц предлагается в письме Т. Л. Щепкиной-Куперник: «Да, Вы правы, бабы с пьесами размножаются не по дням, а по часам, и, я думаю, только одно есть средство для борьбы с этим бедствием: звать всех баб в магазин Мюр и Мерилиз и магазин сжечь» [П 7, 283]. Подбор цитат может показаться умышленно односторонним, но примеров, в которых бы высоко оценивались литературные произведения женщин, действительно нет. Есть вежливость критика, которую не следует путать с беспристрастной объективной оценкой, обычно достаточно суровой. Естественно напрашивается вопрос: если Чехов столь скептически относился к «дамскому творчеству», то зачем столько времени отдавал работе именно с писательницами — М. В. Киселевой, Е. М. Шавровой, Л. А. Авиловой, Т. Л. Щепкиной-Куперник, Р. Ф. Вашук? Думается, что дело не только в такте писателя, выступавшего в роли добровольного редактора. У него были свои «корыстные» интересы. Стилизатор, сознательно использующий чужие шаблоны, должен быть в курсе их изменений. Редактируя рукописи третьестепенных авторов, Чехов тем самым держал руку «на пульсе шаблона». Писательницы-дамы подходили для этой цели, как никто другой.

Иначе проявляют себя женщины и в восприятии искусства. Заметка из записной книжки: «Она говорит, что Болеслав Маркевич лучше Тургенева. Но ведь подобных вещей мужчины не говорят даже в шутку!» [17, 25]. В измененном и сокращенном виде запись вошла в «Ариадну» [9, 128]. И опять: чем стереотипнее и трафаретнее представление мужчины об искусстве, тем он больше приближается к женщинам. Еще одна заметка из записной книжки: «Своими рассуждениями о Стриндберге и вообще литературе Л. Л. Толстой очень напоминает Лухманову» [17, 98].

Типичной особенностью женского мировосприятия является вера в различного рода приметы. Горький передает замысел Чехова: «Знаете — напишу об учительнице, она атеистка — обожает Дарвина, уверена в необходимости бороться с предрассудками и суевериями народа, а сама, в двенадцать часов ночи, варит в бане черного кота, чтоб достать «дуж-

ку» — косточку, которая привлекает мужчину, возбуждая в нем любовь...»¹. Женское начало здесь побеждает все остальные, в полной мере проявляя их мнимость. «Сюжет для небольшого рассказа» в главном совпадает с заметкой из записной книжки: «Радикалка, крестьящаяся ночью, втайне набитая предрассудками, втайне суеверная; слышит, что для того, чтобы быть счастливой, надо ночью сварить черного кота. Крадет кота и ночью пытается сварить» [17, 65].

Нередки случаи, когда в приметы верят и мужчины. Помещик Гадюкин осуждает своего товарища Шилохвостова, который испугался священника, встретившегося им по дороге: «Ну, полно, образованный человек, в университете кончил, а в бабы предрассудки веришь...» [«Не судьба», 4, 63]. Герои, верящие в «бабы предрассудки», как правило, спасаются от грозящей беды элементарно — крестясь, или укрываясь с головой одеялом, или еще чем-нибудь подобным. Герой-рассказчик «Жены» замечает: «Отпустив Алексея, я потушил огонь и укрылся с головой. <...> Я вдруг перекрестился под одеялом» [7, 473]. В «Крыжовнике» сходная деталь также является средством непрямого характеристики. «Иван Иваныч молча разделся и лег. «Господи, прости нас грешных! — проговорил он и укрылся с головой» [10, 65]. Вполне вероятно, что, поминая бога, Иван Иваныч, как и Асорин из «Жены», перекрестился по-бабьи под одеялом. Так что, обличая «футлярность» брата, сам он оказывается несвободным от нее.

Есть у мужчин и свои, отличные от женских, предрассудки. Одно из стойких их предубеждений состоит в том, что причиной несчастий и дурного положения дел в городе, стране является некто посторонний, другая нация. Уже Гоголь изображал такой подход в пародийных тонах. Причину приезда ревизора в уездный город «вольнодумец» почтмейстер объясняет по-газетному трафаретно: «Это все француз гадит» (4, 15). Доктор Самойленко говорит фон Корену: «...ты ученейший, величайшего ума человек и гордость отечества, но тебя немцы испортили. Да, немцы! Немцы!» А далее безличный повествователь так комментирует это убеждение героя: «Самойленко с тех пор, как уехал из Дерпта, в котором учился медицине, редко видел немцев и не прочел ни одной немецкой книги, но, по его мнению, все зло в политике и науке происходило от немцев. Откуда у него взялось такое мнение, он и сам не мог сказать, но держался его крепко» [«Дуэль», 6, 376]. Находящийся «в последнем градусе чахотки» бессрочноотпускной Гусев рассуждает: «...крещеный упал бы сейчас в воду — упал бы и я за ним. Немца или манзу не стал бы спасать, а за крещеным полез бы» [7, 337]. Это мужицкая вариация ксенофобии.

Женщины легче мужчин меняют свою веру, и вообще, она у них не¹ Чехов в воспоминаниях современников. С. 508.

отличается глубиной. Матвей Терехов говорит о своей молельной, невольно прибегая к форме канона: «Ну, пошло по городу: Матвей святой, Матвей больных и безумных исцеляет (разносчиками молвы были, наверняка, в первую очередь женщины — А. К.). Никого я, конечно, не исцелял, но известно, как только заведется какой раскол и лжеучение, то от женского пола отбоя нет. Все равно, как мухи на мед» [9, 139]. Эта же мысль об особенностях веры у женщин содержится в письме Суворину из Ялты — [П 9, 11].

Чехов-врач хорошо знал, что у женщин отличная от мужской психо-физическая организация. Женщины гораздо чувствительнее мужчин, чаще и легче их плачут. «Ахи» и «охи» — типично женская черта. Реакция матери и дочери Чикамасовых на незнакомого мужчину, вдруг оказавшегося в замкнутом мире их дома — «изумление и ужас». Однако после того, как семейству передан поклон от самого Чикамасова, к гостю относятся совсем иначе: «Ужас и изумление сменяются пронзительным, радостным «ах!» и закатыванием глаз. Это «ах!», как эхо, передается из передней в зал, из зала в гостиную, из гостиной в кухню... и так до самого погреба. Скоро весь домик наполняется разноголосыми радостными «ах». Минут через пять вы сидите в гостиной, на большом, мягком, горячем дивана, и слышите, как ахает уже вся Московская улица» [«Приданое», 2, 189], Герой попадает, используя заглавие другого чеховского рассказа в «бабье царство», где господствуют свой язык и свои узаконенные эмоциональные реакции.

Иона Потапов, не сумевший излить тоски седокам, мечтает об идеальном слушателе, который «должен охать, вздыхать, причитывать... А с бабами говорить еще лучше. Те хоть и дуры, но режут от двух слов» [«Госка», 4, 330]. На таких слушателей Ионе не повезло, поэтому свою печаль он избывает в беседе с «братом-кобылочкой» [там же]. Норме поведения баб следует Василиса из «Студента». Выслушав рассказ Ивана Великопольского об отречении Петра, она «вдруг всхлинула, слезы, крупные, избыточные потекли у нее по щекам» [8, 308]. Почти «от двух слов» начинает реветь Ефимья, получившая весточку от стариков-родителей из деревни [«На святках», 10, 184].

С другой стороны, слезливость может оказаться приметой не столько отзывчивого сердца, сколько скрытых пороков. «Нынче, сударыня, плаксам не верят, — писал Чехов Л. А. Авилевой. — Женщины плаксы к тому же деспотки» [П 5, 11]. Это своего рода оборотная сторона того же канона. Слезливы и деспотичны Ариадна, Ольга Дмитриевна (« Супруга »), Ольга Ивановна (« Попрыгунья »).

Особая психофизическая организация женщин наружно проявляется не только в их повышенной эмоциональности, чувствительности, но и в их жестовом языке, который был весьма тонко разработан писа-

телем. Чем шаблоннее «дама», тем тривиальнее и резче ее жестовый репертуар. «Дня через три после пикника к Надежде Федоровне неожиданно пришла Марья Константиновна и, не здороваясь, не снимая шляпы, схватила ее за обе руки, прижала их к своей груди и сказала в сильном волнении...» [«Дуэль», 7, 400]. А вот характерный жест Ольги Ивановны, обращаясь к артисту, «кiziaшному, умному и скромному человеку»: «Нет, вы послушайте! — говорила ему Ольга Ивановна, хватая его за руку, — <...> Вы слушайте, слушайте» [«Попрыгунья», 8, 8].

Вполне вероятно, что один из «дамских» жестов Чехов заимствовал у Гоголя. Вспомним эпизод из «Мертвых душ», где описывается беседа двух губернских кумушек.

«— Ах, что вы это говорите, Софья Ивановна! — сказала дама приятная во всех отношениях и всплеснула руками.

— Ах, какие же вы, право, Анна Григорьевна! я с изумленьем на вас гляжу! — сказала приятная дама и всплеснула тоже руками» (5, 219).

Порой «дамский» жест используется для неявной характеристики мужчин. С его помощью могут передаваться, например, неискренность и манерность: «Моисей Моисеич, узнав приезжих, сначала замер от наплыва чувств, потом всплеснул руками и простонал» [«Степь», 7, 30]. Полон иронии характеристический жест Кукина. После женитьбы на Оленьке Племянниковой, «когда он увидел как следует ее шею и полные здоровые руки, то всплеснул руками и проговорил: «Душечка!» [10, 103]. Жест и оценка жены невольно заимствованы антрепренером из арсенала выразительных средств дам.

Мужчины и женщины различаются и другим: они по-разному сводят счеты с жизнью. Мужчине «положено» стреляться, женщине — травиться. Обратимся вначале к драматургии. Платонов говорит о Войницевой: «А нашей генеральше не плакать, а застрелиться хочется... Это и по глазам ее видно...» Трилецкий тут же поправляет Платонова: «Женщины не стреляются, а травятся...» [11, 75]. Дядя Ваня, похитивший у Астрова баночку с морфием, сам того, конечно, не подозревая, хочет покончить с жизнью «дамским способом». Отчасти и это порождает подспудную трагифарсовость сцены. Большинство же героев прямо следует неписанному канону, проявляя свою зависимость от него. Стреляются герои в «Иванове», «Чайке», в рассказах «Володя» и «По делам службы». Травятся или делают такую попытку героини рассказов «Следователь» и «Скучная история», Раневская из «Вишневого сада» [13, 220]. «Попрыгунья» в минуту ссоры с Рябовским мстительно мечтает о том, что «хорошо бы отравиться» [8, 19].

Отличия в поведении, жестах, миропонимании не могли не наложить отпечатка на речь женщин. Чехов прекрасно чувствовал типично

женские выражения, отдельные словечки, интонации. Женский языковой образ относится к числу глубоко разработанных у Чехова.

Начнем с писем писателя, где можно найти прямую ссылку на характер приводимого слова. Суворину сообщается о творчестве Бежецкого: «Кроме «Рай Магомета», все остальные невоенные рассказы его слабы. Он интересен, завлекателен и, выражаясь по-женски, мил» [П 1, 281]. Чехов отделяет себя от слова «мил», оно не его, а «чужое», «присвоено» им для выражения собственных устремлений. Слово оказывается двуинтонационным, т. к. не прямо, а преломленно выражает авторские интенции. Похожий пример: «Ваш «Ларька» очень мил, уважаемая Мария Владимировна», — пишет Чехов М. В. Киселевой [П 2, 10]. На выражении «очень мил» лежит объектная тень. Это оценка дамского творчества, данная на адекватном ему языке, которая содержит, пусть и в гомеопатической дозе, иронию, позволяющую рецензенту дистанцироваться от своей оценки, не до конца солидаризироваться с нею.

А вот как Чехов отреагировал на желание Е. М. Шавровой пойти на сцену: «А Вы хотите в актрисы? Что ж? *Это мыло*, как говорят хохлы. Я первый буду аплодировать Вам и даже в бенефис поднесу венок и серебряный портсигар (?)» [П 5, 83]. В условно-игровом словечке «мыло» контаминированы «женское» и «хохлацкое» начала. Здесь двойная пародийная стилизация: в дамскую оценку «мило», данную оговорочно, вносится дополнительный «хохлацкий» акцент, усиливающий игровое начало фразы. Порыв Шавровой, обладающей, по мнению Чехова, «свиристым воображением» [П 4, 273], оценивается как несерьезный. Писатель замечает, что намерен поднести будущей актрисе в бенефис канонические венок и серебряный портсигар, невзирая на ее женский пол. Недаром письмо заканчивается недоуменным вопросом автора, равно обращенным и к адресату, и к себе самому.

Перейдем теперь к художественным произведениям. Речь и поведение «попрыгуны» Ольги Ивановны являют собой образец «дамскости». «*Милый мой метр-дотель!* — говорила Ольга Ивановна, *всплескивая руками от восторга*. — Ты просто очарователен! Господа, посмотрите на его лоб! Дымов, повернись в профиль. Господа, посмотрите: *лицо бенгальского тигра*, а *выражение доброе и милое*, как у оленя. У, милый!» [8, 11]. Читатель должен сам почувствовать принадлежность словечек «милый», «просто очарователен», «добрый и милый» дамскому словарю. Заканчивается речь фразой «У, милый!», в которой наиболее явно проявляется скрытая авторская диссонирующая интонация. Восторженная акцентуация героини «подправлена» иронией автора.

«Дамское» слово может быть вложено и в уста мужчины, приобретаемая тем самым подчеркнута условный характер. Ср. с заметкой из записной книжки: «Сантимент<альный> ч<слове>к, вроде Лаврова, пе-

реживая сладкие минуты умиления, просит об одолжении: «Напишите моей тетушке письмо в Брянск, она очень милая...» [17, 65]. Теткам «положено» жить или в Брянске, или в Курске, или в Бердичеве, но никак не в столицах. В отличие от них, дядюшки «имеют обыкновение» проживать в Петербурге. Это оборотная сторона неписанного кано́на.

Другие примеры «дамских» словечек: «А альбом *хорошеньки*Ш — сказала дочь Жмыхова, Оля. — Я думаю, он рублей пятьдесят стоит. О, *какая прелесть!*» [«Альбом», 2, 381]; «Нельзя сказать, что я была красива, но я *хорошенькая** [Записи на отдельных листах, 16, 203]; из «Дневника одной девицы»: «Варя ударила меня локтем в грудь. *Подлая, мерзкая завистница!* <...> *Тираны и деспоты* вы, мужчины, но как вы хитры и прекрасны!» [2, 267]; «Девица постоянно: *дивной!*»; «барышня пишет: «Мы будем жить *невыносимо близко* от вас» [Записные книжки, 17, 63; 97].

Герой-рассказчик фельетона «В Москве» передает свое восприятие москвичек: «Девицы и дамы, с которыми я знаком, также необыкновенно умны и важны. Все они одинаковы: одинаково одеваются, одинаково говорят, одинаково ходят, и только та разница, что у одной губы сердечком, а у другой, когда она улыбается, рот широк, как у налима.

— Вы читали последнюю статью Протопопова? — спрашивают меня губы сердечком. — *Это откровение!*

— И вы, конечно, согласитесь, — говорит налимий рот, — что Иван Иванович Иванов своею страстностью и силой убеждения напоминает Белинского. *Он моя отрада*» [7, 504].

В повествовательном контексте «дамские» словечки подаются в форме рассеянного разноречия. «Опереточная певица Наталья Андреевна Бронина, по мужу Никиткина, лежит у себя в спальне и *всем своим существом* предается отдыху» [«Mari d'elle», 4, 258]. Дамская речь может возникать в произведении и как отраженное чужое слово. Старый профессор с иронией передает свой ежегодный переезд за город: «После двухчасовой езды мое превосходительство ведут в нижний этаж дачи и помещают его в небольшой, *очень веселенькой комнатке* с голубыми обоями» [«Скучная история», 7, 292]. Выделенные слова даны в иронических кавычках, так как передают сознание жены Николая Степановича, а не его самого.

Горький передает разговор Чехова с тремя собеседницами, притворявшимися, «будто бы их очень интересуется политика. Одна из них спросила писателя:

— А кого вы больше любите — греков или турок? <...> Антон Павлович ласково посмотрел на нее и ответил с кроткой, любезной улыбкой:

— Я люблю — мармелад... а вы — любите?

— Очень! — оживленно воскликнула дама. — Он такой ароматный! — солидно подтвердила другая. И все оживленно заговорили, об наруживая по вопросу о мармеладе прекрасную эрудицию и тонкое знание предмета¹.

Политика («греки» и «турки») — трафаретная тема мужского, а не дамского разговора. С дамами следует беседовать о другом, что и делает писатель, верно угадывая истинные интересы своих собеседниц. Кстати, слово «мармелад», по Чехову, отнюдь не нейтральное, в нем писатель ощущал «дамские» коннотации. Мармелад оказывается не только кондитерским изделием, но и одним из профанных символов «сладкой» мещанской жизни-идиллии, о которой так упоительно мечтают женщины и которую мы видим, например, в рассказе «Учитель словесности». Недаром в рассказе мелькнет такой эпизод: «Маня проснулась и с жадностью выпила стакан воды. — *Мармеладу наелась*, — сказала она и засмеялась» [8, 229-230].

Не раз встречается «мармелад» и в письмах писателя. То он пишет о своем «мармеладном настроении» [П 4, 227], а то о счастливом будущем, построенном во вкусе дамских сладких мечтаний: «Буду тогда работать и читать, читать... Одним словом, мармелад, а не жизнь» [П 4, 302]. Е. М. Шаврову Чехов предостерегает: «В заглавии «Идеал» слышится что-то мармеладное. Во всяком случае, это не русское слово и в заглавие не годится» [П 7, 155]. «Идеал» — словечко из лексикона «честно мыслящих», но жутко шаблонных девиц. Не скорректированное иронией, оно отдает рутинной и потому не годится для заглавия.

Лишенное иронических обертонов и преломляющей среды слово «мармелад» становится обычным обозначением сладости. Ср. с фразой из письма сестре: «Привези колбасы, икры, мармеладу, конфет и еще чего-нибудь» [П 10, 229].

В жизни женщинам, сравнительно с мужчинами, отведено сравнительно небольшое число социальных ролей. В записных книжках Чехова есть каламбур: «Настоящий мужчина состоит из мужа и чина» [17, 76]. Действительно, мужчина может реализовать себя не только в семье, но и в общественной деятельности. Для большинства женщин во времена Чехова этот путь был труднодоступен. Им оставалось довольствоваться ролями матери, жены, тещи и т. п.

У Чехова есть два рассказа, отделенные друг от друга небольшим временным отрезком. Один называется «Жена» (1892), другой — «Супруга» (1895). Казалось бы, почти тождественные заглавия, но у Чехова эти два слова обладают разными экспрессивными и смысловыми оттенками. Именно «супруга», а не «жена» склонна к измене. Поэтому упот-
¹ Чехов в воспоминаниях современников. С. 498.

ребление этих слов автором часто оказывается скрыто характеристичным. Приведем несколько выразительных примеров.

Героиня водевиля «Медведь», хорошенькая вдовушка, видит себя в одной роли: «Я паинька, верная женка, заперла себя на замок и буду верна тебе до могилы», — говорит она, обращаясь к портрету умершего мужа [11, 296]. После бурных событий, вызванных приездом «медведя» Смирнова, она вскоре проявляет себя как «супруга», легко забывшая о супруге. Роль «верной женки» была для нее всего лишь натужным наигрышем.

«Попрыгунья» Ольга Ивановна так передает историю своего замужества: «Я всю ночь проплакала и сама *влюбилась адски* (дамское выражение — А. К.). И вот, как видите, стала супругой» [8, 8]. Можно ведь было сказать — «стала женой», но автором не случайно выбрано другое слово, тонко намекающее на будущее поведение героини. За пафосом Ольги Ивановны сквозит едва различимая профанирующая его интонация автора. Столь же осмыслено употребление слов «жена» и «супруга» и в других рассказах.

Разграничение «жен» и «супруг» идет едва ли не от Пушкина, его «Графа Нулина». «А что же делает супруга/ Одна, в отсутствие супруга?» — задается ироническим вопросом автор, играющий омоформами, снижающими «высокий» внеконтекстный тон слова «супруг». Полон иронии и конечный вывод поэмы: «Теперь мы можем справедливо/ Сказать, что в наши времена/ Супругу верная жена,/ Друзья мои, совсем не диво». Выражение «супругу верная жена» можно интерпретировать как потаенный оксюморон: «верная жена» соответствует «мужу», а не «супругу». Во фразе сталкиваются два кругозора — автора, прозрачно намекающего на то, что Наталья Павловна — «супруга», и героини, признающей себя «верной женой».

В «Зимних заметках о летних впечатлениях» Достоевского есть глава «Брибри и мабишь». Уже название ее, где французские слова даны в «опрощающей» русской огласовке, снижено и профанно. Иронический тон доминирует в главе. «А что же эпюзы? Эпюзы благоденствуют, уже сказано. Кстати: почему, спросите вы, пишу я эпюзы вместо жены? Высокий слог, господа, вот почему. Буржуа, если заговорит высоким слогом, говорит всегда: *ma еrouse* (моя супруга — фр.)- И хоть в других слоях общества и говорят просто, как и везде: *ma femme* — моя жена, но уж лучше последовать национальному духу большинства и высокого изложения. Оно характернее. К тому же есть и другие наименования. Когда буржуа расчувствуется или захочет обмануть жену, он всегда называет ее: *ma bish*» (моя козочка — фр.)¹.

¹ Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 15 т. Т. 4. Л., 1989. С. 442. Далее сноски на это издание даются в тексте в круглых скобках с указанием тома и страницы.

Учитель словесности Никитин, скорее всего, не читал не только «Гамбургской драматургии» Лессинга, но и «Зимних заметок» Достоевского, а то бы мог подметить свое сходство с французами. Расчувствовавшись, находясь в «мармеладном» настроении, он мечтает о том, как поедет в Петербург и «как Манюся будет провожать его на вокзал и плакать; в Петербурге он получит длинное письмо, в котором она будет умолять (вкрапленное «дамское» слово — А, К.) его скорее вернуться домой. И он напишет ей... свое письмо начнет так: милая моя крыса*.. — Именно, милая моя крыса, — сказал он и засмеялся» [8, 319]. Для Никитина Манюся — «верная женка». По авторской же логике, Манюся обладает качествами потенциальной «супруги». Намек на это дается в экспозиции рассказа, который неуловимо похож на цирковой пролог, представляющий артистов публике («Ну, Мария Годфруа, иди садись, Опля!»). Никитин выезжает на лошади со странной кличкой — «Граф Нулин» [8, 310]. Эта деталь — потаенный предвестник возможного будущего «супружества» героя. Так что не Никитин обманет Маню, а она, его «милая крыса».

В некоторых обращениях писателя к Ольге Леонардовне можно почувствовать нечто, отдаленно сближающее его с героем рассказа. То он называет ее «собакой Ольгой» [П 10, 17], а то «крокодилом» своей души [П 9, 111]. Подобного рода обращения Чехова к О. Л. Книппер имеют двойственную природу. Первый смысл очевиден и понятен: писатель с нежностью и любовью относится к дорогой ему женщине. Но ведь видение стилизатора, саморефлексия были присущи Чехову и в повседневной жизни. Поэтому в приведенных обращениях нельзя игнорировать момент скрыто игровой, построенный на ролевом начале. Где-то в самом потаенном уголке души Чехов боится сначала быть разлюбленным, а женившись, живя вдалеке от жены, оказаться среди «супругов». Как бы упреждая эту возможность и одновременно преодолевая собственную боязнь, возвышаясь над ней, Чехов пишет Ольге Леонардовне: «Я тебя люблю, но ты, впрочем, этого не понимаешь. Тебе нужен муж, или, вернее, супруг, с бакенбардами и с кокардой, а я что? Я — так себе. Как бы ни было, все-таки я целую тебя крепко, обнимаю неистово и еще раз благодарю за письмо, благословляю тебя, моя радость. Пиши мне, пиши. *УмоляюИ*» [П 9, 172] Заканчивается письмо соответствующей «ролевой» подписью: «Твой Тото, титулярный советник и кавалер» [там же]. Столь же осмысленное словоупотребление находим в другом письме, адресованном Ольге Леонардовне. Пытаясь прояснить возникшее недоразумение, Чехов пишет: «Дуся моя милая, хорошая, ведь ты моя жена, пойми это наконец! Ты самый близкий и дорогой мне человек, я тебя любил безгранично и люблю, а ты расписываешься «приятной» женщиной, чуждой мне и одинокой...» И в конце:

«Дуся моя, будь женой, будь другом, пиши хорошие письма, не разводи мерлехлюндии, не терзай меня. Будь доброй, славной женой, какая ты и есть на самом деле» [П 11, 31-32].

Образ «супруги-изменщицы» мыслится Чеховым как один из самых шаблонных, которым следует работать только дистанцированно, как это сделано, например, в рассказе «Кавардак в Риме»:

«Фалькони (входит с графиней). В первом действии не нужны ни я, ни моя супруга, но тем не менее волею автора позвольте представиться... Моя супруга, изменщица. Прошу любить и жаловать... Если не смешно, то извините.

Г р а ф и н я (изменяет мужу). Беда быть женою ревнивого мужа! (Изменяет мужу). <...>

Луна Какая смертоносная скучища... Не затмиться ли мне? (Начинается затмение луны)» [3, 67].

Образ супруги до конца творчества Чехова сохранил привкус условности и скрытой иронии. Вспомним такие рассказы, как «Страх», «Дуэль», «В ссылке», «Рассказ неизвестного человека», «Ариадна», «Анна на шее», «Дама с собачкой». В «Невесте» дан своеобразный дериват старой роли: Надя Шумина оказывается «невестой-изменщицей». Конечно, этот рассказ от того же «Кавардака в Риме» отделяет громадная дистанция, но, помимо различий, следует видеть в них и точки соприкосновения, связанные с игрой шаблоном.

Если женщины выступают в роли «супруги-изменщицы», то мужчинам достается роль околпаченного рогоносца или ревнивца. Вера Иосифовна Туркина, пишущая «большинские романы» и потому знакомая с литературными «стандартами», во время первого же визита Старцева предлагает ему своеобразную игру. «Садитесь здесь, — говорила Вера Иосифовна, сажая гостя возле себя. — Вы можете ухаживать за мной. Мой муж ревнив, это Отелло, но ведь мы постараемся вести себя так, что он ничего не заметит» [10, 25]. Говорится это в присутствии самого «Отелло», игриво реагирующего на «измену» жены: «Ах ты, цыпка, баловница... — нежно пробормотал Иван Петрович и поцеловал ее в лоб» [там же]. Журфиксы Туркиных, очевидно, предполагают ролевое поведение всех присутствующих на них. Даже слуга Пава вовлечен в общее действо. Ему поручена роль того же «Отелло». Если Иван Петрович представляет собой первую степень травести литературного героя, то Пава — вторую. Он двойник двойника: не столько настоящего Отелло, который ему, судя по всему, неведом, сколько Отелло-Ивана Петровича, поэтому роль Павы — это травестия травести (не случайной представляется и выбранная форма имени — не Павел, а Пава, омонимичное имени нарицательному, то есть павлину). Во время первого визита к Туркиным Старцев еще не определился со своей ролью. Он только зри-

те ль на забавном представлении. Ролевое поведение земского врача сформируется в последующих главах.

Всю жизнь отстаивая свободу личности, Чехов опасался оказаться в положении, сходном с теми, что выпали на долю его персонажей. Как и с литературной шаблонностью, с рутинной жизни писатель боролся с помощью иронии, переводя безусловное в разряд условного. Поэтому и могли появиться у него такие, например, признания, как в письме М. М. Ковалевскому: «Вы спрашивали у Н. И. Юрасова, правда ли, что я женюсь. Увы, я не способен на такое сложное, запутанное дело, как женитьба. И *роль мужа* меня пугает, в ней есть что-то суровое, как в роли полководца (т. е. того же Отелло — А. К.). По лености моей я предпочитаю более легкое амплуа» [П 7, 162]. Муж здесь подан в свете условного «театра жизни». Не всякому актеру дано сыграть роль полководца, точно так же не всякому мужчине дано сыграть роль мужа. Оба должны следовать своему «амплуа».

Театрализованные формы представления жизни изменяют не только ее видение, но и ценностную систему. Она релятивизируется, и то, что в обычной действительности признается негативным, здесь получает иное значение. Так, например, мужская измена подчас оказывается одним из условных «клеарств», с помощью которого человек может освободиться от скорлупы ролевого поведения. Слишком «праведным» своим знакомым доктор Чехов выписывал соответствующие «рецепты излечения». И. Л. Леонтьеву он прямо говорил: «Вам надо увлечься смуглой женщиной». Два года спустя: «Влюбитесь в актрису, живите, как птица небесная»¹. «Мережковский хорошо бы сделал, если бы свой quasi-гетевский режим, супругу и «истину» променял на бутылку доброго вина, охотничье ружье и хорошенькую женщину. Сердце билось бы лучше», — замечает он в письме Суворину [П 5, 8]. Бунин приводит свой разговор с писателем в Ялте: «А Короленке *надо жене изменить, обязательно* (канон — А. К.), *чтобы начать лучше писать*. А то он чересчур благороден. Помните, как вы мне рассказывали, что он до слез восхищался однажды стихами в «Русском богатстве» какого-то Вербова или Веткова, где описывались «волки реакции», обступившие певца, народного поэта в поле, и то, как он звучно ударил по струнам лиры, что волки в страхе разбежались? Это вы правду рассказывали?»

— Честное слово, правду,

— А кстати, вы знаете, что в Перми все извозчики похожи на Добролюбова?» (6, 195). В разговоре отражено видение стилизатора, подмечающего вездe дурную рутину, омертвевшие формы жизни, преодолеваемые иронией. Недаром от разговора о Короленко Чехов переходит к обращенному канону.

¹ Чехов. Литературное наследство. Т. 68. С. 482, 484.

Таким образом, мужчина и женщина — это не только физиологическая данность, но и роль, которая, подобно всякой роли, может быть сыграна в «жизни-театре» хорошо или плохо. Поэтому у Чехова можно встретить такие формы представления героев, когда мужчина характеризуется как женщина и наоборот — женщина как мужчина.

О своем соученике по Таганрогской гимназии Чехов писал: «Я, например, лютею в обществе Сергеенко, потому что он очень похож на женщину («умную и отзывчивую») и потому что в его присутствии мне приходит в голову, что моя жена может быть похожа на него» [П 6, 40]. Слова «умная и отзывчивая» закавычены Чеховым как типично дамские, лишь преломленно выражающие его интенции.

Женскость характера Чехов подмечал и у других своих современников. В одном из писем Суворину описывается поведение И. Л. Леонтьева (Щеглова) после провала его пьесы: «Жан Щеглов все еще говорит о «Дачном муже», о Корше, о Гламе, о Соловцове... Когда мы его не слушаем, он обращается к моему жильцу-гимназисту и начинает изливать ему свою душу... Дернула же его нелегкая родиться мужчиной, да еще драматургом!» [П 3, 14]. Щеглов, «изливающий душу» (дамское выражение) любому, готовому слушать его, с точки зрения Чехова, ведет себя не по-мужски. Позже он признается в том, что в «Скучной истории», «изображая одну юную девицу», он «воспользовался чертами милейшего Жана» [П 3, 238].

Весьма выразительно обращение Чехова к тому же Щеглову в другом письме: «Милая Жанушка!» [П 3, 50]. Вряд ли адресат в полной мере понимал, почему коллега называет его «милый Жанушкой». Женское начало здесь многообразно обыграно: использован французский вариант имени, что, в принципе, характерно именно для дам (ср. в «Ариадне»: «Жан, твою птичку укачало» [9, 132]); мужское имя оказалось женского рода с типично дамским эпитетом. Заметим, что в иных случаях обращения типа «милый Жан» в значительной степени теряют привкус дамской речи. Все дело в интонации, в наличии или отсутствии установки на игру речевыми образами.

Передавая свой разговор с Коршем насчет пьесы Щеглова, Чехов советует последнему: «Не торопитесь, голубушка...» [П 3, 51]. Подмена мужского обращения женским, конечно, намеренна. Стилизованным является и слово «голубушка», которое было излюбленным присловьем Корша, имевшего в театральных кругах прозвище «голуба Корш». Так что в обращении скрыта двойная стилизация: говоря от имени Корша, Чехов как бы надевает на себя его речевую маску, тем самым чуточку дистанцируясь от своих слов.

Одно из писем к Щеглову же начинается странным обращением: «Mein lieber Johann!» [П 3, 65]. Здесь Чехов предстает в речевой маске

сентиментальной немки, пишушей письмо супругу. Стилизация тонов капризной барышни: «Милый Жанчик!» [П 3, 59]. Ср. с обращением к А. С. Лазареву: «Добрейший Александр Семенович! Вы, коварный изменщик, уехали не простившись...» [П 2, 148].

Показательно, что Чехов и себя не ставил за пределы влияния общих закономерностей жизни. Иронизируя над тем, что мужчины порой тяготеют к нормам поведения, речи, мировосприятия противоположного пола, писатель подмечал те случаи, когда ему самому приходилось делать шаг в сторону женщин. Вот интересный отрывок из его письма доктору Н. Н. Оболонскому: «*Influenza, овладевшая всем моим существом, лишает меня возможности посетить Вас и рекомендовать Вам возможно скорее приобрести 4940 N «Нового времени» (вторник), где напечатан рассказ, украшенный инициалами Вашего имени»* [П 3, 295]. Нетрудно догадаться, что отрывок выдержан в манере дамской речи и насыщен «дамскими» словечками и оборотами. В данном случае наше утверждение легко доказать, так как сохранился адрес на конверте: «Здесь, Петровка, д. Кабанова. Доктору Николаю Николаевичу Оболонскому от признательной пациентки* [там же]. По Чехову, именно женщины любят лечиться и часто страдают инфлуэнцией (потаянный канон). А так как самого Чехова угораздило заболеть этой болезнью, то поневоле он стал походить на прекрасную половину, что и передает стилизованное письмо от «признательной пациентки».

Сходство мужчин с женщинами может передаваться и с помощью реминисцентности текста. «Прошел еще только год с той ночи, и Васильев еще не успел как следует сносить сапогов, в которых шлепал по грязи за гробом жены» [«Рассказ без конца», 5, 18]. Фраза содержит аллюзию на «Гамлета». В трагедии принц говорит о матери: «И башмаков еще не износила, в которых шла, как Ниобея, за бедным прахом моего отца» [8, 612]. Слова о Гертруде отнесены здесь к мужчине и передают близкое к женскому поведение героя после смерти жены. Слова трагедии переводятся в иной регистр, используются для скрытого профанирования ситуации. Аналогичный пример находим в рассказе «Тряпка». Секретаря редакции Кокина не пускают на вечер в дом коммерции советника Блудыхина. Мучаясь у закрытых дверей, секретарь размышляет: «А ведь счастье было так близко, так возможно!..» [4, 243]. Чуть переиначенные слова Татьяны Лариной усиливают анекдотичность ситуации, бросают иронический свет на героя.

Использовал Чехов и другие приемы для того, чтобы показать условность и относительность границы, отделяющей мужчин от женщин. Стилизатор неизбежно разрушает границы, даже самые жесткие и устойчивые, сблизжая то, что казалось далеким друг от друга, раскрывая схожесть внешне непохожего.

С образами мужчины и женщины соотносятся образы гимназиста и институтки. Опознавательным знаком гимназистов является их влюбленность. Это их обычное, естественное состояние. «В городском саду, на скамеечке, под широкой акацией сидит гимназист восьмого класса, в новеньком мундирчике, с пенсне на носу и с усиками. Возле него хорошенькая. Гимназист держит ее за руку, дрожит, бледнеет и шепчет слова любви» [«И то и се (поэзия и проза)», 1, 104]. И образ влюбленного гимназиста, и весь антураж randevу подчеркнута каноничны: свиданию «положено» происходить в саду, на скамеечке под акцией, липой или кустом сирени — любовь должна быть «осенена» природой. Влюбленные на свидании непременно бледнеют, краснеют, задыхаются от волнения и т. п. Таков литературный канон, который автор разрушает изнутри, разоблачая его как шабон. Здесь же отметим слово «хорошенькая», которое в большей степени принадлежит кругозору гимназиста, чем автора. «Хорошенькая/хорошенький» — слово из словаря девиц и гимназистов, легко понимающих друг друга. В 80-е года слово «хорошенькая» приобрело своеобразный условно-терминологический смысл, сформированный не в последнюю очередь юмористической прессой. Ср. заглавие рассказа А. Грузинского «Что такое «хорошенькая»? (Посвящается мужчинам)»¹.

Гимназист явно играет чужую роль, желая выглядеть не тем, кто есть на самом деле. Ученик восьмого класса тщится предстать перед «хорошенькой» в образе ученого мужа, для чего и нацеплено на нос пенсне и кстати процитирована «ученая» фраза. Ср. с заметкой из записной книжки: «Гимназист с усами из кокетства прихрамывает на одну ногу» [17, 81]. Похоже на то, что этот ученик разыгрывает байронического героя-демона, разочаровавшегося в жизни.

Если гимназист почти всегда влюблен, то должен быть справедлив и обратный вывод: влюбленный герой, независимо от возраста и положения, в той или иной степени близок к норме ролевого поведения гимназиста. Правда, чаще всего он не замечает в своем поведении «гимназического» привкуса, ощутимого лишь для автора.

Почти два десятилетия отделяют рассказ «И то и се» от «Ионыча», тем не менее сцена объяснения в любви Дмитрия Ионыча с Котиком глубинно схожа со сценой объяснения гимназиста с «хорошенькой». Уважаемый земский врач, солидный человек как только пытается признаться в своих чувствах Екатерине Ивановне, так сразу же начинает «страстно жаждать», «бледнеть», «ужасаться», «заклинать», то есть вести себя, в сущности, по-гимназически: «У обоих было любимое

¹ Грузинский А. (А. С. Лазарев) Что такое «хорошенькая»? (Посвящается мужчинам) // Будильник. 1886. Мс 48. 7 декабря.

место в саду: скамья под широким кленом. И теперь сели на эту скамью.

— Что вам угодно? — спросила Екатерина Ивановна сухо, делом тонком.

— Я не видел вас целую неделю, я не слышал вас так долго. Я страстно хочу, я жажду вашего голоса. Говорите. <...> Куда же вы? — ужаснулся Старцев, когда она вдруг встала и пошла к дому. — Мне необходимо поговорить с вами, я должен объясниться... Побудьте со мной хоть пять минут! Заклинаю вас!» [10, 29-30].

Не по летам роль гимназиста и для Гурова. В «Даме с собачкой» недаром мелькнет внешне необязательная, но художественно значимая деталь. В театре, где Гуров встречает Анну Сергеевну, безличный повествователь, казалось бы, совсем некстати замечает: «Повыше, на площадке, два гимназиста курили и смотрели вниз, но Гурову было все равно, он привлек к себе Анну Сергеевну и стал целовать ее лицо, щеки, руки» [10, 140]. Курящие гимназисты — не просто немые свидетели сцены свидания, они своеобразные эпизодические двойники героя. Гуров похож на них тем, что тоже нарушает «правила», ведет себя по гимназически безрассудно и «преступно».

Те из гимназистов, кто еще не достиг возраста любви, просто подсматривают за влюбленными. Таковы герои из рассказов «Исповедь, или Оля, Женья, Зоя». С большим интересом следит за влюбленной сестрой и ее женихом «Коля, гимназист, брат Анны Семеновны» [«Злой мальчик», 2, 180].

В «Вишневом саде» Раневская, рассердившись, бросает Трофимову обидную реплику: «Вам двадцать шесть лет или двадцать семь, а вы все еще гимназист второго класса!» [13, 234]. Почему «вечный студент» не поднялся в глазах Раневской выше второго класса гимназии? Не потому ли, что способен только на подсматривание за влюбленными, но не на самое любовь. Смысл реплики раскрывается, как нередко бывает у Чехова, из контекста его творчества.

Н. Я. Берковский в свое время удачно сформулировал: «Драматургия Чехова — продолжение его прозы, богатая вариация к рассказам и повестям»¹. Поэтому разберем еще один пример из пьесы. В «Вишневом саде» Лопехин произносит странную реплику: «Это плод вашего воображения, покрытый мраком неизвестности...» [13, 240]. В первой записной книжке у Чехова была заметка: «Гимназист: это плод вашего воображения, покрытый мраком неизвестности» [17, 43]. Потом заметка перекочевала в четвертую книжку, а оттуда в пьесу. Несмотря на свою абсурдность эта фраза помогает лучше понять одну из граней характера Лопехина. ¹ Берковский Н. Я. Статьи о литературе. С. 436.

Реплика гимназиста из записной книжки и реплика Лопехина построены в духе игровых выражений, столь популярных в семинарской среде. Порой гимназисты Чехова лишь повторяют услышанное ими. Таков, например, в «Цветах запоздалых» бывший гимназист Егорушка: «В нынешние времена, муттер, — сказал он, презрительно подергивая плечами, — у кого есть голова на плечах и большой карман на панталонах, тот и хорошего происхождения, а у кого вместо головы седалище тела человеческого, а вместо кармана мыльный пузырь, тот... нуль, вот что-с!» Далее сказано об источнике речи героя: «Говоря это, Егорушка попуайничал. Эти самые слова слышал он два месяца тому назад от одного семинариста, с которым подрался в биллиардной» [1, 402].

Думается, что Лопехин, пусть и бессознательно, но тоже «попуайничает»: реплика о «плоде воображения, покрытом мраком неизвестности», усвоена им с чужого голоса, семинариста или гимназиста. Включенная в текст комедии, она сохраняет свой «семинарски-гимназический» привкус, который характерен и для некоторых поступков Лопехина. Он конфузится, как гимназист, когда от него ждут решительного признания Варе. «Меканье» и советы «Охмелии» идти в монастырь отдают той же гимназической конфузливостью. Сам Лопехин, конечно, не ощущает в своем поведении сходства с учеником, ведь он в гимназии не учился. Автору важно и здесь показать расхождение внутренне-личностного и внешне-ролевого начал, что служит одним из источников драмы героя.

Если гимназист — конфузливый вечный влюбленный, то его пара, институтка, выступает в роли «обже», «хорошенькой». Для нее органична та же влюбленность. Институтки в той или иной мере похожи на Оленьку Племянникову, которая «постоянно любила кого-нибудь и не могла без этого» [10, 103].

Все невесты-институтки мечтают об «идеале», о женихе с «идеями». То, что, скажем, Тургеневым изображалось серьезно и прямо, то у Чехова приобретает характер условности и шаблона. «Леля была убеждена, что, выйдя из института, она *неминуемо* столкнется с тургеневскими и иными героями, борцами за правду и прогресс, о которых впередогонку трактуют все романы и даже учебники по истории — древней, средней и новой...» [«Дачница», 3, 12]. Условность здесь создается псевдообъективной мотивировкой и канонном. В «Верочке» о заглавной героине не сказано, что она бывшая институтка, но и мышление, и мировоззрение, и поведение у нее типично институтские: «Плача, смеясь, сверкая слезинками на ресницах, она говорила ему, что с первых же дней знакомства *он поразил ее своей оригинальностью, умом, добрыми, умными глазами, своими задачами и целями жизни*, что она полюбила его *страстно, безумно и глубоко...*» [6, 78].

Иногда Чехов и себя представлял на манер тургеневского героя, «борца за правду и прогресс». В этом случае и он становился завидным женихом: «...я еще ни разу не видел своей богатой невесты. И она меня не видела. Я ей напишу так: *«Полюби не меня, а идею...»* и трону ее этим» [П 3, 175].

Язык институток мало отличен от дамского, и это понятно: ведь многие дамы — это просто выросшие институтки. Вот, например, письмо «От Нади N. к Кате X.» Хотя и не сказано, что та и другая институтки, но об этом легко догадаться. «Милая Катя! Вчера я была в театре и видела там Сару Бирнар. Ах Катечка сколько у нее бриллиантов! Я всю ночь проплакала от мысли, что у меня никогда не будит столько бриллиантов» [«И то и се (письма и телеграммы)», 1, 107]. Столь же объектно показаны грамматические ошибки в «Каникулярных работах институтки Наденьки N». А вот как характеризует слог своей воспитанницы Кати, бывшей институтки, Николай Степанович: «Волгу, природу, города, которые они посещали, товарищей, свои успехи и неудачи она не описывала, а воспевала; <...> и прл всем том масса грамматических ошибок, а знаков препинания почти совсем не было» [«Скучная история», 7, 271]. Ср. с пародийной стилизацией языка институток в письме сестре: «Будь щислива» [П 7, 27].

Если попытаться создать некий инвариант институтки, то типичными чертами ее будут мечтательность, избалованность, обидчивость, экзальтированность, способность уноситься в «высь поднебесную». И еще один «институтский» канон. Чехов ощущал то или иное имя как мужицкое, барское, купеческое, актерское, немецкое и т. п. Связь имени с социально-профессиональной или национальной принадлежностью героя не только жизненная, но в значительной степени и творческая. Поэтому имена также могут приобретать элемент условности.

Канонические имена институток — Наденька и Оленька. Вспомним «Каникулярные работы институтки Наденьки N», письмо «от Нади N. к Кате X.». Очевидно, гимназист, влюбившийся в «хорошенькую», замечает: «У Надин прелестный подбородок» [«Жизнь в вопросах и восклицаниях», 1, 131].

О. Л. Книппер писала о том, что в первую пору ее знакомства с Чеховым «большую роль играла «Наденька», якобы жена или невеста Антона Павловича, и эта «Наденька» фигурировала везде и всюду, ничто в наших отношениях не обходилось без «Наденьки», — она нашла себе место и в письмах¹. Условность мифической Наденьки своеобразно скрестилась с реалиями ялтинской жизни писателя: в 1899 году он неоднократно встречался с дочерью ялтинского протоиерея, восемнад-

¹ Вокруг Чехова. С. 395.

цатилетней Надеждой Терновской, которую местный бомонд прочил Чехову в невесты¹. Игра в «Наденьку», таким образом, перемещалась на границу между жизнью и творчеством. Испытание способности Ольги Леонардовны понимать и принимать творчески-игровое отношение к действительности, возможно, было одним из своеобразных экзаменов, устраиваемых Чеховым своей будущей жене.

Естественно, что не все институтки, не все невесты могут быть «Наденьками», ограничиваться одним именем значило бы огрублять условность. Обратимся к переписке Чехова и Книппер. Ольга Леонардовна интуитивно чувствовала, что Антон Павлович в письмах старается избегать обращаться к ней по имени. Позже, когда отношения устанавливаются и определяются, не редкость будут такие формы, как «милая моя Оля» [П 9; 98] или «милюся моя Оля» [П 9; 119]. В начале же переписки имя Оля встречается редко. Замечая это, Ольга Леонардовна пишет: «...я хочу поболтать с тобой, мой Антон. Ведь ты мой? А ты вот меня никогда не называешь по имени, только в первом письме; оно тебе не нравится?»². В ответ Чехов оправдывался тем, что не называет по имени свою будущую жену «неумышленно» [П 9, 106]. И, как бы исправляясь, заканчивает следующее письмо фразой: «До свидания, Оля моя хорошая, крокодил души моей» [П 9, 111]. Причина, по которой писатель избегал называть Книппер по имени, видимо, прежняя: он опасался увидеть в дорогой ему женщине черты, сближающие ее с институтками, для которых имя Оля — одно из условно-канонических, а самому приблизиться к норме ролевого поведения влюбленного гимназиста. А поводы к этому, очевидно, были, что может подтвердить такой, например, фрагмент из письма Книппер: «Помнишь, как ты меня на лестницу провожал, а лестница предательски скрипела? Я ужасно это любила. *Боже, пишу, как институтка*»³.

В отличие от институток, курсистки «ученее», эмансипированнее, сильнее ориентированы на социальные проблемы. У них свои манеры и жестовый язык. Бывшая курсистка Варя, одна из героинь рассказа «У знакомых», после чтения стихотворения Некрасова с подсказками Подгорина «засмеялась и хлопнула его рукой по плечу» [10, 13]. Трудно представить этот жест у институтки. Варя здесь пытается выдать себя за друга мужчины, «своего человека». Алексей Лаптев предпочитает бывшей курсистке Рассудиной окончившую институт Юлию Белавину, подмечая в первой утрированную маскулинность. С Лаптевым она здо-

¹ Подробнее см.: Полоцкая Э. А. Ялтинская редакция «Шуточки» // Чеховиана: Чехов в культуре XX века. М., 1993.

² Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер. Т. 1. С. 172.

³ Там же. С. 161.

рывается «крепко и порывисто». Не женской кажется и ее походка — «когда она, торопливо и широко шагая, шла на урок, ее легко можно было принять за молодого послушника» [9, 40, 41]. «Молодой послушник» и «инсипидка» Рассудина похожи и внутренне: оба истово служат своим догматам.

Язык курсистки грубее, чем у институтки. У него свой спектр интонаций, свой словарь. «Выручайте, Миша, выручайте, — сказала Варя, закуривая. — Вы всегда были умницей. Вы мало жили, еще ничего не испытали в жизни, но у вас на плечах голова... Вы поможете Тане, я знаю» [«У знакомых», 10, 12].

В письме Е. М. Шавровой Чехов приводит словечко, ощущаемое им как типичное для курсистки: «Ездил экзаменовать мальчишек, приехал и чувствую себя разбитым, как Геркулес после одного из своих самых пикантных подвигов. Курсистка бы сказала: *околеваю!* [П б, 357]. Ср. с речью Рассудиной: «*Полцарства за стакан чаю!* — проговорила она, закрывая рот муфтой, чтоб не простудиться. — Я была на пяти уроках, чтоб их черт взял! Ученики такие тупицы, такие толкачи, что я чуть не умерла от злости. И не знаю, когда кончится эта каторга. *Замучилась** [9, 42]. Ироническая (в кругозоре автора) перефразировка из «Ричарда III» возможна, конечно, в устах только «ученой» курсистки, а не институтки, ориентированной совсем на иную литературную традицию.

Сплавом условного и безусловного у Чехова отмечены не только социальные, профессиональные, возрастные аспекты личности, но и национальные. К проблеме национального характера в творчестве Чехова нельзя подходить, игнорируя условность и связанную с нею иронию. Наряду с верной этнологической характеристикой, образы русского, немца, француза, еврея и т. п. включают в себя момент условный, творческий.

Социально-речевой энциклопедизм прозы Чехова проявляется в создании самых разных образов языков, в том числе и национальных. Чехов работал воплощенными в них точками зрения, формами понимания и овладения мира. Лингвистические же приметы часто служили лишь для маркирования того или иного языкового стиля, определения речевой маски.

В письмах писателя можно найти пародийную стилизацию патристически настроенного украинофила — «Можэтэ себэ представить, я познакомился с хохлацкой королевой Заньковецкой, которую Украина нэ забудэ» [П 4, 347]; бережливого еврея — «Ах, какие расходы! Гевалт!» [П 4, 93]. Особенно часто встречается иронически заковыченный южно-русский говор. «Сашичка, иде ты бул?» — обращается писатель к брату Александру [П 2, 33]. Ему же: «В Ялте погода очень хорошая, теплая; в природе полнейшее благоутробие. Пароходы то приходят, то

уходят» [П 7, 343]. Этот же языковой образ обыгрывается Александром Чеховым: «Ви за нас, ми за вас, бох за усах»¹.

О национальной пестроте произведений Чехова неоднократно писалось², но без учета условности. Остановимся лишь на одном образе национального языка.

В русской литературе фигура немца или, вернее, полунемца — одна из самых давних и укорененных. Вспомним Шиллера и Гофмана из «Невского проспекта» Гоголя, Германна из «Пиковой дамы», Фогеля из «Кому на Руси жить хорошо», Штольца из «Обломова» Гончарова и многих других. В «Что чаще всего встречается в романах, повестях и т. п.?» в перечне шаблонов недаром назван «немец-управляющий» [1, 17].

В образах немцев Чехов акцентирует, помимо этнических, реально-бытовых особенностей, еще и выработавшийся стереотип их восприятия, работая им как объектным.

Немцы Чехова часто носят «пышные» фамилии, которые при ближайшем рассмотрении оказываются профанными. В рассказе «Корреспондент» выведен немец по фамилии Фюнф, т. е. «пять». Она близка русской фамилии Пятеркин, которая явно игрового происхождения и этимологически осмысливается поговоркой — «пятое колесо в телеге». В «Толстом'и тонком» тонкий трижды представляет свою жену на «светский» манер — «урожденная Ванценбах», Профанный смысл фамилии раскрывается при ее переводе — «клопный ручей». В рассказе «Либеральный душка» мелькнет «ее превосходительство немка, урожденная баронесса фон Риткарт...» [3, 136]. Профанность этой фамилии должен раскрыть сам читатель. Для этого нужно прочесть фамилию не слева направо, а наоборот, тогда получится: Риткарт — трактир. В «Скучной истории» эта же фамилия-палиндром обыгрывается героем-рассказчиком. Николай Степанович описывает свою прогулку и при этом иронически замечает: «Мое превосходительство ведут на улицу, сажают на извозчика и везут. Я еду и от нечего делать читаю вывески справа налево. Из слова «трактир» выходит*«риткарт». Это годилось бы для баронской фамилии: баронесса Риткарт» [7, 291]. Столь же профанна и другая «баронская» фамилия — Кольб [«Володя», 6, 208]. Если произнести в ней простейшую перестановку, то получится Бокль (ср. в «Вишневом саде»: «Вы читали Бокля?»). Тут же выскажем догадку о мета-

¹ Письма А. П. Чехову его брата Александра Чехова. С. 106.

² См., например: Семанова М. Л. Многонациональная Россия в изображении Чехова // Творчество А. П. Чехова. Ростов н/Д., 1976. Из новых работ см.: Эткинд Е. Г. Иванов и Ротшильд // Вопросы литературы. 1995. № 4; Калмоновский Е. Парадоксы пересечений: евреи в произведениях А. П. Чехова // Евреи в России: история и культура. СПб., 1994; Уте Даннеманн Изображение немцев в творчестве Чехова: деконструкция стереотипов // Чехов и Германия. М., 1996.

тезе, положенной в основу фамилии героя «Чайки»: Дорн — Норд. Прозрачна игровая этимология немецкой фамилии Финке, произведенной путем усечения слова «сфинкс» («Обыватели»). В профанной огласовке дана и фамилия мужа-немца «дамы с собачкой» — Дрыдыриц.

Условность фамилии немцев подкрепляется их именами. Многие чеховские немцы являются Карлами или Карловичами: Карл Карлович («Корреспондент» и «Событие»), Эдуард Карлыч («Капитанский мундир»), Карл Иванович («Исповедь, или Оля, Женя, Зоя»), Иван Карлыч («Добрый немец» и «Черный монах»), Михаил Карлович («Рассказ старшего садовника»), Марья Карловна («На волчьей садке»), Розалия Карловна («Нервы»). В записных книжках находим заметку, отражающую поиск отчества и фамилии для драматического героя: «барон Тузенбах, (Николай Карлович) Кроне-Альтшауер, Николай (Карлович) Львович» [17, 215]. Не все, конечно, немцы Чехова — Карлы или Карловичи. Но неписанный канон предполагает высокую вероятность именно этих имени и отчества. Вероятно, дело не только в их распространенности, но и в каламбурно-игровом характере звучания для русского уха («Карл у Клары украл кораллы»). Вспомним в этой связи, что в «Попрыгунье» имя Осип мотивировано, пусть и со ссылкой на сознание Ольги Ивановны, той же каламбурной природой: «...имя Осип не нравилось ей, потому что напоминало гоголевского Осипа и каламбур: «Осип охрип, а Архип осип» [8, 26].

Если грузины, по Чехову, часто бывают «князьями», то немцы — баронами и «фонами». В одном из самых первых юношеских писем Чехова, дошедшем до нас, упоминается «барон фон Горой-его-положь» [П 1, 28], а в пьесе «Три сестры» в числе главных действующих лиц — барон Тузенбах.

В гимназии Чехов изучал греческий, латинский, старославянский, немецкий и французский языки [П 1, 471]. Все они давали богатый материал для профанирования отживших, ходульных форм жизни, для создания релятивной картины мира. Показательно, что первое из сохранившихся писем Чехова брату Александру построено по принципу макаронической речи. Сухая гимназическая ученость снижается и выворачивается наизнанку: «Ich habe eine открытие gemacht: Luize ревнует dich, к Marie und наоборот. Sie fragten mich von dir, поодиночке, наперерыв. A was ist das? Du bist ein Masurik, und es hat nicht mehr, mein lieber Herr Masera» [П 1, 14] — («Я сделал открытие: Луиза ревнует тебя к Мари и наоборот. Они спрашивали меня о тебе поодиночке, наперерыв. Что это? Ты мазурик, и ничего более, дорогой сударь Мазера»). При этом второй полюс — серьезного, безусловного в отношении языка сохраняет свое значение, но в других сферах жизни, не творческих. Весной 1891 года писатель сообщает из Вены: «Я не совсем забыл немец-

кий язык. И я понимаю, и меня понимают» [П 4, 200]. Одна из предсмертных фраз Чехова, как известно, тоже будет сказана по-немецки: «Ich sterbe».

Немецкая речь, преимущественно в профанном, полупародийном виде, — один из ручейков, впадающих в полноводную реку многоязычной чеховской прозы. В изображении ее Чехов подключается к традиции, идущей от Гоголя. В «Невском проспекте» макароническая речь передана кириллицей, что усиливает ее профанное звучание.

«— Мейн фрау! — закричал он.

— Вас волен зидох? — отвечала блондинка.

— Гензи на кухня!» (3, 38).

Такого рода «немецкая речь» не редкость и у Чехова. Иван Карлович Швей, узнав, что «рыжий скотина», которого он поначалу принял за любовника жены, оказывается взятый рачительной супругой постоялец, меняет гнев на милость и проявляет сверхпатриотизм (условно-каноническая примета немцев): «Ты у меня русский, — бормотал он, — кухарка русский, и я русский... Все имеем русские языки... <...> Россия великолепная земля... С Германией я желаю драться...» [6, 47]. Во многих случаях обрусевшие немцы говорят на обычном русском языке, грамматически правильном. «Немецкость» в этих случаях сказывается в тематической направленности их речи, в характерах, поступках и т. п.

В записной книжке Чехова есть фрагмент, в измененном виде вошедший в рассказ «Ариадна». Герои его рассуждают о тематической ориентированности речи русских и немцев.

«А р т и с т . Вот немцы молодцы: говорят о ценах на шерсть. А наши русские сейчас бы завели об эмансипации (женщин и конституции...), о высоких материях и т. д. А пуще всего насчет женщин.

— А разве это дурно?

— Дурно-с» [17, 20].

Профанная немецкая речь не исчезает из творчества Чехова вплоть до последних его произведений. Вспомним Ивана Петровича Туркина, умеющего не только «кашлять очень смешно», играя роли генералов, но и при случае прочитать письмо «немца управляющего» о том, как в имени «испортились все запираательства и обвалилась застенчивость» [10, 32]. Шутки превратились здесь в нечто противоположное, они застыли и омертвели, как омертвела жизнь в городе С.

В записных книжках писателя остались нереализованные заметки «немецкого» характера: «Немец: Господи, помилуй нас грешневи-ков»; «Немка: мой муж был большой (охотник) любовник ходить на охоту» [17, 86, 28]. Ср. с фразой Шарлотты Ивановны: «Вы такой хороший мой идеал...» [«Вишневы сад», 13, 231].

Аналогично шаблону, национальные речевые акценты, по Чехову, допустимы только в произведениях с заданием пародийной стилизации. В произведениях, написанных словом прямым, а не преломленным, ироническим, они становятся либо приметой этнографического свойства, что обычно вредит беллетристике, либо, что еще хуже, проявлением ксенофобии. Поэтому Чехов сам использовал их, остерегая при этом от употребления других. О. Л. Книппер он писал: «Зачем вы играете пьесу Горького на о? Что вы делаете?! Это такая же подлость, как то, что Дарский говорил с еврейским акцентом в Шейлоке. В «Мещанах» все говорят как мы с тобой» [П 10, 192].

Каждая нация, по Чехову, обладает своими отличительными качествами, приобретающими под его пером характер обращенных канонов. Например, в сценке «Моя беседа с Эдисоном» сказано, что «братья у всех взаимны — национальная особенность русских» [4, 246]. А в «Степи» повествователь замечает, что «русский человек любит вспоминать, но не любит жить» [7, 64]. Образцы такого рода есть и в письмах. Комментируя своего «Иванова», Чехов объясняет некоторые качества главного героя каноническими национальными приметами: «Русский человек — умер ли у него кто-нибудь в доме, заболел ли, должен ли он кому-либо, или сам дает взаимны — всегда чувствует себя виноватым» [П 3, 110-111]. В том же письме русский противопоставляется немцу: «Когда я писал пьесу, то имел в виду одни только типичные русские черты. Так, чрезмерная возбудимость, чувство вины, утомляемость — чисто русские. Немцы никогда не возбуждаются, и потому Германия не знает ни разочарованных, ни лишних, ни утомленных... Возбудимость французов держится постоянно на одной и той же высоте, не делая крутых повышений и понижений, и потому француз до самой дряхлой старости нормально возбужден» [П 3, 115].

Помимо общепризнанных качеств немцев (пунктуальность, расчетливость, деловитость и т. п.), Чехов канонизирует второстепенные, факультативные. Немцы, например, у него оказываются почти всегда несчастливы в любви («Добрый немец», «В усадьбе», «Дама с собачкой», «Три сестры»). Немки же оказываются в любви холодны: «И я мог жениться на тебе, немецкая холодная кровь?!» — яростно восклицает Франческо Бутронца, обращаясь к жене Каролине [«Жены артистов», 1, 56]. Умение любить, по Чехову, примета не немцев, а французов.

В заключение несколько слов о Чехове в роли «немца». Женившись на Ольге Леонардовне, писатель в какой-то момент начинает играть роль мужа-немца, которая не может не вызвать у него иронии. В одном из писем Чехов убеждает жену не хандрить и добавляет: «Ведь муж у тебя не пьяница, не мотыга, не буян, я совсем немецкий муж по своему поведению; даже хожу в теплых кальсонах...» [П 10, 175]. Пос-

леднее замечание является потаенным обращенным каноном: немец обязательно должен носить теплое белье. Продолжая начатую игру, следующее письмо Ольге Леонардовне Чехов подписывает так: «Твой муж в шерстяных кальсонах. Немец Антон» [там же, 176]. Будут и другие варианты: «Твой А. Чех немец» [там же, 187]; «Твой немецкий муж в протертых назади брюках. Антон» [там же, 208]. Здесь игра другой канонической приметой немцев — их бережливостью. Отголосок роли «мужа-немца» слышится и в письме, датированном 22 июня 1902 года: «Меня ужасно мучает ревность, жене своей я не верю и потому спешу, спешу. Буду тебя колотить» [там же, 252]. Чтобы понять смысл написанного, надо знать, что, по Чехову, рогоносец — каноническая роль немца, которую писатель боялся сыграть в жизни.

Намеченный нами образный ряд легко продолжить (мужик, ребенок, слуга, адвокат и т. д.). На относительно небольшом числе примеров мы стремились показать, что для Чехова социальный, профессиональный, возрастной, национальный, половой и т. п. аспекты расслаивают единый язык, предстают как определенные точки зрения на мир. «Диалекты становятся как бы целостными образами, законченными типами речи и мышления, как бы языковыми масками»¹. Многоязычие, многообразнейшие перекрестные связи между социальными и иными диалектами создают многотонность и многокрасочность мира Чехова. Способность легко менять речевые маски, работать ими как объективными может быть охарактеризована как стилистический протезизм Чехова, одна из ярких примет художника-стилизатора.

Чехов не просто работает разными точками зрения на мир, воплощенными в социальных диалектах, он еще и снимает их вещающую манеру, показывает относительность и ограниченность их претензий на правду: «Чехов — тотальный критик современного ему языкового сознания, разрушающий традиционные конвенции интеллигентского (и не только — А. К.) словоупотребления. Он говорит на обломках мифа XIX в. о русской исключительности, и именно потому напряжение между умершей сакральностью и вызывающим бытом становится неисчерпаемым источником комического»².

М. М. Бахтин писал о том, что «все слова пахнут профессией, жанром, направлением, партией, определенным произведением, определенным человеком, поколением, возрастом, днем и часом»³. Не все писатели наделены чутьем к такого рода семантическим и интонационным оборотам. Для искусства стилизации же оно совершенно необходимо. Чехов был тем автором, который прекрасно чувствовал речевые «запа-

¹ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле... С. 519.

² Шатин Ю. В. Профанирующий символ. С. 297.

³ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. С. 106.

хи» и — что еще более важно — сам умел создавать их. Во всех случаях стилизатор находится вне социально-профессиональных и иных диалектов: он на касательной к ним. Образно говоря, писатель подобен дирижеру, объединяющему разных музыкантов, но не имеющему своего инструмента.

Огромная роль принадлежит в произведениях Чехова тону. С его помощью слову придается аромат, вкус «поколения, возраста, дня и часа». «Интонация всегда лежит на границе словесного и не-словесного, сказанного и не-сказанного. В интонации слово непосредственно соприкасается с жизнью. И прежде всего именно в интонации соприкасается говорящий со слушателями: интонация социальна *par excellence*. Она особенно чутка ко всем колебаниям социальной атмосферы вокруг говорящего»¹.

Самой серьезной критики и самой высокой похвалы у Чехова авторы удостаивались не за тему или проблему, а за тон: «У Ежова тон однообразен, становится в конце концов скучновато, точно читаешь энциклопедический словарь, и будет так, пока не придет к нему на помощь беллетристика» [П 11, 229]. В отличие от науки, беллетристика, по Чехову, предполагает многотонность. Б. А. Лазаревскому о его произведениях скупно замечено: «Рассказы однотонные» [П 11, 287]. Тот же укор адресован произведению Горького: «Фома Гордеев» написан однотонно, как диссертация. Все действительные лица говорят одинаково; и способ мыслить у них одинаковый» [П 9, 63]. Каждый языковой образ для Чехова — воплощенная точка зрения на мир, «способ мыслить».

«Кто этот Юрьин, пишущий у Вас «В надежде славы и добра»?», — спрашивает Чехов М. О. Меньшикова и тут же дает свой вариант ответа. — Судя по тону и слогу, это московский адвокат и человек уже немолодой» [П 5, 178]. «По тону и слогу», а не по предмету и проблематике написанного, определены возраст, профессия и место жительства пишущего. Логично предположить, что и самому Чехову было достаточно верно передать тон речи героя, чтобы читатель сам воссоздал недостающие сведения о нем, домыслил необходимые «субъективные элементы».

Чехов работает преимущественно преломленным словом, пропущенным сквозь «прозрачную», но осязаемую чужесловесную среду. Не замечая ее, подменяя двуинтонационное слово, одноинтонационным, однотонным, мы неизбежно искажаем и обедняем художественный мир писателя. Разобрав языковую форму стилизации, мы ставим другой вопрос: как выявить литературную преломляющую среду в произведениях Чехова, на что опереться при ее поиске? Попыткой ответа на этот вопрос является второй раздел нашей работы. ¹ Волошинов В. Слово в жизни и слово в поэзии // Звезда. 1926. № 6. С. 253.

РАЗДЕЛ ВТОРОЙ ЛИТЕРАТУРНОСТЬ ПРОЗЫ ЧЕХОВА

Насыщенность явными, полускрытыми и глубоко потаенными цитатами, реминисценциями, аллюзиями на чужой текст одна из важнейших особенностей творчества Чехова. Писатель был виртуозным мастером неявного литературного диалога, «в его творческом сознании персонажи, ситуации и конфликты строились не просто в соотносительности с литературой прошлого, а в постоянной полемике с ней, в переосмыслении известных решений»¹.

Было время, когда суждения о литературной подоплеке произведений Чехова отличались противоречивостью, доходившей едва ли не до полярности. Л. П. Гроссман, например/полагал, что в произведениях писателя ее вообще нет. В работе «Натурализм Чехова» он утверждал, что «метод непосредственного наблюдения и точного изучения действительности совершенно изгнал творчество Чехова от каких-либо налетов книжности. Он умел всматриваться собственными глазами во все явления мира, изучая их помимо авторитетов...»². А. И. Роскин полагал, что Чехов — «один из самых свободных от непосредственных книжных влияний писатель»³. А. Б. Дерман, напротив, был убежден в том, что «чеховская поэтика сводится к преодолению поэтики предшествующей фазы развития художественной литературы»⁴ и, естественно, каким-то образом должна включать ее в себя.

К настоящему времени взгляд на Чехова как натуралиста в основном преодолен. Множатся доказательства того, что главные принципы чеховской поэтики связаны с «переосмыслением, «перелицовкой» литературного слова предшественников»⁵. Литературность признается одной из важнейших особенностей не только чеховской прозы, но и драматургии⁶. Однако было бы заблуждением утверждать, что творчество Чехова — это лишь «литература по поводу литературы» (Л. Толстой). Оно имеет двойную природу: и жизненную, и литературную. Генезис чеховских произведений лежит на границе жизни и литературы, поэтому нельзя ограничиваться каким-то одним аспектом. В их сомкнуто-

¹ Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. С. 217.

² Гроссман Л. П. От Пушкина до Блока. Этюды и портреты. М., 1928. С. 295.

³ Роскин А. И. А. П. Чехов. Статьи и очерки. М., 1959. С. 131.

⁴ Дерман А. Б. Творческий портрет Чехова. С. 255.

⁵ Николаева С. Ю. Чехов и Достоевский (проблема историзма). Тверь, 1991.

⁶ Сухих И. Н. Проблемы поэтики Чехова. С. 17. См. также: Головачева А. Г.

Литературно-театральные реминисценции в пьесе А. П. Чехова «Чайка» // Филологические науки. 1988. № 3.

ти и единстве и вместе с тем относительной автономности залог продуктивного осмысления искусства Чехова.

Литературоведами выявлены многочисленные переклички, случаи полемики, пародирования Чеховым самых различных произведений. «Между тем в понимании и изучении литературных связей его собственного творчества многое остается спорным и неясным», — утверждает В. Б. Катаев¹. Накопленные наблюдения требуют определенной систематизации, которая возможна при понимании стилизаторской природы творчества Чехова.

Полемическая направленность произведения раскрывается легко, когда есть прозрачные намеки на чужой текст или — еще лучше — прямые указания на него автора. Пример подобного рода — заметка о «Графе Нулине», в которой Пушкин размышляет о творческих импульсах, подтолкнувших его к созданию поэмы.

Читатель, не осознающий глубинной связи пушкинского произведения с «довольно слабой поэмой Шекспира»², поймет ее иначе, чем замышлялось автором. Для «Графа Нулина» «Лукреция» является необходимым диалогизирующим фоном, в соотнесении с которым глубже понимаются многие собственные его моменты- Герои Пушкина — полемическое продолжение шекспировских героев. В кругозоре автора персонажи «Графа Нулина» оказываются своеобразными «актерами», разыгрывающими старую историю на новый лад. Наталья Павловна — Лукреция, ее муж — Публикола, граф Нулин — новоявленный Тарквиний. Пушкин не просто «накладывает» новых героев на старых, а своеобразно развивает их. Действие переносится в Россию, в XIX век. Пушкинская «Лукреция» поступает вопреки литературному образцу — дает пощечину «Тарквинию», в результате чего исчезает почва для трагедии. Место ее занимает пошлая история оболщания, достойная комедии, водевиля. В. В. Виноградов писал о пушкинской поэме: «Намеки или явные указания на стоящий за рядами прямых значений второй строй образов раздваивают смысловой облик литературного произведения. Осложняется понимание основного сюжетного рисунка. Становится изменчивой и двойственной перспектива изображения»³.

Произведения Чехова во многом подобны поэме Пушкина, с той разницей, что автор «Черного монаха» не оставил указаний на то, с каким произведением он вступает в диалог. Более того, объект полемики старательно вуалируется им, хотя и не настолько, чтобы быть совсем темным. Неверно при этом говорить о зашифрованности произведений

¹ Катаев В. Б. Указ. соч. С. 5.

² Пушкин А. С. Собр. соч.: В 6 т. М., 1969. Т. 6. С. 255-256.

³ Виноградов В. В. Стиль Пушкина. С. 452-453.

Чехова, меньше всего являющихся искусными ребусами или загадками.

Своего рода аналогом пушкинской заметке о «Графе Нулине» можно признать фрагмент из письма Чехова А. С. Суворину от 13 апреля 1895 года, в котором писатель делится впечатлением от романа Сенкевича: «Одолеваю «Семью Поланецких». Это польская творожная пасха с шафраном. Если к Полю Бурже прибавить Потапенку, попрыскать варшавским одеколоном и разделить на два, то получится Сенкевич. «Поланецкие» несомненно навеяны «Космополисом» Бурже, Римом и женитьбой (Сенкевич недавно женился)...» [П 6, 53]. Отзыв Чехова на чужой роман чрезвычайно показателен и симптоматичен.

Сенкевич работает, главным образом, непреломленным словом, что не мешает Чехову судить его по меркам стилизатора. Приведенное высказывание оказывается важно не столько для понимания Сенкевича, сколько самого Чехова. «Поланецкие» истолкованы как стилизаторское произведение, имеющее двойную литературно-биографическую подоплеку. Показательна их иерархия: на первое место поставлена литература («Поланецкие» навеяны романом Бурже), а автобиографический момент — на второе (женитьба Сенкевича). Стилизатор сосредоточен не на оригинальном, а на уже освоенном другими авторами. Он берет подчас совершенно разнородный материал (Бурже плюс Потапенко), но обрабатывает его под своим углом зрения. Для стилизатора «своим» является не столько материал, сколько угол его преломления и связанные с этим тон, колорит, атмосфера, аура. Интонационный аспект у него довлеет предметно-тематическому. Сенкевичу для того, чтобы отбить у чужого материала французский и русский «запах», якобы понадобилось попрыскать его «варшавским одеколоном», затем подготовленное «тесто» «разделить на два», и уж только потом изготавливать из него «польскую творожную пасху с шафраном».

Скорее всего, у польского романиста не было намерения использовать для своего произведения Бурже или Потапенку. Будь иначе, то есть будь Сенкевич стилизатором, он должен был бы учесть и других авторов, касающихся той же проблематики, что и он, рисующих сходных героев, ситуации и т. п. Но этого нет, недаром Чехов далее замечает, что «Сенкевич, по-видимому, не читал Толстого, не знаком с Ничте, о гипнотизме он толкует, как мешанин (то есть не знает научных основ изображаемого явления — А. К.), но зато каждая страница у него так и пестрит Рубенсами, Боргезе, Корреджио, Боттичели...» [П 6, 54]. Из сказанного ясно, что стилизатор выстраивает целую цепочку чужих затекстных произведений («однородных стилистических систем», по выражению В. В. Виноградова), связанных с его собственным, играющих роль диалогизирующего фона, объясняющих многое в стилизации.

Приведем отрывок из другого письма Чехова, где прямо указывается на разъясняющий характер диалогизирующего фона, только не для литературного произведения, а для житейского случая. Готовясь к освящению школы в Новоселках, Чехов пишет Н. И. Забавину о возможных трудностях: «Если же ответа (на телеграмму — А. К.) не будет, то освящение состоится «без закусок» и я объявлю гостям, что председатель, взявший на себя устройство освящения, не приехал, и *посоветую им прочесть «Коляску» Гоголя, которая разъяснит им многое»* [П 7, 25]. Находящееся «за скобками» житейского сюжета чужое произведение необходимо для должного освещения происходящих событий. Автор намерен указать участникам события лишь направление литературных ассоциаций, устраняясь от непосредственного объяснения происходящего, оставляя финал открытым.

Во втором разделе нашей работы анализируются произведения Чехова, взятые в хронологической последовательности — от ранних до поздних, ставится задача проследить динамику стилизаторского начала. Предыдущий раздел был построен по принципу синхронии: нас интересовали не изменения, происходящие в художественной системе писателя, а лишь некоторые ее особенности.

Отстаивая гипотезу о стилизаторской природе прозы Чехова, мы сознательно обошли произведения, стилизационность которых не вызывает больших сомнений («Тысяча одна страсть, или Страшная ночь», «Летающие острова», «Ненужная победа», «Драма на охоте» и др.). Внимание обращено на те вещи, которые анализируются без учета преломляющей чужесловесной среды, то есть не как стилизации.

Школа стилизации: споры с Гюго («В рождественскую ночь»)

Еще в гимназическую пору романы Гюго производили на Чехова, по свидетельству его брата, «особенное впечатление»¹, что не мешало впоследствии молодому писателю неоднозначно относиться к автору «Отверженных». Чехов признавал его «генералом от французской литературы» [16, 9] и почти одновременно пародировал. В 1880 году вышел рассказ «Тысяча одна страсть, или Страшная ночь. (Роман в одной части с эпилогом)», пародийно представляющий стиливую манеру Гюго. Длительное время это произведение считалось единственным «посвящением» Чехова классику французского романтизма.

Однако творческое взаимодействие Чехова с Гюго было и более долговременным, и более сложным. Через три года после публикации «Тысячи одной страсти» в журнале «Мирской толк» появляется рас-¹ Чехов М. П. Вокруг Чехова. М., 1981. С. 43.

сказ «В море», который, как показал Р. Г. Назиров, представляет собой пародию на «Тружеников моря» Гюго и «заключает в себе полемическое продолжение Юман¹ 9 опровержение его финала»¹.

Но и это, как оказалось, было не последнее обращение Чехова к творчеству Гюго. В том же 1883 году, через три месяца после выхода «В море», в рождественском номере «Будильника» печатается рассказ «В рождественскую ночь», не вызвавший поначалу интереса у критики и прошедший незамеченным. Отклики появились лишь после выхода сборника «Пестрые рассказы» (1886), куда он был включен.

Оценки критиков были разноречивы. Н. Ладожский (В. К. Петерсен) заявлял: «...рассказ этот по замыслу совершенно невероятен». Поступок героя, сознательно идущего на гибель, признается им «чересчур героичным». Не были оставлены без внимания и другие натяжки: «Читая этот рассказ, вы вспоминаете многие несообразности, случившиеся в жизни, которая далеко не может похвастаться логикой...» Несмотря на все сделанные замечания, рассказ все же признается «одним из лучших в книге»².

Другой критик писал о том, что «автор усиливается быть патетичным, но результатом его усилий явилось нечто вроде пародии на крик Тамары в лермонтовском «Демоне». Мелодрама заканчивается, как и надлежит, катастрофой и метаморфозой...»³.

Если бы рецензенты заметили в рассказе потаенный «перевод с французского» и при этом верно установили его происхождение, то были бы объяснены и его «совершенно невероятный» замысел, и «чересчур героичный» поступок персонажа, и усилия автора «быть патетичным», и многие другие «несообразности». Но переделка оказалась столь искусна, что осталась незамеченной. Произведение пародийно-стилизаторского толка прочли, не разгадав его природы.

В письмах Чехова ранней поры не раз встречаются показательные признания о работе с чужими произведениями. Так, брату Александру он пишет: «Переводи мелочи. Мелочи можно переделывать на русскую жизнь...» [П 1, 45]. Совет явно предполагает апробированные собственные результаты «русификации» мелочей иностранных авторов. «Марья Владимировна (Киселева — А. К.) здравствует, — сообщает брату Михаилу из Бабкина. — Поставляет мне из французских журналов (старых) анекдоты... Барыш пополам» [П 1, 154]. Той же М. В. Киселевой в письме 1886 года уже с высоты накопленного опыта писатель

¹ Назиров Р. Г. Пародии Чехова и французская литература // Чеховиана. Чехов и Франция. М., 1992. С. 51.

² Н. Ладожский (В. К. Петерсен) Б. н. // Новости дня. 1886. JSfe 168. 22 июня.
³ Арсеньев К. К. Беллетристы последнего времени // Вестник Европы. 1887. № 12. С. 769.

объясняет: «Переделки с иностранного — вещь вполне легальная, но только в том случае, если грех против 8-й заповеди не режет глаз... <...> Избегайте популярных сюжетов. Как ни тупоголовы наши гг. редакторы, но уличить их в незнании парижской литературы, а особенно мопассановщины, труд нелегкий» [П 1, 263].

Опасения насчет «гг. редакторов» были отнюдь не беспочвенны. Рецензент «Книжек Недели» писал в 1891 году о своем восприятии ранних вещей Антоши Чехонте: «Сначала я подозревал, нет ли тут какой-нибудь фальши. Наши сатирические журналы — мастера насчет разных «заимствований», особенно из иностранных источников. <...> Но скоро это подозрение исчезло. Рассказики были все настоящие, русские: русские люди, русская психология, русская действительность»¹. Заметить такого рода критик в рассказах хотя бы намек на «грех против 8-й заповеди», он, очевидно, не преминул бы истолковать это как проявление подражательности, «фальши» писателя. Чехов никогда не был эпигоном, характер «заимствования» у стилизатора совсем иной. Чужое произведение для него представляет необходимый диалогизирующий фон, чужесловесную среду, через которую автор преломляет собственный замысел, а не образец для подражания.

Для рассказа «В рождественскую ночь», следуя своим правилам, Чехов выбрал не самое популярное произведение Гюго. Он воспользовался теми же «Тружениками моря», с которыми накануне работал при создании рассказа «В море».

Гюго смотрел на свой роман как на завершающий трилогию, первую часть которой составляет «Собор Парижской богородицы», а вторую — «Отверженные». В авторском предисловии к «Труженикам моря» говорится: «Человек сталкивается с препятствием в виде суеверия, в виде предрассудка и в виде стихии. <...> В «Notre-Dame de Paris» автор изобразил роковую силу догматов, в «Miserables» он указал на роковую силу законов; в этой книге он выставит роковую силу внешних предметов, обстановки.

К этим трем неизбежностям, окружающим человека, примешивается внутренняя неизбежность — верховный рок, человеческое сердце»².

¹ (В. Л. Кигн) Беседы о литературе. А. П. Чехов. // Книжки Недели. 1891. №5. С. 195.

² Труженики моря. Роман В. Гюго, приспособленный для детей. СПб., 1872. С. 3. В дальнейшем ссылки на это издание даются в основном тексте в круглых скобках с указанием страницы. Предпочтение отдано этому изданию с учетом указания мемуариста на увлечение Чехова Гюго в гимназические годы. До указанного издания роман выходил четырежды, но лишь в 1866 году. После 1872 года очередное переиздание «Тружеников моря» будет осуществлено в 1884 году, то есть позже публикации рассказа «В рождественскую ночь». См.: Библиография русских переводов произведений Виктора Гюго. М., 1953. С. 119.

В заключительном романе трилогии ^^ославляются нормандские рыбаки, «труженики моря», обреченные вечно бороться с непокорной стихией. Жильят, один из таких тружеников, чтобы добиться руки прекрасной племянницы Летъери, спасает и возрождает его пароход «Дюранду». На пути к этой цели перед героем возникают грозные препятствия «в виде стихии». В романе показаны две битвы Жильята — с морской бурей и со спрутом. Одержав победы над стихиями и возродив «Дюранду», Жильят завоевал право на руку Дерюшеты, которая поклялась выйти замуж за того, кто спасет пароход Летъери. Но, следуя канонам романтического произведения, события внезапно роковым образом меняются. Оказавшись случайным свидетелем встречи своей возлюбленной с пастором Эбеназером Кодре, Жильят подслушивает их разговор и узнает, что они любят друг друга. Для Жильята это страшный удар. Однако герой проявляет завидное благородство души и вопреки своим чувствам устраивает брак влюбленных, жертвуя им своим счастьем. Дерюшета и Эбеназер Кодре, обвенчавшись, отплывают на пароходе «Кашмир»; злосчастному Жильяту не остается ничего иного, как склониться перед «верховным роком». Он приходит на берег моря, глазами провожает пароход со счастливыми новобрачными и остается на месте до тех пор, пока над его головой не смыкаются волны высокого в здешних местах морского прилива. Такова фабульная канва романа. Пытаясь установить литературно-генетическую природу рассказа «В рождественскую ночь» и осмыслить особенности его мироздания, следует изначально отвергнуть как несостоятельные предположения о формальной переделке «Тружеников моря». Будь так, она, наверняка, была бы замечена достаточно пронизательными «гг. редакторами». Дело обстоит куда сложнее.

В «гюгоистских» рассказах «В море» и «В рождественскую ночь» Чехов проводит два своеобразных творческих эксперимента. В первом случае он задается вопросом: что могло бы произойти в дальнейшем с Эбеназером Кодре и Дерюшетой на пароходе? Рассказ «В море» представляет первый вариант полемического продолжения романа^Для рассказа «В рождественскую ночь» вопрос, очевидно, ставился иначе: что могло бы случиться далее, если бы не Эбеназер Кодре, а все-таки Жильят получил руку Дерюшеты? В обоих случаях роман Гюго играет роль внетекстовой экспозиции, вынесенной автором за рамки сюжетов рассказов. «Труженики моря» служат своеобразным литературным «фундаментом», на котором возводится новый художественный мир. Вне контекста романа Гюго многие детали, эпизоды, реплики рассказа остаются немотивированными, порой неясными, а то и вовсе абсурдными.

Уже первый «гюгоистский» рассказ Чехова таил в себе отсылки к «Труженикам моря». Антонио, герой «Тысячи одной страсти», испы-

тывает по отношению к Теодору чувства, какие должен был бы испытывать Жильят по отношению к Эбеназеру Кодре. Романную коллизию напоминают такие выражения рассказа: «Он любил ее (Кодре — Дерюшета — А. К.). Она любила страстно его... Я должен был убить его, потому что любил больше жизни ее. Я любил ее и ненавидел его. Он должен был умереть в эту страшную ночь и заплатить смертью за свою любовь. Во мне кипели любовь и ненависть» [1, 36]. В финале рассказа, после убийства соперника, Антонио становится счастливым мужем. Отъезд новобрачных в «девственные леса Америки» также выдержан в духе романа Гюго, он аналогичен отплытию Дерюшеты и Кодре на пароходе «Кашмир». Антонио выполняет то, что должен был-и-а, по логике вещей, сделать Жильят, вопреки решению, данному Гюго (подобно тому, как пушкинская «Лукреция» дает пощечину «Тарквинию»-Нулину).

Заслуживает внимания то, как Чехов постепенно понижает меру открытости диалогизирующего фона в трех произведениях. «Тысяча одна страсть...» имела подзаголовок-посвящение Гюго. В следующих затем рассказах «В море» и «В рождественскую ночь» связь с творчеством французского писателя становится все более глухой и темной. Это связано со стремлением молодого автора, не порывая со стилизацией, перевести ее в глубины текста, дабы избежать ненужных укоризн («г. редакторов» в «заимствовании»). Были, видимо, и глубокие причины эстетического характера. Не бедность творческой фантазии толкала молодого литератора к «переделкам с иностранного», а особенность его мировидения и миропонимания. Действительность изначально представлялась ему «олитературенной», освоенной писателями-предшественниками. Новизна и художественные достижения связывались не с открытием новых героев, а с переосмыслением и своеобразным «продолжением» чужого материала, чужих героев и ситуаций.

«В море» еще сохранял явный привкус переводности. Недаром негласный редактор «Мирского толка» Н. А. Путьята в связи с этим произведением писал Чехову, что предпочел бы получить от него «не-что менее сальное, более содержательное и более пахнущее русской жизнью» [2, 526]. Очевидно, пожелание было учтено при обработке того же литературного материала, ко уже для рассказа «В рождественскую ночь», который был опубликован в другом журнале, не у Путьяты. Здесь автор старательно избегает каких-либо намеков на «сальность», намеренно дает внешние приметы «русскости»: герои Гюго из далекой Нормандии переносятся на берег родного для Чехова Азовского моря, подобно тому, как когда-то Пушкин, создавая «Графа Нулина», перенес героев поэмы Шекспира в Новоржевский уезд.

Рассказ повествует о том, как молодая женщина в рождественс-

кую ночь приходит к морю, готовому вот-вот вскрыться ото льда из-за разбушевавшейся непогоды и поглотить рыбаков, этих русских «тружеников моря», находящихся на промысле. Где-то среди них находится и муж главной героини рассказа, Натальи Сергеевны. Удивительно то, что молодая женщина в глубине души жаждет не спасения, а гибели мужа. Когда героине представляется, что кто-то идет по льду к берегу, она начинает говорить «неестественно хриплым голосом, словно с испугом», так как боится, что это окажется ее Литвинов. Когда же она приходит к выводу, что надежды на спасение рыбаков нет, то с женщиной происходит разительная перемена: «Барыня отстранила рукой Дениса и, бодро подняв голову, пошла к лестнице. Она уже не была так смертельно бледна; на щеках ее играл здоровый румянец, словно в ее организм налили свежей крови; глаза не глядели уже плачущими, и руки, придерживающие на груди шаль, не дрожали, как прежде...» [2, 290]. Психологический парадокс акцентирован, но не объяснен. Понять его помогает скрытый диалог с романом Гюго. Если увидеть в Наталье Сергеевне новую Дерюшету, а ее мужу отдать роль новоявленного Жильята, то напрашивается сопоставление: Дерюшета не смогла пересилить себя и остаться с разлюбленным Жильятом, героиня Чехова поступила иначе, уступив чувству долга перед чувством любви, но любовь к другому жива в ее душе.

Вслед за первой тут же происходит вторая «катастрофа и метаморфоза»: не преодолев и трех ступеней лестницы, ведущей от моря на крутой берег (скрытая примета не столько Азовского моря, сколько скалистого побережья Нормандии), Наталья Сергеевна неожиданно сталкивается с неведомо откуда взявшимся мужем. Внезапное «воскрешение» его из мертвых производит на героиню столь сильное впечатление, что она исторгает «пронзительный, душу раздирающий вопль», который высокопарно комментируется повествователем: «Ни рев моря, ни ветер, ничто не было в состоянии заглушить его. С лицом, искаженным отчаянием, молодая женщина не была в силах удержать этот вопль, и он вырвался наружу. В нем слышалось все: и замужество поневоле, и непреоборимая антипатия к мужу, и тоска одиночества, и наконец рхнувшая надежда на свободное вдовство. Вся ее жизнь с ее горем, слезами и болью вылилась в этом вопле, не заглушённом даже трещавшими льдинами» [2, 290]. Обратим внимание на слог этого отрывка. Даже для молодого Чехова он подозрительно неровен и шероховат: «ничто не было в состоянии заглушить»; «с лицом, искаженным отчаянием, молодая женщина не была в силах удержать...»; «вся ее жизнь вылилась в этом вопле»; «непреоборимая антипатия». Все это похоже на стилизацию слишком уж буквального «перевода», поданного автором объектно, как «чужой», а не собственный.

Кажется, что столь острую реакцию должен вызвать муж-чудовище, злодей, тиран, сумасброд... Однако Литвинов вовсе не исчадие ада. Он и внешне привлекателен («высокий, статный мужчина»), и в душе добряк. Увидев жену, он поначалу искренне рад ей: «Как ты измокла, как дрожишь! — шептал он, прижимая ее к груди... И по его опьяневшему от счастья и вина лицу разлилась мягкая, детски добрая улыбка... Его ждали на этом холоде, в эту ночную пору! Это ли не любовь? И он засмеялся от счастья» [там же].

Как ни ослеплен любовью Литвинов, но тут он понимает смысл поведения Натальи Сергеевны: «Муж понял этот вопль, да и нельзя было не понять его...» [там же]. После этого Литвинов и решается на поступок, весьма похожий на тот, что совершает Жильят, как сказано в романе, этот образец «благородной энергии, доброты и покорности святой воле Провидения» (441). Муж Натальи Сергеевны тоже склоняется перед «верховным роком», даруя свободу любимой женщине. Литвинов садится в лодку, на веслах которой сидит дурачок Петруша, и уходит в штормовое море навстречу верной гибели. И для Жильята, и для Литвинова море становится, используя заглавие последней главы «Тружеников моря», «великой могилой».

Завершается рассказ «катастрофой», которая происходит в душе героини: «До утра простояла бедная женщина на берегу моря. Когда ее, полу замерзшую и изнемогшую от нравственной муки, отнесли домой и уложили в постель, губы ее все еще продолжали шептать: «Воротись!»

В ночь под Рождество она полюбила своего мужа» [2, 292].

Заглавие одной из последних глав романа Гюго — «Отчаяние перед лицом отчаяния». Чехов как будто прямо следует ему в финале рассказа. Фактическое самоубийство Литвинова вызвано отчаянием. «Перед лицом его отчаяния» это же чувство вскоре испытает и жена. Мучительная борьба между чувством и долгом доводит Дерюшету до обморока (416). Героиня Чехова «изнемогает» от той же раздвоенности, заканчивающейся похожей драмой. Романтические герои Гюго однозначно серьезны. У Чехова за внешне серьезным повествованием скрыта игра автора поведенческим и литературным шаблоном, который будет встречаться и позже, например, в рассказе «Мститель» (1887). Герой его мечтает, убив себя, тем самым «наказать» супругу-изменщицу и ее любовника. Мысленному взору «мстителя» рисуется драматическая картина: «И он представил себе свои похороны: он, оскорбленный, лежит в гробу, с кроткой улыбкой на устах, а она, бледная, замученная угрызениями совести, идет за гробом, как Ниобея, и не знает, куда деваться от уничтожающих презрительных взглядов, какие бросает на нее возмущенная толпа...» [6, 331]. Испытывающая «нравственные муки» Наталья Сергеевна, как и подобная бледной Ниобее супруга «мстителя», —

не что иное, как беллетристическая рутина, данная в ироническом ключе, объектно, преломленно через литературную традицию.

Большинство читателей прочли «В рождественскую ночь» как глубоко серьезное произведение. Интересный материал для наблюдений в этом плане дает историко-литературный факт. В 1897 году в журнале «Новь» неким Н. Борисовым был напечатан рассказ «Воротись!», который комментаторы «В рождественскую ночь» называют плагиатом [2, 531]. Этот плагиат стал возможен не в последнюю очередь потому, что автор-эпигон не почувствовал никакого подвоха, воспринял рассказ как стилизованное произведение, написанное серьезно, без всякого ерничества. Произошло то, что нередко бывает в истории литературы: произведение уже при жизни автора утратило осязаемость пародийного оттенка. «Раз пародия не обнаружена, произведение меняется; так, собственно, меняется всякое литературное произведение, оторванное от плана, на котором оно выделилось»¹, — писал о таких случаях Ю. Н. Тынянов.

Второй план рассказа был таков, что изначально почти не ощущался. Тогда, возможно, Чехову было просто неважно, почувствует читатель пародийное начало в его рождественском рассказе или нет? Отвечая на этот вопрос, зададимся вначале другим: мог ли Чехов, столь едко пародировавший шаблон уже в первых своих вещах, серьезно описывать «страшно бледное лицо» героини, которая «глядела в даль, где зиял простор, залитый глубоким, непроницаемым мраком» и т. п.? Мог ли Чехов добровольно уподобиться тем авторам, чьи герои, эти «демоны в земных оболочках» и противостоящие им «ангелы», рвут страсти в ключья, задыхаясь и дрожа от ненависти или от любви? Маловероятно.

Рассказ оказывается неоднотонным: за внешне серьезным и даже драматическим началом таится смеховое, полупародийное, обусловленное творческой полемикой с романом Гюго и явленной в нем эстетикой романтизма, которая все еще не была до конца изжита в литературе эпигонов (вроде того же Н. Борисова). Чехов творчески обыгрывает излюбленные ходы романтиков, выродившиеся к началу 80-х годов в банальность, общее место. Главный из них — «катастрофы и метаморфозы» с героями, испытывающими «тысячу одну страсть». Формы же ведения скрытой полемики были настолько изощренными, что никто не заподозрил скрытого умысла в рассказе.

Стоит отметить изменения в персонажной схеме рассказа по сравнению с романом, В «Тружениках моря» главное лицо, конечно, Жильят. У Чехова же в центре внимания оказывается героиня. Все остальные персонажи романа остались за пределами сюжета рассказа, не вошли в него. Сокращение сделано в духе пародийных стилизаций Чехова,¹ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 226.

передающих «огромнейший роман в сжатом виде» [1, 487]. Напомним, что приведенная цитата — это подзаголовок другого «перевода с французского», который называется «Тайны ста сорока четырех катастроф, или Русский Рокамболь» и построен на игре с творчеством Понсон дю Террайля. Да и первый «гюгоистский» рассказ Чехова имел характерный подзаголовок — «Роман в одной части с эпилогом».

События рассказа «В рождественскую ночь» находятся на определенном временном удалении от романских. В конце «Тружеников моря» сказано, что Дерюшете двадцать один год. Наталье Сергеевне двадцать три года [2, 286]¹. Возрастная разница героинь позволяет предположить, что между последними событиями романа и своеобразно продолжающего их происшествия в рождественскую ночь прошло около двух лет. За это время Дерюшета из Приазовья только-только успела родить ребенка, но несмотря ни на что не смогла забыть своей любви, осталась верна ей как истинно романтическая натура.

Под стать героине и Литвинов, этакий русский вариант Жильята. Сильный мужчина с душой ребенка — романтический трафарет, которым вполне серьезно пользовался Гюго. В руках Чехова этот трафарет окрашен заметной иронией.

Герой «Тружеников моря» «перед лицом грозной опасности обнаружил замечательные стратегические способности» (331). Чехов иронически освещает «стратегические способности» своего героя. Литвинов простодушно сообщает жене: «Во время метели я со своими ребятами добрал до Таганрога, откуда вот и приехал к тебе... и приехал...» [2, 290]. Если учесть при этом, что по дороге домой Литвинов успел где-то со вкусом поесть и выпить, о чем свидетельствуют «пары хереса и коньяка», которыми он обдаёт Наталью Сергеевну, то картина становится особенно впечатляющей. Смысловое излишнее повтор глагола («и при-

¹ Указание на возраст героини имеет и другую проекцию: оно может вывести на биографический подтекст произведения, которое было посвящено М. П. Чеховой [2, 530]. В конце 1883 года ей шел двадцать первый год, то есть она приближалась к возрасту Дерюшеты. Очевидно, в рассказе отразились размышления Чехова над судьбой сестры, в которой писателю виделось некое сходство с романтической героиней Гюго. Недаром он писал брату Александру о Марии Павловне в том же 1883 году: «Она переживает теперь борьбу, и какую отчаянную! Диву даешься! Все рухнуло, что грозило стать жизненной задачей... Она ничем не хуже теперь любой тургеневской героини... Я говорю без преувеличений» [П 1, 57]. «Отчаянная борьба», «фруннувшие» надежды — все это роднит сестру писателя с литературными героинями, переживающими кризис. Так что в рассказе, помимо прочего, заключена еще и скрытая страница из «семейной хроники» Чеховых (О таганрогских реалиях, отразившихся в рассказе, см.: Седегов В. Д. А. П. Чехов в восьмидесятые годы. Ростов н/Д. 1991. С. 51-53). Размышление над возможным будущим сестры есть, видимо, и в «Переполохе» (1886), главной героиней которого является Машенька Павлецкая, отчасти тоже связанная с Марией Павловной.

ехал к тебе... и приехал») имитирует чуть заплетающуюся речь подвыпившего героя и одновременно передает скрытую авторскую иронию. Романтический герой здесь явно деромантизирован.

Обыграны в рассказе и другие общие места произведений Гюго. Одно из них — «борьба стихий» [1, 35] или, говоря словами другого рассказа, «кавардак со стихиями» [6, 231]. Вот яркая картина из «Тружеников моря»: «Выжидающее положение мрака достигло последней крайности, первый удар грома передернул море, второй разрезал стену туч сверху донизу, образовалось отверстие, и из него, как из раскрытого рта, полного водой, хлынул дождь.

Ливень, ураган, гром, молния, волны до туч, пена, отчаянные корчи моря, крики, вопли, свист, все вместе. *Точно спустили с цепи целую свору чудовищ.*

Ветер дул с яростью. Дождь не лил, а рушился» (331).

А вот семантическая параллель из чеховского рассказа: «Ветер делал свое дело. Он становился все злее и злее... <...> В воздухе стало светлей. Выглянула луна. <...> Раздался первый явственный треск недалеко от берега. Скоро раздался другой, третий, и воздух огласился ужасающим треском. Белая громада заколыхалась и потемнела. *Чудовище проснулось и начало свою бурную жизнь. Вой ветра, шум деревьев, стоны Петруши и звон — все умолкло за ревом моря*» [2, 288-289]. Уподобление моря своре чудовищ у Гюго носит серьезный характер, у следующего за ним Чехова эта же деталь оказывается объективной, скрыто стилизованной во вкусе романтиков. «Кавардак со стихиями» оказывается в контексте рассказа необходимым «аккомпанементом» к «катастрофам и метаморфозам», происходящим с героями.

В одной из работ Ю. Н. Тынянов писал о «мелочности пародических средств»¹. Не чурался их и Чехов. Одна из стилизованных примет Гюго заключается в стремлении к скрупулезной точности. Чехов придает этой особенности чужого стиля пародийный привкус. Недаром первый же рассказ, написанный «по следам» автора «Отверженных», называется «Тысяча одна страсть», там же поминается башня «св. *Ста сорока шести* мучеников» [1, 35]. Рассказчик «В море» не забывает сообщить о том, что отверстие в стене он «выпиливал ровно десять дней, товарищ — пятнадцать» [2, 441]. В рассказе «В рождественскую ночь» тоже есть деталь подобного рода: Наталья Сергеевна, чтобы подойти к морю, надо спуститься по крутой лестнице, в которой «было ровно девяносто ступеней» [2, 286]. Вне проекции на диалогизующий фон эта деталь воспринимается как избыточная и необязательная.

Подводя итог, можно сказать, что стилизованность рассказа проявилась в его двуплановости, скрытой двунтоначности, обусловлен-

¹ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. соч. С. 297.

ной скрытой преломляющей средой, роль которой сыграл роман Гюго. Особого рода экспериментальность игрового характера, связывающая роман с рассказом, не позволяет говорить о последнем как о сугубо серьезном произведении.

Прежде, чем перейти к анализу следующего произведения, ответим на могущие возникнуть вопросы, например, о том, как велико в раннем творчестве Чехова число произведений, требующих «ключа»?

Следует сказать о том, что литературный диалогизирующий фон многих ранних чеховских произведений все еще не выявлен в достаточной мере. Огромный пласт «стрекозино-осколочного» материала, безусловно, принимавшийся во внимание Чеховым, все еще не соположен с его юмористикой.

Стилизованность ранних произведений проявлялась в объективировании разнообразных речевых стилей. В раннем периоде творчества такого рода стилизации составляют большинство. Параллельно с ними создаются стилизации (гораздо меньшим числом), материалом которых являются индивидуальные или направленческие литературные стили, воплощенные в тех или произведениях («Тысяча одна страсть...», «Жены артистов», «Летающие острова», «Двадцать девятое июня», «Ненужная победа» и др.). Со временем литературная стилизация вбирает в себя языковую и начинает превалировать над ней. Постепенно расширяется и круг стилизуемых авторов. К некоторым из них Чехов возвращается неоднократно.

Анализируемый далее рассказ показывает усложнение Чеховым формы стилизации, когда диалогизирующий фон связан уже не с одним автором.

Диалог с Григоровичем («Спать хочется»)

Ярким эпизодом творческой биографии Чехова, в котором проявились стилизаторские устремления писателя, стал рассказ «Спать хочется» (1888), опубликованный в «Петербургской газете» за месяц до программной «Степи». Обычно его рассматривают в рубрике «детских» произведений писателя или как «взрослый», но вне ведущегося в нем скрытого диалога¹. Между тем по своим особенностям рассказ этот отнюдь не столь прост и «тенденция» его гораздо сложнее, чем представляется на первый взгляд. От рассказа тянется «след» к одной из

¹ Одна из последних попыток такого рода представлена в работе: Ранева-Иванова М. Новое прочтение рассказа А. П. Чехова «Спать хочется» // Болгарская русистика. 1994. № 1. С. 12-20.

ключевых фигур в окружении Чехова конца 80-х годов, к Дмитрию Васильевичу Григоровичу.

Личные взаимоотношения Чехова с Григоровичем претерпели за достаточно короткое время существенные изменения: от заинтересованности к постепенному охлаждению со стороны автора «Степи» и далее схождению их на нет. Подробно они исследованы в работе Г. Струве¹. Нас интересует начало их творческого контакта, который превратился благодаря стараниям мемуаристов и отчасти литературоведов в сказание о «помазании» литературным патриархом молодого автора на путь серьезного творчества.

Обратимся к переписке писателей, которая началась с письма Григоровича, датированного 25 марта 1886 года. Вскоре Чехов пишет ответ маститому беллетристу. Не будем прибегать к обширным выпискам из него. Выберем лишь те обороты, которые представляются в различной мере чуждыми творческому сознанию и личности Чехова: «добрый, горячо любимый благовеститель»; письмо «поразило меня, как молния»; «Я едва не заплакал, разволновался и теперь чувствую, что оно оставило глубокий след в моей душе»; «Как Вы приласкали мою молодость, так пусть бог успокоит Вашу старость, я же не найду ни слов, ни дел, чтобы благодарить Вас»; «обыкновенные люди» и «избранники»; «гонимые на настоящее и будущее»; «Я как в чаду»; «нет сил судить»; «чистота Вашего сердца»; «Пишу все это для того только, чтобы хотя немного оправдаться перед Вами в тяжком грехе»; «доселе»; «Я вдруг почувствовал обязательную потребность спешить, скорее выбраться оттуда, куда завяз»; «вся надежда на будущее»; «я так обласкан и взбудоражен Вами» [П 1, 216-219].

Лексика письма и его интонационный рисунок выдержаны Чеховым во вкусе и манере Григоровича и даже несколько утрированы. Для сравнения приведем из письма Григоровича характерные обороты, которые Чехов, надо полагать, не оставил без внимания: «меня поразили в нем (рассказе — А. К.) черты особенной своеобразности»; «талант, выдвигающий Вас далеко из круга литераторов нового поколения»; «Мне минуло 65 лет, но я сохранил еще столько любви к литературе, с такою горячностью слежу за ее успехами, так радуюсь всегда, когда встречаю в ней что-нибудь живое, даровитое, что не мог — как видите, — утерпеть и протягиваю Вам обе руки»².

Заговорив с автором «Антон Горемыки» на «его» языке, Чехов попал, что называется, в «десятку»: «Ответ Ваш истинно меня обрадовал и в то же время растрогал, Антон Павлович», — признавался Григо-

¹ Струве Г. Чехов и Григорович (их личные и литературные отношения) // Anton Cechov: Some essays. Leiden, 1960. P. 207-266.

² Слово. Сб. 2. М., 1914. С. 199-200.

рович¹. Эпистолярный диалог писателей ведется на языке, близком по манере к 40-50 годам. Для Григоровича он естественен и органичен, для Чехова же — «чужой». Он играет роль скрытой преломляющей среды. Однако ответное письмо Чехова Григоровичу воспринимается почти всегда как написанное прямым, непреломленным словом. «Письмо Григоровича пришло Чехову как весть ангела с неба, — писал А. Измайлов. — Он был им поднят, воскрешен, обновлен для новой жизни»². Осторожнее оценка Б. Зайцева: «Высокая температура, восторженный тон письма поражают. Чехову это мало свойственно...»³. Объяснение непривычного тона писатель видел в том, что Чехов в это время «был еще очень молод, и дело касалось самого для него важного: литературы»⁴. А. Амфитеатров считал, что письмо Григоровичу во всей переписке Чехова «наиболее «литературное», т. е. сделанное. <...> Каждое слово обдуманно, взвешено, каждая фраза щегольски выточена. Друг для друга люди так не пишут, но «для потомства» — да»⁶.

Показательно и другое: в письмах к разным корреспондентам Чехов не всегда с пиететом оценивает «благовещение» Григоровича. Дяде Митрофану Егоровичу он пишет: «Личность Григоровича настолько почтенна и популярна, что Вы можете представить мое приятное изумление! <...> Письмо велико, и нет времени переписать его; при свидании прочту Вам его. Оно очень *симпатично* («мужской» коррелят «дамского» словечка «мило» — А. К.)⁶. Если музеи ценят письма таких людей, то как же мне не ценить их? Ответил я на это письмо так: «Как Вы мой дорогой, горячо любимый благовеститель, обласкали мою молодость, так пусть бог успокоит Вашу старость!» [П 1, 234]. Насколько это далеко от реакции, переданной Григоровичу («Я едва не заплакал»; «Я как в чаду»). Характерно оформление последней процитированной фразы из письма к дяде. Она передается Чеховым объектно, писатель смотрит

¹ Слово. Сб. 2. М., 1914. С. 201.

² Измайлов А. Чехов. Биографический набросок. М., 1916. С. 236.

³ Зайцев Б. К. Жуковский. Жизнь Тургенева. Чехов. С. 390.

⁴ Там же.

⁵ Амфитеатров А. В. Собр. соч. СПб., 1912. Т. 14. С. 123.

⁶ Бунин передает в мемуарах разговор с Чеховым: «А в воспоминаниях обо мне не пишете, что я был «симпатичный талант и кристальной чистоты человек». — Это про меня писали, — говорил я, — писали, будто я симпатичное дарованье».

Он принимался хохотать с тем мучительным удовольствием, с которым он хохотал тогда, когда ему что-нибудь особенно нравилось» (6, 195). «Симпатичный талант» — трафаретная оценка, не раз слышанная Чеховым по своему адресу. Сам он использовал ее преломленно. Так, например, о статье Мережковского «Старый вопрос по поводу нового таланта» будет сказано как о «весьма симпатичном явлении» [П 3, 69]. И через год: «Мережковский по-прежнему сидит в доме Мурузи и путается в превыспренних исканиях и по-прежнему он симпатичен» [П 4, 336].

на нее как бы извне, со стороны, и передает не как «свою», а как позаимствованную им из чужого арсенала выразительных средств.

В письме В. В. Билибину отзыв о письме Григоровича отчасти даже ироничен: «Нечаянно, вдруг, *napodobie deus ex machina* пришло ко мне письмо от Григоровича. Я ответил и вскоре получил другое письмо с карточкой. <...> Пишет тепло и искренно. Я, конечно, рад, хотя и чувствую, что Г<ригорович> перехватил через край» [П 1, 226]. Короленко тоже сообщает о письме: «Ценю я его по многим причинам на вес золота и боюсь прочесть во второй раз, чтобы не потерять первого впечатления» [П 2, 170]. Этот отзыв самый серьезный из приведенных.

Вопрос, в каком случае Чехов был более искренен, а в каком менее, некорректен, ибо игра стилями, различными профессиональными и направленческими языками и оценками была в природе таланта и личности Чехова. Разным адресатам передаются разные грани единой сложной и неоднозначной реакции на действительно важное письмо Григоровича. Надо только видеть, насколько далеко то или иное высказывание Чехова отодвинуто от его уст, в какой мере объективировано.

Сентиментальность была чужда Чехову. Свидетельств тому множество. Бунин пишет: «Я спрашивал Евгению Яковлевну и Марию Павловну:

— Скажите, Антон Павлович плакал когда-нибудь?

— Никогда в жизни, — твердо отвечали обе.

Замечательно» (6, 147).

Мнение Репина о Чехове: «Враг сантиментов и выспренных увлечений»¹. Убеждение другого мемуариста: «...грубо ошибаются люди, рисующие покойного Чехова каким-то расслабленным сентименталистом»².

Самопризнание писателя в одном из писем: «Жалею, что я не сентиментален, а то я сказал бы, что в места, подобные Сахалину, мы должны ездить на поклонение, как турки ездят в Мекку...» [П 4, 32].

Совпадает со сказанным и мнение А. С. Суворина: «В Чехове было что-то новое, независимое, как будто совсем из другой жизни, из другой атмосферы. Ни сентиментализма, ни притворного участия, ни фраз. Иногда даже как будто жесткость, но жесткость правоты и твердости»³. А вот примечательное свидетельство того же мемуариста о Григоровиче: «Если бы ему поручить написать историю искусства, вот очутился бы он в ужасном положении. Я не слышал от него ни одного мнения, ни одной фразы, кроме «чудесно», «удивительно», «красиво», «какая работа», «боже, что поделали итальянцы, какие гиганты, какие

¹ Чехов в воспоминаниях современников. С. 150.

² Там же. С. 623.

³ Суворин А. С. О Чехове // Новый мир. 1980. № 1. С. 241.

черти»¹. Это совпадает с отмеченной Чеховым в письме А. Н. Плещееву «велеречивостью» Григоровича [П 3, 228].

Весьма выразительную сценку приводит в своих мемуарах И. Н. Потапенко, который передает доводы Чехова против своего присутствия на юбилее Григоровича: «Я был открыт Григоровичем и, следовательно, должен сказать речь. Не просто говорить что-нибудь, а именно речь (канонический «юбилейный» жанр — А. К.). И при этом непременно о том, что он меня открыл. Иначе же будет нелюбезно. Голос мой должен дрожать и глаза наполниться слезами (канон произнесения «речи» — А. К.). Я, положим, этой речи не скажу, меня долго будут толкать в бок, я все-таки не скажу, потому что не умею. Но встанет Лавров и расскажет, как Григорович меня открыл. Тогда подымется сам Григорович, подойдет ко мне, протянет руки (ср.: «протягиваю Вам обе руки» из письма Чехову — А. К.) и заключит меня в объятия и будет плакать от умиления. Старые писатели любят поплакать (канон — А. К.). Ну, это его дело, но самое главное, что и я должен буду плакать (канон — А. К.), а я этого не умею. Словом, я не оправдаю ничьих надежд. <...> все то, что говорил Чехов, совсем не казалось ему шуткой. Он действительно испытывал страдания, представляя себя героем нарисованной им сцены. И, в сущности, сцена была изображена вполне правдиво. Так именно и должно было произойти»². Написанное Потапенко представляет прекрасную иллюстрацию к проблеме взаимодействия условного и безусловного начала в сознании Чехова.

Сентиментальность не была близка Чехову ни в личностном, ни в творческом плане. Всплеск реализма сентиментального толка приходится в литературе на 40-50-е годы XIX века³. К 80-90-м годам поток этой литературы обмелел, стал уделом в основном «литературных дам». Именно они были склонны злоупотреблять слезливой сентиментальностью. Недаром Чехов предостерегал своих «учениц» от этой опасности. Л. А. Авиловой он советовал: «...когда изображаете горемык и бесталанных и хотите разжалобить читателя, то старайтесь быть холоднее — это дает чужому горю как бы фон, на котором оно вырисовуется рельефнее. А то у Вас и героини плачут, и Вы вздыхаете. Да, будьте холодны» [П 5, 26]. Нечто подобное говорится М. В. Киселевой [П 3, 297] и Т. Л. Щепкиной-Куперник⁴. Возникает знакомое противоречие. Ведь у самого-то писателя есть произведения, в которых отчетливо ощущим элемент сентиментальности («Каштанка», «Ванька», «Детвора»). Но у

¹ Дневник А. С. Суворина. М., 1923. С. 34.

² Чехов в воспоминаниях современников. С. 316-317.

³ См.: Жилиякова Э. М. Традиции сентиментализма в русской литературе 1840-1850-х годов (Достоевский Ф. М., Тургенев И. С.). Автореф. дис. ... докт. филол. наук. Томск, 1990.

⁴ Щепкина-Куперник Т. Л. Из воспоминаний. М., 1959. С. 355.

Чехова сентиментальность иного толка, чем у его «учениц» и современников. Тона сентиментальности идут не прямо от автора, а стилизованы им, преломлены через чужое сознание.

Сказанное важно для понимания скрытой литературной полемики Чехова с Григоровичем. Представляется, что рассказ «Спать хочется» диалогически связан с произведением Григоровича «Сон Карелина», опубликованным годом раньше в «Русской мысли». На связь этих произведений уже указывал Г. Струве. Но сопоставительный анализ ведется им с позиции узкого тематического сходства-различия, вне проблемы стилизации. Поэтому исследователь приходит к достаточно ограниченному выводу: «Не надо заблуждаться, — полагает Струве, — между «Сном Карелина» и «Спать хочется» Чехова нет ничего общего, кроме того, что в обоих рассказах большую роль играют сонные переживания»¹. Однако связь рассказов оказывается сложнее и глубже, нежели кажется на первый взгляд.

Чехов читал рассказ Григоровича и даже оставил разбор его в письме автору. Предельно деликатно в «Сне Карелина» замечены два недочета, «только два неважных пятнышка, да и то с натяжкой: 1) характеристики лиц прерывают картину сна и дают впечатление объяснительных надписей, которые в садах прибавляются к деревьям учеными садовниками и портят пейзаж; 2) в начале рассказа чувство холода притупляется и входит в привычку от частого повторения слова «холод» [П 2, 31]. Общая же оценка выражена однозначно: рассказ назван «явлением блестящим» [там же].

Как и в случае с ответом на первое письмо, Чехов сумел верно выбрать тон и слова, реакция Григоровича на критику была восторженной: «...скажу Вам искренно: меня крайне обрадовала, но вместе с тем и удивила оценка Ваша моего рассказа: Вы хвалите то именно, о чем я менее всего думал, когда писал. Верная передача впечатлений процесса сна, собственно, занимала меня несравненно менее, чем мысль изобразить внешнюю и общественную картину известной среды в Петербурге — выразить недовольство, тоску от окружающей лжи и пустоты — и кончить этот кошмар примиряющим светлым впечатлением»². В сущности, это не что иное, как идеи «натуральной школы», уже изрядно обветшавшие, ставшие литературной рутинной, в русле которых продолжал работать Григорович, не замечая того, что литература ушла далеко вперед.

Рутинностью веет со страниц рассказа литературного мэтра. Шаблонен выбор героев. С одной стороны, это пресловутый «злонравный свет» (князя Астраханский и Годунов, граф Пыщин, тайный советник

¹ Струве Г. Указ. соч. С. 255.

² Слово. Сб. 2. С. 204-205.

Филомофенский и др.)» с другой — «добронравные» положительные герои: Карелин и неперенная «она», «чистая и светлая девушка», «стройная Мери, встреченная когда-то в далекой степной деревне»¹. Можно долго цитировать выражения, представляющиеся сегодня выпреними и шаблонными. Вот лишь некоторые образцы с первых страниц: «известие о его конце не сделало на меня никакого впечатления» (4); «подвигался верною, твердою стопой к повышению» (5); «неусыпная заботливость и деятельность комиссии публичных зданий»(5); «споры о фонаре, долженствовавшем украсить ящик» (6) и т. д.

Герои «Сна Карелина» так же, как и их автор, отличаются аффектацией и велеречивостью, которые передаются при помощи «жалких слов» и «трескучих выражений»: «Помню, радостное, — до слез радостное, — чувство овладело вдруг мною; как птица, хотел я взмахнуть крыльями и с криком броситься вперед» (2); «сердце дрогнуло во мне и радостно кольнулось. Им овладела вдруг нежность, — да, сладкая, томительная нежность, нежность прежних лет, — и вместе с нею сожаленье, глубокое, едкое, мучительное сожаление. <...> Жгучее горе и лучшие движения души путались во мне и попеременно сменялись одно другим. Проклинаю судьбу, я упивался видом этой женщины и в то время, как глаза мои жадно ее осматривали, душа как бы сама собою отделилась от меня и робко, покорно опустилась к ногам ее...» (24).

Рассказ рассыпается на ряд картин, слабо связанных между собой. Спящему Карелину представляется то похоронная процессия, то светский раут, то его движение по Петербургу, то какие-то «тайные агенты» якобы увозят его из столицы. Фантастичность соседствует с протокольной точностью описаний: «По плитам тротуара перебежали, скользя и пересыпаясь, острые струи сухого снега; набиваясь в углубленные части сенатского здания и закручиваясь там воронкой, снег стремился дальше по выветренной мостовой с голыми серыми булыжниками, казавшимися холоднее самого мороза. Все вокруг было тусклого, сероватого цвета; снег отвердел, как алебастр, хрустел и визжал от прикосновения» (1). Картина слишком выписана, слишком подробна для сна. Недаром Чехов начал письмо Григоровичу 12 февраля 1887 года с постановки важной для него проблемы. Он пишет: «Сейчас я прочитал «Сон Карелина», и меня теперь сильно занимает вопрос: насколько изображенный Вами сон есть сон?» [П 2, 28]. Можно утверждать, что сон у Григоровича всего лишь формальный прием, оправдывающий фантастичность содержания и сглаживающий композиционную рыхлость рассказа.

¹ Григорович Д. В. Сон Карелина (Отрывок из романа «Петербург прошлого времени») // Русская мысль. 1887. Мс 1. С. 22-23. Далее ссылки на это издание даются в тексте в круглых скобках с указанием страницы.

Заканчивается «Сон Карелина» патетически: «Крик, заглушённый рыданиями, — рыданиями от избытка счастья, — вырвался из груди моей, я бросился к ногам ее и... и проснулся» (31). Даже приведенных выписок достаточно, чтобы усомниться в оценке рассказа как «блестящего». Самыми важными и точными представляются другие слова из письма Чехова — об испытываемой им потребности в «освежающих образчиках» [П 2, 31]. На эту роль и был выбран «Сон Карелина».

Как и в большинстве случаев, сюжет «Спать хочется» глубоко отличен от сюжета «прототипического» произведения. У Чехова совсем другие герои, события, иная постановка проблем. Чехов как бы повторяет исходную авторскую установку «Сна Карелина» — «изобразить внешнюю и общественную картину известной среды в Петербурге — выразить недовольство, тоску от окружающей лжи и пустоты». Но решается эта задача иными приемами и средствами.

Начинается рассказ с описания обстановки во вкусе «натуральной школы», авторы которой пристальное внимание уделяли социальным «углам». Чехов берет тот же объект, что был у его предшественников, но обрабатывает его по-своему. Характерная для натуральной школы стихия описательности заменена набором лейтмотивных деталей¹, с помощью которых достигаются иные художественные результаты, чем у авторов «физиологических очерков». Создавая их, прежние авторы, наверняка, дали бы развернутую характеристику изображаемой им среды, описали ее обитателей, рассказали об их образе жизни и т. п. Все эту рутину Чехов старательно обходит, тем не менее созданная им картина одного из «углов» не производит впечатления неясной. Легко догадаться, что Варька отдана в услужение семье сапожника, о чем свидетельствует единственная ненавязчивая деталь: «Пахнет щами и сапожным товаром» [7, 7]. Нет и привычной предыстории Варьки, описания того, как она оказалась в няньках. Все это дано рассредоточенно, через полусонные видения девочки.

Писатели натуральной школы и их последователи зачастую грешили излишним социологизированием. Не был свободен от этого и Григорович. Чехов же — принципиальный противник внесения в художественный текст публицистики. Приведем показательное свидетельство мемуариста: «Смотрите, недавний рассказ N, — Антон Павлович назвал имя известного писателя, — прекрасный рассказ, но автор портит его пояснениями. Мне их прямо неприятно читать, я не понимаю этого. В рассказе не должно быть публицистики»². Упрек похож на тот, что в более мягкой форме был адресован и Григоровичу. В «Спать хо-

*См.: Фортунатов Н. М. Архитектоника чеховской новеллы. Горький, 1975 С. 78-86. ²Чехов в воспоминаниях современников. С. 462.

чется» нет никакой публицистики, хотя тема и проблематика рассказа вполне допускали ее.

Карелин у Григоровича погружен в сон, Варька же в «Спать хочется» находится в пограничном состоянии полусна, полуяви, недаром в начале рассказа мелькнет выражение — «в ее наполовину уснувшем мозгу», а в конце, как бы закрепляя сказанное: «Она все понимает, всех узнает, но сквозь полусон она не может только никак понять той силы, которая сковывает ее по рукам и по ногам, давит ее и мешает ей жить» [7, 11-12]. Пограничность состояния позволяет не только мотивировать фантастичность картин, возникающих в сознании ребенка, но и передать динамику его борьбы с непонятной, неуловимой силой, которая мешает ему.

В «Сне Карелина» был важный недостаток, на который Чехов постеснялся попенять маститому беллетристу: берясь за описание сна, Григорович не посчитал нужным свериться с научным подходом на эту проблему. Его рассказ свидетельствует о незнании физиологической и психологической подоплеки описываемого им явления.

В предельно краткой автобиографии Чехов отметил, что он «стался, где было возможно, соображаться с научными данными, а где невозможно — предпочитал не писать вовсе» [16, 271]. Далее у Чехова следует принципиально важное замечание об особенностях «существования» условного и безусловного начал в художественном тексте: «...нельзя изобразить на сцене смерть от яда так, как она происходит на самом деле. Но согласие с научными данными должно чувствоваться и в этой условности, т. е. нужно, чтобы для читателя или зрителя было ясно, что это только условность и что он имеет дело со сведущим писателем» [16, 272]. «Спать хочется», подобно «Припадку», «Палате № 6», «Черному монаху», можно назвать «медицинским» рассказом, в котором два начала (условное и безусловное) сплетаются и оказываются равно важны для понимания.

Согласие с научными данными, о которых говорится в автобиографии, проявляется, в частности, в том, что отыскиваются медицинские параллели к описаниям «клинических» случаев, связанных с чеховскими героями. У «Спать хочется», помимо беллетристического, есть свой научный «источник».

«Сон Карелина» опубликован, как было сказано, в первом номере «Русской мысли» за 1887 год. А в двух следующих номерах этого же журнала напечатана работа В. Лесевича «Эксперимент в область психиатрии». Вряд ли доктор Чехов с его обостренным вниманием к проблемам психиатрии пропустил ее, не читая. Некоторые моменты этой специальной и вместе с тем достаточно популярной, реферативной статьи прямо перекликаются с текстом рассказа. Попутно отметим мелкую,

но характерную деталь: стилистическое эхо чужих формулировок отзывается у Чехова порой и через несколько лет. В октябре 1891 года при участии В. А. Вагнера он написал публицистическую статью «Фокусники», опубликованную в «Новом времени». Авторы, в частности, пишут, что «промахнувшись на ботанике», они «поспешили совершить экскурсию в область зоологии» [16, 248]. Оформление фразы, вполне возможно, навеяно оставшимся в памяти писателя журнальным заголовком — «Эксперимент в область психиатрии». Так что даже публицистический текст, написанный прямым словом, содержит у Чехова мало-заметные вкрапления двуинтонационных слов, пропущенных сквозь чужесловесную среду.

Лесевич начинает статью с обзора наиболее значительных работ известных психиатров. Со ссылкой на медицинские авторитеты он утверждает, что «психопатические процессы не могут коренным образом отличаться от процессов физиологической жизни, так как болезнь есть жизненный процесс при ненормальных условиях»¹. Иначе говоря, между нормой и патологическим состоянием, по мнению автора, существует множество переходных, промежуточных состояний, которые и привлекают его особое внимание.

Одно из описанных Лесевичем состояний совпадает с тем, что представлено в «Спать хочется». Называется оно «импульсивным помешательством». О проявлениях его сказано следующее: «...импульсивное помешательство открывается или сразу, каким-нибудь внезапным насилием, или же предварительно хранится в сознании больного в виде темного влечения. В первом случае больного толкает какая-то неведомая сила, о которой он не в состоянии дать себе никакого отчета (ср.: «она не может только никак понять той силы, которая сковывает ее по рукам и ногам, давит ее и мешает ей жить» — А. К.); во втором импульс принимает какой-нибудь более или менее определенный склад: чей-то голос повелевает больному совершить какой-нибудь чудовищный поступок и т. п. Вообще импульсивный больной предается своему роковому влечению в припадке внезапного замешательства, часто влекомый как бы темной силой, но он при этом сохраняет самосознание, хотя и теряет самообладание. <...> Инстинктивное побуждение и действие никогда не разделялись вмешательством размышления. При встрече с врагом первым делом было нападение на него с целью убийства...»².

Чехов строит поведение своей героини, сообразуясь с научными

¹ Лесевич В. Эксперимент в область психиатрии. 1. О психическом вырождении // Русская мысль 1887. № 2. С. 4 (второй пагинации). Возможно, что указанная работа принималась во внимание Чеховым не только при создании «Спать хочется», но и других произведений, например, «Палаты № 6».

² Там же. С. 15-16.

данными, но не ограничивается ими. Если бы дело сводилось лишь к «беллетризации» научных выводов, мы имели бы дело либо с художественной иллюстрацией, либо с прямой стилизацией. Поведение Варьки описано, как говорится, «по последним выводам науки» и в то же время пародийно стилизовано во вкусе определенной манеры. Какой? Об этом речь ниже.

«Спать хочется» написан в соответствии с рецептами Чехова «быть холодным» при изображении «бесталанных». Фабульная основа, взятая для рассказа, далеко не нова. Несчастный ребенок, оказавшийся «в людях» и терпящий жестокие издевательства хозяев, многократно описан литературой. Это один из тех сюжетов, которые в русской литературе конца века приобрели характер «бродячих». Кто только не живописал злоключений бедных сироток! Охотнее других брались за них «литературные дамы». Отдал дань этой теме и Григорович в «Гуттаперчевом мальчишке» (1883).

Если в «Спать хочется» видеть только серьезное начало, то Чехова следует, хотя и с необходимыми оговорками, поставить в один ряд с сентиментальными авторами. Но у Чехова нет интонационной односторонности. Его произведение написано двуинтонационным преломленным словом пародийной стилизации. Именно потому в произведении, возвышающемся едва ли не до трагедии, вдруг проскальзывают словечки и обороты, которые представляются совершенно чуждыми сознанию автора и воспринимаются как шаблон, если прочесть их прямо, не замечая скрытой чуждословесной среды. Поясним сказанное примерами.

«Зеленые пятно и тени приходят в движение, лезут в полуоткрытые, неподвижные глаза Варьки и в ее наполовину уснувшим мозгу складываются в туманные грезы. Она видит темные облака, которые гоняются друг за другом по небу и кричат, как ребенок» [7, 7-8]. Или: «Варька сжимает себе деревенеющие виски и улыбается, сама не зная чего ради. Вечерняя мгла ласкает ее слипающиеся глаза и обещает ей скорый, крепкий сон» [7, 11]. Выражение «туманные грезы» могли бы использовать писательницы, буде взялись за привычную им историю о «бесталанной» сиротке. Облака, «гоняющиеся друг за другом», также могут быть истолкованы как образчик дамской манеры описания «природы» (Ср. с Наденькой N, пишущей в своем каникулярном сочинении об облаках, которые «носились немножко ниже неба»). Обратим внимание и на отнюдь не детский жест Варьки. Сжимать от отчаяния «деревенеющие виски» «положено» не детям, а чувствительным барышням. Недаром отрывок, построенный во вкусе дамской детской литературы, разорван странными и глубинно провокационными словами повествователя («улыбается, сама не зная чего ради»). Помимо образительной функции, передающей пограничное состояние девочки, они

имеют еще и характер отсылки к известным литературным образцам, а также являются знаком скрытой игры автора, «сквозь текст» лукаво улыбающегося читателю. Ср. в «Осколках московской жизни» критику газетных романов, в которых «психология занимает самое видное место». Одним из проявлений ее является то, что «герои даже плюют с дрожью в голосе и сжимают себе «бьющиеся» виски...» [16, 132].

Смеховые ремарки аккумулируются к концу рассказа, одновременно с нарастанием драматизма. Найдя своего врага, который, оказывается, все время был рядом и напоминал о себе непрерывным плачем, Варька «смеется». При этом «зеленое пятно, тени и сверчок тоже, кажется, смеются и удивляются». Заметим, что увидеть в сумерках сверчка невозможно, в отличие от светлячка, он не светится. Впридачу ко всему, в рассказе дважды сказано, что сверчок кричит «в печке» [7, 7; 11]. Так что, с точки зрения зоологии и элементарной логики, сказанное является нелепицей, причем намеренной. Здесь явно пародийно стилизуется манера детских писательниц, любящих описывать животных, но допускающих ляпсусы из-за незнания материала. (Ср. замечание рассказчика из «Рыбьей любви», упреждающего удивление читателя зоологической странностью: «Впрочем что же тут странного? Описывают же дамы в толстых журналах никому не нужных песткарей и улиток. А я подражаю дамам. Быть может даже, я сам дама и только скрываюсь под мужским псевдонимом» [8, 52]).

Знаки «дамской литературы», рассеянные по «Спать хочется», наводят на мысль, что, помимо «Сна Карелина», Чехов использовал для своего рассказа еще какое-то произведение. Скорее всего, это был рассказ М. В. Киселевой «Ларька-Геркулес», который был прочитан им в рукописи незадолго до рассказа Григоровича (об одном сообщается 14 января 1887 года, о другом — 12 февраля того же года [П 2; 10, 28]).

Как и «Сон Карелина», «Ларька-Геркулес» Киселевой фабульно далек от чеховского рассказа. В нем повествуется о дружбе пятидесятилетнего деревенского пастуха, бобыля Ларьки, слывшего за «убивца», «каторжника» и «душегуба», с девятилетней девочкой Настей. Рассказ чувствителен и сентиментален. Настенька, бывшая единственной отрадой одинокого Ларьки, тяжело заболевает. «Распалило ее всю, — говорит о ней мать, — и болтает-болтает такую-то околесицу!., сколько раз тебя, дядя Ларивон, поминала, я подойду, спрошу: «Что тебе, дочка?» — а она *глядит-глядит, да вдруг и засмеется* и опять забормочет»¹. В конце концов Настенька умирает от горячки. Заканчивается рассказ тем, что Ларька, убитый горем, уходит из деревни, «сам не зная куда», унося с собой старый сарафанчик девочки, который остается для него

¹ Киселева М. В. Ларька-Геркулес // Родник. 1888. № 3. С. 203.

«единственным воспоминанием о его единственной горячей привязанности»¹.

В «Спать хочется» Чехов ввел несколько деталей, окликающих «Ларьку-Геркулеса» Киселевой. Отметим явную рифмовку имен героев (Варька-Ларька). Сближает рассказы и состояние полубреда-полуяви, в котором оказываются Варька и Настенька. Смех бредящей девочки у Киселевой подан прямо, серьезно, у Чехова же Варька, смеющаяся, «сама не зная чего ради», производит впечатление скрыто трагедийное, сделанное «а la Мария Владимировна» («глядит-глядит, да вдруг и засмеется»). Еще одной деталью, ведущей нас к Киселевой, является то, что дочка писательницы, Саша, имевшая прозвище «Василиса», оказывается ровесницей тринадцатилетней Варьки из «Спать хочется». Так что и эта «случайность», скорее всего, имеет свою глубинную мотивировку.

Нельзя обойти молчанием важный факт: рассказ «Спать хочется» был опубликован в «Петербургской газете» на два месяца раньше, чем «Ларька-Геркулес» в «Роднике», и потому даже самый прозорливый читатель газеты в принципе не мог догадаться о связи произведения Чехова с сентиментальной историей Ларьки и Настеньки. Тогда, быть может, отмеченный «предшественник» рассказа Чехова в смысловом плане излишен? Ведь читали же (и читают) рассказ, не думая о забытом произведении литературной дилетантки.

Разбираемый случай дает прекрасную возможность показать тонкую грань, отделяющую пародийную стилизацию от пародии. Рассказ Киселевой важен Чехову не как объект для непосредственного пародирования. В качестве «литературного факта» он слишком мелок и аморфен, да и неизвестен читателю. Роль его в другом: «Ларька-Геркулес» является еще одним «освежающим образчиком» (преломляющей средой) для автора «Спать хочется». В произведении «литературной барыни» Чехов увидел характерный образец «дамского творчества» и беллетристической рутинности, которой отзываются произведения не только дилетантов, но и таких опытных мастеров, как Григорович. Произведения разных авторов видятся Чеховым под одним углом зрения, в результате чего «второй план расплывается до понятия стиль» (Ю. Н. Тынянов). Поэтому рассказ, написанный с оглядкой на него, именно пародийная стилизация. Даже если читатель не знает, какие конкретно произведения имел в виду автор, создавая пародийную стилизацию, он должен ощущать чуждость отдельных слов сознанию автора, чувствовать иронические тона. Стилизация объективирует чуждой стилистикой «оплотняет» его, используя в роли «прозрачной» преломляющей среды. При игнорировании же диалогизирующего фона «Спать хочется» оказы-

¹ Киселева М. В. Ларька-Геркулес // Родник. 1888. Мь 3. С. 205.

вается соприродным сентиментальным произведениям писателей натуральной школы, только более мастеровитым.

Обратимся к финалу рассказа. «Смеясь, подмигивая и грозя зеленому пятну пальцами, Варька подкрадывается к колыбели и наклоняется к ребенку. Задушив его, она быстро ложится на пол, смеется от радости, что ей можно спать, и через минуту спит уже крепко, как мертвая...» [7, 12]. Обычно читатель так поглощен переживанием состояния Варьки, что не замечает нагнетения деталей, признаваемых Чеховым устарелыми и шаблонными. Таков, например, истерический смех от начинающегося умопомешательства. Конец «Спать хочется» представляется зеркальным финалу рассказа Григоровича: если Карелин рыдает «от избытка счастья» (31) и после этого просыпается, то Варька смеется, можно сказать, «от избытка горя», а затем «спит <...>, как мертвая». Фрагмент строится по логике потаенной трагедии, выворачивания наизнанку «освежающего образчика». Трагедия тринадцатилетней девочки изображается в двойном свете. С реально-бытовой точки зрения, жизнь Варьки трудна, страшна и беспросветна, и потому героине можно и нужно сострадать. С точки же зрения литературы, не раз и не два обращавшейся к образам «бесталанных сироток», история Варьки как донельзя трафаретная нуждается в иронии. Рассказ оказывается неоднотонен. На всем его протяжении идет незаметный перебой: драма показывает комедийную изнанку, а комедия готова в любой момент обернуться драмой.

Григорович хотел «кончить кошмар» в «Сне Карелина» «примиряющим светлым впечатлением». У Чехова кошмар не заканчивается, его кульминация выносится за рамки сюжета рассказа. Последние слова о Варьке — «спит, как мертвая», находятся как бы на пути к утрате образного, переносного значения привычной идиомы и реализации прямого.

В свете творческого диалога Чехова с Григоровичем и Киселевой заглавие чеховского рассказа реализует потенциал скрытой оценки. Выражение «спать хочется», взятое безотносительно к истории Варьки, прочитывается как имплицитный суровый приговор автору «Сна Карелина» и «литературным барыням», идущим старой дорогой натуральной школы. Их произведения «еретику» Чехову навевают лишь дремоту — читая их, «спать хочется».

Чехов и Гаршин («Слова, слова и слова», «Рассказ без конца», «Припадок»)

Едва ли не с момента публикации «Припадков» критики стали признавать его «гаршинским» произведением Чехова. Даже в провинци-

альной прессе отмечалось, что рассказ «по содержанию представляет вариацию на тему «Надежды Николаевны», при этом снисходительно-наивно прибавлялось, что «по слогу, по задушевности он несколько не ниже названного произведения В. М. <Гаршина>»¹.

Установившаяся точка зрения до сих пор остается весьма распространенной и авторитетной. М. Л. Семанова, например, называет «Припадок» «гаршинской энциклопедией» на том основании, что в нем «поставлена «гаршинская» тема, изображен «человек гаршинской закваски», творчески воссозданы личность Гаршина, характерные ситуации его рассказов. В «Припадке» — напоминание о многих гаршинских произведениях, волновавших писателя вопросах, о его средствах художественного изображения»². Ср. с давним мнением И. Эйгеса, также считавшим, что «со стороны взятой темы, самого сюжета рассказ «Припадок» стоит в ближайшем, в прямом отношении к личности Гаршина», при том что «основная тема рассказа, конечно, гораздо шире, чем воссоздание личности Гаршина»³.

Однако есть и другие подходы к рассказу. По мнению Н. В. Драгомирецкой, в «Припадке» скрыт «ответ Чехова на «Записки из подполья» Достоевского»⁴. Р. Г. Назиров считает, что в рассказе сочетаются «линии Достоевского и Гаршина»⁵. А. П. Чудаков не признает «Припадок» гаршинским произведением Чехова на том основании, что гаршинская тема в нем решается «методами совершенно иными, негаршинскими — как художник Чехов был от гаршинской поэтики далек. Если отыскивать в «Припадке» поэтико-стилистические влияния, то гораздо больше здесь чувствуются толстовские влияния и стиль». Однако это, по мнению исследователя, еще не дает оснований называть «Припадок» толстовским произведением — «в целом это не толстовский рассказ. Сюжет его типично чеховский»⁶.

Если согласиться с приведенными мнениями о негаршинском характере «Припадка», то логичен и следующий шаг в том же направлении — признание известных высказываний Чехова о Гаршине, сделанных в период работы над рассказом, несущественными для понима-

¹ Остроумова Н. «Памяти Гаршина». Художественно-литературный сборник. СПб., 1889. // Екатеринбургская неделя. 1889. № 2. С. 40.

² Семанова М. Л. Рассказ о «человеке гаршинской закваски» // Чехов и его время. М., 1977. С. 63. Сходная позиция представлена в работе: Рев М. Чехов и Гаршин // Чеховские чтения в Ялте. М., 1978.

³ Эйгес И. К истории создания рассказа Чехова «Припадок» // Литературная учеба. 1938. № 7. С. 36-37, 41. ⁴ Драгомирецкая Н. В. Автор и герой в русской литературе XIX-XX вв. М., 1991. С. 254. ⁵ Назиров Р. Г. Достоевский — Чехов: преемственность и пародия // Филол.

науки. 1994. № 2. С. 5. ⁶ Чудаков А. П. Мир Чехова. М., 1986. С. 270-271.

ния его сути. Именно так поступает А. П. Чудаков, полагающий, что не следует поддаваться «гипнозу авторских высказываний» и акцентировать место публикации «Припадка», так как речь в данном случае может вестись не более, чем о гаршинском «предмете, теме», воплощенных однако негаршинскими средствами¹.

Однако к рассказу возможен и иной подход, не совпадающий с приведенными.

Для современников Гаршина почти аксиомой было утверждение единства его человеческого и творческого начал. Для Чехова Гаршин-человек и Гаршин-писатель — разные грани одной личности, которые возможно оценивать по-разному. Б. А. Лазаревский сохранил позднюю оценку Чеховым Гаршина-писателя: «А. П. не считает Гаршина серьезным или особенно даровитым писателем»². В письмах Чехова находим другие акценты. Как и в случае с письмом «благовестителя» Григоровича, одно явление предстает в разных ракурсах, ни один из которых не является самодостаточным для окончательной оценки. Если творчество Гаршина Чехов оценивал по-разному, то как человека ставил всегда очень высоко. Подобного рода двойственностью отмечено отношение Чехова не только к Гаршину. Ср. с его откликом на смерть Золя: «Как писателя я мало любил его, но зато как человека в последние годы, когда шумело дело Дрейфуса, я оценил его высоко» [П 11, 4].

Задумавшись над известным признанием Чехова, сделанным в письме Плещееву: «...таких людей, как покойный Гаршин, я люблю всей душой и считаю своим долгом публично расписываться в симпатии к ним» [П 2, 331]. (Ср.: *чТаких людей, как* Пржевальский, я люблю бесконечно» [П 3, 44]). Почему было не написать чуть иначе и, как кажется, проще и точнее: «Я люблю (или любил) Гаршина»? Ср. с формулировкой из письма К. С. Баранцевичу, где, в частности, говорится: «...мне симпатична Ваша мысль и Ваше последнее письмо, в котором *Вы так любите Гаршина**» [П 2, 223]. Осторожную оговорочность Чехова можно, конечно, объяснить и тем, что он лично не был близко знаком с автором «Происшествия»: «К сожалению, я вовсе не знал этого человека. Мне приходилось говорить с ним только один раз, да и то мельком» [П 2, 227]. Однако главная причина подобной формулировки видится все же в другом: Гаршин интересует Чехова в первую очередь как концентрированное и глубокое воплощение определенного *типа личности*, не слишком распространенного в России, тем не менее чрезвычайно показательного для нее. Этот тип личности и передает чеховская формула — «человек гаршинской закваски». Естественно, что тип может

⁷ Чудаков А. П. Мир Чехова. М., 1986. С. 270-271.

⁸ Записи о Чехове в дневниках Б. А. Лазаревского // Литературное наследство. Т. 87. М., 1977. С. 330.

быть представлен творчески и лично не только Гаршиным. Вариации его можно найти и у других авторов (Гоголя, Достоевского, Толстого). Гаршин занимает среди них особое место: зазор между житейской и художественно-литературными ипостасями этого типа у него минимален. Если не бояться заострения и некоторой тавтологичности, то можно сказать, что Гаршин наиболее адекватно выразил тип «человека гаршинской закваски» и в жизни, и в литературе. Поэтому в «Припадке» воссоздана не личность Гаршина, которого Чехов практически не знал, а тип личности, известный ему в первую очередь по литературе. Сказанное позволяет априорно утверждать, что именно творчество Гаршина должно находиться в центре литературного диалога, ведущегося Чеховым на страницах его рассказа. При этом другие авторы, втянутые в него, находятся на более удаленных орбитах от его центра. Конструктивно полемика организована по тому же принципу «луны и звезд», что и система героев в некоторых чеховских произведениях [П 3, 47]. Гаршин — ядро диалога, его «луна», все остальные — периферия, «звезды».

Возникает вопрос: обращался ли Чехов к творчеству Гаршика до «Припадка»? Менялось ли со временем отношение к нему? Ответ на первый из вопросов может дать внимательное чтение писем Чехова.

Первое упоминание имени Гаршина в них встречается в начале 1887 года. 26 января Чехов пишет Н. А. Лейкину: «Из всей молодежи, начавшей писать на моих глазах, только и можно отметить трех: Гаршина, Короленко и Надсона» [П 2, 21]. Почти год спустя в письме А. С. Суворину: «Из писателей последнего времени для меня имеют цену только Гаршин, Короленко, Щеглов и Маслов. Все это очень хорошие и не узкие люди» [П 2, 230]. В том и другом случае Гаршин поставлен на первое место, что свидетельствует о знакомстве Чехова с творчеством писателя и о высокой оценке его.

После гибели Гаршина Чехов получил от К. С. Баранцевича в конце марта 1888 года письмо с просьбой дать рассказ в составляемый им и М. Н. Альбовым сборник памяти Гаршина. Вскоре аналогичное предложение поступило к Чехову и от А. Н. Плещеева, готовившего иной сборник памяти безвременно погибшего писателя. Рассказ был обещан для сборника Баранцевича. Плещееву был дан уклончивый ответ. Однако 13 августа Чехов как бы мимоходом спрашивал у него: «Вышел ли и когда выйдет гаршинский сборник? У Баранцевича дело, кажется, затормозилось» [П 2, 312]. Осенью того же 1888 года на повторную просьбу Плещеева дать что-нибудь в готовящийся сборник Чехов отвечал: «У меня решительно нет тем, сколько-нибудь годных для сборника. Все, что есть, или очень пошло, или очень весело, или очень длинно...» [П 2, 331]. Сказанное является своеобразной «фигурой

скромности», тактическим приемом, ибо вслед за полу отказом писатель признается: «Впрочем, есть у меня еще одна тема: молодой человек гаршинской закваски, недюжинный, честный и глубоко чуткий попадает первый раз в жизни в дом терпимости» [там же]. Письмо датируется 15 сентября, а к этому времени работа над «Припадком», надо полагать, давно уже шла, в противном случае писатель не мог бы пообещать Плещееву при соблюдении редакцией определенных условий написать рассказ «в два вечера» [П 2, 332]. Весьма красноречива в этом контексте фраза, начинающаяся с «Все, что есть...». Она явно оценивает уже написанное «по следам» Гаршина, а не потенциальные темы, годные для разработки. Сказанное приводит нас к убеждению, что творческий диалог Чехова с Гаршиным начался задолго до «Припадка».

Он был начат едва ли не весной 1883 года, когда в одном из номеров «Осколков» был напечатан рассказ «Слова, слова и слова». Вне направленности на диалогизирующий фон его можно расценить как пошловатый и излишне «клубничный». «В основу Ваших рассказов часто взят мотив несколько бл...го оттенка, к чему это? Правдивость, реализм не только не исключают изящества, — но выигрывают от последнего»¹. Приведенная цитата принадлежит Григоровичу, хотя и не касается упомянутого рассказа. Согласиться с ней можно, если видеть в рассказах Чехова прямое, а не преломленное сквозь чужесловесную среду воплощение авторских устремлений.

Рассказ «Слова, слова и слова» — пародийная стилизация, и потому оценка его должна быть существенно иной. П. Бицилли считал, что рассказ похож «на ироническую перефразировку «Записок из подполья»². Эту точку зрения поддерживает и развивает Р. Г. Назиров, также полагающий, что «Слова, слова и слова» представляют собой «иронический отклик» на опошленную тему спасения падших женщин³, которую разрабатывал Достоевский. Возражение вызывает основной полемический адрес, связанный лишь опосредованно с творчеством Достоевского. Ведь Гаршин в разработке темы пагубности проституции вовсе не был первооткрывателем. Более того, многие современники воспринимали его именно как последователя и продолжателя Достоевского в этой теме. Весьма показательна реакция и самого Гаршина на критические отклики, вызванные его «Происшествием»: «Они все «умного» требуют, а мое вовсе не умное, а скорее «безумное». Нечто из достоевщины. Оказывается, я склонен и способен разрабатывать его путь»⁴. В словах писателя слышится скрытое за иронией легкое недоумение, как

¹ Слово. Сб. 2. С. 200.

² Бицилли П. Творчество Чехова. С. 10.

³ Назиров Р. Г. Указ. соч. С. 5.

⁴ Гаршин В. М. Поли. собр. соч.: В 3 т. Т. 3. Письма. М.—Л., 1934. С. 156.

будто впервые узнавшего, что он, «оказывается», идет по следам Достоевского¹. Все это лишний раз доказывает, что Гаршин не был стилизатором, а работал словом, прямо направленным на предмет, неоговорочным.

После гибели Гаршина критика подтвердила свой первоначальный приговор, признав тему проституции, взяв им для «Происшествия» и «Надежды Николаевны», слишком избитой: «Реабилитация падшей женщины разрабатывалась и у нас, и в западноевропейских литературах решительно на все лады, извлечь из нее что-нибудь новое до крайности трудно, даже для большого дарования»². Дурная репутация шаблонизировавшейся литературной темы не только не мешает стилизатору взяться за нее, она — одно из условий его успешной работы.

В 1883 году, когда Чехов создавал рассказ для «Осколков», «Надежда Николаевна» (1885) еще не была написана. Основным фоновым произведением для «Слова, слова и слова» могло стать лишь «Происшествие» (1878).

Рассказы Гаршина и Чехова похожи не только тематически; отчасти они близки по форме подачи материала. В том и другом случае это диалог кокетки и ее клиента. Н. К. Михайловский определял «Происшествие» как «квазидиалогическую форму двух дневников», которая оказывается, по мнению критика, приемом «неудобным, искусственным и довольно скучным»³.

Чехов упростил «квазидиалог», выведя его наружу. Персонажи его рассказа предстают в двух ракурсах — в житейском и литературном. Телеграфист Груздев и проститутка Катя глядят друг на друга сквозь литературные очки, известные книжные каноны. Ничего подобного у Гаршина нет, герои его «Происшествия» находятся по сю сторону границы между жизнью и литературой, в то время как чеховские персонажи то и дело пересекают эту границу в обоих направлениях.

Груздев подходит к Кате как к знакомому по литературе «падшему созданию». В свою очередь и она видит перед собой сначала не очередного клиента, а литературного «идейного героя», чем-то похожего на гаршинского Никитина, который тоже решил воскресить «падшую».

¹ Ю. Айхенвальд прямо утверждал, что «у Гаршина — та же стихий, что и у Достоевского» (Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. Л., 1994. С. 307). О параллели Гаршин-Достоевский см. также работы Г. А. Вялого, Ф. И. Евнина, шотландского слависта Питера Генри.

² Арсеньев К. К. В. М. Гаршин и его творчество // Вестник Европы. 1888. № 5. С. 255.

³ Читатель (Н. К. Михайловский) Дневник читателя // Северный вестник. 1885. № 4. С. 269.

Комизм рассказа заключается в том, что герои непоследовательны в своих ролях, то и дело подменяют литературу жизнью, а жизнь — литературой.

События сценки разворачиваются перед читателем как некое театральное действие, дурной спектакль. При этом автор не дает никаких лишних предисловий и предуведомлений. Начинается все с того, что «идейный герой», соблюдая неписанный литературно-театральный канон, со вздохом задает банальный вопрос: «Катя, что заставило тебя так пасть?» [2, 113]. Сакраментальная фраза произнесена им, лежа «на большом номерном диване». Ленивая поза героя и патетический характер его реплики явно диссонируют. Груздев еще не вошел как следует в свою роль, не вжился в образ и потому подает реплику с прохладцей, как актер на очередной репетиции. Чувствуется, что он не впервые подает сигнал к началу игры и хорошо знает дальнейший ход «спектакля». По неписанному закону после вопроса герою следует выслушивать исповедь падшего создания, что и делает Груздев. Но при этом он на время забывает о своем амплуа, реагируя на «жалкую повесть» Кати не по «литературе», а по «жизни». Совратителя он называет «подлецом» и тут же любопытствует: «Богат он, что ли?» [Там же]. А потом, вместо требуемого в таких случаях сочувствия, по-обывательски поучает Катю: «И вы-то хороши, нечего сказать. Зачем вы, бабы, деньги так любите? На что они вам?» [Там же]. В этой реплике приоткрывается настоящий облик героя — скуповатого клиента, с сожалением предвидящего недалекий расчет за услугу кокетки.

Почти сразу за завязкой следует кульминация «спектакля», в которой телеграфист достигает едва ли не экстатического актерского состояния: «Груздев взял Катю за обе руки и, заглядывая ей сквозь глаза в самую душу, сказал много хороших слов. Говорил он тихо, дрожащим тенором (канонический голос «идеалиста» — А. К.), со слезами на глазах... *Его горячее дыхание обдавало все ее лицо, шею...*» [2, 114]. Здесь тот же перебой высокого, «театрального», недвусмысленно «номерным» поведением. Вдохновенную игру кокетки и ее клиента останавливает самое прозаическое обстоятельство — недостаток времени. «Молодой человек взглянул на часы», — скупко роняет рассказчик, давая понять, что и герой чувствует, что время для «спектакля» истекло. Не без сожаления Груздев выходит из роли. Литературно-условная «идейность» побеждена житейской пошлостью, высокие «слова, слова и слова» оставлены до следующего подходящего случая.

Не менее мастеровито, чем Груздев, ведет свою роль и Катя. Не случайная деталь: на банальный вопрос телеграфиста о причинах «падения» героиня первый раз не отвечает. Фраза-клише проходит мимо ее ушей. Очевидно, так происходит потому, что и для нее играет давно

известная «песка», и не одного Груздева она повидала в роли спасителя падших созданий. Реакция Кати глубинно профанна, ее можно истолковать как своеобразную материализацию утверждения гаршинской Надежды Николаевны из «Происшествия», которая задумалась над своей жизнью, но сначала убеждена, что это вовсе не связано с Никитиным: «Не мог же, в самом деле, натолкнуть меня на эти думы тот господин. Потому что эти господа так часто встречаются, что я уже привыкла к их проповедям»¹. Чехов как бы развивает исходный тезис рассказа Гаршина, ернически соглашается с героиней и иронически иллюстрирует привыкание падших созданий к проповедникам.

Однако заминка у Кати минутная, быстро преодолев ее, она далее уверенно ведет свою партию в русле установившихся для ее «амплуа» норм и правил. Отвечая на вопрос Груздева, она соответствующим образом исповедуется: «Катя, теребя бахрому от скатерти, конфузливо рассказала Груздеву свою жалкую повесть. Повесть самая обыкновенная, подлая: он, обещание, надувательство и проч.» [2, 113].

Кульминациями ролей становятся шаблонно-привычные монологи. «Идейный герой», следуя своей норме, произносит душеспасительную речь. Катя же, как и положено, кается во грехе.

В монологе героини промелькнут детали, окликающие рассказ Гаршина. Сама по себе, вне проекции на «Происшествие», почти не работает обмолвка героини, что родом она из дворян. Скорее всего, это еще один незаметный мосток, соединяющий Катю и Надежду Николаевну, которая может «блеснуть где-нибудь на Невском французским или немецким языками» и которая воспитывалась в «изящной обстановке» (16-17).

В словах Кати опошляются и грубо профанируются некоторые темы, звучащие серьезно в устах Надежды Николаевны. Героиня Гаршина трезво рассуждает о безвыходности своего положения: «Ведь все равно не выберешь никуда, не выберешь потому, что сама не захочу. В жизнь эту я втянулась, путь свой знаю» (16). Героиня Чехова о своем будущем говорит примерно то же, но не так. Катя истерично кричит, как плохая актриса, подменяющая на сцене силу чувств силой голосовых связок: «Никогда я не исправлюсь, никогда не исправлюсь, никогда не сделаюсь порядочной! Разве я могу? Пошлая! Стыдно тебе, больно? Так тебе и следует, мерзкая!» [2, 114]. Надежда Николаевна ответственность за свое положение возлагает на себя, Катя же кричит, что не может исправиться, с головой выдавая свою инфантильность, зависимость от «идейного героя». Слова Кати прочитываются как своеобразная реф-

лексия на тот же гаршинский рассказ, где героиня встала на путь «исправления» под воздействием Никитина. Пародийно-рефлексивным выглядит и «самобичевание» Кати, столь свойственное ее литературной предшественнице, вернее, предшественницам. Ведь «нравственные самоощечины», которыми она осыпает себя, входят в неперменный «репертуар» их роли, и прервать их можно в любой момент: «Пробовала уже, но ничего не выходит! Ничего! Все одно погибать! — кончила она со вздохом и поправила свои волосы* [там же].

Катя связывает изменение своего положения с возможной реализацией одной из трафаретных литературных ситуаций: «Сквозь ее мозг молнией пробежал один маленький роман, который она читала когда-то, где-то... Герой этого романа ведет к себе падшую и, наговорив ей с три короба, обращает на путь истины, обратив же, делает ее своей подругой... Катя задумалась. Не герой ли подобного романа этот белокурый Груздев? Что-то похоже... Даже очень похоже» [2, 115]. И так, в номерном посетителе опознан литературный персонаж из некоего безымянного «маленького романа». Слово «роман» в данном контексте, думается, обозначает не какое-то конкретное произведение, а является метонимией литературы определенного толка, трактующей о путях спасения «падших».

Открывает этот ряд Библия. Христос, обративший на путь истины Марию Магдалину, подал пример «идейным героям», как спасать блудниц. Так что далеко не случайны профанные сакральные коннотации, окружающие образы Груздева и Кати. Показательно, что и в «Припадке» есть отсылка к Библии. На первой же странице рассказа поминается Мария Египетская, а затем, после возвращения из С-ва переулка, Васильев будет рассуждать об апостольстве как единственно возможном способе решения проблемы проституции.

К произведениям, дающим образцы проповедников-спасителей, можно отнести и «Гамлета». Вспомним сцену, где принц советует «нимфе» Офелии для спасения души удалиться в монастырь. Как и библейский эпизод, сцена из трагедии имплицитно входит в орбиту рассказа, но не в прямом, а в пародийно переосмысленном виде. (Ср. с Лопачиным, на время надевающим маску Гамлета-проповедника и советующим и так «монашествующей» Варе: «Охмелия, иди в монастырь» [13, 226]).

Заглавие чеховского рассказа, являющееся одной из самых известных и затертых цитат из «Гамлета», важно еще в одном отношении. В глазах критики 80-х годов именно Гаршин олицетворял собой современного Гамлета. Одна из статей в журнале «Русское богатство», появившаяся за полгода до публикации рассказа «Слова, слова и слова», так и называлась — «Гамлет наших дней (Рассказы Всеволода Гарши-

¹ Гаршин В. М. Сочинения. М., 1953. С. 15. Далее ссылки на это издание даются в тексте в круглых скобках с указанием страницы.

на)»¹. Свидетельств знакомства Чехова с этой статьей у нас нет, хотя не исключено, что она была известна писателю. Автор журнальной статьи только озвучил «общее мнение» о Гаршине как о русском Гамлете. Так что заглавие-цитата чеховского рассказа имеет двойную адресную отсылку: и в сторону Шекспира, и в сторону того, кого русская критика конца века признавала современным Гамлетом.

Библия и «Гамлет» играют роль дальнего диалогического контекста для рассказа Чехова. Роль ближнего могла сыграть демократическая литература, серьезно разрабатывавшая тему проституции и пародийно стилизующие ее «Записки из подполья» Достоевского².

Полемическое ядро «осколочного» рассказа Чехова составляет «Происшествие» Гаршина, наиболее яркое для 70-80-х годов литературное исследование проблемы проституции. Чехов ухватил ключевые моменты, поддающиеся клишированию, и вывернул их в своем произведении наизнанку.

«Идейный герой» наговаривает спасаемой «с три короба», проще говоря, лжет, а затем делает ее «своей подругой». Слово «подруга» играет несколькими смысловыми оттенками. Его можно понять как семантически равнозначное слову «товарищ» (что было бы ближе к интерпретации романа Чернышевского «Что делать?», в котором Крюкова становится именно товарищем Кирсанова) и слову «любовница». Иронический контекст рассказа актуализирует второе значение слова. Ср. в «Припадке» предвидение литературно мыслящим Васильевым возможного исхода «спасения», когда мужчина, выкупив женщину из притона, «вольно или невольно делал ее своей содержанкой» [7, 215].

Если рассказ Гаршина заканчивается трагично, гибелью Никитина, то рассказ Чехова — «щичично»: герои снимают литературные маски, открывая свои настоящие лица:

«— Ну, полно, Катя, утешься! — вздохнул Груздев, взглянув на часы. — Исправишься, бог даст, коли захочешь.

Плачущая Катя медленно расстегнула три верхние пуговицы шубы. Роман с красноречивым героем стусеивался из ее головы...» [2, 115]. Так заканчивается пошлый «спектакль», разыгранный невольными персонажами.

У рассказа, однако, не одна, а две концовки — фабульная и рамочная. Рамочная концовка выпадает из общего интонационно-стилевого

рисунка произведения. После «занавеса», скрывшего от читателей героев-«актеров», на «авансцену» выходит рассказчик, снимающий с себя маску циника и балагура: «В вентиляцию отчаянно взвизгнул ветер, точно он в первый раз в жизни увидел видел насилие, которое может совершать иногда насущный кусок хлеба. Наверху, где-то далеко за потолком, забренчали на плохой гитаре. Пошлая музыка!» [2, 115]. Ср. тот же переход от цинизма к патетике в финале другого «фривольного» рассказа Чехова — «В море». Отец героя-рассказчика, «этот пьяный, развратный человек», уводит сына, отнюдь не невинное дитя, от зрелища купли-продажи первой брачной ночи: «Выйдем отсюда! Ты не должен этого видеть! Ты еще мальчик...» [2, 271]. В основе рассказа «В море», как было сказано, лежит полемическое продолжение романа Гюго «Труженики моря». При всех отличиях этого произведения от гаршинского «Происшествия», их объединяет романтическая эстетика, по отношению к которой Чехов занимает активную диалогическую позицию.

Новый кругозор рассказчика кажется совершенно неожиданным. Настоящей подоплекой сценки в номерах признается насилие, которое человек терпит ради «насущенного куса хлеба». Содержательно эти выходы близки позиции Гаршина или Достоевского. «Спектакль», разыгранный Груздевым и Катей, оказывается нерезультативным для сознания рассказчика. Возможное похожее представление, происходящее в другом номере, оценивается им совершенно всерьез («Пошлая музыка»). Шаблоны в последнем абзаце даны рассказчиком (не автором!) уже не дистанцировано, как ранее, и без иронического корректива («отчаянно взвизгнул ветер», «насилие, которое может совершать иногда насущный кусок хлеба»). Внезапно изменившийся рассказчик утверждает, что торжествующая пошлость жизни для него непереносима. Все это весьма близко к мироощущению автора «Происшествия», которому было легче убить своего героя, чем оставить на страданиях среди житейских дряг.

В рассказе «Слова, слова и слова» Чехов, видимо, пытался смоделировать типично гаршинскую ситуацию и одновременно выразить к ней свое отношение. Он тоже понимает ненормальность царящей пошлости, но хуже пошлости жизни оказывается литература, сеющая иллюзии, будто пошлость жизни можно преодолеть, хотя бы и ценой собственной жизни. В 1883 году, когда до самоубийства Гаршина оставалось еще пять лет, Чехов, быть может, увидел в «Происшествии» тот случай, когда автором даются рецепты, которым сам он не собирается следовать на практике. После гибели писателя Чехов смог убедиться, что литература не была для Гаршина только «словами, словами и словами». А пока двадцатитрехлетний сотрудник «Осколков», не слыш-

¹ Гарусов М. (П. Ф. Якубович) Гамлет наших дней (рассказы Всеволода Гаршина) // Русское богатство. 1882. № 8. Ср. с заглавием монографии современно го исследования: Henry P. A Hamlet of his Time. Vsevolod Garshin. The Man, his Works and his Milieu. Oxford. 1983.

² Подробнее см.: Печерская Т. И. Русский демократ на гend-vous // Литературное обозрение. 1991. № 11.

ком утруждая себя глубиной анализа философско-эстетической позиции другого автора, дает бойкую критику его стиля, сюжета, героев, обозначая точки своего расхождения с ним.

«Происшествие», как нам представляется, стало для Чехова своеобразным микрокосмом творчества Гаршина, хотя он, конечно, знал и другие его произведения. После марта 1888 года Чехов мог прочесть тот же рассказ как своеобразное пророчество Гаршиным собственной гибели. Через три года после публикации рассказа «Слова, слова и слова» Чехов возобновил потаенный диалог с автором «Происшествия». Определенную роль в этом, возможно, сыграло произведение, продолжающее «Происшествие», — рассказ «Надежда Николаевна», увидевший свет во втором и третьем номерах «Русской мысли» за 1885 год.

Продолжением творческого диалога Чехова с Гаршиным стал, на наш взгляд, «Рассказ без конца», опубликованный весной 1886 года в «Петербургской газете». Он явился как бы переходным звеном от рассказа «Слова, слова и слова» к «Припадку». Выскажем осторожное предположение о том, что «Рассказ без конца» сыграл роль подготовительного в отношении следующего «гаршинского произведения» Чехова. Выдвинутая гипотеза базируется на некоторых моментах сходства этих рассказов.

И в «Припадке», и в «Рассказе без конца» главные герои носят фамилию Васильев. Можно признать это случайным совпадением или привести оппонированные контраргументы, вспомнив, например, двух Дымовых (из «Степи» и «Попрыгуньи»), или двух Ивановых (из одноименной драмы и «Скрипки Ротшильда»). Однако не всегда случайность у Чехова «случайна». В конце жизни, 28 мая 1904 года, Чехов написал Б. А. Садовскому, что в поступках его героя «часто отсутствует логика», и тут же сделал важное прибавление, заметив, что «в искусстве, как и в жизни, ничего случайного не бывает» [П 12, 108].

Обратимся к двум примерам, которые демонстрируют неслучайность антропонимических совпадений у Чехова. В рассказах «Слова, слова и слова» и «После театра» герои именуются Груздевыми. Профаный смысл их фамилии раскрывает известная поговорка: «Назвался груздем — полезай в кузов». Телеграфист Груздев, разыгрывая роль «идейного героя», на самом деле вовсе не хочет лезть «в кузов», то есть спасти «падшее создание». В рассказе «После театра» о матримониальных намерениях студента Груздева, поклонника Нади Зелениной (тоже, кстати, игровая фамилия), умалчивается. Взятая «в готовом виде» из художественной системы писателя фамилия героя позволяет догадаться о истинных целях Груздева. В ней содержится достаточно прозрачный намек на несоответствие ролевого поведения героя и его внут-

ренних устремлений. Так что оба Груздева, несмотря на очевидные различия, имеют и точки соприкосновения, внутреннего родства.

Другой пример. В рассказах «Панихида», «История одного торгового предприятия», «Невеста», а также в записной книжке есть персонажи, названные Андрееми Андрейчами.

Андрей Андрейч из «Панихиды», «верхнезапрудский интеллигент и старожил» [4, 351], по своей сути ханжа. Слово «интеллигент» полно внутренней иронии, оно передает завышенную самооценку героя, а не прямое слово повествователя, для которого он является обычным лавочником.

Андрей Андрейч из «Истории одного торгового предприятия» показан в процессе перехода от одного представления о мире, основанного на тезисе о «пользе просвещения», к другому, откровенно рутинному, лишенному идейного флера. Мало-помалу этот Андрей Андрейч превращается в заурядного дельца.

Об Андрее Андрейче, женихе Нади Шуминой, сказано немного. Его устремления еще не проявлены, но можно утверждать, что и его интеллигентность декларативна. Знаком ее неподлинности является картина художника Шишмачевского — «нагая дама и около нее лиловая ваза с отбитой ручкой» [10, 210]. Внутренне герой готов к тем же переменам, которые произошли с его тезкой, владельцем «одного торгового предприятия».

Наконец в записной книжке писателя встречаем абрис характера еще одного Андрея Андрейча: «Ресторан. Ведут либеральный разговор. Андрей Андрейч, благодущный буржуа, вдруг заявляет: «А знаете, ведь и я когда-то был анархистом!» [17, 172]. Но «анархизм» героя, подобно интеллигентности других Андреев Андрейчей, оказывается чем-то мнимым, что может пройти в любую минуту. «Анархисту» захотелось тепла, он пошел к тетке, «та напоила чаем с бубликами — и анархизм прошел» [17, 173]. Тетка, сама того не ведая, выбрала верное «лекарство» для племянника. Чай с бубликами прекрасно излечил его от модной «болезни».

Все четыре Андрея Андрейча, конечно, разные персонажи. Однако у них есть «общий знаменатель»: это люди, претендующие на звание интеллигента, но обладающие нутром мещанина, «благодущного буржуа». Знаком их сходства и было совпадение имени и отчества. Художественная системность творчества Чехова приводила к тому, что лже-жених вторично становился Груздевым, невеста или институтка — Надежкой или Оленькой, псевдоинтеллигент — Андреем Андрейчем.

Бытующее порой представление о Чехове как о забывчивом авторе весьма преувеличено. Он хорошо помнил многое из написанного не

только двумя годами ранее, но и десятилетием¹. Садясь за «Припадок», писатель не мог не помнить, что совсем недавно один из его героев носил фамилию Васильев. Ничто не мешало дать новому персонажу иную фамилию, тем более, что затруднений с ними, судя по всему, Чехов не испытывал. Однако он этого не сделал и, надо думать, недаром.

«Простая» фамилия чеховского героя — один из своеобразных указателей в сторону Гаршина. Читающая публика, в том числе и Чехов, годом ранее могли прочесть критический отклик Н. К. Михайловского, в котором он, в частности, противопоставлял антропонимическую неизобретательность автора «Происшествия» изощренной номинации таких писателей, как Боборыкин и Маркевич: «До какой степени г. Гаршин бывает иногда слаб по части выдумки, видно из следующего мелкого, но характерного обстоятельства. Герой первого его рассказа «Четыре дня» носит фамилию Иванов. Герой рассказа «Из воспоминаний рядового» тоже Иванов. В рассказе «Денщик и офицер» денщика зовут Никитой Ивановым. Герой «Происшествия» называется Иван Иванович Никитин. Довольно-таки неизобретателен г. Гаршин на имена!»². Таким образом, другое объяснение повторного обращения Чехова к фамилии Васильев (такой же распространенной, как Иванов), его демонстративная в данном случае «неизобретательность на имена» могут быть выведены из стилизаторских устремлений писателя, обыгрывающего особенности гаршинского ономастикона, иллюстрирующего сардонический вывод журнального критика.

Кроме фамилий, Васильевых из двух рассказов сближает и то, что оба они переживают кризис литературно-шаблонного отношения к миру. Но герои Чехова вовсе не переходят от неистинного к истинному зидению жизни: на место одной системы ценностей приходит другая, такая же неистинная и неполная, только в другом отношении.

В «Рассказе без конца» победа пошлости жизни над героем очевидна. По простетивши всего лишь года Васильев не только не вспоминает о своей драме, но совершенно по-иному оценивает ее: «Ничего не осталось, хоть бы тебе что! — говорит он, обращаясь к другу-рассказчику. — Словно я тогда не страдал, а мазурку плясал. Превратно все на свете, и смешна эта превратность. Широкое поле для юмористики!.. Загни-ка, брат, юмористический конец!» [5, 19].

Драма героя оказывается не абсолютной, а относительной, глубин-

¹ Ср. со свидетельством мемуариста: «Память у А. П. громадная, вчера он, на пример, спросил меня, а что сделали с матросом Мазараки, о котором я рассказал ему два года назад» (Заметки о Чехове в дневниках Б. А. Лазаревского. С. 333). Это же утверждал и А. В. Амфитеатров: «Чем-чем другим, а коротко стью памяти Антона Павловича нельзя упрекнуть было» (Амфитеатров А. В. Собр. соч. СПб., 1912. Т. 14. С. 124).

² Читатель (Н. К. Михайловский) Указ. соч. С. 268.

но чреватой юмористикой. Васильев, как актер в провинциальной труппе, по необходимости выступает в противоположных амплуа: трагик легко перевоплощается в комедианта. Недаром в конце рассказа выздоравливающий герой показан за представлением того, «как провинциальные барышни поют чувствительные романсы» [5, 18]. Ирония положения заключается в том, что в данном случае изображается не столько некое третье лицо, сколько сам герой, ибо в мелодраматической истории с женой он вел себя, как провинциальная барышня.

Финал «Припадка» интерпретаторы, склонные к «романтической» версии рассказа, обычно не заостряют, потому что он противоречит видению второго Васильева в роли хотя и неудачного, но все же борца с социальным злом. Автор приводит и его, подобно однофамильцу из «Рассказа без конца», к выздоровлению.

Различие авторской позиции в «Рассказе без конца» и в «Припадке» обусловлено временем их создания. Первый рассказ написан до гибели Гаршина, второй — после нее. Самоубийство писателя, как известно, глубоко задело Чехова, наверняка, отразилось оно и на понимании им творчества Гаршина. Неизменным оставалось одно, так и не принятое Чеховым — открытая тенденциозность автора «Происшествия». «В начале, как и в конце своей деятельности, <...> он был и оставался писателем по преимуществу тенденциозным. Тенденция овладевала им со всею силой страсти, проникая все его существо. <...> она была сознательна и намеренна», — писал об этом критик К. К. Арсеньев, видя суть тенденциозности Гаршина в том, что тот «вносил в свою работу предвзятую мысль»¹.

Именно «предвзятость мысли», изначальную заданность образов отвергал Чехов, герои которого являются результатом «наблюдения и изучения жизни» [П 3, 116]. Написанный с оглядкой на Гаршина, «Припадок» получил привкус тенденциозности, которая идет не непосредственно от автора, а от объекта полемики, стилизации. Ср. с замечанием Б. Зайцева: «Рассказ мрачен и тяжок. Несколько а these — и это выпирает: против проституции»².

Сам Чехов прекрасно понимал опасность тенденциозности, тем более при освещении данной темы. Недаром в письме А. С. Суворину он замечает: «Говорю много о проституции, но ничего не решаю. Отчего у Вас в газете ничего не пишут о проституции? Ведь она страшнейшее зло» [П 3, 67]. Решать вопрос о проституции, по мнению писателя, должен не художник, а публицист, могущий не опасаться тенденциозности. В публицистике, где господствует прямое слово, она вполне уместна и даже необходима. Для художественного же текста тенденциозность гу-

¹ Арсеньев К. К. Указ. соч. С. 240, 242.

² Зайцев Б. К. Жуковский. Жизнь Тургенева. Чехов, С. 378.

бительна. Поэтому свою задачу Чехов видел не в «решении вопроса», а в демонстрации «предвзятости мысли» другого автора и в полемике с ним.

Сравнивая произведения Гаршина и Чехова, как и в других случаях, следует акцентировать не сюжетно-фабульные переключки, а сам характер переакцентирования, переинтонирования гаршинского начала. То, что у одного имеет прямую интенциональность, о чем говорится всерьез, то у другого становится двуинтонационным, скрыто ироничным.

Остановимся на портретах Никитина из рассказа Гаршина и двух Васильевых — из «Рассказа без конца» и «Припадка». Портрет Никитина, как мозаика, складывается из деталей, переданных с позиции повествователя, Надежды Николаевны и самого героя. В кругозоре героини портрет Никитина достаточно динамичен. Вначале он представлялся ей лишь очередным безликим клиентом: «Собою он был ни дурен, ни хорош» (18). Через месяц после первой встречи она увидит его переменившимся: «Пришел пасмурный, печальный, похуевший» (19). В сцене последнего свидания «он был серьезен и даже суров» (29). Безличный повествователь отметит «черные волосы» и «сверкающие глаза» героя (23). Сам Никитин упомянет об «усах и бороде». Собранные воедино детали воссоздают портрет героя, похожего на своего автора. Гаршин делает Никитина своим alter ego не только в плане миропонимания, но даже и по внешнему виду. Между автором и героем предельно короткое расстояние. В 1885 году Гаршин пришел к мысли о необходимости увеличения его: «Я чувствую, что мне надо переувеличиться сначала. <...> материалу у меня довольно, и нужно изображать не свое я, а большой внешний мир»¹,

А вот портрет героя из «Рассказа без конца». Рассказчик, пришедший к Васильеву, видит «красивое, смертельно бледное лицо с черной, как тушь, окладистой бородой. В больших глазах <...> я прочел невыразимый ужас, боль, борьбу» [5,13]. Для рассказчика этот портрет серьезен, но для автора-творца и «смертельно бледное лицо», и «невыразимый ужас», и неперемное чтение по глазам суть литературные шаблоны, которые не могут быть неоговорочными. Рассказчик отказывается от подробного описания героя. Дав несколько штрихов, он замечает: «Я стоял и глядел на человека, сидевшего на полу, и мне казалось, что я ранее уже где-то видел его» [там же]. Сказанное можно истолковать так, что рассказчик в жизни встречал Васильева. И, действительно, они видели друг друга «в любительском спектакле у генерала Лухачева на даче» [5, 14]. Слова рассказчика однако можно понять и иначе — не в реально-бытовом плане, а в литературном, эзотерическом. Не только

¹ Гаршин В. М. Письма. М., 1934. С. 356.

рассказчик, но и автор «знаком» с героем, но не «по жизни», а «по литературе» (хотя бы по тому же «Происшествию»).

Портрет Васильева из «Припадка» строится по принципу той же «мозаики», что и у Гаршина. Обитательница одного из домов С-ва переулка обращается к Васильеву: «Борода...»; другая — «симпатичный брюнет». Есть портрет, данный в восприятии героя, рассматривающего себя в зеркале: «Лицо его было бледно и осунулось, виски ввалились, глаза были больше, темнее, неподвижнее, точно чужие, и выражали невыносимое душевное страдание» [7, 218]. Ср. в «Рассказе без конца»: «Этот пот, выражение лица, дрожание подпирившихся рук, тяжелое дыхание и стиснутые зубы говорили, что он страдал невыносимо» [5, 13]. Наконец повествователь в «Припадке» фиксирует перемены в выражении лица Васильева («улыбался», «skonфузился», «стучало сердце и горело лицо», «испугался и побледнел»).

В «Рассказе без конца» и в «Припадке» портреты героев напоминают внешность Никитина из «Происшествия», а через него связаны с автором рассказа. Так возникает сложная цепочка опосредования. Вместе с тем портреты чеховских героев несут на себе печать литературных стереотипов.

В «Рассказе без конца» важно разобраться с соотношением кругозоров героя, передающего его историю персонифицированного рассказчика и стоящего за ними внаходимого автора. Сознание первого — изображаемое, сознание второго — изображающее и изображаемое, сознание третьего — только изображающее. Обладая разными кругозорами, герой, рассказчик и автор по-разному оценивают историю Васильева, видят в свете разных жанров.

Самым жестким оказывается жанровое мышление рассказчика. В истории Васильева он увидел драму и ничего кроме нее. Васильев оказывается в этом отношении гибче своего друга-литератора. Он, как ни странно, острее чувствует шаблон. Давая «тему» рассказчику, он предупреждает его: «Только не вздумайте писать «дневника самоубийцы» (напоминание о «Происшествии» Гаршина — А. К.). Это пошло и шаблонно. Вы хватите что-нибудь юмористическое» [5, 17]. Герою удалось то, что не удается рассказчику, — увидеть себя в двух ракурсах: сначала как участника драмы, а потом комедии («водевиля жизни»). Причем второе жанровое определение по прошествии времени кажется Васильеву предпочтительнее первого.

Рассказчик в «Рассказе без конца», как и в «Слова, слова и слова», прототипичен Гаршину, но не в плане внешне-биографическом, а в мировоззренческом, творческом. И для Гаршина, и для чеховского рассказчика мир статичен и однополюсен. Все события в нем располагаются вдоль одной координаты драматического, не допускающей ника-

ких корректив. Все, что выходит за пределы драматического, выпадает из сферы интересов рассказчика, оказывается вне его поля зрения. Герой совершает переход от драматического мировидения, сближавшего его с рассказчиком, к другому, комическому, водевильному, которое в принципе отвергается его другом. Автору же открывается недостаточность и неполнота одной координаты комического или драматического, он видит мир не в статике, а в динамике этих начал.

Непосредственно автор «Рассказа без конца» проявляет себя в оценочных заголовке и подзаголовке. Рассказчик не знает, чем закончить историю Васильева, и вместе с тем не желает оставить своего друга в положении торжествующего комедианта. Это одна мотивировка отсутствия конца рассказа. С точки зрения автора, заголовок можно «перевести» иначе: это «обыкновенная история», повторяющаяся испокон веков с людьми, адаптирующимися к пошлости жизни. Подзаголовок «сценка» (при том, что «сценочность» рассказа весьма относительна) акцентирует оценочное начало, идущее от автора.

Герой рассказа Чехова, как и гаршинский Никитин, стоит перед проблемой выхода из жизненного кризиса. Герой Гаршина решает ситуацию радикально, пошлость жизни он преодолевает самоубийством. Такой же выход предлагается и Надежде Николаевне («Давайте, я лучше убью вас сейчас!»). Васильев в «Рассказе без конца» поначалу мыслит на манер гаршинского героя. После смерти жены он покушается на самоубийство, но уже через несколько часов после неудачного выстрела осознает недостаточность своей попытки решить проблему.

Эпилог рассказа оценочный. В нем Васильев представляет, как провинциальные барышни «поют чувствительные романсы. Дамы хохочут, и он сам хохочет. Ему весело» [5, 18]. Реакция рассказчика на изменившегося героя — неприятие нового мировидения героя: «...я гляжу ему вслед и досадно мне. *Жаль мне почему-то его прошлых страданий*, — жаль всего того, что я и сам переживал ради этого человека в ту нехорошую ночь. Точно я потерял что-то...» [там же]. Выделенные слова есть не что иное, как прозрачная перефразировка строки из известного романа на стихи Лермонтова:

Нет, не тебя так пылко я люблю,
Не для меня красы твоей блистанье.
Люблю в тебе я прошлое страданье
И молодость погибшую мою.

Романс на стихи Лермонтова вполне мог быть в репертуаре театрального начинающего Васильева. Быть может, под воздействием его пения рассказчик и использует перифразу. Ассоциативно возникающий в сознании читателя романс характеризует и героя, и рассказчика. Для Васильева он приобретает значение профанной, травестийной исповеди,

переданной «высоким слогом русского романса». Ср. с открыто ироническим прочтением этого же романса в письме Чехова Л. С. Мизиновой: «Лица, не тебя так пылко я люблю! Люблю в тебе я прошлые страданья и молодость погибшую мою» [П 5, 36].

В кругозоре рассказчика романс поворачивается иной стороной. Он прочитывается как косвенное свидетельство того, что Васильев является его подобием. Рассказчик никогда не унижится до пародирования «провинциальных барышень», то есть до самоиронии. Исполняя он романс (конечно, совершенно серьезно), он адресовал бы его Васильеву, и тогда бы те же слова имели иной смысл.

Конец рассказа показателен: герой и его друг-рассказчик разошлись из-за различия в мировидении. Герой совершил переход от одной системы координат к другой. Рассказчик же остался верен себе. В этом его сила, но в этом же и слабость. Он так и не сумел увидеть в драме своего героя, шаблонного начала, к которому нельзя относиться только серьезно. Чехов уничтожает столь свойственную Гаршину общность и параллелизм переживаний автора и героя. И делается это «на глазах» читателей «Рассказа без конца».

В отечественном литературоведении раскрыты непосредственные жизненные импульсы, подтолкнувшие писателя на создание «Рассказа без конца». Э. А. Полоцкая связывает их с попытками самоубийства И. И. Левитана и П. И. Кичеева¹. Но биографический материал — это только одна сторона вопроса, другая — литературные импульсы, подводившие Чехова к созданию его произведения. Быть может, в попытках самоубийства столь разных людей, как Левитан и Кичеев, Чехов увидел знамение времени, когда следование распространенному поведенческому стереотипу подводит человека к опасной черте. Одним из важнейших источников формирования таких взглядов была литература, в том числе произведения Гаршина, склонного изображать, по словам тогдашнего критика, «благородные порывы и подвиги сердца»², но не могущего дать иного рецепта решения наболевших вопросов, кроме как выстрел из пистолета.

«Припадок» — столь же программное произведение Чехова, как, например, «Степь» или драма «Иванов», в которой писатель хотел «суммировать все то, что доселе писалось о ноющих и тоскующих людях и <...> положить предел этим писаниям» [П 3, 132]. Вполне допустимо, что нечто подобное замышлялось им и при создании «Припадка», только в отношении «человека гаршинской заваски».

«Студент-медик Майер и ученик московского училища живописи,

¹ Полоцкая Э. А. А. П. Чехов. Движение художественной мысли. М., 1979. С. 84-87.

² Гаршин Евг. Критические статьи. СПб., 1888. С. 111.

ваяния и зодчества Рыбников пришли как-то вечером к своему приятелю студенту-юристу Васильеву и предложили сходить с ними в С-в переулок. Васильев сначала долго не соглашался, но потом оделся и пошел с ними» [7, 199]. В первой же фразе рассказа намечено сходство и различие персонажей: все трое студенты, готовящие себя к разным профессиям. Указание на род занятий важно для понимания их поведения и мировосприятия: Майер представляет науку, рациональное начало, Рыбников — искусство, эмоциональное начало, объединяющий их Васильев — мораль, интуитивное начало. В совокупности же создается некое триединство, универсальный подход к действительности.

Представляя героев, автор единственный раз называет их и по фамилии, и тут же по роду деятельности. В дальнейшем обозначения будут сокращенными. Безличным повествователем будут даваться уточнения, вроде «запел медик», «подтянул художник», «начал художник», «сказал медик». В отношении же Васильева ни разу не употребляется подобная форма ремарки. Он постоянно именуется по фамилии, так что под конец невнимательный читатель может даже подзабыть профессию, к которой готовится герой. Указанная особенность объясняется не только тем, что Васильев — главный герой рассказа. Дело, видимо, и в том, что он интересует автора в плане личностном, его же приятели выступают прежде всего в плане характерном, ролевом.

С какой целью студенты отправляются в С-в переулок? Вопрос кажется наивным, но в чеховском рассказе ответ на него отнюдь не прост. Помимо, так сказать, основной цели, у Майера и Рыбникова есть еще одна: они хотят посвятить Васильева в мужчины, сделать взрослым. Художник и медик выступают в роли искусителей «святого» и одновременно «жрецов», готовящих юношу к обряду инициации. Эти скрытые роли героев раскрываются постепенно, в начале же рассказа все выглядит достаточно случайным и необязательным — «пришли как-то вечером <...> и предложили».

У Васильева свой интерес в отношении С-ва переулка. Как подростка, знающего только из книг и журналов о далеких таинственных странах, Васильева тайно жжет желание познакомиться с «экзотичным» С-вым переулком. Недаром и реакция у него на воображаемые картины «неведомой страны» подростковая — «страшно, но любопытно и ново» [7, 202]. Собственного опыта у подростка немного — и Васильев знает о падших женщинах «только понаслышке и из книг» [7, 199]. Ему, очевидно, хочется проверить свои книжно-интуитивные представления. Быть может, где-то в глубине души им замыслилось нечто вроде «пробы» себя в роли проповедника и спасителя падших на манер гаршинских героев. Не исключено, что были и другие мотивы.

Во второй фразе рассказа намечено одно из основных качеств лич-

ности героя — его внутренняя податливость, переходящая порой в слабость. Как ни сопротивлялся Васильев уговорам приятелей, в конце концов уступает им («сначала долго не соглашался, но потом оделся и пошел с ними»). Примерно так же поведет он себя и в одном из домов С-ва переулка: «Право, я пойду домой! — сказал Васильев, снимая пальто» [7, 209]. Приятель Майера и Рыбникова склонен к бравадному и ориентации на чужие образцы поведения, то есть подростковую психологическую модель. После уговоров приятелей Васильеву тоже «захотелось хоть один вечер пожить так, как живут приятели, развернуться, освободить себя от собственного контроля. Понадобится водку пить? Он будет пить, хотя бы завтра у него лопнула голова от боли. Его ведут к женщинам? Он идет. Он будет хохотать, дурачиться, весело отвечать на затрогивания прохожих...» [7, 202]. Некоторые словечки из приведенной несобственно-прямой речи ощущаются как заимствованные Васильевым у друзей, повторенные им. Легко представить, как медик и художник склоняли его, выдвигая аргументы, вроде «развернись», «освободись от собственного контроля», наконец прямо звучащее из уст Майера: «Хоть один вечер поживи по-человечески» [7, 200]. Васильев слаб хотя бы уже потому, что не может выставить перед приятелями убедительных контраргументов: «Да я ничего... — сказал Васильев, смеясь. — Разве я отказываюсь?» [7, 200]. Герой проявляет, используя слово Толстого, «молодечество», столь свойственное юношам определенного возраста.

Важен и еще один момент в размышлениях Васильева. Правовед должен подходить ко всем людям как к равноправным субъектам этического выбора. У Васильева же преобладает не субъектный, а объектный подход к человеку. Где-то в потаенном уголке своей души, не признаваясь открыто в том даже себе самому, он считает себя отличным от всех окружающих, стоящим над людьми, как святой над грешниками. Даже Майера и Рыбникова Васильев он не ставит на одну доску с собой: «Он с умилением глядел на своих приятелей, любовался ими и завидовал. Как у этих здоровых, сильных, веселых людей все уравновешено, как в их умах и душах все закончено и гладко! Они и поют, и страстно любят театр, и рисуют, и много говорят, и пьют, и голова у них не болит на другой день после этого; они и поэтичны, и распутны, и нежны, и дерзки; они умеют и работать, и возмущаться, и хохотать без причины, и говорить глупости; они горячи, честны, самоотверженны и как люди ничем не хуже его, Васильева* [там же]. Длинная апологетическая внутренняя речь неожиданно заканчивается невольным проскользнувшим косвенным признанием некоторой «второсортности» его друзей. Если это и не гордыня, то очевидное снисхождение героя романтического склада до грешных, обычных людей. Майер и Рыбников, оче-

видно, каким-то образом чувствуют это, почему и хотят приземлить своего приятеля, заставить отвесть запретного плода, уравнивать с грешным большинством.

Обратим внимание на то, чему завидует Васильев, ибо это своеобразная «теневая» его характеристика. Ведь завидуют обычно тому, чем не владеют. Вероятнее всего, Васильев не здоров, не силен, не склонен к веселью (почему и собирается «хохотать, дурачиться, весело отвечать на затрогивания прохожих»), не имеет «законченности и гладкости» в уме и в душе. Он плохо поет, не рисует, не разговорчив, страдает сильными головными болями на следующий день после пирушек, не поэтичен, не распутен и т. д. Многие из этих предположений в дальнейшем подтвердятся. Так, накануне припадка Васильев внезапно осознает, «что у него нет дара слова, что он труслив и малодушен, что равнодушные люди едва ли захотят слушать и понимать его, студента-юриста третьего курса, человека робкого и ничтожного...» [7, 217]. Подчеркнем, что приведенные слова не следует принимать за единственно верные и прямоочечные для героя. Это лишь одна из «разовых» точек зрения на него, вовсе не подменяющая собой всех остальных, данных с разных позиций.

Из разноплановых характеристических деталей образа Васильева интерпретаторы особенно любят выделять ту, в которой говорится о «человеческом таланте» Васильева, не замечая того, что это только один полюс личности героя и что не менее важны замечания о его слабостях. Образ Васильева объемлен и динамичен, он несводим только к «плюсам», или только к «минусам». Как и многих других героев Чехова, его отличает динамика противоречий, силовое влияние двух полюсов.

Обратим внимание еще на одно качество Васильева, имеющее принципиальное значение для его понимания. Перед тем как отправиться в С-в переулок, приятели заходят в ресторан и выпивают по две рюмки водки. Вроде бы случайная подробность, житейская мимолетность, но и у нее есть свой скрытый смысл. В раннем рассказе «Салон де варьете» (1881) рассказчик дружески советует читателю: «А прогос: не ходите в Salon, если вы не того... Быть немножко «подшофе» — более чем обязательно. Это принцип» [1, 90]. Уговорив Васильева пойти с ними в публичный дом, приятели решили соблюсти все неписанные правила и провести вечер, как говорится, «по полной программе», не исключая канонической выпивки. В описании посещения приятелями ресторана мимоходом замечено: «Перед тем, как выпить по второй, Васильев заметил у себя в водке кусочек пробки, поднес рюмку к глазам, долго глядел на нее и близоруко хмурился» [7, 200]. Деталь допускает двойное истолкование. Васильев явно не признает выражения о истине в вине, иначе бы он не хмурился, глядя на водку. Быть может, хмурость

вызвана и предвидением последствий пирушки: недаром же он завидовал тому, что у его приятелей не болят головы после спиртного. И второе: у Васильева оказывается слабое зрение. В дальнейшем его близорукость приобретет широкий профанирующе-символический смысл. Окажется, что герой действительно видит только близкое, поверхностное и не разбирается в далеком и более глубоком (при том, что он видит и нечто, недоступное взору его приятелей).

Студент-юрист отправляется в С-в переулок не столько с желанием постичь истину, сколько убедиться в своих априорных знаниях о падших женщинах. Васильева может устроить лишь книжно-каноническая встреча с кокоткой. По его представлениям, та должна сначала «испугаться», потом «skonфузиться» и прочесть ему что-то вроде той исповеди, которой героиня рассказа «Слова, слова и слова» угощала телеграфиста Груздева. Произойди так, Васильев, наверняка, остался бы удовлетворен, воспринял все как должное, ни на минуту не усомнившись в подлинности происходящего.

Источники, питающие воображение героя, прямо не называются, но суммарно обозначаются. «Падших женщин он знал только понаслышке и из книг, и в тех домах, где они живут, не был ни разу в жизни. Он знал, что есть такие безнравственные женщины, которые под влиянием роковых обстоятельств — среды, дурного воспитания, нужды и т. п. вынуждены бывают продавать за деньги свою честь. Они не знают чистой любви, не имеют детей, не правоспособны; матери и сестры оплакивают их, как мертвых, наука третирует их, как зло, мужчины говорят им ты. Но, несмотря на все это, они не теряют образа и подобия божия. Все они сознают свой грех и надеются на спасение» [7, 199].

Эта, по терминологии М. М. Бахтина, «косвенно-импрессионистическая речь» героя¹ (формальный показатель ее здесь — «знал, что») позволяет утверждать, что Васильев имеет весьма приблизительное и эклектичное представление о падших, не выверенное личным опытом. Кое-что он почерпнул из Библии («не теряют образа и подобия божия»), кое-что из юриспруденции («неправоспособны»), что-то вычитал из публицистики («среда, дурное воспитание, нужда»), что-то подглядел в жизни («мужчины говорят им ты»). Постепенно в сознании Васильева сложился стереотип падшей: «Когда Васильеву приходилось по костюму или по манерам узнавать на улице падшую женщину или видеть ее изображение в юмористическом журнале, то всякий раз он вспоминал одну историю, где-то и когда-то им вычитанную: какой-то молодой человек, чистый и самоотверженный, полюбил падшую женщину и предложил ей стать его женою, она же, считая себя недостойною такого сча-

¹ Волошинов В. Н. Философия и социология гуманитарных наук. СПб., 1995. С. 350.

стия, отравилась» [7, 199]. Вычитанная история представляет своеобразный инвариант сентиментального сюжета о падших женщинах, который растиражирован множеством авторов. Васильев совершенно не критичен к литературному шаблону, он вполне солидаризируется с ним. Кстати, упоминание юмористического журнала, возможно, имеет и характер отсылки к «Происшествию» Гаршина, где Надежда Николаевна вспоминает «Стрекозу», в которой она видела серию картинок, передающих вероятный жизненный путь публичной женщины (16).

Кроме литературных, есть и другие источники расхожих представлений Васильева о падших женщинах.

В первое из заведений С-ва переулка молодая компания входит, разыгрывая веселое представление: «Из передней вела дверь в ярко освещенную комнату. Медик и художник остановились в этой двери и, вытянув шеи, оба разом заглянули в комнату.

— Бона-сэра, сеньеры, риголетто-гугеноты-травиата! — начал художник, театрално раскланиваясь.

— Гаванна-таракано-пистолето! — сказал медик, прижимая к груди свою шапочку и низко кланяясь» [7, 203],

Поначалу кажется, что реплики приятелей — всего лишь пустая тарбарщина, вызванная их дурашливостью, проявление той самой способности Майера и Рыбникова «говорить глупости», которой так завидует Васильев. Однако игровые фразы приятелей имеют свой смысл.

Слова медика — это едва замаскированные «итальянским» языком прозрачные эвфемизмы фаллоса и полового акта. Ср. аналогичные образы в письмах Чехова Н. А. Лейкину, Н. М. Ежову, Ф. О. Шехтелю [П 2, 47, 84, 140]. Реплика Майера — достаточно откровенное заявление цели посещения заведения.

Весьма выразительная реакция Васильева на разыгрываемую его приятелями сценку: «Ему тоже захотелось театрално раскланяться и сказать что-нибудь глупое, но он только улыбался, чувствовал неловкость, похожую на стыд, и с нетерпением ждал, что будет дальше» [7, 203]. Целомудренный Васильев не участник греховного и одновременно веселого действия, а всего лишь зритель на «спектакле», в который он не может войти, как его приятели, на правах актера. Недаром Майер и Рыбников отправляются в С-в переулок «костюмированными» — «один в помятой и широкополой шляпе с претензией на художественный беспорядок, другой в котиковой шапочке, человек не бедный, но с претензией на принадлежность к ученой богеме» [7, 202]. Васильев же не имеет «театрального костюма», потому что не знает ни соответствующих канон, ни своей «роли».

В первом же заведении С-ва переулка приятели, полностью переключившись на себя, забывают о Васильеве, который поневоле стано-

вится зрителем, подглядывающим за грехом других. Эта роль становится особенно явной при переходе приятелей в «самый лучший» из домов С-ва переулка, когда художник скажет Васильеву: «Противно, а ты наблюдай! Понимаешь? Наблюдай!» [7, 209]. В аналогичном (в сущности, анекдотическом) положении слепого наблюдателя оказывается и Никитин из гаршинского «Происшествия», показанный, конечно, без всякой иронии. Тайком следя за Надеждой Николаевной, он видит, как та опять ведет к себе клиента. Конец у преследования одинаков: «Против двух окон, хорошо мне знакомых, стоит сарай с сеновалом; на сеновал ведет легкая железная лесенка, кончающаяся площадкою без перил. И сижу я на этой площадке и смотрю на опущенные белые занавески...» (21).

В «скоморошьем» представлении перед дверью первого заведения реплика Рыбникова содержит несколько иной, чем у Майера, подтекст. «Севильский цирюльник» Россини, «Риголетто» и «Травиата» Верди, «Гугеноты» Мейербера, да и «Русалка» Даргомыжского, из которой пели приятели, — все это оперные «шлягеры», бывшие у многих на слуху.

Перечисленные оперы объединяет то, что фабульную основу их составляет история обольщения женщины. Для Васильева этот инвариант остается чуждым, так как в его сознании живет история о «чистом и самоотверженном» молодом человеке, полюбившем падшую. Майеру и Рыбникову ближе сюжет о соблазненной и покинутой женщине. Ориентированность героев на разные сюжеты формирует совершенно различные модели их поведения, обуславливает разные «роли» и является одной из причин того, что они не понимают друг друга.

Все трое приятелей обладают неплохими актерскими данными. Рыбников и Майер прямо демонстрируют их перед читателем, об актерских же задатках Васильева только заявлено: «Как хороший актер отражает в себе чужие движения и голос, так Васильев умеет отражать в своей душе чужую боль. Увидев слезы, он плачет; около больного он сам становится больным и стонет; если видит насилие, то ему кажется, что насилие совершается над ним, он трусит, как мальчик, и, струсив, бежит на помощь» [7, 217]. Значимым является и замечание о том, что мать Васильева «имела отличный голос и играла иногда в театре» [7, 220].

Придя из С-ва переулка и размышляя над увиденным, Васильев перебирает в своем сознании набор ролей, благодаря которым он мог бы самоопределился: «Он всячески изощрял свою фантазию, воображал себя самого то братом падшей женщины, то отцом ее, то самою падшею женщиной с намазанными щеками, и все это приводило его в ужас» [7, 215]. Такие роли, как отец падшей, или брат, могли быть известны Васильеву и по операм («Риголетто», «Фауст», «Гугеноты»). В со-

знании Васильева не находится места только двум ролям: «спасителя» или «соблазнителя» падших, а только они дают ему возможность реального поступка. Однако Васильев старательно обходит их, и в этом проявляется непоследовательность его, боязнь увидеть неприкрашенную действительность.

Майер и Рыбников, не сомневаясь, берут себе роли «соблазнитель», для них нет драмы выбора. Оба приятеля находят в параллельном оперном мире сценические аналоги своей роли — герцога Манту-анского («Риголетто»), Альфреда Жермона («Гравиата»), графа Альмавиву («Севильский цирюльник»), графа Невера («Гугеноты»). Недаром в начале рассказа Майер и Рыбников слаженно поют начало каватины Князя из «Русалки» Даргомьжского, в определенной мере самоидентифицируясь с этим оперным оболыстителем.

«— Невольно к этим грустным берегам, — запел медик приятным тенором, — меня влечет неведомая сила...»

«— Вот мельница... — подтянул ему художник. — Она уж развалилась...» [7, 200].

Сначала Васильев лишь молча слушает дуэт, и это понятно: ведь это «не его» сюжет и не его роль. После ресторана и выпитой там водки он предпринимает слабую попытку примериться к той же роли, что и приятели. Но его вступление в слаженный дуэт приводит к дисгармонии звучания:

«— Невольно к этим грустным берегам, — запел он (Васильев — А. К.) вполголоса, — меня влечет неведомая сила...»

И всю дорогу почему-то у него и у его приятелей не сходил с языка этот мотив, и *все трое напевали его машинально, не в такт друг другу*» [7, 202].

Театрально поведение не только приятелей-студентов, но и обитателей С-ва переулка. Как и их клиенты, они облачены в костюмы, обладающие определенной семантикой, знаковостью. Одна предстает «в коротком голубом платье и с белым аксельбантом на груди». Похоже, что эта «падшая» наряжена кавалерист-девицей. Другая выходит «в ярко-красном платье с синими полосами». Скорее всего, это «Маргарита» из «Фауста». (Отметим, что «кокоточный» вариант Маргариты был привычен для юмористической прессы. См., например, рисунок В. И. Порфирьева «Современная Маргарита» («Осколки» 1884, № 3), тема которого принадлежит Чехову [3, 467]). Третья покажется «в польском костюме с белой меховой опушкой». О ее «роли» будет сказано чуть ниже. Есть и «одетая Аидой». Как и положено актрисам, они гримируются перед «спектаклем» (заметим в скобках, что густой грим является одновременно и канонической приметой кокоток).

Вот лицо, очевидно, новенькой: оно было «густо и неумело накра-

шено, лоб прятался за волосами, глаза глядели не мигая и испуганно» [7, 204]. Появление ее перед гостями похоже на сценический дебют неопытной певички, от страха забывшей про дирижера: «Войдя, она тотчас же запела сильным, грубым контральто какую-то песню. За нею показалась четвертая барышня, за нею пятая...» [там же]. Создается как бы двойная реальность, «двойственная перспектива изображения» (В. В. Виноградов): рождается впечатление начала оперного спектакля, когда на сцену выходит пестро разодетый хор, изображающий «светское общество».

Отметим скрыто игровую деталь: партии соблазненных героинь (Джилды, Виолетты, Наташи, Валентины) написаны для сопрано. Контральто одной из «Джилд» — своеобразное кривое зеркало, обращающее верх в низ, нарушающее читательские ожидания. Кстати, и оркестр, которому надлежит быть в оркестровой яме, находится не на своем месте. При входе в переулок Васильеву покажется, что «веселые звуки роялей и скрипок» звучат откуда-то сверху, «как будто где-то в потемках, над крышами, настраивался невидимый оркестр» [7, 202].

Оказавшись в первом из заведений С-ва переулка, Васильев узнает знакомый антураж: «Во всем этом Васильев не видел ничего нового, ни любопытного. Ему казалось, что эту залу, рояль, зеркало в дешевой золотой раме, аксельбант, платье с синими полосами и тупые равнодушные лица он видел уже где-то и не один раз» [7, 204]. Но ведь публичный дом Васильев посещает впервые, значит не оттуда вынесено им знание обстановки. Вероятнее всего, «декорации» заведения своей низкопробностью напоминают дешевую оперную постановку.

Парадокс заключается в том, что, подмечая вопиющую пошлость мира С-ва переулка, Васильев никак не может объяснить себе его дурной театральности. Образно говоря, он заблудился между жизнью и театром. В этом отношении Васильев похож на Платонова из «Безотцовщины». Вспоминая прошлое, тот говорит о себе: «Был в университете, и на Театральной площади, бывало... падшим хорошие слова говорил... *Люди в театре, а я на площади...* Раису выкупил...» [11, 177]. Выделенную фразу можно понять двояко: Платонов говорил падшим «хорошие слова» в то время, как другие находились в театре. И второе: он искренно проповедовал на Театральной площади то, что другие произносили всего лишь как слова роли «спасителя» со сцены. Подобный искус публичной проповеди испытает и Васильев. Безличный повествователь достаточно едко передает беспочвенные мечтания героя, представляющего, «как завтра же вечером он будет стоять на углу переулка и говорить каждому прохожему:

— Куда и зачем вы идете? Побойтесь вы бога!

Он обратится к равнодушным извозчикам и им скажет: «Зачем вы тут стоите?» [7, 216].

Реакция Васильева на «спектакль жизни» С-ва переулка странная: «Ему казалось, что он видит не падших женщин, а какой-то другой, совершенно особый мир, ему чуждый и непонятный, если бы раньше он увидел этот мир в театре на сцене или прочел бы о нем в книге, то не поверил бы...» Но почему не поверил? Ведь и в книгах, и в театре он встречал таких же обманутых и падших. Что мешает Васильеву признать «знакомых незнакомок»? Видимо, то, что «спектакль жизни», в отличие от театрального, деэстетизирован, начисто лишен романтического флера: «Все было обыкновенно, прозаично и неинтересно» [7, 204]. Именно этого не приемлет герой, его зрительские ожидания обмануты, априорные представления о жизни разрушены. Реальный мир ломает его хрупкую внутреннюю гармонию, основанную на иллюзиях. «Васильев живет в мире, созданном его воображением на основе книжных (добавим: и театральных — А. К.) условно-романтических впечатлений. Мир этот четко организован, разумен и — в конечном счете — благополучен»¹. Выйти за пределы искусственно ограниченного мира означает для Васильева обречь себя на разлад с собой и миром, равносильно тому, чтобы отвесть запретного плода от древа познания. Поэтому-то Васильев и боится вступить во «взрослую» жизнь, насколько возможно оттягивает момент своей инициации.

Обратимся к тому фрагменту рассказа, где, со ссылкой на приятеля, дана известная характеристика Васильева, заканчивающаяся парадоксом. О герое говорится, что если он видит насилие, «то ему кажется, что насилие совершается над ним, он трусит, как мальчик, и, *струсив, бежит на помощь*» [7, 217]. Большинство интерпретаторов сочувственно цитируют эти слова, не замечая того, что ранее они были в известной мере дискредитированы: Васильев импульсивно бросается на помощь падшей женщине, но заметив, что та пьяна, в ужасе убегает от нее. Так в очередной раз возникает разрыв между книжным представлением о долге «чистого и самоотверженного» молодого человека и реальной жизнью, который Васильеву не удается преодолеть. Благородный порыв героя мгновенно гаснет: «...он пал духом, струсил, как мальчик, и ему казалось, что в этом чужом, непонятном для него мире хотят гнаться за ним, бить его, осыпать грязными словами... Он сорвал с вешалки свое пальто и бросился опрометью вниз по лестнице» [7, 211]. «Струсив, бежит на помощь» — это возможное поведение повзрослевшего Васильева, преодолевшего свой естественный и понятный страх; «бросился

опрометью вниз по лестнице» — это реальное поведение героя, остающегося в душе по-прежнему подростком.

Реакцией на все, увиденное Васильевым в С-вом переулке, становится припадок. Слово «припадок» ключевое в рассказе, недаром оно вынесено в заголовок. Васильев вовсе не является больным в привычном понимании. В повествовательном контексте отсутствуют слова «болезнь» или «больной». Только «белокурый доктор» вспомнит одно из них. Припадок Васильева — результат не болезни, а возбуждения, актерского вдохновения. Именно оно будет непосредственно предшествовать припадку: «Он плакал, смеялся, говорил вслух те слова, какие он скажет завтра, чувствовал горячую любовь к тем людям, которые послушаются его и станут рядом с ним на углу переулка, чтобы проповедовать; он садился писать письма, давал себе клятвы...» [7, 217]. Страдания Васильева абсолютно серьезны для него самого. Автор же вносит в них изрядную долю иронии, что не позволяет трактовать припадок Васильева однозначно. «Больному», которому помогли обычные бромистый калий и морфий, можно поставить неутешительный «дамский» диагноз — нервы. (Ср. с диагнозом, который поставит Лизе Ляликковой доктор Королев: «...все обстоит благополучно, все в порядке. *Нервы, должно быть, подгуляли немножко, но это так обыкновенно. Припадок,* надо думать, уже кончился, ложитесь себе спать» [«Случай из практики», 10, 77]).

Последний вопрос, который задает Васильев, беседуя с врачом, кажется не совсем ясным: «Вы психиатр? — спросил грубо Васильев.

— Да-с, психиатр.

— Может быть, все вы и правы! — сказал Васильев...» [7, 221].

Ответная реплика доктора не подхвачена далее собеседником. Разговор о психиатрии заведен в конце рассказа недаром. По мнению Чехова, страдание и даже гибель людей «гаршинской закваски» именуют под собой не клинические основания, а иные. У этого типа людей больна не психика, а душа. Поэтому им нужен не психиатр, а психолог, объяснивший бы действительность и снявший с их души тяжкий груз или хотя бы облегчивший его. Эту роль в «Припадке» играет биографический автор, дипломированный медик и одновременно врач «литературный». Через десять лет после написания «Припадка» эта же мысль о потребности психологов, а не психиатров для людей с больной душой открыто прозвучит в «Случае из практики». Лиза Ляликкова, беседуя с доктором Королевым, скажет: «Меня часто лечат, — продолжала она, глядя себе в колени, и *улыбнулась застенчиво*, — я, конечно, очень благодарна и не отрицаю пользы лечения, но мне хотелось бы поговорить не с доктором (психиатром — А. К.), а с близким человеком, с другом, который бы понял меня, убедил бы меня, что я права или неправа (то

¹ Ремизова Н. А. Автор и герой в рассказе А. П. Чехова «Припадок» // Проблема автора в художественной литературе. Устинов, 1985. С. 116.

есть психологом — А. К.)» [10, 83]. Отметим не случайную смеховую ремарку безличного повествователя, сигнализирующую о двойном умысле сообщаемого героем. Васильев и Лиза Ляликова, каждый по-своему, страдают от разлада должного и реального, что и приводит их к припадкам. Лечат их тоже примерно одинаково: тому и другому прописали кали бромати. Мужчине можно дать еще и морфию, девушке же больше подойдут ландышевые капли, как рекомендует доктору гувернантка Лизы, Христина Дмитриевна [10, 78]. Васильев хоть и находится в приятельских отношениях с Рыбниковым и Майером, не находит в них пронизательных психологов, могущих убедить его в собственной правоте или неправоте.

Чехов считал, что больные (и психически больные в частности) не могут являться самоценным предметом изображения литературы. «Больных много, — сообщается Суворину из Мелихова, — Но все это материал интересный для психиатра, а не для психолога» [П 5, 296]. В письме Е. М. Шавровой Чехов сформулирует один из своих принципов: «Лично для себя я держусь такого правила: изображаю больных лишь постольку, поскольку они являются характерами, или постольку они картинны. Болезнями же я боюсь запугивать» [П 6, 30]. Большинство чеховских «больных» страдает в той или иной степени условными болезнями. «Настоящие» больные с болезнями, поданными прямо, без иронического корректива, неговорочно, оказываются лицами эпизодическими, находящимися на периферии художественного мира Чехова. Таким образом, заглавие рассказа «Припадок» можно истолковать как своеобразный «литературно-медицинский» диагноз Чехова своему герою, признание его в плане «медицинско-психиатрическом» здоровым. Большая душа не входит во врачебную компетенцию, заниматься ею должны психологи.

«Человек гаршинской закваски», вопреки определению, встречается не только у Гаршина в силу того, что это тип, а не уникам. Попытаемся убедиться в том через уяснение ролевых масок персонажей.

Большую роль в рассказе играют литературные связи с творчеством Гоголя. Когда-то Григорович в связи с «Припадком» вспоминал «Невский проспект», но дальше констатации общности их тем не пошел. Между тем, Рыбников и Васильев из «Припадка» являются своеобразными литературными «потомками» Пискарева и Пирогова. «Родство» это оформлено довольно тонко. Особенности гоголевских персонажей смешаны и поделены между Рыбниковым и Васильевым. Прежде всего отметим созвучие анимализированных фамилий Пискарева и Рыбникова. Совпадает у героев и род их занятий: оба художники. Но Пискарев, своеобразный антитетический двойник Рыбникова, по внутренним устремлениям близок, конечно, Васильеву, тогда как Рыбнико-

ву ближе поручик Пирогов. Можно сказать, что задолго до гаршинских героев Пискарев Гоголя являл собой в русской литературе тип «человека гаршинской закваски». Пискарев, Никитин из «Происшествия», Лопатин из «Надежды Николаевны», связанный с ними Васильев из «Припадка» страдают от того, что точнее всего выразил герой «Невского проспекта»: «Боже, что за жизнь наша! вечный раздор мечты с существенностью!» (3, 28). Люди «гаршинской закваски» гибнут потому, что их априорные представления о жизни разбиваются при столкновении с суровой реальностью. Одним из первых в длинной череде их был гоголевский Пискарев.

Слышны в «Припадке» отголоски и других произведений Гоголя. Так, например, в характере и в поступках Рыбникова, несомненно, присутствует приметы не только Пирогова, но и Ноздрева.

«— Ну, ну, голубчик... — сказал художник и поцеловал его в шею. — Не капризничай... Гри-гри, будь товарищем! Вместе пришли, вместе и уйдем. *Какой ты скот, право*» [7, 209]. Ср. у Гоголя: «Драво, *свинтус ты за это, скотовод эдакой!* Поцелуй меня, душа, смерть люблю тебя!» (5, 75). Чехов здесь следует трагической логике обратности: у Гоголя Ноздрев предлагает Чичикову поцеловать себя, Рыбников-Ноздрев сам целует Васильева, причем целует, как женщину, в шею. И обращается с интонацией, обычной в разговоре с кокоткой: «Не капризничай...» Рыбников видит себя, конечно, не Ноздревым, а в другой, более «благородной» роли. «Гри-гри» чем-то неуловимо напоминает «Фру-фру». Быть может, в тот момент, когда Рыбников говорит эти слова, ему кажется, что он похож на блестящего соблазнителя Вронского? Возможно и то, что Рыбников еще не освободился от роли, которую только что разыгрывал в заведении перед какой-нибудь оболыщенной «Анной». Потому и к Васильеву он обращается по инерции с интонациями, адресованными женщинам. Есть у реплики героя и другой смысл: Васильев, по меркам Рыбникова, чересчур женственен, чувствителен и тонок. После инцидента в последнем доме он прямо скажет ему: «Гришка, отчего ты ушел? Трус ты, баба и больше ничего» [7, 213]. Определенная женственность была присуща и герою гаршинского «Происшествия». Сослуживец, которому Никитин поведал свою историю, реагирует на его страдания достаточно скептически: «Ах вы, бабень, бабень вы чувствительный! Молодой человек, хороший чиновник, из-за дряни какую историю развел! Да плюньте вы на нее!» (20).

Почти «ноздревской» представляется характеристика Рыбникова, данная Майером, который недаром заявляет, что «с Егором положительно невозможно никуда ходить», потому что тот всегда попадает в какой-нибудь переплет. И тут же приятели слышат, как «что-то тяжелое и громоздкое покатилося вниз по лестнице. Это художник летел

кубарем вниз. Его, очевидно, вытолкали» [7, 213]. Поневоле приходит на память сказанное о герое «Мертвых душ»: «Они называются разбитными малыми, слынут еще в детстве и в школе за хороших товарищей и при всем том бывают весьма больно поколачиваемы. <...> Они всегда говоруны, кутилы, лихачи, народ видный» (5, 81). Ср. с характеристикой В. А. Гиляровского: «В нем есть кое-что ноздревское, беспокойное, шумливое, но человек это простодушный, чистый сердцем, и в нем совершенно отсутствует элемент предательства, столь присущий господам газетчикам» [П 8, 249].

Есть и другой эпизод в рассказе, раскрывающий свой потаенный смысл в проекции на гоголевский текст.

В последнем доме, когда поход приятелей «к грустным берегам» С-ва переулка уже заканчивался, Васильев наконец решил взять инициативу в свои руки и первым заговорить с падшей женщиной. Но ведь чтобы войти в «спектакль» полноправным участником, а не зрителем, надо определиться с ролью, а это для Васильева совсем непросто. Своим объектом для разговора студент выбирает «немолодую брюнетку», одетую в костюм, «кусыпанный блесками». Мысленно Васильев вырабатывает план овладения ее вниманием: «Нужно начать с чего-нибудь пошлого, — думал он, — а потом постепенно перейти к серьезному...» [7, 210]. Образцом пошлого начала для героя бессознательно становится модель поведения Хлестакова в тот момент, когда «ревизор» приступом берет дочку городничего:

«Хлестаков. Какой у вас прекрасный платочек!

Марья Антоновна. Вы насмешники, лишь бы только посмеяться над провинциальными.

Хлестаков. Как бы я желал, сударыня, быть вашим платочком, чтобы обнимать вашу лилейную шейку» (4, 80).

Ср. у Чехова: «А какой у вас хорошенький костюмчик! — сказал он и коснулся пальцем золотой бахромы на косынке.

— Какой есть... — сказала вяло брюнетка.

— Вы из какой губернии?

— Я? Дальняя... Из Черниговской» [7, 210].

Хлестаков, разговаривая с Марьей Антоновной, интуитивно берет нужный тон; верно угадывая ожидания провинциальной барышни, выбирает себе подходящее амплуа: в данной ситуации он — *jeune premier*. «Дуэт» удастся героям, они, как по нотам, разыгрывают сцену любовного признания. Начатая же Васильевым роль Хлестакова не из его репертуара и вообще, как говорится, «не из той оперы». И еще один скрыто фарсовый момент. «Немолодая брюнетка» по возрасту никак не подходит на роль Марьи Антоновны, уж коли примерять ее к коме-

дии, то скорее это Анна Андреевна, и подъезжать к ней надо было иначе. Так что Васильев в очередной раз демонстрирует свою близорукость.

Скрыто ролевым оказывается и разговор Васильева с «падшей» из второй главы рассказа:

«— Борода, угостите портером! — обратилась к нему блондинка.

Васильев вдруг сконфузился.

— С удовольствием... сказал он, *вежливо кланяясь*, — Только извините, *сударыня*, я... я с вами пить не буду. Я не пью» [7, 2G4]. Васильев здесь не просто галантный кавалер, не понимающий неуместности своей обходительности. Если перевести оптический фокус с ближнего реально-бытового плана на дальний подтекстно-символический, то Васильев предстает в роли травестированного Дон Кихота. Оба героя не могут и не хотят разглядеть истинного лица «Дульциней». Донкихотской по вкусу является и другая реплика Васильева, прозвучавшая в разговоре с Майером: «Сейчас у меня с моей дамой, пока мы плясали, был разговор, — рассказывал медик, когда все трое вышли на улицу. — Речь шла об ее первом романе. Он, герой --- какой-то бухгалтер в Смоленске, имеющий жену и пятерых ребят. Ей было 17 лет и жила она у папаша и мамаша, торгующих мылом и свечами.

— Чем же он *победил ее сердце*? — спросил Васильев.

— Тем, что купил ей белья на пятьдесят рублей. Черт знает что!

«Однако же, вот он сумел выпытать у *своей дамы* ее роман, — подумал Васильев про медика» [7, 208].

Чехов травестирует травестийные образы. В Дон Кихоте писатель почувствовал еще более дальнего, чем Пискарев Гоголя, «прародителя» современных людей «гаршинской закваски». «Рыцарь печального образа» тоже, как известно, немало страдал от того же разлада «мечты с существенностью».

Убийственно ироничным является второй диалог Васильева с одной из обитательниц С-ва переулка. Он стыкуется с внутренней речью героя, сожалеющего, что кокетки «неумело продают себя» и что не находится человека, поучившего бы их, как надо это делать: «Если они сами не понимают этого, то гости бы их поучили, что ли...» [7, 206]. Следующий затем диалог и становится профанной «учебой» Васильевым падшей.

Роль «ученицы» играет «барышня в польском костюме с белой меховой опушкой», подсевшая к Васильеву. Неявная театрално-карнавальная атмосфера рассказа требует от читателя понять знаковую костюма героини. Скорее всего, к Васильеву подошла проститутка, наряженная Мариной Мнишек. Об исторической предшественнице обитательницы С-ва переулка Чехов вполне однозначно высказался в письме А. С. Суворину: «Напрасно Вы бросили Марину Мнишек; из всех исто-

рических б<лядишек> она едва ли не самая колоритная» [П 3, 291]¹. Перед читателем разворачивается некое подобие известной «сцены у фонтана» из «Бориса Годунова», кстати, одной из самых заигранных, благодаря многочисленным любительским постановкам. Как и во всех других случаях, герои воспринимают себя и своего визави неадекватно ролям, в которых они открываются автору. «Барышня в польском костюме» не видит в Васильеве полупародийного Самозванца, а тому невдомек, что за «оперная героиня» беседует с ним. (Попутно выскажем догадку: не связана ли с невольной ролью Самозванца, в которой выступает здесь Васильев, и одна из мотивировок его имени — Григорий?) В свете рассказа сцена из пушкинской трагедии переакцентируется, переосмысливается и предстает как подтекстный образец «умелой продажи» себя женщиной легкого поведения.

Скрыто ролевым является и поведение Майера. У него своя литературная генеалогия. Недаром у героя немецкая фамилия и воззрения рационалиста. Один из главных литературных источников образа Майера — травестийно переосмысленный «Фауст». Не случайно, что в «Сапожнике и нечистой силе» (1888), следующем за «Припадком» рассказе, обыгрывается, но более грубо и прямолинейно, фабульная ситуация «Фауста». «Бес в синих очках», «Черт Иванович» — это тот же Мефистофель, который заключает с сапожником-«Фаустом» договор. В данном случае Чехов обратился к материалу, который был у него только что в работе и под рукой.

Первая реплика гетевского Фауста стыкуется со словами Майера в интертекстуальный пародийно звучащий диалог:

«И философия, и медицина мною

С законовением изучены вполне»², — серьезно и раздумчиво начинает Фауст. «Пожалуйста, без философии», — просит рефлектирующего Васильева Майер, играя по отношению к нему роль своеобразного Мефистофеля. Вопреки просьбе, обращенной к Васильеву, сам Майер со вкусом предается философствованию и софистике. (Кстати, у Гете Мефистофель назван «софистом и лжецом»). Майеру представляется, что его логика неотразима. Вначале он убеждает своего приятеля в том, что «водка дана, чтобы пить ее, осетрина — чтобы есть, женщины — чтобы бывать у них, снег — чтобы ходить по нем» [7, 200]. «Мефистофельская» логика используется здесь для оправдания «донжуанских» взглядов. В этой связи вполне допустима параллель между Майером и

¹ В академическом собрании сочинений и писем данная фраза купирована. Приводится по работе: Чудаков А. П. «Неприличные слова» и облик. классика. О купюрах в издании писем Чехова // Литературное обозрение. 1991. № 11. С. 54.

² Гете И. Фауст. Пер. Н. Грекова. М., 1871. С. 12.

Гуровым. Легко представить, как герой «Дамы с собачкой» произносит нечто похожее на реплику Майера. Недаром же Гурова впоследствии возмутят его же слова в чужой огласовке об «осетрине с душком». По своему «вкусу» это весьма напоминает утилитарно-циничные рассуждения Майера о назначении водки, осетрины, женщин и снега.

По окончании похода в С-в переулоч, в ответ на обличительный монолог Васильева Майер столь же резонно заметит: «Мы, люди, убиваем взаимно друг друга, — сказал медик. — Это, конечно, безнравственно, но философией тут не поможешь. Прощай!» [7, 214]. По содержанию это нечто противоположное тому, на чем ранее настаивал медик.

Некоторые детали в рассказе раскрывают свой смысл, будучи спроецированными на текст трагедии великого немецкого писателя. Для соблазнения Маргариты Мефистофель дает Фаусту ларчик с таким нарядом, в котором даже «и дама знатная, наверно б, щеголяла»¹. Смоленский бухгалтер, про которого рассказывает Майер, передавая исповедь своей дамы, соблазненной пятидесятирублевым бельем, — тот же Мефистофель, только предельно опошленный и измельчавший. Обличая бухгалтера и тут же все помяная своего «двойника» («Черт знает, что такое!») Ср. у Гете: «Я к черту бы сейчас себя послал, Когда бы чертом не был тоже»², Майер не замечает родства ни с тем, ни с другим, между тем не только «мефистофельское», но и «бухгалтерское» начало в нем, несомненно, есть: «Ну, зачем ты потребовал портеру? — сердился медик. — Миллионщик какой! Бросил шесть рублей, так, здорово-живешь на ветер!» [7,205].

Разногласица и взаимная «глухота» героев обусловлены тем, что они одновременно ориентированы на разные образцы. Майер, рассказывая про смоленского бухгалтера, не видит в тот момент ни себя, ни Васильева адекватно, только в кругозоре автора возникает пародийная беседа травестированного современного «Дон Кихота» с таким же «Мефистофелем».

Необходимо сказать еще об одном произведении, играющем важную роль в рассказе. Художественный мир «Припадка» структурирован образом ада. Посещение приятелями заведений С-ва переулочка в символическом плане можно уподобить сошествию в ад. Быть может, образ ада в какой-то мере был подсказан Чехову и «Происшествием» Гаршина, где Надежда Николаевна размышляет о своей жизни: «Господи, что я сделала такого, что еще при жизни меня следовало бросить в ад? Разве не хуже всякого ада то, что я переживаю?» (26). У Гаршина образ ада — своеобразная гипербола, передающая силу душевных мук героини, за которой не гайтся программируемых автором аллюзий.

¹ Гете И. Фауст. Пер. Н. Грекова. М., 1871. С. 130.

² Там же. С. 131.

В «Припадке» слово «ад» не встречается. И все-таки автор строит свое произведение так, что ассоциации с ним поневоле рождаются. При этом вспоминается «Божественная комедия» Данте, аллюзии на которую Чеховым заданы сознательно.

Данте издавна был в кругу чтения писателя. Он прямо цитировал великого итальянца в «Безотцовщине», в рассказах «Перед свадьбой» и «Циник»¹. В «Припадке» образность «Божественной комедии» присутствует в снятом виде.

Если С-в переулочек уподобить современному аду, то его дома становятся теми кругами, по которым два «Вергилия» проводят Васильева. Некоторые реплики героев, кажущиеся до поры до времени не совсем мотивированными, в проекции на текст «Божественной комедии» осмысливаются и «проявляются». Становится понятно, почему приятели при входе в первый из домов разыгрывают сценку именно на «итальянском» языке. Как калька с латинского прочитывается реплика Рыбникова: «Начнем с самого начала» [7, 203] — (лат. — *Ab ovo*). Особенно выразительна фраза художника в начале третьей главы: «Пойдемте в другой! — командовал он, размахивая руками. — Я вас поведу в самый лучший!» [7, 205]. «Самым лучшим» оказывается девятый по счету дом. Последний же, десятый, становится тем избыточным кругом ада, которого приятели не выдерживают: Васильев спасается из него бегством, Майер благоразумно уходит, а Рыбникова-«Ноздрева» попросту выталкивают в шею.

«Божественная комедия» становится еще одной неявной преломляющей средой для рассказа Чехова. Данте описывает inferнальное путешествие автора в страну мертвых. Нечто вроде этого совершает и Васильев с приятелями. Тема «мертвого царства» поддерживается и каватиной Князя из «Русалки» Даргомыжского, из которой поют приятели («Невольно к этим грустным берегам...»). Работая над рассказом, Чехов недаром писал о своем желании вызвать у читателей «гнетущее впечатление» [П 2, 332]. Во многом оно должно было создаваться за счет имплицитного образа дантова ада.

Однако эмоциональная односторонность принципиально чужда Чехову. Рассказ его представляет не только современный страшный ад, но и веселую преисподнюю («Должно быть, во время оно на рабовладельческих рынках было так же весело и шум — но...»). Эта вторая

¹ Дантовские мотивы у Чехова исследованы пока недостаточно. См.: Джексон Р. Л. Мотивы Данте и Достоевского в рассказе Чехова «В ссылке» // Сибирь и Сахалин в биографии и творчестве А. П. Чехова. Южно-Сахалинск, 1993. «Символическую топографию ада» отмечает другой исследователь. См.: Suchanek L. Пространство здоровья и пространство болезни («Палата № 6») // Anton P. Čehov. Werk und Wirkung. P. 59.

сторона ада неприемлема для Васильева. Для него, как и для рассказчика «Рассказа без конца», и для Гаршина, существенно только драматическое, односторонне серьезное. Возвратившись из «царства мертвых», Васильев недаром будет истерично восклицать: «Живые! Живые! Боже мой, они живые!» [7, 215]. Открытое героем противоречие между постулируемым ожиданием мира мертвых и оказавшимися там живыми людьми станет одним из источников его внутреннего конфликта, который закончится припадком. Автор же и ад видит в свете вечного диалога серьезного и смехового начал. В этом отношении рассказ оказывается родственен поэме Гоголя, о которой М. М. Бахтин писал, что «мир «Мертвых душ» — мир веселой преисподней»¹.

Образы «двух царств», живого и мертвого, дают возможность точнее понять смысл двух пейзажей в рассказе. В первом описывается снегопад, видимый из «царства живых». Пейзаж дан в тот момент, когда Васильев, медик и художник отправляются в район Грачевки, где расположен С-в переулок. Общий эмоциональный тон этого пейзажа — элегически-просветленный: «Недавно шел первый снег, и все в природе находилось под властью этого молодого снега. В воздухе пахло снегом, под ногами мягко хрустел снег, земля, крыши, деревья, скамьи на бульварах — все было мягко, бело, молодо...» [7, 199-200]. Спустя некоторое время, когда Васильев с приятелями пребывает уже в «царстве мертвых», меняется угол зрения, с заснеженной земли взгляд переводится на черное небо, доминирующие светлые тона предыдущего пейзажа сменяются темными: «Если взглянуть вверх на эти потемки, то весь черный фон был усыпан белыми движущимися точками: это шел снег. Хлопья его, попав в свет, лениво кружились в воздухе, как пух, и еще ленивее падали на землю» [7, 211]. Вариант «адского пейзажа» находим в записных книжках писателя: «Едешь по Невскому, взглянешь налево на Сенную: облака цвета дыма, багровый шар заходящего солнца — Дантов ад!» [17, 108]. Показательно, что одной из примет петербургского ада для Чехова является Сенная площадь — своеобразный аналог Соболева переулка в Москве. В записной же книжке есть и другая сходная запись, относящаяся к продолжению «Мужиков»: «Когда живешь дома, в покое, то жизнь кажется обыкновенного, но едва вышел на улицу и стал расспрашивать, например, женщин, то жизнь — ужасна. Окрестности Патриарших прудов (место расположения публичных домов — А. К.) на вид тихи и мирны, но на самом деле жизнь в них — ад» [17, 46].

Самой известной строкой из «Божественной комедии» стала над-

¹ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле... С. 530. О связи поэмы с «Божественной комедией» также см.: Асоян А. А. Данте и русская литература. Свердловск, 1989; Манн Ю. В. «Память смертная». Данте в творческом сознании Гоголя // Человек. 1994. № 5.

пись на вратах ада — «Оставь надежду всяк сюда входящий». Вполне подходит она и для ада С-ва переулка. Надвратные слова можно понять как предзнаменование судеб падших женщин. У Чехова они приобретают более широкое значение и касаются не только обитательниц С-ва переулка» но и тех, кто вынашивает радужные надежды на их спасение. Недаром в конце своих рациональных рассуждений о путях выхода из тупиковой ситуации Васильев приходит к парадоксальному выводу: «Надо спасать мужчин» [7, 216].

Даже заглавие поэмы великого итальянца в контексте рассказа переинтонируется и переосмысливается. Его можно понять как возможное жанровое определение истории сошествия в ад Васильева и его приятелей. Это «божественная комедия» в самом прямом смысле этого выражения, с логическим ударением на втором слове. Вспомним в этой связи совет Васильева из «Рассказа без конца» другу-рассказчику «хватить что-нибудь юмористическое».

Как и автор «Божественной комедии», Васильев из «Припадка» проходит инициацию. Суть ее — в изживании инфантильного, заемного книжно-театрального взгляда на действительность и переходе ко взрослому, не замутненному шаблонами и стереотипами. До посещения героем заведений С-ва переулка ад в его представлении был локализован во времени и пространстве. Он был либо в прошлом (образ рабовладельческого рынка), либо в настоящем, но тогда пространственно замкнутым и отграниченным от него самого (С-в переулок). Идея локальности ада на земле концептуально близка Гаршину. Никитин в «Происшествии», размышляя о своей роли в судьбе Надежды Николаевны, представляет себя человеком, «который кинется в огонь, если это поможет ей выйти из ада...» (22). Гаршин еще оставляет своим героям возможность «выйти из ада». Для этого нужен лишь «молодой человек, чистый и самоотверженный», способный полюбить и тем самым «воскресить из мертвых» падшую. Для Чехова и его героев этот выход уже невозможен, потому что ад — везде и всегда. (Эту же мысль о повсеместности ада передает более поздняя известная сентенция Чехова: «А ведь, кажется, все просахалинено»). Человек, вкусивший от древа познания, считающий себя взрослым, должен мужественно признать, что рая на земле нет и вряд ли он возможен. Васильев поставлен автором перед необходимостью отказаться от своей близорукости, обрести новое зрение, при котором открывается существенно иное видение мира и себя в нем.

Для уяснения миропонимания Чехова, воплощенного в «Припадке», сделаем одно отступление. На наш взгляд, «Студент», любимый рассказ писателя, своеобразно «продолжает» «Припадок». Исходное состояние души Ивана Великопольского близко к тому, что может обрес-

ти в результате инициации Васильев. Оно заключается в понимании вневременного характера ада на земле. «И теперь, пожимаясь от холода, студент думал о том, что точно такой же ветер дул и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре, и что при них была точно такая же лютая бедность, голод, такие же дырявые соломенные крыши, невежество, тоска, такая же пустыня кругом, мрак, чувство гнета, — все эти ужасы были, есть и будут, и оттого, что пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше» [8, 306]. Главный смысл духовного открытия Ивана Великопольского заключается в обретении веры в бессмысленность человеческого существования, несмотря на жизненный ад. В «Студенте» справедливо замечается «целый мифопоэтический комплекс мотивов «инициации», обнаруживающий себя в основе развития и детализации элементарного, казалось бы, сюжета...»¹. Ивану Великопольскому открылось «великое поле» (именно этим словосочетанием можно мотивировать символический смысл фамилии героя) земного бытия. Каждый человек проходит свой отрезок этого «поля», не ведая его крайних границ. Если студент Васильев оставлен автором в преддверии взрослости, то студент Великопольский — в преддверии мудрости. Как и все люди «гаршинской закваски», Гаршин, при всех своих несомненных достоинствах, чистоте личных помыслов, тонкости душевной организации, был настолько потрясен неизбывностью окружающего его ада, что предпочел добровольно уйти из него. У Чехова иная позиция. «Припадок» — мужественное произведение мужественного автора, который утверждает необходимость силы духа, внутренней свободы для человека, являющихся необходимыми условиями внутреннего преодоления враждебных человеку обстоятельств, его устойчивости и укорененности в мире.

Создавая рассказ о «человеке гаршинской закваски», избрав главным героем студента-юриста, Чехов не смог обойти проблемы греха и добродетели. Постановка ее в рассказе принципиально нова не только для самого писателя, но, может быть, и для всей русской литературы.

Вспомним вначале более позднее чеховское произведение. Алехин из рассказа «О любви» приходит к выводу о том, что «когда любишь, то в своих рассуждениях об этой любви нужно исходить из высшего, от более важного, чем счастье или несчастье, грех или добродетель в их ходячем смысле» [10, 74]. Алехину открылась недостаточность и узость общепринятого подхода к вечным этическим категориям. Отвергая недолжное представление о них, он однако не приобретает другого, истинного.

В сравнении с Алехиным, Васильев из «Припадка» далек даже от этого промежуточного вывода. Он пытается найти решение мучающей

¹ Тюпа В. И. Художественность чеховского рассказа. М., 1989. С. 133.

его проблемы в рамках обычных представлений о должном и недо-
лжном и приходит к выводу, что не может понять грешащих: «Как все
бедно и глупо! — думал Васильев. ~- Что во всей этой чепухе, которую
я теперь вижу, может искусить нормального человека, побудить его со-
вершить страшный грех — купить за рубль живого человека? Я пони-
маю любой грех ради блеска, красоты, грации, страсти, вкуса, но тут-то
что? Ради чего тут грешат? Впрочем... не надо думать!» [7, 204]. Автор
вроде бы солидарен с героем в его рассуждении. Однако тонкая демар-
кационная линия между их позициями все-таки намечена. Сделано это
путем иронического сопоставления ремарки повествователя с заклю-
чительными словами внутренней речи героя: «<...> думал Васильев. —
<...> не надо думать.» Автор не рядом с героем, как Гаршин с Никити-
ным, а над ним. Рефлексия Васильева вызывает двойственное отноше-
ние автора, не исключаящее и иронии. Чеховский герой, как некогда
Гаршин, не может понять не критического отношения ко греху.

Автор «Происшествия» и «Надежды Николаевны» ломится в от-
крытую дверь, пытаясь убедить читателей в том, что проституция —
страшное социальное зло. Это Чехов прекрасно понял и по-своему смо-
делировал в «Припадке». На приеме у «белокурого» доктора, стараю-
щегося сыграть роль «друга» больного, Васильев вначале отвечает на
вопросы, затем сам задает их. Он хочет увериться в давно известном:
«Доктор, скажите мне только одно, — сдерживая себя, чтобы не быть
грубым, сказал он, — проституция зло или нет?»

— Голубчик, кто ж спорит? — сказал доктор с таким выражением,
как будто давно уже решил для себя все эти вопросы. — Кто спорит?»
[7, 221]. Если чеховский герой все еще не может разобраться с пробле-
мой «проституция зло или нет?», то автора рассказа волнуют куда бо-
лее сложные вопросы: в чем причина живучести зла, почему грех из-
вечно привлекателен для людей?

Чехов, по сравнению с Гаршиным или, например, Толстым, переносит
этические категории в иную плоскость. Адам, вкусивший запретно-
го плода и тем согрешивший, отдал предпочтение аду познания перед
раем неведения. В сущности, он первый совершил поступок» направлен-
ный на обретение внутренней свободы, проявляющейся в преодолении
священных догм, авторитетных запретов, указаний и т. п. Чехов связы-
вает понятия греха и внутренней свободы. Они оказываются отчасти
соприродны друг другу. Грех не только губителен, но и плодотворен.

Вот почему тема тайной притягательности греха для людей не раз
обсуждалась Чеховым и почему трактуется им неоднозначно. Осо-
бенно ярко она раскрывается в «толстовских» рассказах. Вопреки об-
личительному пылу и красноречию старика из рассказа «Без загла-
вия» (1888), все обитатели монастыря, обаянные открывшейся им пре-

лестью греха, убегают из обители. Герой неопубликованного рассказа
«Письмо» повествует о своем друге, поражающим его парадоксальны-
ми рассуждениями, например, о том, что он отдает предпочтение греш-
никам перед праведниками [7, 514]. В записных книжках писателя
есть заметка, иронически очерчивающая образ еще одного «грешника»:
«Я женился 20 лет, не выпил во всю мою жизнь ни одной рюмки водки,
не выкурил ни одной папиросы». После того, как он согрешил, его по-
любили и стали ему больше верить, и, гуляя по улице, он стал замечать,
что все стали ласковей и добрей — оттого, что он грешен» [17, 162]. По
Чехову, чтобы быть личностью, надо быть внутренне свободным, а внут-
ренняя свобода часто соседствует с грехом, лежит на его пути. Так что
личности, вопреки обычному представлению, у Чехова не праведники, а
грешники, то есть те, кто способен преодолеть авторитет, выйти из-под
влияния «общего мнения».

Смысла греха не понимали и категорически не принимали ни Гар-
шин, ни Толстой. Толстой пронизательно заметил отличное от обще-
принятого понимание Чеховым греха и добродетели, но истолковал это
по-своему в известном отклике на известный рассказ: «Читал «Даму с
собачкой» Чехова, — записывает он в дневнике 16 января 1900 года. —
Это все Ничше. Люди, не выработавшие в себе ясного мирозерцания,
разделяющего добро и зло. Прежде робели, искали; теперь же, думая,
что они по ту сторону добра и зла, остаются по сию сторону, т. е. почти
животные»¹. Для Толстого и Гаршина добро и зло разделяет пропасть.
Иное видение проблемы у Чехова. Говоря словами давнего критика,
«Чехов не проводит огненной линии между добром и злом, не провозг-
лашает безусловной нормы должного на все времена и не становится на
почву сурового нравственного максимализма»².

Только с позиции нетрадиционного понимания греха можно объяс-
нить такой, например, пассаж из письма А. С. Суворину, в котором Че-
хов анализирует его произведение «В конце века. Любовь»: «...я чуть
не заревел от ужаса, когда явился церковник Мурин и своим целомуд-
рием, никому ненужным и неинтересным, заслонил и затуманил образ
грешной, но единственной в нашей литературе Вари. <...> целомудрен-
ный Мурин не колоритен, да и не верит ему читатель, так как он ничего
еще не испытал и не имеет истинного представления о грехе, а стало
быть, и о страдании. Легко тому рассуждать о целомудрии, кто ни разу
еще не спал с женщиной! Запойный пьяница, толкующий о пользе трез-
вости, заслуживает больше доверия, чем приличный молодой человек,
который во всю свою жизнь не пил ничего, кроме молока и лимонада.

¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 54, С. 9.

² Сперанский В. Памяти А. П. Чехова (к 10-летию со дня смерти) // Биржевые
ведомости. 2 июля 1914. № 14232.

Моралисты-теоретики до такой степени раздражают меня и мою греховность, что пиши я Вашу повесть, то взял бы и заставил Мурина употребить горничную» [П 5, 89-90]. Здесь оказываются взаимосвязанными такие разные категории, как страдание и грех, внутренняя свобода и грех, понятый в нетрадиционном, чеховском понимании.

В связи с «Припадком» обратим особое внимание на строки из письма Чехова Е. М. Линтваревой: «А рассказ велик и не очень глуп. Прочтется он с пользой и произведет некоторую *сенсацию*. Я в нем трактую об одном весьма щекотливом старом вопросе и, конечно, не решаю этого вопроса» [П 3, 76]. В чем суть ожидавшейся Чеховым «сенсации»? Видимо, в трактовке «старого вопроса» греха и добродетели, а также в том, что «добродетельный» Васильев оказывается не более правым, чем его «грешные» приятели. Более того, художник и медик ведут себя мужественнее, чем юрист. Читающая публика прошла мимо этого, не заподозрив (или не посмеяв заподозрить), что в сборнике, посвященном памяти погибшего писателя, может быть помещено произведение не апологетического характера, а остро полемического. Рассказ с заданием пародийной стилизации и на этот раз был прочитан неадекватно.

До сих пор не вполне понятая «сенсационность» рассказа привела к тому, что длительное время избегали вообще приводить странное и «циничное» признание Чехова из письма И. Л. Леонтьеву: «Отчего Вы так не любите говорить о Соболевом переулке? — спрашивал он своего коллегу и прибавлял. — Я люблю тех, кто там бывает, хотя сам бываю там так же редко, как и Вы. Не надо брезговать жизнью, какова бы она ни была» [П 3, 94]. Последняя фраза многое объясняет не только в миропонимании писателя, но и в его рассказе. Правда жизни, по Чехову, оказывается важнее и выше литературных умозрительных схем и концепций. Человек, брезгующий пошлой жизнью, не вызывает у автора «Припадка» восторга. По прошествии четырех с лишним лет после появления рассказа Чехов обронит о том же Щеглове (И. Л. Леонтьеве) фразу, которая вполне подошла бы и к «человеку гаршинской закваски» (понятому как литературно-житейский тип): «Щеглов во Владимире: боится женщин, пишет о народном театре и живым лезет на небо» [П 5, 223]. Все это свидетельствует о живучести и многоликости анализируемого писателем типа, далеко выходящего за рамки личности Гаршина. Чехов не может согласиться с какими бы то ни было «моралистами-теоретиками», боящимися признать непривлекательную правду жизни, судящих грешников с жестких позиций добра и зла. Чехов в этом плане был не просто «циничен», он видел грех как одно из непреходящих жизненных начал, столь же необходимых, как и добродетель. Однополюсный мир неизбежно оказывается плоским, статичным, без-

жизненным. В сфере этики для Чехова необходима та же двуполность, создающая «великое поле» жизни, как и в области искусства, религии. И потому Чехов не стеснялся писать о том, что другие обычно предпочитают таить. Так, например, давая краткую биографическую справку о себе в письме В. А. Тихонову, Чехов не побоялся написать: «Тайны любви постиг я, будучи 13 лет» [П 3, 362]. Речь здесь идет, в сущности, о той же инициации, связанной с преодолением запретов, обретением собственного опыта. Чехову было важно указание на свою раннюю зрелость, раннее осознание необходимости внутренней свободы.

«Припадок» — одно из первых по настоящему энциклопедических произведений Чехова. Энциклопедизм его не в обилии тем, героев, бытовых подробностей, примет времени и т. п., а в привлечении для осмысления выбранной проблемы большого корпуса чужих творений, имеющих точки соприкосновения с замыслом автора. Чехов предстает как блестящий стилизатор, умеющий работать множеством чужих точек зрения на мир, снимать и преобразовывать их для достижения собственных художественных результатов. Библия, «Божественная комедия» Данте, «Дон Кихот» Сервантеса, «Фауст» Гете, «Невский проспект», «Мертвые души» и «Ревизор» Гоголя, «Борис Годунов» Пушкина, «Проществие» и «Надежда Николаевна» Гаршина, оперные сюжеты «Риголетто», «Аиды» и «Травиаты» Верди, «Гугенотов» Мейербергера, «Фауста» Гуно, «Русалки» Даргомыжского, — все это опосредованно входит в художественный мир рассказа, подчиняясь главной задаче автора — раскрыть суть «человека гаршинской закваски»¹.

«Припадок», на наш взгляд, не завершает диалог Чехова с Гаршиным. Есть еще одно произведение, имеющее *косвенное* отношение к гаршинской теме. Как ни покажется странным, это «Учитель словесности» (1894), в котором вроде бы нет ни гаршинских типов, ни гаршинских проблемных ситуаций.

Зададимся простым вопросом: почему вдруг Чехов, весьма опытный писатель, прибег к форме дневника? Ведь другим авторам он давно и настойчиво советовал избегать ее, равно как и форму писем: «Письма и дневники форма неудобная, да и неинтересная...» — замечает он в письме И. Л. Леонтьеву [П 5, 123]. (Ср.: [П 9, 126]). Борис Зайцев вспоминает слова писателя, обращенные к нему: «Дневник... Очень уж лег-

¹ Но даже приведенный список произведений, судя по всему, не является исчерпывающим. А. Б. Муратов находит «определенные точки соприкосновения «Припадка» с творчеством Альбова». См.: Муратов А. Б. Два рассказа А. П. Чехова о пессимизме // Русская новелла: Проблемы истории и теории. СПб., 1993. С. 216.

кая форма. Все, что угодно сюда всаживайте»¹. Объяснение мнимого противоречия между рекомендациями другим авторам и собственной практикой Чехова не отличается от предыдущих случаев: нестилизатор не умеет дистанцироваться от шаблона, поэтому ему «вредно» пользоваться им. Стилизатор же объективирует шаблон, удаляет от себя, работает чужим как чужим, и тем самым преодолевает его. Жанровая форма дневника, графариетная в понимании Чехова, наталкивает на мысль, что за нею скрывается чья-то стилизуемая манера. Не в последнюю очередь мысль обращается опять к Гаршину, для которого форма дневников была одной из любимых приемов раскрытия внутреннего мира героев². Вспомним в этой связи и многозначительнее предостережение Васильева из «Рассказа без конца», обращенное к приятелю-литератору гаршинского образца: «Только вы не вздумайте писать «дневника самоубийцы». Это пошло и шаблонно» [5, 17].

Можно сказать, что «Учитель словесности» заканчивается тем, чем начинается «Происшествие». Надежда Николаевна, «почти два года ни о чем не думавшая, начала думать» (15). Это точка отсчета для событий рассказа Гаршина. То, что Никитин Чехова, испытав «полное, разнообразное счастье» с Манюсей, внезапно тоже задумывается, знаменует не начало, а конец его истории. Дневник, который ведет учитель словесности, заканчивается записью, которая в принципе могла бы принадлежать и другому Никитину, гаршинскому герою «Происшествия». Она сделана в его «вкус», соотносится с его характером. (Отметим, кстати, странное «совпадение» фамилий героев разных авторов.) Никитин Гаршина мог бы, наверное, в какой-то момент, подобно своему будущему литературному однофамильцу, воскликнуть: «Где я, боже мой! Меня окружает пошлость и пошлость. <...> Нет ничего страшнее, тоскливее пошлости. Бежать отсюда, бежать сегодня же, иначе я сойду с ума!» [8, 332]. Дневниковая запись чеховского Никитина воспринимается не только как выражение захлестывающих его эмоций. За образным, переносным смыслом последней фразы о возможном сумасшествии от пошлости просвечивает второе, потенциальное, выпрямленное ее значение, особенно многозначительное в проекции на личную судьбу Гаршина. Но тут уже заканчивается история собственно чеховского героя и начинается история героя Гаршина.

Давний критик, выражая свое недовольство «незаконченностью» чеховского рассказа, с явным раздражением писал о его финале: «Тут Никитин становится интересен, но тут же и кончается рассказ г. Чехова. Если затем вы хотите знать, как ведет себя в жизни человек, которо-

¹Зайцев Бор. Крестный (из литературных воспоминаний) // Стиль прозы Чехова. Даугавпилс. 1993. С. 96.

²Вялый Г. А. Русский реализм конца XIX века. Л., 1973. С. 8.

му противна пошлость и который страдает от нее, вам придется обратиться к другим авторам: г. Чехов вам этого не покажет»¹. Вопреки иронии автора, сказанное им оказывается, в сущности, верным суждением. Для того, чтобы узнать «продолжение жизни» Никитина, действительно надо обратиться к другому автору. В данном случае — к Гаршину. Историю Никитина из «Учителя словесности» можно истолковать в том числе и как своеобразную предысторию другого Никитина, из гаршинского «Происшествия».

Чехов сосредоточивается на том, что Гаршин обыкновенно опускает, до чего не снисходит в своих произведениях. Практически все его страдающие герои, в том числе и Никитин, являются изначальными, априорными борцами с пошлостью и несправедливостью жизни. Чехов же показывает, что человек не может стать им вдруг, ни с того ни с сего. Прежде, чем у него раскроются глаза на действительность, прежде, чем он обретет иммунитет против пошлости, он должен заразиться ее вирусом, переболеть ею, как болезнью, а уж потом, прозрев, восставать против нее. В этом случае герой преодолевает не только зло, извне обступающее его, но и собственную косность.

Естественно возникает вопрос: почему именно в 1894 году, то есть спустя почти шесть лет после гибели Гаршина, Чехов снова вспомнил о нем? Имя Гаршина, думается, возникло здесь в связи с Толстым, другим писателем-гуманистом. В это время Чехов переживал очередной этап в отношении к великому современнику [В конце марта того же 1894 года Чехов писал А. С. Суворину: «Быть может, оттого, что я не курю, толстовская мораль перестала меня трогать, в глубине души я отношусь к ней недружелюбно, и это, конечно, несправедливо» [П 5, 283]. Ироническая псевдообъективная мотивировка передает двойственное отношение Чехова к толстовской морали. Он хорошо понимает ее право на существование, ее высокую духовность и чистоту, но не может солидаризироваться с ней. В те времена, когда он был курящим «грешником», толстовская мораль его трогала. Когда же писатель стал «добродетельным» и отказался от табака, она перестала его трогать. Здесь игровая снижающая оценка и морали, и греха.

Возможно и другое объяснение: обращение к Гаршину было в какой-то мере «ответом» Чехова на известные слова Толстого о герое «Припадка». Толстой считал, что Васильев недостаточно правдоподобен, ибо ему надлежало сначала «употребить, а уж после мучиться». То есть чеховский персонаж воспринят Толстым в духе своих героев, сначала грешащих, а потом сознающих грех и искупающих его. Толстой заметил априорность Васильева, но не сумел верно объяснить ее. Он не увидел в герое «Припадка» человека «гаршинской закваски». Будь иначе,¹ Качерец Г. Чехов. Опыт. М., 1902. С. 70-71.

он бы понял, что Васильев не может «употребить» не в последнюю очередь в силу своей литературной генеалогии. «Всякое творчество связано как своими собственными законами, так и законами того материала, на котором оно работает»¹. Законом чеховского материала была обработка чужих произведений в своих целях. Его учитель словесности поступает, в сущности, «по рецепту» Толстого: скачала «употребляет», испытывая «полное, разнообразное счастье» с Манюсей, а затем начинает мучиться.

Таким образом, диалог Чехова с Гаршиным был достаточно длительным и далеко не простым. Отношение Чехова к светлой, совестливой, чистой личности Гаршина не претерпело существенных изменений. Отношение к Гаршину-писателю эволюционировало. Критика признавала Гаршина одним из тех писателей, что пользуются у читателей «наибольшей популярностью»². Чехов потому и обращался столь настойчиво к творчеству автора «Происшествия», что видел в нем одну из наиболее авторитетных литературных позиций современности. Принимая озабоченность писателя злободневными и вечными проблемами, Чехов не мог согласиться с их постановкой и принципами художественного решения. Изменение отношения писателя к Гаршину передавалось в формах все более усложняющейся стилизации: от прямолинейной в рассказе «Слова, слова и слова» до изощренно тонкой в «Припадке».

Жанровые традиции исповеди («Скучная история»)

К зрелым рассказам Чехова можно подобрать несколько произведений, одни из которых играют роль ближнего диалогизирующего фона, другие — дальнего. Ближний связан с текущей литературой. Дальний — с классическими произведениями минувших эпох, такими, как «Божественная комедия», «Дон Кихот», «Гамлет», «Отелло», «Фауст», с библейскими сюжетами, взятыми не столько в сакральном, сколько в художественно-философском плане. С течением времени литературная и газетно-журнальная шумиха дня забывается, в результате ближний контекст все более и более затемняется. Значимость же дальнего контекста наоборот возрастает. Для верной интерпретации стилизации необходимо восстановление всей системы фоновых произведений.

Уже не раз говорилось о том, что мерки стилизации Чехов зачастую прикладывал к произведениям, иным по природе, чем его собственные. Подобным образом относился писатель и к гетевскому шедевру:

¹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 76.

² Гаршин Евг. Указ. соч. С. 111.

«По моему мнению, — писал он А. С. Суворину, — «Экклезиаст» подал мысль Гете написать «Фауста» [П 3, 204]. Не будем сейчас обсуждать, насколько высказанная Чеховым мысль справедлива в отношении Гете. В чеховской оценке нам важно другое: отражение логики стилизатора, не изменяющего своему видению и при оценке чужих произведений.

Связь «Скучной истории» с «Фаустом» осознается с давних пор. «Мы можем назвать героя «Скучной истории» «Фаустом XIX века», — писал Д. Н. Овсяннико-Куликовский, — с целью обозначить этим генетическую связь и глубокое различие между двумя типами: он относится к старому Фаусту так же, как современная наука относится к средневековой...»¹. Убеждение в диалогической ориентированности «Скучной истории» на «Фауста» высказывается и современными чеховедами, считающими, что «мысль о «Фаусте» присутствовала в творческом сознании Чехова в пору его работы над «Скучной историей»². Соотнеся посылку о связи «Скучной истории» с «Фаустом», а «Фауста» с библейским текстом, можно прийти к естественному выводу о том, что и крайние звенья выстраиваемой цепочки связаны между собой. Логично предположить, что «Экклезиаст» опосредованно «входит» в рассказ Чехова. Н. Е. Разумова в этой связи пишет о двух архетипах, генетически связанных друг с другом. Первый из них — фаустовский, второй — экклезиастовский. «Душевная драма Николая Степановича развивается по путям, ими намеченным, но одновременно и в полемике с ними, в выборе между ними, также обусловленном конкретной эпохой русской истории»³. Исследовательница акцентирует различие двух решений: «Духовная драма Николая Степановича протекает как терпящая крах попытка одолеть экклезиастовскую модель мировосприятия фаустовской моделью»⁴. Нам представляется более продуктивным иной поворот: Чехова в первую очередь привлекало не различие двух моделей мировосприятия, а их глубинное сходство, заключающееся в изображении кризиса сознания и связанных с ним ощущений человека. То и другое есть и у Гете, и в ветхозаветной книге.

Чехов пытался осмыслить жанровую форму, в которую обычно отливается изображение кризисного состояния души. Это жанр исповеди, берущий свое начало в «Экклезиасте». Она цементирует, объемлет другие жанры, которые лишь эскизно намечены в рассказе.

Например, в рассказе ошутимы житийные традиции. Недаром в письме А. М. Евреиновой, тогдашнему редактору «Северного вестника»,

¹ Овсяннико-Куликовский Д. Н. Собр. соч. Т. 9. СПб., 1911. С. 86.

² Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. С. 90.

³ Разумова Н. Б. «Скучная история» А. П. Чехова и «Фауст» Гете // Проблемы метода и жанра. Вып. 17. Томск, 1991. С. 164.

⁴ Там же. С. 165.

Чехов писал: «Сюжет рассказа новый: *жизние одного старого профессора, тайного советника*» [П 3, 244]. Новизна связана с непривычным житийным субъектом: им является не светильник церкви, а грешный человек, «его превосходительство». Житие заставляет пристальнее всмотреться в героя, почувствовать в описании его сакральные коннотации. Надевший ордена Николай Степанович ставится похожим на «иконостас». Студенты, из чьих речей заимствовано это слово, видят перед собой не человека, а живую икону, на которую надо молиться. Вспоминается и настоящая иконостас, где есть место для икон, изображающих жития святых. Житийную икону (например, Николая Мирликийского) можно рассматривать как возможную живописную жанровую параллель рассказу: в центре его — портрет «святого» Николая Степановича, отдельные главы играют роль иконных клейм, изображающих эпизоды его жизни.

Яснее увидеть библейское начало в «Скучной истории» помогает сравнение рассказа с сохранившимся в бумагах Чехова наброском монолога царя Соломона. И рассказ, и монолог написаны примерно в одно время. Важно и то, что Соломона считают автором «Екклесиаста». Так что, создавая монолог библейского героя, Чехов вполне оправданно прибегал к воссозданию соответствующего стиля. Отрывок являет собой редкий для Чехова пример прямой стилизации, лишенной иронических тонов.

Чеховский Соломон взят в переломный момент жизни, когда, прозрев, он осознал непознаваемость окружающего мира, дотоле казавшегося ему ясным и понятным. Он задается простыми, но неразрешимыми вопросами: «К чему это утро? К чему из-за храма выходит солнце и золотит пальму?» [17, 194]. За каждой житейской мелочью, повседневным явлением ему теперь чудится «непостижимая тайна» [там же].

Герой «Скучной истории», в отличие от Соломона, не может прямо заявить о непознаваемости мира. Ведь он, ученый-естественник, медик, посвятил всю жизнь тому, чтобы продвинуться в его познании. Но и Николай Степанович в предвидении смерти теряет ясность миропонимания. И библейского автора «Екклесиаста», и гетевского Фауста, и Соломона из отрывка-монолога Чехова, и Николая Степановича роднит «томный дух и не спящая, голодная мысль» [17, 194]. Герой «Скучной истории» говорит о себе: «Я хочу прокричать, что я отравлен; новые мысли, каких я не знал раньше, отравили последние дни моей жизни и продолжают жалить мой мозг, как москиты» [V, 264]. В сущности, это чеховская вариация главного мотива «Екклесиаста»: «Когда я обратил сердце мое на то, чтобы постигнуть мудрость и обозреть дела, которые делаются на земле, и среди которых человек ни днем ни ночью не знает сна, — тогда я увидел все дела божий и нашел, что человек не

может постигнуть дел, которые делаются под солнцем... Сколько бы человек ни трудился в исследовании, он все-таки не постигнет этого; и если бы какой мудрец сказал, что он знает, он не может постигнуть этого» (Еккл., 8, 16-17). Агностицизм, безусловный у Соломона, у Николая Степановича значительно редуцирован.

Чехов идет за «Екклесиастом» не только в изображении духовного состояния героя, но и в мелочах, которые могут показаться оригинальными лишь в отрыве от диалогизирующего фона, в проекции же на него предстают как вариация библейских мотивов.

Архимандрит Никифор дает такой комментарий последней главы «Екклесиаста»: «В ней в прекрасной поэтической форме излагается описание постепенного приближения старости в жизни человека и затем его смерти, — пишет автор и далее переходит к тексту, раскрывая значение той или иной библейской метафоры. — В тот день, когда задрожат стерегущие дом и согнутся мужи силы (ноги и руки — старческая согбенность) и перестанут молотить мелющие (зубы), потому что их немного осталось; и помрачатся смотрящие в окно (глаза), и запираются будут двери на улицу; когда замолкнет звук жернова и будет вставать человек по крику петуха (старческая бессоница) и замолкнут дочери пения (глухота), и зацветет миндаль (старческие седины) и отяжелеет кузнечик, и рассыплется каперс (общий старческий упадок сил). Ибо отходит человек в вечный дом свой (гроб) и готовы окружить его по улице плакальщицы (скорбь об умершем)»¹.

Несомненно сходство нарисованной в «Екклесиасте» картины старости с мозаичным портретом Николая Степановича. «Носящий это имя, то есть я, изображаю из себя человека 62 лет с лысой головой (здесь не «зацветет миндаль», а «отцветет»), с вставными зубами («перестанут молотить мелющие»), и неизлечимым тиком («помрачатся смотрящие в окно»). <...> Голова и руки мои трясутся от слабости («задрожат стерегущие дом и согнутся мужи силы»); шея, как у одной тургеневской героини, похожа на ручку контрабаса, грудь впалая, спина узкая. Когда я говорю или читаю, рот у меня кривится в сторону; когда улыбаюсь — все лицо покрывается мертвенными морщинами. <...> Часто пишу я не то, что хочу, когда пишу конец, не помню начала («отяжелеет кузнечик и рассыплется каперс»). <...> Что касается моего теперешнего образа жизни, то прежде всего я должен отметить бессоницу, которою страдаю в последнее время («будет вставать человек по крику петуха») [7, 252].

Сходные детали варьируются в отрывке-монологе царя Соломона. Подобно своим двойникам, он тоже страдает бессоницей. Пытаясь преодолеть ее, герой изнуряет себя физической работой: «Чтобы утомить к

¹ Архимандрит Никифор. Библейская энциклопедия. М., 1891. Репр. изд. М., 1990. С. 220.

ночи тело, вчера весь день, как простой работник, таскал я к храму мрамор, но вот и ночь пришла, а я не сплю» [17, 194]. Николай Степанович тоже борется с бессоницей: «Час или два я хожу из угла в угол по комнате и рассматриваю давно знакомые картины и фотографии. Когда надоедает ходить, сажусь за свой стол. <...> если передо мной лежит книга, то машинально придвигаю ее к себе и читаю без всякого интереса» [7, 254].

Портрет Николая Степановича можно рассматривать в двух проекциях. В соотношении с библейским текстом он предстает как прямо стилизованный. Но можно увидеть во внешности героя и пародийную стилизацию «его превосходительства», страдающего всеми «положенными» для его чина болезнями. Тогда в повествовании будет ощутим намеренный (с точки зрения автора) привкус шаблона, малозаметный из-за перволичной формы повествования. Герою-рассказчику, конечно, присуща некоторая самоирония, но его кругозор все-таки гораздо уже видения внеаходимого автора.

Порой текст «Скучной истории» можно трактовать как полемический по отношению к «Екклезиасту». В Библии говорится: «И возненавидел я весь свой труд мой, которым трудился под солнцем, потому что должен оставить его человеку, который будет после меня» (Еккл., 2, 18). Для Чехова труд сам по себе не может быть ненавидим, ведь плоды его остаются людям. Но можно понять горечь человека, осознающего, что продолжателем его дела будет не тот человек, какого бы хотелось видеть на своем месте. Николай Степанович ненависть направляет на потенциального наследника по университетской кафедре. Он говорит о прозекторе Петре Игнатьевиче: «Я ненавижу беднягу. <...> Пока он сидит у меня, я никак не могу отделаться от мысли: «Очень возможно, что когда я умру, его назначат на мое место», и моя бедная аудитория представляется мне *оазисом, в котором высох ручей...*» [7, 295]. Образ оазиса с пересохшим ручьем, как и прозвучавшее ранее сравнение новых мыслей профессора с «жалящими москитами», имеют явный ориенталистский оттенок. Это неброские «указатели» направления для читательских ассоциаций, наводящих его на Библию. Столь же значимы в рассказе детали с «французским» и «немецким» привкусами.

Абсолютный пессимизм для Чехова столь же неприемлем, как и безоглядный оптимизм. «Все мною написанное забудется через 5-10 лет, но пути, мною проложенные, будут целы и невредимы» [П 3, 39]. В этом прогнозе писателя относительно своего будущего своеобразно соединены соломоновский пессимизм и противостоящая ему вера в небеследность жизни писателя, труд которого в той или иной форме непременно дойдет до будущих поколений.

Сходство Николая Степановича с библейским мудрецом заклю-

чается и в том, что оба почувствовали себя страшно одинокими перед лицом смерти. «И обратился я и увидел суету под солнцем; человек одинокий, и другого нет; ни сына, ни брата нет у него...» (Еккл., 4, 7). Метафизическое одиночество Екклезиаста знакомо и Николаю Степановичу. У старого профессора есть жена, сын и дочь, воспитанница Катя, друг Михаил Федорович, коллеги, студенты. Но это не избавляет его от чувства пустыни, в которой он вдруг оказался. Недаром и Екклезиаст, и чеховский герой пишут исповеди, не имеющие точного адресата. Эта жанровая форма окликает произведение античного автора, которого как бы между прочим упоминает Николай Степанович. В библиотеке Чехова сохранилась книга Марка Аврелия «Размышления императора Марка Аврелия Антонина о том, что важно для самого себя»¹. «Скучная история» — заглавие авторское. Если бы сам герой взялся озаглавливать свою исповедь, то вполне мог бы повторить Марка Аврелия — «Размышления о том, что важно для самого себя».

Соломоновское начало присуще не только Николаю Степановичу, оно было одной из ярких примет личности писателя. А. Амфитеатров прямо называл Чехова «русским Екклезиастом»: «Были ли две души более родственные, более обреченные взаимопониманию, чем Чехов и Екклезиаст?»². Вслед за Амфитеатровым эту же мысль будет развивать М. А. Каллаш: «Печаль Чехова и его героев — печаль Екклезиаста — самой печальной книги в мире <...> Смерть, забвение исчезающего из жизни человека, который поглощается бесконечностью уходящего времени, как капля дождя океаном, — постоянная мысль Чехова, не покидающая его никогда»³. Чехов потому и всматривался столь пристально в образ Соломона, что некоторые его идеи, мироощущение были близки его собственным.

В мудрости библейского царя Чехов, очевидно, видел обоснование и подтверждение двух важнейших моментов своей эстетической концепции. «Что было, то и будет; и что делалось, то и будет делаться, и нет ничего нового под солнцем. Бывает нечто, о чем говорят: «смотри, вот это новое»; но это было уже в веках, бывших прежде нас. Нет памяти о прежнем, да и о том, что будет, не останется памяти у тех, которые будут после» (Еккл., 1, 9-11). Эти ключевые слова библейского автора могли стать для Чехова свидетельством верности стилизаторского, а не стилевого подхода к действительности. В самом деле, если «нет ничего нового под солнцем», то нет и необходимости писать о чем бы то ни было так, будто оно происходит впервые. Надо уметь в новом прозревать

¹ Балухатый С. Д. Библиотека Чехова // Чехов и его среда. Л., 1930. С. 319-322.

² Амфитеатров А. В. Собр. соч. СПб., 1912. Т. 14. С. 22, 44.

³ Курдюмов М. Сердце смятенное. О творчестве А. П. Чехова. С. 38.

преображенное старое, бывшее ранее и уже оговоренное кем-то. Художник в таком случае стоит перед необходимостью не прямого говорения, которое оказывается ходульным и претенциозным, а преломленного, ориентированного на пересоздание, переосмысление, переакцентирование уже написанного до него. Читателю предлагается гораздо более сложная задача: не только непосредственно воспринимать произведение, но и сопоставлять его с другими, данными как диалогизирующий фон и составляющими с ним единое целое. Под двойным углом зрения в таком случае воспринимается и описываемая эмпирическая действительность. Она — результат всей предшествующей истории, и вне ее не может быть адекватно понята и истолкована.

Как следствие из сказанного вытекает второе важнейшее положение чеховской философии творчества. Вторая заветная мысль писателя — крепкое убеждение в непростой и неочевидной, но безусловно существующей взаимосвязи всего и вся в окружающем мире. Никто и ничто вокруг не жило и не ясует изолированно, все влияет на все. И Соломон, царствовавший за тысячи лет до времени «Скучной истории», оказывается по-своему связанным с ходом современной писателю русской жизни.

Вспомним еще раз «Студента», в котором художественно обосновывается идея всеобщей взаимосвязи: «И радость вдруг заволновалась в его душе, и он даже остановился на минуту, чтобы перевести дух. Прошлое, думал он, связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекающих одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой» [7, 309]. Но даже и здесь перед нами зона героя, а не прямое выражение философской позиции автора, находящегося не рядом с героем, а над ним («И ему казалось, что...»).

Персонажная схема «Скучной истории» во многом навеяна «Фаустом» Гете, Николай Степанович — это современный русский вариант Фауста. Роль Вагнера играет Петр Игнатьевич. Катя имеет черты сходства с Маргаритой. «Мефистофелем» оказывается Михаил Федорович, коллега Николая Степановича по университету. Роль последнего героя остается до сих пор недостаточно проясненной.

В облике Михаила Федоровича контаминировано несколько начал, одно из них — мефистофельское. Остановимся вначале на имени и отчестве героя. Думается, они подобраны не случайно: заглавные буквы их должны наводить читателя на литературный праобраз, подобно тому, как в акростихе начальные буквы передают дополнительный смысл, проясняя его содержание. (Ср. в «Даме с собачкой»: Дмитрий Гуров — Дон Гуан).

Дополнительную семантику приобретают и особенности внешнос-

ти героя: его «седые волосы» и «черные брови» [7, 284]. (Эти же приметы Чехов возьмет для создания другого варианта «Мефистофеля» в «Черном монахе»: «Монах в черной одежде, с седою головой и черными бровями...» [8, 234]). «Ох, господи, — вздыхает он, насмешливо шевеля своими черными бровями. — Бывают же на свете такие комики!» [7, 285]. Далее Михаил Федорович аттестует своих коллег, характеризуя одного как «старого идиота», другого — как «балбеса и патентованного тупицу» [там же]. Третьим «комиком» оказывается сам Михаил Федорович, читающий речь на годовичном акте в университете.

«У Чехова в обычае вводить в повествование эпизод совершенно реальный, который в общем контексте становится также символическим, распространяющим свое значение далеко за собственные границы»¹, — писал Н. Я. Берковский. В «Скучной истории» образцом такого рода является эпизод встречи профессора, Кати и Михаила Федоровича. В первых же репликах коллега Николая Степановича невольно намекает на свое «инфернальное» происхождение, роднящее его с героем Гете: «Здравствуйте. Чай пьете? Это очень кстати. *Адски холодно*» [7, 284]. С реально-бытовой точки зрения, герой говорит просто о холодной погоде. В этом случае выделенное выражение — всего лишь обиходная метафора. С точки зрения скрытой аллюзивности, «адский холод» приобретает дополнительный смысл, связанный с выпрямлением переносного значения высказывания героя. И реально-бытовой (кругозор героев), и скрыто символический аспект высказывания (кругозор автора) равно необходимы для адекватного прочтения сцены. Из их единства и одновременно перебоя вырастает дополнительный смысл.

Иронический парадокс состоит в том, что мефистофельствующий Михаил Федорович чаще кого бы то ни было все поминает бога («Ох, господи...»; «слава бегу»; «спаси бог!»). Коллега Николая Степановича чувствует непобедимую антипатию к служителям церкви. Рассказывая «анекдот из университетской жизни», он описывает некоего ZZ, читающего публичную лекцию: «Струсил, плохо разбирает свою рукопись, мыслишки движутся еле-еле, со скоростью архимандрита, едущего на велосипеде...» [7, 285]. Тут же Михаил Федорович переходит к рассказу о своем чтении годовичного акта. Во время его он замечает «генерала с лентой» и «архиерея», сидящих в первом ряду: «Бедняги окоченели от скуки, таращат глаза, чтоб не уснуть, и все-таки тем не менее стараются изображать на своих лицах внимание и делают вид, что мое чтение им понятно и нравится. Ну, думаю, коли нравится, так нате же вам! Назло!» [7, 286]. Образы архимандрита, едущего на велосипеде, и окоченевшего от скуки архиерея намеренно окарикатурены. Ненависть Михаила Фе-

¹ Берковский Н. Я. О русской литературе. С. 236.

доровича к служителям церкви органична в силу его литературной генеалогии, скрытого родства с Мефистофелем.

Исповедь Николая Степановича объединяет остальные жанры, представленные в рассказе, на правах вводных. Автор не ограничивается исповедью только старого профессора. При чтении «Скучной истории» не сразу замечаешь, что исповедуются и другие герои. Для Кати роль исповедника играет старый профессор. Ему она доверяет сокровенные мысли и мечты. Исповедь бывшей воспитанницы дана не в форме «записок», а отдельными фразами, кусочками писем. После окончания института Катя признается Николаю Степановичу, «что она родилась быть актрисой» [7, 269]. Через полгода после начала театральной карьеры она посылает профессору «в высшей степени поэтическое и восторженное письмо, начинавшееся словами «Я полюбила» [7, 271]. Через несколько лет Николай Степанович прочтет другое признание: «Извините, что письмо так мрачно. Вчера я похоронила своего ребенка» [7, 273]. Кстати, последняя деталь окликает Маргариту из «Фауста». (В незаконченном рассказе «Письмо», по времени создания близком к «Скучной истории», герой признается: «Так, читая «Фауста», я не замечал, что Маргарита — убийца своего ребенка...» [7, 514]. Слово «убийца», очевидно, не следует понимать здесь слишком прямо).

Третья исповедь в рассказе предельно сокращена и принадлежит Михаилу Федоровичу. В харьковской гостинице, куда Катя приехала для последней встречи со старым профессором, она роняет несколько писем. «Я подбираю их с полу, — говорит Николай Степанович, — и на одном из них узнаю почерк Михаила Федоровича и нечаянно прочитываю кусочек какого-то слова «страсти...» [7, 309]. Кусочка слова достаточно, чтобы догадаться об isiоведальности письма, для полноты картины подбавив необходимые «субъективные элементы». Таким образом, исповедь Николая Степановича как бы отражается в сходных жанровых образцах других героев и воспринимается на их фоне.

Многие рецензенты «Скучной истории» отмечали ее сходство со «Смертью Ивана Ильича» Толстого. Показательно, что современники Чехова были ориентированы, главным образом, на ближний контекст, взятый не столько для понимания диалогической природы рассказа, сколько для укоров в недостаточной самостоятельности автора, якобы следующего за Толстым. В «Скучной истории» действительно заметны переключки с произведением Толстого, но вызваны они отнюдь не слепым повторением Чеховым темы «Смерти Ивана Ильича».

Важно заметить в этих произведениях родство принципов изображения последних дней жизни героев. Отмечая пристрастие Толстого к изображению смерти, М. М. Бахтин писал, что «смерть он изображает не только извне, но и изнутри, то есть из самого сознания умирающего

человека, почти как факт этого сознания. Его интересует смерть для себя, то есть для самого умирающего, а не для других, для тех» которые остаются. Он, в сущности, глубоко равнодушен к своей смерти для других»¹. В «Скучной истории» показана как раз такого рода «смерть для себя», данная изнутри сознания Николая Степановича. Если в «Смерти Ивана Ильича» вторым планом дана и «смерть для других» (в восприятии сослуживцев и родных героя), то Чехов, избрав форму «записок», ограничивается одним аспектом изображения. Сравнительно с Толстым, он усложняет свою задачу. Приближающаяся смерть Николая Степановича неведома для окружающих, о ней знает только герой. Важно и другое: в рассказе есть намеки на то, что возможна гибель Кати. Однако старый профессор поразительно равнодушен к ней, не может понять ее, как она не может понять его. Ощущение человеком близкой смерти уединяет его от людей, остающихся жить. В этом Чехов солидарен с Толстым. Раздумья автора «Скучной истории» над этой печальной закономерностью жизни получают затем глубокое воплощение в «Архирее».

Николая Степановича справедливо соотносят не только с Иваном Ильичем, но и с самим Толстым. Утверждается, что «Толстой — один из реальных прототипов героя «Скучной истории»². Масштаб личностей литературного героя и великого писателя вполне сопоставим (рассказ и начинается с установления масштаба личности героя: он задан в словах о бывших друзьях Николая Степановича). Стоит отметить, что и философская проблема необходимости «общей идеи» созвучна исканиям Толстого, может быть воспринята как типично «толстовская». Общность Николая Степановича с Толстым можно усмотреть и в том, что оба они пережили мировоззренческие кризисы. С Толстым это произошло в конце 70-х годов и нашло отражение не только в «Смерти Ивана Ильича», но и в «Исповеди», которая, на наш взгляд, может быть признана одним из важнейших фоновых произведений для рассказа Чехова³.

В эпистолярной Чехова нет свидетельств, что к 1889 году он знал эту вещь Толстого, запрещенную к публикации цензурой. При желании

¹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. С. 332-333.

² Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. С. 91. Здесь же обращено внимание на фразу из «Дуэли» [7, 374], в которой Толстой уподоблен Фаусту. Выстраивается логическая цепочка: если Толстой и Николай Степанович порознь сходны с героем Гете, то и между собой они в чем-то должны совпадать.

³ В лекции В. А. Гольцева, опубликованной через два с половиной года после рассказа Чехова, «Исповедь» Толстого вместе с «Задачами этики» Кавелина будут признаны (со ссылкой на В. Д. Спасовича) «наиболее замечательными <...> знаменами времени» (Гольцев В. А. Нравственные идеи К. Д. Кавелина // Русская мысль. 1892. № 6. С. 123).

прочесть «Исповедь» однако не составляло труда, так как в редакции «Русской мысли», где она должна была выйти, сохранилось несколько корректурных оттисков, с которых «снимались многочисленные копии, которые затем в гектографированном или литографированном виде расходились по всей России. В Петербурге существовал кружок студентов, специально занимавшийся таким издательством, и за три рубля за экземпляр в Петербурге, Москве и других городах можно было иметь сколько угодно оттисков «Исповеди». <...> Несомненно, что нелегальным путем «Исповедь» разошлась в числе во много раз большем, чем распространила бы ее «Русская мысль», печатавшаяся тогда только в трех тысячах экземпляров»¹. Трудно допустить мысль, что Чехов не попытался познакомиться в числе многих с запрещенной вещью Толстого.

Между «Скучной историей» и «Исповедью» можно нащупать существенные мотивные связи. Отметим некоторые из них. В третьей главе Толстой пишет о смерти брата, заставившей его серьезно задуматься над смыслом жизни: «Умный, добрый, серьезный человек, он заболел молодым и умер, не понимая, зачем он жил, и еще менее понимая, зачем он умирает. Никакие теории ничего не могли ответить на эти вопросы ни мне, ни ему во время его медленного и мучительного умирания»². Постановка и исследование коренных вопросов бытия, возникающих у человека, осознавшего свою смертность, роднит «Исповедь» Толстого со «Скучной историей».

Намного ближе запрещенная вещь Толстого к рассказу Чехова и по своему жанру, чем бывшая на устах «Смерть Ивана Ильича». «Исповедь» Толстого автобиографична, это исповедь в привычной форме и в привычном понимании этого слова. «Скучная история» стилизует жанр исповеди. Очевидно, она включает в себя и момент автобиографический, но лишь в определенной мере. Автобиографизм «Скучной истории» преобразен стилизацией, подчинен ей и скрыт ею. Если подходить к произведениям Чехова без учета преломляющей чужесловесной среды, то тогда на первый план выходит автобиографическое начало. Недаром же Суворин, лучше других знавший писателя, но так и не научившийся видеть стилизацию, заподозрил в Николае Степановиче «переодетого» Чехова³. Прочитай современники «записки» Николая Сте-

¹ Н. Б-в (Н. Н. Бахметев) Л. Н. Толстой и цензура в 80-х годах // Новое время. № 11694. 1908.

² Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. Т. 16. М., 1983. С. 113.

³ Критика также была склонна ставить знак равенства между героем и автором. Например, М. Протопопов, приведя известные слова Николая Степановича о необходимости «общей идеи», далее вопрошал: «Но предчувствует ли г. Чехов, что он характеризовал в приведенных нами строках не какого-то поздно спохватившегося профессора, а самого себя, свое творчество, свой талант и

пановича под углом стилизации, они бы заметили, что те имеют мало общего с известными образцами этого жанра. Стилизованность задается с самого начала рассказа. Обратим в этой связи внимание на подзаголовок рассказа: «из записок старого человека», который носит явно мистифицирующий характер, так как предполагает наличие якобы более «полного варианта» записок.

Стилизаторская природа «Скучной истории» особенно явно выступает при проекции ее на произведение Толстого, традиционную по форме исповедь, которую избирает автор-проповедник. «Исповедь» создана с помощью прямого слова, непосредственно идущего от автора. Толстой обрел веру, нашел истину жизни и пытается донести ее до читателя. «Скучная история» — беллетристика, автор которой не ставит цели обратить кого-либо в свою веру, поскольку сама вера еще не найдена. «Общая идея» Толстого и «общая идея» Чехова имеют точки соприкосновения, но лежат в разных плоскостях.

Толстой описывает свой путь постепенного осознания необходимости «общей идеи». Как и Соломон, русский автор пишет о том, что в пятьдесят лет пришел к самому простому вопросу: «Зачем мне жить, зачем чего-нибудь желать, зачем что-нибудь делать?» Еще иначе выразить вопрос можно так: «Есть ли в моей жизни такой смысл, который бы не уничтожился бы неизбежно предстоящей мне смертью?» (16, 122)

Смысл этот найден, и смысл этот — Бог и вера, которая определяется как «знание смысла человеческой жизни, вследствие которого человек не уничтожает себя, а живет. Вера есть сила жизни. Если человек живет, то он во что-нибудь да верит. Если б он не верил, что для чего-нибудь надо жить, то он бы не жил. <...> Без веры нельзя жить» (16, 141).

После чтения «Скучной истории» читатель приходит к иным выводам: Николай Степанович и до того, как у него «открылись глаза», обладал своей верой. Проблема не в ее отсутствии, а в ее смене. Перед смертью герой понял недостаточность той идеи, которой он руководствовался ранее. Он пришел к осознанию необходимости *общей* идеи, но обретение ее в современности иллюзорно, поскольку она является величиной вечно искомой. Со времен царя Соломона люди жаждут познать истину жизни, но все-таки не познали ее, ибо в противном случае не было бы духовных кризисов, вроде того, что пережил Толстой, и того, что переживают герои рассказа Чехова.

даже гораздо более: характеризовал то поколение и ту полосу жизни, типичным представителем которых он явился в нашей литературе?» (Протопопов М. Жертва безвременья (Повести г. Антона Чехова) // Русская мысль. 1892. № 6. С. 107). На разные лады эта мысль варьировалась и другими критиками. См., например: Пактовский Ф. Е. Современное общество в произведениях А. П. Чехова. Казань, 1901. С. 15.

В письме А. Н. Плещееву от 14 сентября 1889 года Чехов пишет о «Скучной истории»: «В моей повести не два настроения, а целых пятнадцать...» [П 3, 248]. Сказанное относится, очевидно, не столько к героям, для настроения которых характерна как раз известная константность, сколько к самому повествованию. Можно предположить, что «пятнадцать настроений» обусловлены пестротой диалогизирующего фона, связанного со скрытыми и явными отсылками к сюжетам из греческой мифологии, Ветхого и Нового Завета, к произведениям Марка Аврелия, Шекспира, Гете, Грибоедова, Гоголя, Тургенева, Толстого...

«Скучная история» позволяет уяснить такое качество зрелых произведений Чехова, как мозаичность. Работа над «Скучной историей» какое-то время шла параллельно с написанием «Лешего». О нем Чехов отозвался так: «Пьеса вышла скучная, мозаичная, но все-таки она дает мне впечатление труда» [П 3, 214]. Вроде бы «мозаичность» оценивается здесь невысоко. Вместе со «скукой» она признается скорее недостатком, чем достоинством. Однако оценка Чехова не столь проста, как может показаться поначалу. Мозаичность для писателя стиливого толка и для стилизатора — сходные, но не тождественные понятия. Что понимается под мозаичностью произведения, написанного прямым словом, становится ясно из письма, адресованного брату Александру весной 1889 года. Разбирая его пьесу «Копилка», Чехов замечает: «Множество переделок не должно смущать тебя, ибо чем мозаичнее работа, тем лучше» [П 3, 210]. Мозаичность связывается в данном случае с переделками и возникающей вследствие этого некоей дробностью представления героев и событий, даже их отрывочностью. Все это вполне подходит и для стилизатора, хотя у него мозаичность приобретает более сложный характер. У нестилизатора одна мозаика, у стилизатора — две: явная и потаенная, вместе составляющие некое единство. Первая связана с представлением собственного материала, вторая — подтекстных чужих произведений.

Мозаичность, по Чехову, соседствует со скукой, которая выходит здесь за рамки бытового явления, своеобразно «эстетизируется». Внешняя мотивировка скуки связана с настроением автора: «Рассказ по случаю жары и скверного, меланхолического настроения выходит у меня скучноватый» [П 3, 234]. Кроме бытового объяснения, возможно более глубокое, эстетическое. У стилизатора событийность собственного произведения ослабляется, поскольку догружается содержанием чужих произведений, входящих в него. Чем больше чужих вещей использует стилизатор, тем «скучнее» должно быть его собственное произведение, дабы внимание читателя было направлено не столько на внешне-событийное его начало, сколько на внутренне-диалогическое. Стилизатор,

желающий обратить читателя к подтекстной глубине своего произведения, поневоле должен делать первый план его скучным.

«Скучная история» — заглавие многозначное и по-своему манифестное. Недаром Чехов, вопреки совету Плещеева, не захотел поменять его на другое, менее провокационное [П 3, 255]. Одна из причин этого связана с разнородным и разнохарактерным диалогизирующим фоном рассказа. Заглавие указывает на связанную со скукой сложную мозаичность и одновременно может быть расценено как имплицитное утверждение его стилизаторской природы.

Мозаичные произведения стилизатора в совокупности представляют собой мозаику более высокого порядка (в этом отношении заглавие сборника «Пестрые рассказы» может быть распространено на всю чеховскую прозу). Проницательный Толстой замечал это качество произведений Чехова, относя его на счет недостатков. Высоко отзывавшись о мастерстве писателя, он, по свидетельству А. Б. Гольденвейзера, прибавил: «Но все-таки это мозаика, тут нет действительно руководящей идеи...»¹.

Рассмотрим несколько фрагментов мозаики рассказа, возникающей вследствие реминисцентности сознания героя.

Когда герой осознает свою близость тому или иному литературному персонажу или историческому лицу, то обычно он прямо указывает на то. Так, Николай Степанович сравнивает себя то с Геркулесом, то с Отелло, полюбившим Варю за «состраданье» к своей науке [7, 255]. В комментарии к рассказу в академическом собрании сочинений указано шесть цитат или перефразировок, к которым прибегает герой [7, 680]. На деле их гораздо больше.

Описывая свою внешность, Николай Степанович иронически говорит, что шея у него, «как у одной тургеневской героини, похожа на ручку контрабаса» [7, 252]. В. В. Виноградов писал о том, что цитата «потенциально вмещает в себя всю ту литературно-художественную структуру, откуда она заимствуется или куда она обращена»². Цитата из «Дневника лишнего человека» побуждает читателя спроецировать рассказ Чехова на повесть Тургенева и понять неслучайность их сопоставления. Недаром Катя в одном из разговоров с профессором прямо заявит ему: «Вы лишний» [7, 283]. Слово «лишний» имеет разные смысловые наполнения: один для Чулкатурина, более глубокий для автора «Днев-

¹ Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. Л., 1959. С. 68. Аналогом «мозаичности» является «калейдоскопичность», которую Скабичевский замечал, например, в «Степи» и «Огнях». См.: Скабичевский А. М. История новейшей русской литературы. СПб., 1891. С. 359.

² Виноградов В. В. О стиле Пушкина // Пушкин. Литературное наследство. Т. 16-18. М., 1934. С. 153-154.

ника», третий смысл вкладывает в него Катя, не думающая о произведении Тургенева, и наконец, автор «Скучной истории», объединяющий эти употребления слова, «снимающий» и одновременно восполняющий их своим пониманием. Для автора рассказа «лишний человек», помимо прочего, стародавний литературный шаблон, не воспринимаемый героями как шаблон.

Сходство рассказа Чехова с повестью Тургенева заключается в форме дневника-записок, адресованных героями самим себе. Чулкатурина и Николая Степановича различает многое: происхождение, род занятий, характеры, возрасты, семейное положение и проч. Похожи они тем, что, осознав метафизическое одиночество на пороге смерти, берутся за записки, пытаются уяснить смысл уходящей жизни. Дневник героя как таковой, взятый нерелективно, без оглядки на чужие произведения, для Чехова неприемлем в силу своей рутинности. Художественный опыт автора и его героя весьма различны. Николай Степанович пишет свои записки всерьез (проскальзывающая самоирония — форма самозащиты, средство преодолеть страх смерти). Иное отношение к запискам у автора «Скучной истории». Он не может игнорировать их шаблонности. Будь иначе, он неизбежно должен был бы вступить в полемику с собой, со своим прежним творчеством. Юмористичность рассказов «Из дневника помощника бухгалтера», «Из дневника одной девицы», «Из записок вспльчивого человека» предопределялась в том числе и их формой.

Показательно место дневников в биографии самого Чехова. В тридцатитомном академическом собрании сочинений и писем все они уместились на шести страницах. При этом многие чеховские записки далеки от традиций дневниковых интимно-сокровенных раздумий. Скорее, это заметки на память, скупой перечень впечатлений. Так что форма записок старого профессора во многом объектна, идет не прямо от автора, а представляет собой рефлексию на давнюю литературную традицию, которой следует герой «Скучной истории».

Перейдем теперь к аллюзиям, связанным с авторским кругозором. Чехов должен был пройти между Сциллой и Харибдой: с точки зрения героя-рассказчика, отсылка к литературным произведениям должна была быть незаметной, но не настолько, чтобы ее пропустил читатель, способный увидеть в таком случае происходящее в двойном свете.

Например, описание встречи Николая Степановича с коллегой строится «во вкусе» известного места из «Мертвых душ», изображающего Чичикова в гостях у Манилова: «Я усаживаю его в кресло, а он усаживает меня; при этом мы осторожно поглаживаем друг друга по талиям, касаемся пуговиц, и похоже на то, как* будто ощупываем друг друга и

боимся обжечься» [7, 264]. В данном случае рефлективно в большей степени сознание автора, чем героя.

Реминисцентен и другой отрывок. Описывая свое состояние при чтении лекций, Николай Степанович замечает: «Но стоит мне только оглядеть аудиторию <...> и произнести стереотипное «в прошлой лекции мы остановились на...», как фразы длинной вереницей вылетают из моей души и — *пошла писать губерния*» [7, 261]. Аллюзия на «Мертвые души» (сцена губернского бала) поворачивает описание профанной стороной. Для Николая Степановича педагогическая работа — дело святое, не допускающее ерничества. Для автора же и здесь, помимо серьезного, скрыт момент профанный.

И еще один отзвук Гоголя. В последней главе рассказа сообщается, что Николаю Степановичу в номер харьковской гостиницы принесли местную газету, где в разделе хроники напечатано известие о приезде «нашего известного ученого, заслуженного профессора». Далее герой замечает: «Теперь *мое имя безмятежно гуляет* по Харькову; месяца через три оно, изображенное золотыми буквами на могильном памятнике, будет блестеть, как самое солнце...» [7, 308]. Имя, автономное от своего носителя, напоминает Нос майора Ковалева, также жившего отдельно от своего владельца. Слова об «имени-носе» из конца рассказа соотносятся с его началом, также имеющим вторым планом гоголевское произведение: «Никогда я не совал своего *носа* в литературу и в политику... <...> Вообще *на моем* ученом имени нет ни одного пятна и пожаловаться ему не на что. Оно *счастливо*» [7, 251]. Герою не видно собственное сходство с гоголевским персонажем, реминисцентность возникает как бы помимо его воли.

Аллюзивна и еще одна фраза Николая Степановича. Старый профессор признается Кате, что его настроение в последнее время резко изменилось: «...в голове моей день и ночь бродят злые мысли, а в душе свили себе гнездо чувства, каких я не знал раньше. *Я и ненавижу, и презираю, и негодую, и возмущаюсь, и боюсь*» [7, 282]. В последней фразе Чехов использует «ритмико-интонационный макет» (выражение Ю. Н. Тынянова) пушкинского «Воспоминания», тех его строк, которые через два года будут взяты в качестве эпиграфа к одной из глав «Дуэли» [7, 435]:

... в уме, подавленном тоской,
Теснится тяжких дум избыток;
Воспоминание безмолвно предо мной
Свой длинный развивает свиток,
И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклиная,
И горько жалуясь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю.

Николай Степанович не думает о герое лирического стихотворения Пушкина. Читателю же дана возможность вспомнить еще одну исповедь, еще больше расширить диалогизующий фон рассказа.

Д. Н. Овсяннико-Куликовский подметил «базаровское» начало в герое «Скучной истории», который «принадлежит к людям 50-60-х годов и в своем умственном облике сохраняет отпечаток той эпохи»¹. Действительно, у героев есть точки соприкосновения. Вспоминая свое прошлое, Николай Степанович по-базаровски называет себя «лекарем» [7, 277], сходны герои и своим разночинским происхождением. Некоторые фразы профессора также могут напомнить героя Тургенева. Базаров выше всего ставил дело, свысока взирая на такие «пустяки», как искусство. Николай Степанович на просьбу Кати позволить ей поговорить о театре реагирует, можно сказать, по-базаровски: «Я показывал ей на часы и говорил: «Даю тебе полчаса. Начинай» [7, 269].

Бывший «шестидесятник» чувствуется и в рассуждениях героя о женской эмансипации: «Современная женщина так же слезлива и груба сердцем, как и в средние века. И по-моему, вполне благоразумно поступают те, которые советуют ей воспитываться как мужчина» [7, 275]. Сходство с Базаровым остается за пределами кругозора героя. Оно открыто лишь сознанию вневременного автора.

Можно усмотреть в рассказе и саморефлексию автора, когда роль аллюзивного произведения играют его собственные вещи. Во второй главе описывается посещение квартиры профессора нерадивым студентом. Кажется, что характер, изображенный здесь, пришел из «Припадка». Николай Степанович говорит о двух типах студентов: одни «не выдерживают экзамена по неспособности или по болезни, обыкновенно несут свой крест терпеливо и не торгуются со мной (тип Васильева — А. К.). <.> торгуются же и ходят ко мне на дом только сангвиники, широкие натуры, которым проволочка на экзаменах портит аппетит и мешает аккуратно посещать оперу» [7, 265]. Это студенты, похожие на Рыбникова. Фразу Николая Степановича можно воспринять как еще один сигнал сведущему читателю (знакомому с «Припадком») о том, что перед ним произведение, написанное не прямым словом, а преломленным.

Таким образом, в рассказе выстраивается сложная мозаичная картина жизни главного героя, многое в которой читатель должен понять самостоятельно, без прямых указаний автора.

В письме И. Л. Леонтьеву Чехов замечает о «Скучной истории»: «Это не повесть, а диссертация. Придется она по вкусу только любителям скучного, тяжелого чтения, и я дурно делаю, что не посылаю ее в «Артиллерийский журнал» [П 3, 250]. «Диссертационность» художе-

¹ Овсяннико-Куликовский Д. Н. Указ. соч. С. 71.

ственного произведения может проявляться в характере темы, проблематики, способах убеждения, логике построения и т. п. Одной из главных примет диссертации, по Чехову, является ее речевая однотонность. (См. отзыв о «Фоме Гордееве» [П 9, 63]). В чем «диссертационность» «Скучной истории»? «Тяжелое чтение», на которое сетует Чехов, очевидно, связано с той же интонационной однотонностью (в кругозоре героя, но не автора), старческим брюзжанием, о котором будет сказано в другом письме. Есть и другие аспекты «научности» художественного произведения.

Николай Степанович хорошо знаком с научными жанрами. Ему привычен язык науки, который в художественном произведении подается автором объектно. В первой главе рассказа, рассуждая об убогости университетских интерьеров, Николай Степанович незаметно для себя переходит к широкому обобщению: «Вообще ветхость университетских построек, мрачность коридоров, копоть стен, недостаток света, унылый вид ступеней, вешалок и скамей *в истории русского пессимизма занимают одно из первых мест наряду причин предрасполагающих...*» [7, 257-258]. Выделенный фрагмент высказывания построен в «научном» вкусе. Обратим внимание на намеренную незавершенность фразы. Автор словно бы считает излишним продолжать речь героя, заведомо известную читателю по другим источникам. Обрыв усиливает объектность рассуждений Николая Степановича и авторскую иронию.

Проявляется «диссертационность» и в другом. Николай Степанович — врач, естествоиспытатель. В силу своей профессии он должен владеть медицинскими жанрами. Рассказ обыгрывает один из них. «Скучную историю» можно представить не только как исповедь или как «житие его превосходительства», но и как своеобразную «историю болезни» Николая Степановича. (Овсяннико-Куликовский писал о «диагностическом характере»¹ некоторых чеховских произведений, в том числе и разбираемого). Литературная игра возникает за счет перевода научного жанра в беллетристический. Чехов ранее опробовал это в рассказе «Два романа» (1883). Первые четыре главы «Скучной истории» — это своеобразный «анамнез» болезни Николая Степановича, история ее возникновения, особенности протекания, жалобы больного и т. п. Глава пятая, описывающая «воробьию ночь», — кризис, переживаемый больным. Последняя, шестая глава, — «эпикриз», в котором ясно дано понять о совсем близкой смерти героя. Подсказкой для читателя, помогающей ему спроецировать медицинский жанр на рассказ, является деталь, поначалу представляющаяся только реально-бытовой, но которая таит и символически-профанный смысл. Вспоминая свою молодость, старый профессор замечает, что первое любовное письмо к будущей жене он

¹⁹ Овсяннико-Куликовский Д. Н. Указ. соч. С. 82.

писал в портерной карандашом «на листе с заголовком «*Historia morbi*» [7, 257]. Тогда-то и началась «болезнь», которая впоследствии так печально завершится.

Медицинско-беллетристический аспект рассказа, несомненно, связан с именем одного из выдающихся русских медиков. На первой странице рассказа упомянуты три человека, бывших некогда друзьями Николая Степановича — Пирогов, Кавелин и Некрасов. Глубинный художественный смысл их упоминания все еще не вполне уяснен. Особое внимание с момента публикации рассказа привлекает названный первым Пирогов.

Для современной Чехову критики был актуален существенно иной литературный контекст, произведения Чехова воспринимались на ином диалогизирующем фоне, и подчас авторы даже нелюбимых статей подмечали верные моменты. Так, Ю. Николаев в ругательной рецензии на «Скучную историю» ставил «в пример» Чехову не только Льва Толстого, но и Н. И. Пирогова. Выдающийся русский хирург выпустил во второй половине 80-х годов собрание своих сочинений. Первый том этого собрания целиком занимает дневник. «А «Дневник» Пирогова именно, как бы нарочно, написан на тему рассказа Чехова, — замечает критик. — В нем с потрясающей правдивостью изображена борьба с самим собою крепкого духа, обширного ума, столкнувшихся с «гамлетовским вопросом»¹. Странно, что Николаев прошел мимо очевидного, перевернув все с ног на голову. Трудно не заметить того, что не «Дневник» Пирогова «как бы нарочно написан на тему рассказа Чехова», а наоборот: рассказ на тему «Дневника».

Полное название произведения Пирогова довольно витиевато и окликает исповедь Николая Степановича — «Вопросы жизни. Дневник старого врача, писанный исключительно для самого себя, но не без задней мысли, что, может быть, когда-нибудь прочтет и кто другой». Над проблемой адресата записок Пирогов задумывается на первой же странице: «Для кого и для чего пишу я все это? По совести — в эту минуту только для самого себя, из какой-то внутренней потребности, хотя и без намерения скрывать то, что пишу, от других»². Между дневником Пирогова и «записками» старого профессора в данном случае возникают отношения взаимодополнительности. Связывает произведения и проблема «общей идеи». Евгений Гаршин, проанализировавший дневник Пирогова, так выражает ключевую идею русского хирурга: «Да, без известного мировоззрения жить нельзя, и прав Пирогов, говоря, что «рас-

¹ Николаев Ю. (Ю. Н. Говоруха-Отрок) Очерки современной беллетристики, г. Чехов. По поводу его нового рассказа // Московские ведомости. 1889. № 345. 14 декабря.

² Пирогов Н. И. Дневник // Пирогов Н. И. Сочинения. СПб., 1887. Т. 1. С. 3.

пущенность мысли и воли есть страшный недуг, от развития которого в себе должен беречься каждый из нас, кто не хочет покончить с собою самоубийством или домом умалишенных»¹. Вывод, к которому приходит Николай Степанович, близок к высказанному Пироговым. Автор же «Скучной истории» смотрит куда глубже: для него важен не только предмет веры, но и путь познания ее и ее результаты.

Порой считают, что, сопоставляя произведения Чехова с второстепенными творениями его современников, мы тем самым искажаем масштаб видения эстетических фактов: одни невольно принижаем, а другие необоснованно возвышаем. Однако принципы пародийного стилизаторства вовсе не исключают использования произведений второго и даже третьего ряда, в которых порой в утрированной форме предстают те же явления, что и у выдающихся современников. Множество ныне забытых беллетристических поделок 80-90-х годов являются своеобразными дополнительными «ключами» к активно живущим произведениям Чехова, играют по отношению к ним роль ближнего диалогизирующего фона.

Некоторые моменты «Скучной истории» открываются в новом свете, если уловить ее связь с подзабытым сегодня романом Поля Бурже «Ученик». Русская публика познакомилась с ним как раз накануне публикации «Скучной истории». Современный критик пишет о том, что «знакомство с романом Бурже и спор с Сувориным, бесспорно, сыграли определенную роль в творческой истории чеховской повести, и в самом ее содержании»². Попытаемся повнимательнее разобраться в связи рассказа с французским романом.

Прежде всего отметим редкий для Чехова случай, когда он «проговорился», косвенно обозначив связь своего произведения с чужим. Отвечая на критику Суворина по поводу «Скучной истории», Чехов не без доли раздражения и эпатажа пишет о том, что единственная мысль рассказа которую он разделяет, принадлежит «мошеничку Гнеккеру» — «спятил старик!» и далее спрашивает: «Где Вы нашли публицистику? 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.? Значит, и «*Disciple*» Бурже публицистика?» [П 3, 266]³. Роман Бурже осознается писателем как некая парал-

¹ Гаршин Е. М. Критические опыты. СПб., 1888. С. 199.

² Турков А. Чехов и его время. М., 1987. С. 174.

³ «Публицистичность» рассказа заметил не один Суворин. По словам другого критика, «эта вещь отличается оригинальной особенностью — она вся пересыпана вставками публицистического характера... <...> Благодаря этой особенности, читая «Скучную историю» кажется, что просматриваешь записную книжку очень умного и наблюдательного человека» (Перцов П. П. Изъяны творчества (Повести и рассказы А. Чехова) // Русское богатство. 1893. № 1. С. 56-57).

лель своему рассказу. Категорически отвергая подозрения в публицистичности «Скучной истории», Чехов утверждает, что его произведение, как и «Ученик», — беллетристика. В этом случае «центр тяжести», говоря словами письма, смещается с предметной стороны речи на интонационную, связанную с манерой высказывания» мнений, а также литературно-генетическую — на «происхождение» этих мнений и проч.

Чехов читал роман Бурже и оставил в письмах Суворину анализ его. Обычно разбор чужого произведения ограничивается у Чехова несколькими скупыми замечаниями, анализ же «Ученика» на редкость подробен и детален.

Впервые роман упоминается в письме от 7 мая 1889 года: «Я прочел «Ученика» Бурже в Вашем изложении и в русском переводе» [П 3, 207]. К этому времени в апрельском номере «Северного вестника» было опубликовано лишь начало романа, глава «Современный философ», описывающая ученого Адриена Сикста (продолжение романа последует в июньской книжке журнала). Суворин прочитал роман в оригинале и в мае того же 1889 года поместил свой подробный пересказ «Ученика» в четырех номерах «Нового времени». Таким образом, критика романа Бурже, данная Чеховым в письмах Суворину 7, 14 и 15 мая, поневоле должна была опираться в первую очередь на нововременские публикации. Очевидно, что и использование романа как одной из преломляющих сред для рассказа обусловлено во многом полемикой Чехова с Сувориным, с миропониманием и художественной практикой владельца «Нового времени». В письме от 7 мая сообщается: «Прочел я его (роман — А. К.) и понял, почему он так занял Вас. Умно, интересно, местами остроумно, отчасти фантастично...» [П 3, 207]. Оценка Чеховым «Ученика» переключается с мнением Суворина, признавшим его в своем пересказе «интересным» и «умным» произведением. Вместе с тем Чехов явно недоговаривает до конца, недаром вводятся оговорки («местами», «отчасти»), намерен и обрыв фразы многоточием.

Суворин отмечает «следы влияния на французскую беллетристику наших великих писателей»¹, которые заметны и в романе Бурже. Конкретные имена Сувориным не названы, но из его пересказа можно догадаться, что это Достоевский и Толстой (последний, кстати, оставил в своем дневнике за 1889 год краткую запись: «Читал «Discipie», какая гадость!»²).

Чехов заинтересовался Бурже и его романом, видимо, по ряду причин. Автор «Скучной истории» почувствовал точки своего схождения с французским романистом. Они в профессиональном знании определенных научных областей: «Он (Бурже — А. К.) так полно знаком с

¹ Суворин А. Новый роман // Новое время. № 4731. 2 мая 1889.

² Толстой о литературе. М., 1955. С. 241.

методом естественных наук и так его прочувствовал, как будто хорошо учился на естественном или медицинском факультете» [П 3, 207]. Профессионализм и глубина научных знаний Бурже, по мнению Чехова, — «заслуга, которой не знают русские писатели, ни новые, ни старые» [там же]. Но родство не исключало глубоких и принципиальных расхождений Чехова с позицией французского романиста. На них стоит остановиться подробнее.

Временная дистанция между публикациями «Ученика» и «Скучной историей» невелика. Роман печатался в 4, 6, 7 и 8 номерах «Северного вестника» за 1889 год, рассказ появился в том же журнале, в том же году, в 11 номере. Очевидно, Чехову было важно, чтобы читатели, еще не забывшие французского романа, под определенным углом зрения прочли и его рассказ. Короткий промежуток времени между публикациями романа и рассказа, наверняка, учитывался писателем.

«Ученик» сегодня подзабыт, поэтому перескажем фабульную канву его. В центре романа два героя — ученый Адриен Сикст, автор работ «Теория страстей», «Анатомия воли», «Психология веры», и его ученик Робер Грелу. Философия и жизненная практика Грелу сложились под воздействием трудов Сикста, который является для молодого человека жизненным образцом. Закончив лицей, Грелу вынужден искать работу, хотя его мечтой является научный труд, ему бы хотелось стать философом, как Сикст. Грелу приглашен в семью маркиза Жюсса-Рандон губернатором к его сыну. Кроме этого ребенка, у маркиза есть взрослый сын-офицер и дочь Шарлотта, ровесница Грелу (в рассказе Чехова похвойный состав семьи будет у Николая Степановича). У губернатора и юной аристократки возникает роман. Но если у девушки чувства искренни и непосредственны, то молодой человек больше разыгрывает роль влюбленного, нежели действительно таковым является. Начитавшись Сикста, он хочет на практике проверить его выводы. Грелу намерен «обольстить молодую девушку, не любя ее, из одного психологического любопытства, из желания проверить на живой душе изученный в книгах механизм страсти...»¹. Соблазнение заканчивается катастрофой: самоубийством Шарлотты и заключением под стражу Грелу. В тюрьме он пишет исповедь, адресованную своему духовному учителю. Грелу оправдывают на суде, так как непосредственно он не убивал девушки, но брат Шарлотты мстит за сестру, убивая на поединке совратителя. Таким образом, добро побеждает зло, а философия Сикста, приведшая к гибели людей, развенчивается автором как преступная. Сикст, всю жизнь проживший в башне из слоновой кости и интересовавшийся только

¹ Бурже, Поль Ученик // Северный вестник. 1889. № 4. С. 8. Далее ссылки на это издание даются в тексте в круглых скобках с указанием номера журнала и страницы.

наукой, осознает свою ответственность за погубленные жизни молодых людей. Он впервые чувствует беспомощность своей доктрины, непостижимую тайну человеческой судьбы, в конце концов этот безбожник испытывает потребность молиться¹. Этим и заканчивается роман.

Как видим, события романа и рассказа совершенно различны. Автора «Скучной истории» интересуют не фабульные хитросплетения чужого романа, а его идеи, герои и отношение к ним автора. Примерно за год до возникшей полемики с Сувориным по поводу романа Бурже Чехов писал А. Н. Плещееву о том, что современная «литература попала в плен двенадцати тысяч лжеучений» [П 2, 211]. Одним из таких «лжеучителей» для Чехова был Бурже, «талантливый, очень умный и образованный человек» [П 3, 207], доказывающий положения, с которыми автор «Скучной истории» никак не мог согласиться. «Лжеучения» некритически усваиваются публикой, служат духовному закабалению людей. Прямая полемика Чехова с Сувориным в письмах и потаенная с Бурже в рассказе вызвана магистральной для автора «Скучной истории» идеей внутренней свободы человека, критического отношения к навязываемым ему догмам и жизненным подходам.

Сходство «Скучной истории» с «Учеником» видится уже в том, что персональный костяк в них составляет пара учитель — ученик. У Бурже это Сикст и Грелу, у Чехова — Николай Степанович и Катя. В романе важнейшая роль отведена предсмертной исповеди ученика, в рассказе — учителя. Отношения между произведением и его стилизацией инвертивны, зеркальны. Легко отметить внешние совпадения, перекличку бытовых подробностей. Сикст у Бурже — сын простого часовщика (4, 32), Николай Степанович — бывший семинарист [7, 283]. Похожи ученые своим жизненным укладом, который достаточно жестко регламентирован и подчинен научным занятиям. Чехов в четырех главах рисует «сборный» день из жизни профессора, предстающий как метонимическое замещение всей его прожитой жизни. Бурже также скрупулезно описывает по часам день Сикста (4, 7).

Герой Бурже — неокантианец, считающий, что природа вещей, как они существуют сами по себе, принципиально недоступна нашему сознанию: «Вместе с критической школой, порожденной Кантом, Сикст признает, что человеческий разум не способен понимать причины и сущность вещей, а потому он должен заниматься только сопоставлением явлений...» (4, 8). О философии героя Бурже Чехов мог бы сказать, что она навеяна Екклесиастом. По Чехову же, человек должен стре-

¹ В варианте «Северного вестника» роман заканчивался выстрелом брата Шарлотты (8, 114). В своем пересказе Суворин был ближе к тексту оригинала. Он пишет о том, как Сикст читает молитву «Отче наш...» (Новое время № 4738. 9 мая 1889).

миться к тому, чтобы «понимать причины и сущность вещей», ибо в противном случае жизнь человека обесмысливается.

Адриен Сикст в романе Бурже является автором груда «Психология веры». Этот аспект интересует и Чехова. По его мнению, автор романа, хоть и заставляет своего героя написать книгу о психологии веры, сам-то уяснил ее недостаточно глубоко. В письме Суворину Чехов отвечает об этом так: «Это не конец умного романа, а шлейф, оторванный от Габорио и приколотый к умному роману булавками. <...> Сикст, читающий «Отче наш» умилил Евгения Кочетова, но мне досадно. Коли нужно смело говорить правду от начала до конца, то такой фанатик ученый, как Сикст, прочитав «Отче наш», должен затем вскочить и, подобно Галилею, воскликнуть: «А все-таки земля вертится!» [П 3, 215]. В образе Галилея и в его реплике выражена чеховская «психология веры», которая заключается в утверждении догмата вопреки всему. Важно и другое: вера у Чехова вплотную приближена к науке. Недаром для примера истинно верующего взят не церковный деятель, а ученый. Для Галилея его научное открытие одновременно является и предметом веры, то есть тем, что не требует доказательства.

Николай Степанович из «Скучной истории» — верующий человек, но верующий в чеховском понимании. Он «верит» так, как некогда «верил» Галилей. Недаром он произносит нечто, напоминающее знаменитое «А все-таки она вертится!»: «Испуская последний вздох, я все-таки буду верить, что наука — самое важное, самое прекрасное и нужное в жизни человека, что она всегда была и будет высшим проявлением любви (то есть богом — А. К.) и что только ее одною человек побеждает природу и себя. *Вера* эта, быть может, наивна и несправедлива в своем основании, но я не виноват, что *верю* так, а не иначе; победить же в себе этой *веры* я не могу» [7, 263]. Вера в науку у героя заменила веру в бога¹. Такого рода необычный «верующий» достоин того, чтобы было написано его «житие». Николай Степанович поступает так, как должен был бы, по мнению Чехова, поступить Сикст в романе Бурже. Смысловая перспектива отрывка связана с «Учеником», автор отталкивается от чужого образца, с оглядкой на него строит поведение своего героя.

Сикст признается окружающими материалистом, хотя сам таким себя не считает. Материализм Сикста — в его безбожии, недаром

¹ Тот же П. П. Перцов пронизательно подметил своеобразие веры Николая Степановича, усматривая авторское противоречие в описании ее: «Возможно ли представить себе не то что знаменитого, <...> но даже обыкновенного, «маленького» ученого, который не имел бы «бога живого человека»? Да ведь наука-то и будет для него этим богом. Иначе как же бы он мог отдать всю свою жизнь и отдать не из каких-либо расчетов или по случайности, а из любви к ней?» (Перцов П. П. Указ. соч. С. 57).

«он подвергает отрицательному анализу то, что Спенсер называет Неведомым» (4, 8).

Высоко отзываясь о романе и ее авторе, Чехов главным недостатком «Ученика» считает «претенциозный поход против материалистического направления» и сравнивает Бурже с Гете, который признается гением на том основании, что никогда «не воевал» со знаниями: «...в Гете рядом с поэтом прекрасно уживался естественник» [П 3, 216].

В романе Бурже вплотную подошел к идее, которая издавна волновала Чехова: идее взаимосвязи сознаний далеких друг от друга людей, ответственности человека не только за свои поступки, но и взгляды, убеждения. Ведь Сикст и Грел у практически не были знакомы. Они виделись лишь два раза. Важным оказалось не личное знакомство, а влияние идей, небесследность работы одного сознания для другого. Но Бурже прошел мимо того, что составляет, по Чехову, один из важнейших законов человеческого бытия, пристально исследуемый им. У французского автора акцентируется не общеполитический аспект проблемы, а конкретика взглядов. В конце романа сказано, что «непорочной совести и благородному сердцу Сикста был нанесен удар роковой историей низкого обольщения, которое ставило его лицом к лицу с ужасной мыслью, что его идеи, идеи человека, всегда державшегося самого строгого самоотречения и возвышенного идеала нравственной чистоты, могли действовать развращающим образом» (8, 106).

Николай Степанович — материалист и рационалист. Для Бурже эти моменты обусловили драму его героя. Для Чехова же корень зла не в материализме или безбожии героя, а в более простом и «скучном» — во внутренней несвободе человека, в отсутствии у него «общей идеи», понимаемой различно Николаем Степановичем и внешнеавтором. Для Николая Степановича общая идея («бог живого человека»), заключается в наличии теории или положения, оправдывающих каждый шаг человека и придающих его жизни смысл. «Общая идея» мыслится старым профессором как нечто статичное, что возможно обрести в результате поисков. В таком понимании «общая идея» может быть уподоблена научному открытию, некоей потаенной, но готовой истине. Вряд ли бы она сделала человека свободнее. Жесткая формулировка «общей идеи», ее точность и определенность поневоле должна замыкать человека в определенные рамки и тем самым ограничивать его свободу. Для автора «общая идея» процессуальна, динамична, релятивна и подвижна, и поэтому не может быть однозначно сформулирована, раз и навсегда зафиксирована¹. «Общая идея» — это бесконечный, как позна-

¹ Ср. с мнением И. А. Гурвича: «Чехов не дает права ни абсолютизировать конечный вывод рассказа-отчета, ни пренебрегать им, иначе говоря, исключает категоричное его толкование» (Гурвич И. А. К спорам о «Скучной истории» А. П. Чехова // Филологические науки. 1988. № 2. С. 28).

ние, процесс внутреннего освобождения, личного самоутверждения, самореализации человека. Такую «общую идею» невозможно адекватно передать с помощью научного определения, философского постулата, которые в силу своей однозначности и точности формулировки будут суживать и ограничивать ее. Только художественная форма, как нечто до конца «невыразимое», несводимое к экстрактивной выжимке, удобопонятной «морали», способна справиться с такой задачей. Поэтому проблема «общей идеи», заключенная в рассказе, обречена на вечное обновление, вечное стремление к воплощению в определенных словах, никогда в полной мере не достигая этого.

В связи со «Скучной историей» коснемся проблемы прототипа в творчестве Чехова. «Проблема прототипа в ее традиционном виде либо вообще не может быть поставлена в отношении к Чехову, либо возникает в редких, исключительных случаях — и тогда не решается традиционным путем»¹, — так сформулировал М. П. Громов одно из своих наблюдений над поэтикой Чехова. Со сказанным вполне можно согласиться. Однако отвергнуть традиционный путь решения проблемы как неподходящий для автора «Скучной истории» — только полдела. Возникает потребность адекватного ее решения.

Проблема прототипа не может быть верно поставлена вне учета стилизаторской природы творчества Чехова. Именно она обуславливает иную, по сравнению с творчеством писателей стилистического толка, акцентировку некоторых моментов.

Обычное понимание прототипа исходит, в сущности, из натуралистических принципов изображения, когда между литературным персонажем и лицом (или лицами) из жизни устанавливается достаточно жесткая связь, прямые проективные отношения.

У Чехова проблема прототипа носит многоплановый характер. Первый план составляет парадигма литературных персонажей-предшественников, оказывающихся в диалогических отношениях как между собой, так и с героем чеховского произведения. Для старого профессора из «Скучной истории» это Екклесиаст, царь Соломон, Фауст, Сикст, Иван Ильич, автор «Исповеди». Кроме основных литературных прототипов, есть второстепенные, находящиеся на периферии художественного мира произведения. Число таких «героев-комет» у чеховских персонажей может быть достаточно велико. Литературная прототипичность героев Чехова — это план perfect.

План present представлен парадигмой реальных лиц, как правило, современников автора. Подобно литературным, житейские прототипы, «войдя» в текст произведения, вступают с героем в отношения согласия, несогласия, отталкивания, уточнения, т. е. диалога. ¹ Громов М. П. Книга о Чехове. С. 303.

Два ряда, литературный и житейский, не изолированы друг от друга, а связаны между собой. Связь осуществляется через посредство чеховского героя, который предстает своеобразным фокусом, точкой скрещения жизни и литературы. Это взаимодействие, взаимопреобразование литературы в жизнь и жизни в литературу составляет третий план проблемы прототипичности у Чехова.

Установившаяся инерция поиска одного ведущего прототипа для чеховского героя в полной мере отразилась на «Скучной истории». Старая критика, не мудрствуя лукаво, считала, что «устаи профессора» говорит сам писатель: «Писатель <...> взял уходящего профессора, переделал часть в него, написал пронзительную вещь и, не сознавая того, похоронил материализм, о котором всегда отзывался с великим уважением. Художник и человек Чехов убил доктора Чехова»¹.

Прочтение произведений Чехова вне русла стилизации и недооценка условности приводили к тому, что прототип искали в среде, родственной герою. Рассуждали примерно так: раз герот профессор и естественник, то и прообраз его следует искать в среде университетской профессуры. Так возникали имена Бабухина, Захарьина и Пирогова. Ни одну из названных личностей нельзя отвергнуть, но ни одна из них не имеет большего преимущества перед другими.

На место «самого подходящего» прототипа надо поставить парадигму реальных лиц, являвшихся в той или иной мере прототипическими для Николая Степановича и, кроме того, соотнести их с литературными предшественниками героя. Прототипы из жизни могут подчас выходить за круг социального, профессионального или иного родства с героем. Показательно, что, отвечая на вопрос, не является ли А. И. Бабухин прототипом Николая Степановича, Чехов утверждал, что «многое взято с Бабухина, но в общем <...> это лицо собирательное»². Если следовать логике профессионального родства героя и прототипа (что возможно, еще раз повторим, при игнорировании условности), то прототип Кати следовало бы искать в театральной актерской среде, а главное — среди женщин. Между тем Чехов признавался, что, работая над этим образом, он «воспользовался отчасти чертами милейшего Жана» [П 3, 238], то есть Ивана Леонтьева. Вот почему, не отвергая ни Бабухина, ни Захарьина, ни Пирогова, ни Толстого как возможных прототипов Николая Степановича, мы считаем возможным и необходимым расширить данный перечень.

Алексей Сергеевич Суворин, как известно, ни врачом, ни профессором не являлся, к моменту создания рассказа был относительно здоров и умирать не собирался. Различия между героем рассказа и хозяином

¹ Зайцев Б. К. Указ. соч. С. 410.

² Гитович Н. И. Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. М., 1955. С. 466.

«Нового времени» легко и далее умножить. И тем не менее именно Суворин, как представляется, был одним из важнейших жизненных прототипов героя «Скучной истории».

Прежде всего отметим, что Суворин был для Чехова «генералом». Речь идет, конечно, об условном генеральстве. Еще в 1886 году в «Литературной табели о рангах» Суворин соответственно своим «таланту и заслугам» мог, по мнению молодого писателя, претендовать лишь на чин «коллежского советника» [4, 143]. В чине «генералов» («тайных советников») в это время были лишь Лев Толстой и Гончаров. В более раннем рассказе, «Контракт 1884 года с человечеством», Суворин вообще был «губернский секретарь» [2, 306]. После личного знакомства и сближения с Чеховым «акции» Суворина стремительно растут. Уже вскоре Чехов называет своего петербургского корреспондента «страшным литературным генералом» [П 3, 143] и полушутливо обращается к нему — «Ваше Превосходительство» [П 3, 189].

И Николай Степанович, и Суворин страдают типично «генеральскими» болезнями. Больше всего Суворину досаждала бессонница. Жалобы на нее неоднократно встречаются в его дневнике. В плане литературной прототипичности эта черта связывает Николая Степановича с ветхозаветным автором Екклезиаста. Герой — повторим сказанное — оказывается своеобразным фокусом, в котором «сплавляются» и пересекаются явления литературы и жизни.

Ведут к личности Суворина и другие особенности характера героя «Скучной истории», например, его злые «аракчеевские» мысли. Трудно где-либо найти более откровенные и жесткие, едко-саркастические характеристики современников, чем в дневнике Суворина. Надо полагать, что и в личных беседах с Чеховым он был не менее желчен и зол. Да и инвективы Николая Степановича против современного театра имеют одним из источников, вполне возможно, беседы Чехова с ним же, завязавшим театралом. Сближается Николай Степанович с Сувориным и своим разночинским прошлым. Оба стали тем, кто есть, благодаря своему «ТРУДУ» способностям. Это чрезвычайно ценил в Суворине Чехов. В плане литературном этот момент получает отклик в образе Сикста, «сыне простого часовщика».

И еще один, может быть, наиболее очевидный момент сходства героя со своим прототипом. Чехов не мог не знать о трагической странице жизни Суворина, достаточно подробно отразившейся в его дневнике. Вот запись, сделанная 2 мая 1887 года: «Вчера застрелился Володя (сын Суворина от первого брака — А. К.). Я ничего никогда не умел предупредить, и в этом мое горе, мое проклятие. Я замечал, что в последние дни он был как-то особенно грустен за обедом, мне хотелось его спросить, и я не спросил. <...> Каторжный характер: живых людей

любить не умею, начинаю любить мертвых. Не умею интересоваться жизнью моих детей, войти в их интересы, в их образ мыслей, а когда они умирают — моя любовь вся обращается к ним, и мне кажется, что настала пустота в моей жизни. В сущности, я был один, и все кругом меня так же мелки, так же близоруки, как я»¹. Дневниковую запись Суворина, почти не обрабатывая, можно было бы включить в чеховский рассказ, так она близка по своему тону и «манере высказывания» запискам старого профессора, совпадает с его характером.

Весьма показательны и письмо Чехова А. Н. Плещееву от 30 сентября 1889 года, в котором дается авторский комментарий некоторых особенностей героя «Скудной истории», которые в свою очередь легко спроецировать на А. С. Суворина. Чехов замечает, что его герой «слишком беспечно относится к внутренней жизни окружающих, и в то время, когда около него плачут, ошибаются, лгут, он преспокойно трактует о театре и литературе» [П 3, 255]. Сказанное можно расценить не только как прямую оценку личности Николая Степановича, но и опосредованно его прототипа. Остается только поражаться, как «собака Суворин» [П 4, 9], с его великолепным литературным чутьем, не признал своей близости герою рассказа, увидев вместо того плоский автобиографизм. Дело, видимо, не в изменивших Суворину слухе и чутье, а в их природе. Автор «Татьяны Репиной» оказывался глух и слеп, если перед ним была стилизация. Образно говоря, он пытался в обычных очках смотреть «стереофильм», в результате чего для него исчезала всякая перспектива, «объемность» изображения, и перед глазами представляли лишь смутные очертания лиц. Консервативность подхода Суворина к литературе мешала его пониманию и других произведений своего товарища, содержащих полемические выпады против него.

Вписав А. С. Суворина в парадигму реальных прототипов Николая Степановича, мы тем самым обогащаем и другой ряд — литературный. Дневник Суворина, помимо воли автора «Скудной истории», для современного читателя определенной частью начинает «входить» в рассказ. В свою очередь и на дневник Суворина падает тень от чеховского рассказа: ведь и ему может быть предпослан подзаголовок — «Из записок старого человека». Жанр «исповеди для себя», таким образом, предстает как цепь, скрепляющая целый ряд сходных произведений, крайними звеньями которой являются Екклесиаст и дневник современника Чехова.

⁸⁴ Дневник Суворина // Новое литературное обозрение. 1995. № 15. С. 147-149.

Предвидение Сахалина («Воры»)

Исследуя динамику стилизационности в прозе Чехова, разумно обратиться не только к таким этапным произведениям в творчестве писателя, как «Припадок» и «Скудная история», но и к тем, что являются «пограничными». Важнейшим событием 90-х годов для Чехова стала его подвижническая деятельность на Сахалине. Отразилась ли она на творческих установках писателя? Если да, то в каких формах? Если нет, то почему? Поиск ответа на эти вопросы предопределил обращение к двум рассказам, один из которых написан в самом преддверии поездки на Сахалин, другой — по приезде с каторжного острова. Это — «Воры» и «Гусев».

В интерпретациях рассказа «Воры» (1890) в центре внимания чаще оказывается не столько фельдшер Ергунов (в варианте газеты «Новое время» — фельдшер Ковров [7, 571]), сколько конокрад Мерик. В нем слышат «голос романтического протеста», видят «противовес миру обыденного»¹. Есть и другая точка зрения: А. П. Чудаков пишет о том, что «в целом романтическая струя в ее традиционном жанрово-стилевом обличье не имела продолжения в чеховской поэтике; представления о «романтизме» в творчестве Чехова, выдвинутые еще Н. К. Пиксановым и поддерживаемые в некоторых современных работах, являются плодом недоразумения»².

Как «романтическая», так и однозначно «антиромантическая» позиции недостаточно точно характеризуют отношение Чехова к романтической литературе. На протяжении всего творчества писатель вел с ней напряженный и сложный диалог, в котором были свои pro и contra.

Вряд ли стоит совсем отрицать в рассказе привкус романтической начала или отмеченный А. Б. Дерманом «резкий дух мелодраматической фабульности»³. То и другое идет не прямо от автора, а от стилизуемого в нем произведения. Роль основного диалогизирующего фона для рассказа сыграла «Тамань» Лермонтова. На связь ее с «Ворами» указывал еще П. Бицилли. По его мнению, «и там и здесь девушка, участница шайки, занимающейся преступным промыслом, соблазняет случайно остановившегося у них на ночлег путника, для того, чтобы дать возможность своим сообщникам выполнить то, что они затеяли»⁴. По про-

¹ Бялый Г. А. Русский реализм конца XIX в. С. 21. См. также: Пиксанов Н. К. Романтический герой в творчестве Чехова (образ конокрада Мерика) // Чеховский сборник. М., 1929.

² Чудаков А. П. Мир Чехова. С. 89.

³ Дерман А. Б. Творческий портрет Чехова. С. 96.

⁴ Бицилли П. Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа. С. 25.

шествии почти полувека другой исследователь замечает: «Во многом еще остается не исследованной (или недоисследованной) переключка чеховского рассказа «Воры» (первоначальная редакция — «Черти») и «Тамани»¹. «Доисследование» рассказа возможно на путях выявления его стилизационности.

Прежде всего следует сказать о том, что «Тамань» признавалась Чеховым безусловным литературным шедевром. «Говорить о литературе было нашим любимым делом, — пишет в мемуарах И. А. Бунин, — без конца Антон Павлович восхищался Мопассаном, Флобером, Толстым, «Таманью» Лермонтова» (6,181). Бунин и прямо передает слова восхищения Чехова лермонтовской повестью: «Вот бы написать такую вещь да еще водевиль хороший, тогда бы и умереть можно» (6, 160). Другой мемуарист сохранил ту же высокую оценку повести Чеховым: «Вы совсем не то цените в Горьком, что надо. А у него действительно есть прекрасные вещи. «На плотях» — например. <...> Чудесный рассказ! Во всей нашей литературе я знаю еще один такой, это «Тамань» Лермонтова»².

«Тамань» — образец лермонтовской стилизации. По мнению В. В. Виноградова, «тема «Тамани» — торжество иронии, образец иронии, обращенной к излюбленным сюжетам и аллюзиям 20-х годов»³. Вполне возможно, что именно наполненность произведения тонкой иронией, игровыми ситуациями и была одной из причин особой симпатии Чехова к повести, выделяемой им из корпуса романа. Чехов мог увидеть в «Тамани» нечто родственное своей манере и поэтике, она предвосхищала его собственные художественные открытия.

Подобно героям других чеховских произведений, персонажи рассказа «Воры» выступают в двух ролях. Одну из них они играют «по жизни», другую — «по литературе». Вторые роли героям неведомы, скрыты от их сознания, они явлены читателю через авторский кругозор. Параллелью «честному контрабандисту» Янко в рассказе является Мерик, в роли «ундины» выступает Любка. Роль Печорина, «героя времени», исполняет не понимающий ни жизни, ни канонов романтической литературы фельдшер Ергунов.

Увидеть в современном герое, подчас весьма заурядном, черты сходства с известным литературным персонажем — было вполне в манере Чехова. Уже гораздо позже, в пору активного сотрудничества с художе-

¹ Паперный З. С. Ирония и лирика. Лермонтовские традиции у Чехова // Связь времен. Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX — начала XX в. М., 1992. С. 152.

² Чехов в воспоминаниях современников. С. 650.

³ Виноградов В. В. Язык и стиль русских писателей. От Карамзина до Гоголя. М., 1990. С. 244.

ственным театром, в письме О. Л. Книппер он обронит характерную фразу о тургеневской пьесе и ее герое: «Где тонко, там и рвется» написано в те времена, когда на лучших писателях было еще заметно влияние Байрона и Лермонтова с его Печориным; Горский ведь тот же Печорин! Жидковатый и пошловатый, но все же Печорин» [П 11, 185]. В оценке проявляется видение стилизатора, подмечающего не столько новизну произведения, сколько его скрытую потенциальную литературную подоплеку, которой в разбираемом произведении, скорее всего, и нет, но которая могла бы быть, если бы за создание его взялся стилизатор. Горский для Чехова, как и многие собственные персонажи, предстает в качестве старого героя в новом обличье. К Ергунову приложимы чеховские слова о Горском (несмотря на очевидные различия), — «жидковатый и пошловатый, но все же Печорин».

Персонажи «Воров» в литературном плане — потомки героев лермонтовской повести. Только один герой «Тамани» благополучно «дожил» до нового времени. Это семидесятилетний Филя, с выколотым одним глазом и бельмастым другим. О нем говорят Мерик и Калашников. Воспоминания их строятся как вариация известнейшей поэтической строчки Лермонтова — «Да, были люди в наше время...» Одним из «богатырей» воровского прошлого и признается Филя. «Было время, да прошло, — сказал Мерик после некоторого молчания. — Только вот разве один старый Филя у них остался, да и тот слепой» [7, 316]. Проецируя чеховского героя на «Тамань», читатель без труда вспомнит слепого мальчика, помощника «ундины», которому в ту пору было «лет четырнадцать»¹. Ко времени «Воров» он постарел * но остался хранителем воровских традиций, о которых говорит Калашников: «А молодчина! С покойным Андреем Григорьевичем, с Любашиным отцом, забрались раз ночью под Рожново, — а там конные полки в ту пору стояли, — и угнали девять солдатских лошадей, самых каких получше, и часовых не испугались, и утром же цыгану Афоньке всех лошадей за двадцать целковых продали. Да! А нынешний норовит угнать коня у пьяного или сонного, да бога не побоится и с пьяного еще сапоги стащит, а потом жметя, едет с той лошастью верст за двести и потом торгуется на базаре, торгуется, как жид, пока его урядник не заберет, дурака. Не гулянье, а одна срамота! Плевый народишко, что говорить!» [7, 317].

Осуждая «нынешнее племя» воров за их невысокий полет, Калашников еще не ведает того, что Мерик поступит в точном соответствии с нарисованной антинормой: уведет лошадь у пьяного и полусонного. Возможные будущие поступки вора также предугадываются по рассказу Калашникова.

¹ Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: в 4 т. Т. 4. М., 1969. С. 243. Далее ссылки на это издание даются в тексте в круглых скобках с указанием страницы.

Переключка между «Таманью» и «Ворами» не ограничивается сходством их персонажных схем. Ес^ь момент общности и в пространственно-временных организациях. Десятник, сопровождающий Печорина, опасается, что тому не понравится в «фатере», куда он его ведет, так как «там нечисто» (242). Только позже Печорину откроется подлинный смысл этих слов. Ергунов же так и не сможет в полной мере понять, куда он попал и что за люди перед ним. Постоялый двор Андрея Чирикова, убитого недавно ямщиками, где вынужден остановиться Ергунов, «пользовался дурной славой, и захватить в него поздно вечером, да еще с чужой лошадей, было небезопасно» [7, 311]. Печорин, прибывший в Тамань после трех бессонных ночей, обращаясь к десятнику, в сердцах восклицает: «Веди меня куда-нибудь, разбойник! хоть к черту, только к месту!» (242). У Чехова эта фраза чужого героя своеобразно материализуется: фельдшер Ергунов сам приходит, как он позже скажет, в «разбойничий вертеп», к «чертям».

Вход Печорина в «нечистый» дом таинствен и напоминает приключения сказочного героя-искателя: «Дверь сама отворилась; из хаты повеяло сыростью» (243). Одинокий дом, замок, бедная хижина, лачужка — традиционные хронотопы романтической литературы. Лермонтов играет нормой романтиков, иронически освещая ее. Дом, куда попадает Ергунов, отгорожен от внешнего мира высоким забором и воротами. Но, как и в «Тамани», он оказывается открытым для искателей романтических приключений или случайных путников. «Фигура», вышедшая на настойчивое стучание в окна фельдшера, ворчливо замечает: «И что стучать зря? Ворота не заперты» [7, 312]. Новый «герой времени» не понимает, что романтически-таинственному дому «положено» быть открытым. Одновременно «приземистый домик», к которому выехал Ергунов, напоминает чем-то и сказочную избушку. В сказках ее обычно охраняют верные слуги героя-антагониста, заколдованные животные.

Эпизод приближения Ергунова к «нечистому месту» построен на стилизации сказочного изображения въезда героя: «Фельдшер нашупал у себя в сумке револьвер и, строго кашлянув, постучал по оконной раме.

— Эй, кто здесь есть? — крикнул он. — Старушка божья, пусти-ка погреться!

Черная собака с хриплым лаем кубарем покатила под ноги лошади, потом другая, белая, потом еще черная — этак штук десять! Фельдшер высмотрел самую крупную, размахнулся и изо всей силы хлестнул по ней кнутом. Небольшой песик на высоких ногах поднял вверх острую морду и завыл тонким пронзительным голоском» [7, 312].

Сказочно-романтический колорит в дальнейшем будет поддержан описанием полуночной метели («снежинки явственно складывались в

разные фигуры: то выглянет из потемок белая смеющаяся рожа мертвеца, то проскачет белый конь, а на нем амазонка в кисейном платье, то пролетит над головою вереница белых лебедей...» [7, 323]). Отдает сказкой и сравнение Ергунова в его разговоре с самим собой. Он с презрением отзовется о тех людях, которые «жили без всякого удовольствия и любили только своих жен, похожих на лягушек» [7, 325]. В кругозоре автора фраза является потаенной травестийной аллюзией на известную сказку. В основе ее лежит прием несостоявшегося действия: лягушка так и не превратилась в красавицу-царевну, чуда не произошло. Ассоциация с известной сказкой еще раз возникнет в сцене танца Любки: «...она вскочила, закинула назад голову и, взмахивая руками, как большая птица крыльями, едва касаясь пола, поплыла по комнате...» [7, 319]. Любка плывет «лебедушкой», только опять-таки чуда, подобного сказочному (танец царевны-лягушки), не происходит, волшебство-сказочное начало не может преодолеть бытового.

Сравним пейзажи в «Тамани» и в «Ворах». «Полный месяц светил на камышовую крышу и белые стены моего нового жилища; на дворе, обведенном оградой из булыжника, стояла избочась другая лачужка, менее и древнее первой. <...> Луна тихо смотрела на беспокорную, но покорную ей стихию...» (242-243). «Ветер погнался перед глазами снеговую мглу, и там, где было красное пятно (каноническая «романтическая» луна — А. К.), вырос небольшой приземистый домик с высокой камышовой крышей» [7, 311]. Прямое совпадение детали в двух описаниях, вероятно, не случайно, еще более важен сходный принцип подачи таинственных «лачужки» и «домика».

Основные события «Тамани» происходят во время бури, в «Ворах» — во время метели, романтического коррелята бури. Метель, буря, таинственный дом, хижина — все это типичные образцы романтической атрибутики. Не только в годы Чехова, но и гораздо раньше, в пору Лермонтова, они воспринимались как литературная банальность. Поэтому оба писателя корректируют их иронией, работают ими как чужими.

Деталью, окликающей Лермонтова, является фамилия чеховского персонажа — Калашников. Если герой «Песни...» — борец за честь семьи и своего доброго имени, то его поздний однофамилец характеризуется как «отъявленный мошенник и конокрад» [7, 312]. Читатель должен увидеть старых героев в новой ситуации, в новом освещении, через иронический парадокс, создаваемый не столько автором, сколько самой жизнью.

Калашников рассматривает иллюстрации в книге, где нарисован Илия, «который правил тройкой, несущейся по небу». Псевдокупец реагирует на картинку, как завистливый вор: «Отличная, замечательная

картина, — сказал Калашников. — Замечательная! — повторил он и сделал руками так, как будто хотел вместо Илии забрать в руки вожжи» [7, 314]. Чеховский Калашников мечтает о некоем сказочном волшебном средстве, вроде шапки-невидимки, нужной для легкого, безопасного воровства. Сходные чувства «умиления и зависти» вызывает эта же картинка у Мерика. Текст священной истории и иллюстрации к ней перетолковываются героями на свой манер. У воров, оказывается, «своя» Библия, свои священные заповеди, свои ценности.

Обыгрывается Писание и в повести Лермонтова. Тайное наблюдение за слепым мальчиком, идущим на встречу с контрабандистом, вызывает в сознании Печорина фразу: «В тот день немые возопиют и слепые прозрят» (244). Герой иронически относит библейское выражение к слепому мальчику. Автор же, вдобавок к этому, видит слепоту самого Печорина, которому в ближайшем будущем тоже предстоит прозреть. Таким образом, фраза оказывается двойко ироничной: и в кругозоре героя, и в кругозоре вненаходимого автора. Мало того, библейская цитата из «Тамани» может быть отнесена и к фельдшеру Ергунову («жидковатому» и «пошловатому» Печорину) как предвидение финала его пребывания в домике «с высокой камышовой крышей».

Одна из основополагающих характеристик Ергунова связана с его внутренней несвободой, с неустойчивостью и шаткостью воззрений на мир. В этой связи отметим скрыто профанную этимологию фамилии героя, которая, очевидно, связана с известным латинским выражением «*Cogito, ergo sum*» (Я мыслю, следовательно существую). Фамилия Ергунов, образованная от латинского наречия, отражает нечто межеумочное в своем носителе, «нулевое». Ср. с первой фразой рассказа: «Фельдшер Ергунов, человек пустой, известный в уезде за большого хвастуна и пьяницу...» [7, 311].

Внутренняя «пустота» сыграла роковую роль в судьбе Ергунова. Отсутствие твердых убеждений особенно полно раскрывается в разговоре фельдшера с Калашниковым, провоцирующим его на «ученые» разговоры о чертях. Конокрад спрашивает: «Как по-вашему, по-ученому, Осип Васильевич, есть на этом свете черти или нет?» И получает ответ: «Если рассуждать по науке, то, конечно, чертей нету, потому что это предрассудок; а ежели рассуждать попросту, как вот мы сейчас с тобой, то черти есть, короче говоря...» [7, 314]. Это «глубокомысленное» рассуждение как нельзя лучше характеризует миропонимание Ергунова, с легкостью допускающего диаметрально противоположные подходы к действительности. Слово «черти» двусмысленно в рассказе, оно обозначает не только небесных врагов человека, но и земных, куда более опасных и жестоких. Сам по себе разговор о чертях, как, впрочем, и о политике, спиритизме, холере, пессимизме и т. п., является одним из

средств косвенной характеристики несамостоятельности мышления героя. Ср. в рассказе «Перед свадьбой» (1880) характеристику жениха, который «любит больше всего на свете свой почерк, журнал «Развлечение» и сапоги со скрипом, а наиболее всего самого себя» и в особенности в ту минуту, когда сидит в обществе девиц, пьет чай внакладку и с остервенением отрицает чертей» [1, 47]. Господин Назарьев из рассказа 1880 года и Ергунов — недалекие «герои времени», не понимающие настоящей жизни, видящие в чертях предрассудок, который они отрицают, так как считают себя «учеными» людьми.

Разрешив вопрос о чертях, Ергунов переходит к подтверждению своего взгляда примером. Он рассказывает историю о черте, которому он якобы привил оспу, и сразу же после этого у него заржавел ланцет. Однако далее происходит разоблачение этой псевдоромантической истории: «чертом» оказывается был Мерик. Самое интресное, что Ергунов, приняв мужика за фантастического черта, не понял до конца реальной опасности, грозившей ему в ту минуту, когда в Змеиной балочке его остановил жестокий и бессердечный вор. Встреча с ним могла бы закончиться для фельдшера совсем иначе.

Мотив узнавания и прозрения есть и в «Тамани». Печорин видит, как мимо него ночью слепой мальчик пробирается «верной, но осторожной поступью» на встречу с Янко. Ергунов и Печорин схожи тем, что оба создают в своем воображении такие представления о людях, которые не отражают их внутренней сути. Печорину кажется, что он встретил «гетеву Миньону», «ундину», «русалку». Все это литературные стереотипы, некритическое следование которым чуть было не стоило жизни Григорию Александровичу. Если бы он был более свободен от литературного мировидения, не скован довлевшими его сознанию литературными штампами, то вполне смог бы истолковать странное, с его точки зрения, поведение «ундины». «Вдруг она пробежала мимо меня, напевая что-то другое и прищелкивая пальцами, вбежала к старухе, и тут начался между ними спор. Старуха сердилась, она громко хохотала. И вот вижу, бежит опять вприпрыжку моя ундина; поравнявшись со мной, она остановилась и пристально посмотрела мне в глаза, как будто удивленная моим присутствием; потом небрежно обернулась и тихо пошла к пристани. Этим не кончилось: целый день она вертелась около моей квартиры; пенье и прыганье не прекращались ни на минуту. Странное существо!» (248). Лермонтов «остраняет» спор старухи с ундиной для воспринимающего его сознания. Печорину видны лишь внешние реакции участников диалога: одна «сердилась», другая — «хохотала». Непонятно Печорину и дальнейшее поведение девушки, явно провоцирующей его на то, чтобы он пошел за ней в нужное место («небрежно вернулась и тихо пошла к пристани»). Раззадорить и увлечь чужака долж

ны были «пенье и прыганье». Правда, и «ундина» не может понять, что простого парня и светского человека надо увлекать разными средствами. Она же пытается воздействовать на своего врага привычными чарами и приемами, но ведь других она и не знает. Так рождается «глухой» диалог, причиной которого можно признать следование героев разным поведенческим и литературным образцам (для «ундины» это фольклорные произведения). Так что вывод Печорина, наблюдающего за девушкой, вполне оправдан. Он называет ее «странным существом». Денщик Печорина, чье сознание не затуманено литературой, видит героиню в более верном свете и прямо называет «бес-девкой».

Как и Печорин, Ергунов не видит в Любке «бесовского». Эта трагестивированная ундина, ведет себя под стать лермонтовской героине. Она, «пока ужинали, раз пять садилась около него и, словно нечаянно, трогала его своими красивыми плечами и поглаживала руками свои широкие бедра. Это была девка здоровая, смешливая, вертлявая, непоседа: то сядет, то встанет, а сидя поворачивается к соседу то грудью, то спиной, как згоза, и непременно зацепит локтем или коленом» [7, 316]. Ергунов не понимает провокации ни со стороны Калашникова, ни со стороны Любки, которая добилась нужного ей: в Ергунове пробуждается желание «поговорить с ними, похвастать, выпить, наестся и, если можно, то и пошалить с Любкой» [Там же].

У каждого из героев рассказа есть своя речевая маска, органичная для героя, неощутимая им как маска. Ее скрыто театральная природа видна лишь автору. Так, в речи Калашникова внятно заявлено «мужицкое» начало. Особенно характерно его словечко «одначе» [7, 320]. Зимой 1892 года, вернувшись из Нижегородской губернии, охваченной в это время голодом, Чехов будет говорить о тамошних мужиках, прибегая к сравнению с лермонтовским героем: «Мужики ядреные, коренники, молодец в молодца — с каждого можно купца Калашникова писать» [П 4, 348]. В некоторых фразах Любки можно уловить фольклорные нотки. Таково, например, ее обращение к Мерику: «Я тебя об одном прошу, сердце: останься!» [7, 321]; или загадочная фраза в разговоре с Ергуновым: «Кого я люблю, про то моя думка знает» [7, 322]. Фольклорное начало сближает Любку с героиней «Тамани» Лермонтова.

В сцене борьбы Ергунова с Любкой автор акцентирует «змеиное» начало в героине. Об «ундине», яростно борющейся с Печориным, сказано, что «ее змеиная натура выдержала эту пытку» (251). А вот семантически параллельное описание из рассказа Чехова. Любка, «*шипя от злости, заскользила* в его объятия и, высвободив одну руку — другая запуталась в порванной сорочке — ударила его кулаком по темени» [7, 324]. Косвенная анимализация здесь литературно ассоциативна.

Есть в «Ворах» совсем мелкие детали, которые открывают свою

неслучайность через соотнесение с повестью Лермонтова. «Ундина» на берегу моря ведет разговор с мальчиком о возможной гибели Янко и получает от него спокойный ответ: «Ну что ж? в воскресенье ты пойдешь в церковь без новой ленты» (245). В рассказе этот разговор отзовется мимолетной деталью в описании героини: «Любка облокотилась на стол; коса ее перекинулась через плечо — длинная коса, рыжая, перевязанная красной ленточкой...» [7, 314]. Красную ленточку в рыжей косе Любки («рыжий враг» Ергунова!) можно истолковать не только в реально-бытовом плане (примета праздничного наряда — дело происходит на Святках), но и как знак того, что ее «Янко» (Мерик) совершил очередную операцию удачно. Если «красная ленточка» Любки действительно пришла в рассказ не только «из жизни», но и «из литературы», то понятней становится и другой эпизод «Воров». «Любка вышла и немного погодя вернулась в зеленом платочке и в бусах. «Мерик, погляди, что мне сегодня Калашников привез! — сказала она» [7, 319]. Любка провоцирует Мерику, демонстрируя перед ним по-купчески богатые подарки, подзадоривает вора на своеобразное «состязание», то есть на новое преступление.

Ергунов называет место, куда он попал, «разбойничьим вертепом» [7, 321]. Однако театральность окружающего мира ему до конца непонятна, «роли», которые играют Любка, Мерик и Калашников, для него неясны. Как и Печорин в «Тамани», новый «герой времени» видит, но не понимает, что происходит рядом с ним. «Театр жизни» для него остается темным. Поэтому только у Ергунова нет артистического таланта, остальные персонажи демонстрируют его перед читателем.

В варианте «Нового времени» у Калашникова был «сольный номер»: «Калашников вышел на середину комнаты, погладил себе бока, оглядел всех и запел тонким тенорком. Пел он жалостно о том, как в донских степях хуторок стоит, заброшенный, одинокий; в хуторке давно уже нет хозяина, и только осенью в темные ночи ведет он разговор с вихрем-вьюгою, а летом одни только перекасти-поле мимо катятся и зацепятся, а что дальше — неизвестно, так как тенорок вдруг задрожал, Калашников всхлипнул и перестал петь» [7, 577]. То, о чем поет однофамилец лермонтовского героя, является как бы предсказанием судьбы постоянного двора Андрея Чирикова. Однако сентиментальность Калашникова, плачущего от песни, отнюдь не означает, что у него мягкое сердце. Глубокое расхождение внешне-ролевого и внутренне-личностного является одной из примет героя. Ранее было сказано: «Манеры у Калашникова были солидные, как у человека степенного и рассудительного, говорил он обстоятельно, а зевая, всякий раз крестил себе рот, и никто бы не мог подумать, что это вор, бессердечный вор, обирающий бедняков...» [7, 313].

Нескрываемая театральность исполнения песни Калашниковым («вышел на середину комнаты, погладил себе бока, оглядел всех и запел») имеет двоякую природу. На глазах читателей происходит прямая материализация образа «разбойничьего вертепа», о котором говорил Ергунов. Дополнительный смысл эпизода могут объяснить факты жизни Чехова. 30 мая 1889 года он присутствовал на заседании «Русского литературного общества», где слушал доклад об опере А. Г. Рубинштейна «Купец Калашников»¹. Неизвестно, слышал ли Чехов саму оперу. Так или иначе мысль не только о литературном, но также и оперном Калашникове, видимо, присутствовала в его сознании при написании рассказа. Если бы герой Рубинштейна пел нечто похожее на песню чеховского Калашникова, то это послужило бы очевидным доказательством взаимосвязи оперы и рассказа. Однако содержание песни конокрада не имеет ничего общего с тем, что поет заглавный герой оперы². Песня чеховского Калашникова восходит к «Хуторку» на слова Кольцова³. В народной песне дано еще одно предвидение финала истории чеховских героев:

И с тех пор в хуторке
Уж никто не живет;
Лишь один соловей
Громко песню поет...

Мерик и Любка исполняют свой «номер». Они долго и с упоением пляшут. Наблюдая за ними, Ергунов не может понять содержания танца, а лишь жалеет о том, что он не простой мужик и потому не может танцевать вместе с ними («фельдшерский» предрассудок). Заканчивается танец-диалог угрозой Мерика узнать, где спрятаны деньги и убить мать Любки и ее саму. Эта сцена напоминает эпизод прощания из «Тамани». При расставании со слепым мальчиком Янко передает ему свой наказ: «Она поедет со мною; ей нельзя здесь оставаться; а старухе скажи, что, дескать, пора умирать, зажила, надо знать и честь» (252). Честь понимается Янко весьма своеобразно, привычная идиома приобретает в его устах зловещий характер. У Чехова герой уже прямо грозит убить обеих женщин. Стихийный эгоист, герой романтической литературы, перерождается под пером Чехова в циника и убийцу.

Из всей происшедшей с ним истории Ергунов делает выводы об относительности заведенного порядка жизни. В его сознании критерии добра и зла, бывшие и так нетвердыми, совершенно изменяются, что

¹ Твердохлебов И. Ю. Новые даты в биографической хронике Чехова (1884-1891) // Чеховиана: Статьи, публикации, эссе. М., 1990. С. 216.

² См.: Рубинштейн А. Г. Купец Калашников. Опера в 3-х действиях. М., 1879.

³ Направленность «номера» Калашникова на «Хуторку» Кольцова подсказана автору работы СИ. Ермоленко.

приводит героя к катастрофическим последствиям. Через полтора года фельдшер сам становится вором с соответствующей психологией и логикой: «Если он вчера унес чужой самовар и прогулял его в кабаке, то это грех? Почему?» [7, 326]. Кража чужого уже не кажется изменившемуся сознанию героя преступлением. Усомнившись в общепринятом понимании греха, Ергунов сделал решительный шаг в сторону воровской психологии, воровского мировидения. Подобно тому, как в рассказе «Слова, слова и слова» переосмысливается пословица «Назвался груздем — полезай в кузов», так и в «Ворах» происходит переосмысление латинского изречения «Я мыслю, следовательно существую». Пока находятся люди, думающие на манер бывшего фельдшера, до тех пор существуют воры.

В конце рассказа Мерик совершает то, что обещал, — поджигает постоянный двор. Автор обращает внимание в этот момент на чувства Ергунова, видящего зарево пожара. Он не ужаснулся злодеянию, не поспешил на помощь, а лишь позавидовал Мерику, как тот когда-то завидовал библейскому Илие, едущему на тройке. Венчают размышления героя типичные мысли вора — «хорошо бы ночью забраться к кому побогаче» [7, 326].

Рассказ написан в преддверии поездки Чехова на Сахалин и посвящено уже «просахалинен». Чехов смотрит на действительность как бы под двойным углом зрения: литературным и житейским. Глядя сквозь литературную призму, он усматривает в своих героях далеких потомков Лермонтова, которые в незапамятные времена еще могли именоваться «честными контрабандистами». Если же убрать литературную призму, то открывается страшная картина, и на месте романтических героев оказываются жестокие убийцы, циники, мошенники, не имеющие ничего святого. Это рассказ-прогноз, предвидение встреч на торговом острове с «ундинами», Калашниковыми, незадачливыми «героями времени», потерпевшими крах вследствие стереотипности своего мышления, из-за неумения ориентироваться в жизни, следовать жестким морально-этическим установкам.

Обращаясь к «Тамани» как к основному диалогизирующему фону для рассказа «Воры», Чехов многое в его поэтике нашел созвучным своим творческим принципам. Размышляя над лаконизмом повести Лермонтова, давний исследователь писал о том, что автор «не рассуждает, не дает пояснений, ничего не навязывает читателю: он только рисует, предполагая в читателе достаточно тонкого судью. К такому художественному объективизму стремился Чехов. Мы не знаем прошлого контрабандистов, мы не знаем точно положение дел их; по нескольким осторожно брошенным намекам мы должны сами дополнить картину, причем мы знаем не больше автора, но видим все то, что он видит.

Нам предоставлена полная свобода отношения к изображаемым героям»¹.

Эти рассуждения заставляют вспомнить известный автокомментарий Чехова из письма А. С. Суворину по поводу «Воров». «Вы браните меня за объективность, называя ее равнодушием к добру и злу, отсутствием идеалов и идей и проч. Вы хотите, чтобы я, изображая конокрадов, говорил бы: кража лошадей есть «зло. Но ведь это и без меня давно уже известно. Пусть судят их присяжные заседатели, а мое дело показать только, какие они есть. Я пишу: вы имеете дело с конокрадами, так знайте же, что это не нищие, а сытые люди, что это люди культа и что конокрадство есть не просто кража, а страсть. Конечно, было бы приятно сочетать искусство с проповедью, но для меня лично это чрезвычайно трудно и почти невозможно по условиям техники» [П 4, 54]. Приведенная цитата стала одним из общих мест чеховедения, но все-таки о той технике, благодаря которой оказывается невозможным соединить «искусство с проповедью» сказано недостаточно ясно. Это техника стилизации. Проповедь — прерогатива стиля, прямого слова, идущего непосредственно от автора. Слово стилизации преломлено сквозь чувствительную среду, и потому «искусство и проповедь» оказываются разными стратегиями литературного творчества, которые «трудно и почти невозможно» объединить в единое целое. Писатель должен выбрать что-то одно. Автор «Воров» отказывается от проповеди в пользу «искусства». Иначе говоря, предпочтение отдается стилизации. Это налагает на него определенные требования — быть кратким в изложении (конокрадов приходится изображать в «700 строках»), создавать отличную от стилизованной субъектную организацию — писатель должен «говорить и думать в их (героев — А. К.) тоне и чувствовать в их духе» [Там же].

Итак, Чехов отправлялся на Сахалин стилизатором. Поездку писателя можно истолковать, помимо прочего, и как проверку им своих эстетических установок суровой российской действительностью, поиском сферы жизни, нуждающейся в прямом слове, а не в преломленном.

«Гоголевский» рассказ Чехова («Гусев»)

Первый рассказ, появившийся после Сахалина, — «Гусев» (1890). Отказался ли писатель от стилизации в пользу прямого слова после увиденного им на каторжном острове? Этот вопрос будет в центре нашего внимания при анализе произведения.

¹ Фишер В. М. Поэтика Лермонтова // Венюк М. Ю. Лермонтову. Юбилейный сборник. М.^{ТМ}-СПб., 1914. С. 234.

Одной из традиционных интерпретаций «Гусева» до последнего времени остается понимание рассказа как «обличительного» произведения, в котором непосредственно отразился протест Чехова против видимых им безобразий русской жизни. Принято считать, что воплощен этот протест в первую очередь в образе Павла Ивановича, принимаемого за «рупор идей» автора. В. Б. Катаев оспаривает такое упрощенное понимание идеи рассказа, справедливо полагая, что «между позициями автора и героя у Чехова всегда налична определенная дистанция», и в этом произведении, как и в других, «авторский кругозор не совпадает с горизонтами, доступными герою»¹. По мнению исследователя, Павел Иванович представляет собой «тип честного, но узкого и недалекого человека», которому в рассказе выносятся «иронический приговор»². С подобной оценкой трудно не согласиться, однако ирония в «Гусеве» затрагивает всех героев и окрашивает рассказ целиком. Другое дело, что диапазон ее чрезвычайно широк: от явной до едва заметной, «ультразвуковой». Только выявив весь иронический спектр, можно понять рассказ не как «обличительный», а глубоко философский. Иронию же до конца не понять без выяснения потаенного диалогизирующего фона рассказа.

Одним из важнейших жизненных источников «Гусева» являются впечатления писателя от поездки на Сахалин. Однако сама по себе связь рассказа с наблюдениями Чехова над жизнью каторжан еще недостаточна для постижения его глубинной сути. Кроме сахалинских впечатлений, важную роль в рассказе играют импульсы, идущие от литературы. Литературная же генеалогия рассказа выявлена пока недостаточно. Проводилась параллель между «Гусевым» и «Сигналом» Гаршина, имеющими концептуальные переклички³. В рассказах действительно есть момент общности, который трудно объяснить случайным совпадением. И все-таки, по нашему убеждению, «Гусев» диалогически ориентирован в первую очередь не на «Сигнал».

Возможной зацепкой, позволяющей приблизиться к литературному подтексту рассказа, является имя и отчество одного из главных героев. Его зовут, как и Чичикова, Павлом Ивановичем. Первой и вполне естественной реакцией на это наблюдение является обычно отторжение. В самом деле, различия героев столь очевидны, сходство же весьма сомнительно. Для разрешения сомнений обратимся к текстам произведений.

Одна из отличительных черт Чичикова — его принципиальная

¹ Катаев В. Б. Автор в «Острове Сахалине» и в рассказе «Гусев» // В творческой лаборатории Чехова. М., 19.77. С. 245.

² Там же. С. 247.

³ Там же. С. 249.

неопределенность на протяжении длительного времени. Рессорная бричка, в которой он катит по России, могла бы принадлежать «отставному подполковнику, штабс-капитану, помещику, имеющему около сотни душ» (5, 7). Столь же неопределенна внешность Чичикова — «не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок, нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так, чтобы слишком молод».

Чеховский Павел Иванович похож на своего тезку неясностью социального статуса. Безличный повествователь вначале называет его «человеком неопределенного звания» [7, 327], а чуть позже уточняет: «Глядя на лицо, никак не поймешь, какого он звания: барин ли, купец, или мужицкого звания» [7, 329]. Социальная непроясненность чеховского персонажа отчасти компенсирована достаточно характерным портретом его: «Лицо у него серое, нос длинный, острый, глаза, оттого, что он страшно исхудал, громадные; виски впали, борода жиденькая, волосы на голове длинные. <...> Судя по выражению и длинным волосам, он как будто бы постник, монастырский послушник, а прислушаешься к его словам — выходит, как будто бы и не монах» [7, 328-329].

В портрете Павла Ивановича ощутимы приметы внешности не Чичикова, имевшего основания ласково-фамильярно обращаться к себе, как к «мордашу» или «каплунчику», а биографического автора «Мертвых душ». (Ср. с «гаршинскими» портретами в «Припадке» и в «Рассказе без конца»), В «Гусеве» представлен, конечно, не точный аналог живописного или дагерротипного портрета писателя, а лишь намек на него. Слова о кажущемся «постничестве» и «монашестве» героя, с одной стороны, соотносятся с личностными устремлениями Гоголя последних лет жизни, известными фактами его биографии (в частности, иерусалимским путешествием), а с другой — с ролевым поведением некоторых его героев, в первую очередь Чичикова, прикрывавшегося личиной «херсонского помещика».

Для проверки нашей гипотезы о «родстве» чеховского Павла Ивановича с гоголевским тезкой и его биографическим автором обратимся к известной статье Ю. Н. Тынянова «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)», в которой доказывается, что Фома Опискин из «Села Степанчиково» Достоевского — «характер пародийный, материалом для пародии послужила личность Гоголя; речи Фомы пародируют гоголевскую «Переписку с друзьями»¹. Если наше предположение о характере литературности «Гусева» верно, то вследствие общности объекта полемики у Достоевского и Чехова логично ожидать переключки между Фомой Опискиным и чеховским Павлом Ивановичем.

Повесть Достоевского была знакома Чехову. В «Острове Сахалине», писавшемся какое-то время одновременно с «Гусевым», читаем:

¹ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 212-213.

«Общество засело на Сахалине, так же крепко, как Фома в селе Степанчикове, и неумолимо оно, как Фома» [14-15, 137]. Знакомство с повестью однако лишь опосредованно отразилось на «Гусеве». Так, отмеченное в рассказе стремление героя к «постничеству» и «монашеству» уловил в Гоголе и Достоевский. Рассказчик-хроникер передает фарисейские мечтания Опискина в кульминационный момент своего торжества удалиться от мира. В иронических тонах дано видение того, как тот, «пренебрегая славой, пойдет в монастырь и будет молиться день и ночь в киевских пещерах о счастья отечества»¹.

Особо выделим одну деталь в портрете чеховского Павла Ивановича — его длинные волосы. Помимо того, что вспоминается достаточно длинноволосый Гоголь, она имеет и вторую адресную отсылку — к художественной системе Чехова. Мы уже писали о том, что длинные волосы являются канонической и одновременно иронической приметой «идейного» героя. Говоря языком персонажа раннего рассказа, «из этих... из длинноволосых» [3, 180] и герой «Гусева», что побуждает заподозрить у него наличие «идей».

Основная «идея» чеховского Павла Ивановича проста, как колумбово яйцо, — «обличай двуногую мразь» [7, 332]. Сказанное отчасти справедливо и для Фомы, и для Гоголя. Конечно, это весьма огрубленное понимание пафоса творчества великого писателя. Но ведь перед нами рассказ с доминирующей иронической художественностью, главной задачей которого является не объективная оценка творчества и личности Гоголя, а преломление чужого слова и сознательная работа им для создания своего неповторимого художественного мира, диалогически ориентированного на предшествующие чужие миры. В письмах же Чехов не раз признавался в увлечении Гоголем: «...как непосредствен, как силен Гоголь и какой он художник! <...> Это величайший русский писатель» [П 3, 302]. А. С. Суворин свидетельствует, что Чехов, вынашивая замысел романа, «все хотел взять форму «Мертвых душ», то есть поставить своего героя в положение Чичикова, который разъезжает по России и знакомится с ее представителями»². В таком виде замысел Чехова (стилизаторский по своей природе!) не был реализован, но в «осколочной» форме он воплощен в целом ряде произведений, в том числе и в «Гусеве». Павел Иванович, наверное, добирался до своей службы на Дальнем Востоке через всю Россию, то есть был в положении путешественника новоявленного Чичикова.

И герой поэмы Гоголя, и его тезка каждый по-своему являются «рыцарями»: первый — наживы, второй — обличения. Никакие неуда-

¹ Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 15 т. Т. 3. Л., 1988. С. 15. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и" страницы.

² Суворин А. С. О Чехове // Новый мир. 1980. № 1. С. 240.

чи не могут погасить страсти Чичикова к аферам и предпринимательству. Точно так же никакие преграды не могут остановить другого Павла Иваныча от обличения всех и вся: «Отрежь мне язык — буду протестовать мимикой, замуравь меня в погреб — буду кричать оттуда так, что за версту будет слышно, или уморю себя голодом, чтоб на их черной совести одним пудом было больше, убей меня — буду являться тенью» [7, 333].

Аффективно-патетическая речь Павла Иваныча не соответствует ни месту, ни присутствующей публике. Подобная филиппика была бы уместна на людной площади, в зале суда, на худой конец — на университетской кафедре, но никак не в судовом лазарете перед тремя солдатами, играющими в карты, и находящимся в полубредовом состоянии Гусевым. Обличая возможных врагов, могущих «замуравить» его в погреб, Павел Иваныч не замечает того, что фактически уже находится в нем: ведь лазарет для пассажиров третьего класса располагается где-то в самом низу корабля. Важно и другое: в этом «погребу» пламенный обличитель оказался по собственной воле, и даже преодолел при этом немалое сопротивление «двуногой мрази», не хотевшей пускать его в третий класс. Все это опять-таки напоминает манеру поведения Гоголя. Аллюзивными представляются и другие моменты обличительного монолога героя. Как известно, угроза уморить себя голодом в какой-то мере была осуществлена автором «Мертвых душ», а обещание являться с того света грозной тенью напоминает если не его самого, то героя «Шинели»¹. Не чужды были личности Гоголя и столь свойственные чеховскому герою мессианство и «рыцарство».

Справедливо критикуя бездушные общества, бессмысленно загубившего жизнь Гусева, Павел Иваныч говорит: «Вырвать человека из родного гнезда, тащить пятнадцать тысяч верст, потом вогнать в чахотку и... и для чего все это спрашивается? Для того, чтоб сделать из него

¹ Причина смерти Гоголя — давняя и, очевидно, до конца не разрешимая загадка. Один из современных исследователей этой проблемы пишет: «Есть несколько версий по поводу смерти Гоголя. Две из них — сумасшествие и голодание — нужно отбросить как ни на чем, кроме недоразумения, не основанные. Две другие: сравнительно ранний <...> склероз и тиф — имеют больше вероятности, особенно последняя...» (Мильдон В. Отчего умер Гоголь // Вопросы литературы. 1988. № 3. С. 119). Однако версия о голодовке как одной из возможных причин гибели писателя все же остается весьма распространенной. Показательно суждение И. С. Тургенева, акцентировавшего субъективные причины смерти Гоголя: «...он умер потому, что решил, захотел умереть, и это самоубийство началось с истребления «Мертвых душ» (Гоголь в русской критике. М., 1953. С. 535). В. Набоков одной из причин смерти писателя признавал голодовку (Набоков В. Николай Гоголь // Новый мир. 1987. № 4. С. 175). Вполне возможно, что Чехов-врач имел свою гипотезу смерти Гоголя, также не исключавшую голодовки как формы самоубийства.

денщика для какого-нибудь капитана Копейкина или мичмана Дырки. Как много логики» [7, 330]. Слова Павла Иваныча трудно оспорить. Его оценка страшной в своем абсурде русской действительности представляется справедливой. Трудно удержаться от соблазна, чтобы подобные высказывания чеховских героев не приписать и автору, сделав героя выразителем идей последнего. Однако авторский кругозор в произведениях Чехова внеположен кругозорам героев даже тогда, когда те говорят справедливые вещи. Для стилизатора предметно-логический план высказывания корректируется и уравнивается, а подчас и снимается интонацией. Напомним ответ Чехова Суворину в связи со «Скучной историей»: «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.? <...> 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 проч. Их нужно рассматривать как вещи, как симптомы, совершенно объективно, не стараясь ни соглашаться с ними, ни оспаривать их» [П 3, 226]. Стилизатор видит новизну в форме подачи старого материала, в переакцентировании его, установлении «происхождения» слов героев, их «природы», «зависимости от внешних влияний и проч.».

Присмотримся к манере высказывания Павла Иваныча. Оказывается, его правильным словам предпослан «театральный» жест, да еще и с «бабьим» привкусом: «Боже мой, боже мой! — говорит Павел Иваныч и печально покачивает головой. — Вырвать человека из родного гнезда...» и т. д. Искусственный (для авторского сознания) жест героя снимает его с котурнов. На его речь падает объектная тень, превращая ее в ту «вещь», «симптом», с которыми, по мнению Чехова, не нужно ни соглашаться, ни спорить.

Обратим внимание на деталь, усиливающую причастность Павла Иваныча гоголевскому миру. Мы имеем в виду упоминание мичмана Дырки из «Женитьбы» и капитана Копейкина из «Мертвых душ». Для героя они просто подвернувшийся под руку саркастический пример дурной абсурдности российской действительности. Для автора же эти фамилии далеко не случайны. Слова о Копейкине и Дырке как бы перемещаются на границу двух контекстов, гоголевского и чеховского, и потому начинают обладать двойной семантикой. Капитан Копейкин в свете скрытого диалога, ведущегося автором рассказа с Гоголем, предстает своеобразным пародийным двойником чеховского Павла Иваныча. Почтмейстер в «Мертвых душах» прямо называет неведомо откуда приехавшего Чичикова легендарной личностью: «Это, господа, судья мой, не кто другой, как капитан Копейкин!» (5, 234). Герой поэмы

Гоголя похож на Павла Ивановича из «Гусева» тем, что является таким же бескорыстным обличителем, без разбора бичующим «двуногую мразь»: «Шум поднял такой, всех распушил! всех там этих секретарей, всех начал откалывать и гвоздить: да вы, говорит, то, говорит! да вы, говорит, это, говорит! да вы, говорит, обязанностей своих не знаете! да вы, говорит, законопродавцы, говорит! Всех отшлепал!» (б, 565). Легко представить, как «откалывал и гвоздил» всех и вся и Павел Иванович во время пребывания на Дальнем Востоке: «Прослужил <...> три года, а оставил после себя память на сто лет: со всеми разругался», — удовлетворенно подводит он итог своей деятельности [7, 333].

Имя мичмана Дырки возникает в «Женитьбе» в связи с разговором о странностях русских фамилий. В ценностном кругозоре автора «Гусева» условный гоголевский персонаж, так же, как и капитан Коцейкин (персонифицированные «нули»), становится некоей точкой отсчета для определения меры условности фамилии того же Гусева,

Память мемуариста сохранила для нас один из отзывов Чехова о Гоголе: «Вот, — сказал он, — читаю Гоголя. Интересный язык, какая богатая мозаика!»¹. В чеховском рассказе, написанном с оглядкой на Гоголя, мозаичность приобретает характер сознательной рефлексии в отношении предшественника. Образы главных героев складываются из осколков «зеркал», направленных на различных литературных предшественников. Рассмотрим еще один фрагмент чеховской «богатой мозаики».

Третья глава рассказа начинается так: «Качки нет, и Павел Иванович повеселел. Он уже не сердится. Выражение лица у него хвастливое, зазорное и насмешливое. Он как будто хочет сказать: «Да, сейчас я скажу вам такую штуку, что вы все от смеха животы себе порвете» [7, 332]. Но далее ничего смешного, от чего действительно можно было бы «животы себе порвать», Павел Иванович не рассказывает, что заставляет заподозрить в словах безличного повествователя, передающего мимическую реплику героя, скрытый подвох.

«Хвастливое» и «зазорное» выражение лица «протестанта» напоминает еще об одном гоголевском персонаже — об «елистратишке» Хлестакове, волей случая оказавшемся в роли ревизора. Но ведь и чеховского Павла Ивановича можно признать кем-то вроде «ревизора», взявшегося за эту роль добровольно, с сознанием ее важности и значительности.

Ю. М. Лотман отмечал тяготение «гоголевского театра к комизму и кукольности, поскольку игровое изображение реальности может вызывать серьезные ощущения у зрителя, но игровое изображение игрово-

¹ Чехов в воспоминаниях современников. С. 463.

го изображения почти всегда переключает нас в область смеха»¹. У Чехова, следующего за Гоголем, в частности, за его «Ревизором», обыгрывается «игровое изображение игрового изображения», травестируется трагедия. Это-то и порождает особого рода комизм «снятой» и одновременно возведенной «в квадрат» игровой ситуации, от которой действительно впору «животы себе порвать».

Ролевой тип поведения сближает «ревизора» Хлестакова, «херсонского помещика» Чичикова с Павлом Ивановичем из «Гусева». Все они выдают себя не за тех, кто есть на самом деле, все они в большей или меньшей степени «лицедеи», улавливающие «зрительские» ожидания и пользующиеся ими. Перечисленных персонажей объединяет декларируемое стремление к общественному порядку. По словам Осипа, его барин «порядок любит. Уж ему чтобы все было в исправности» (4, 58). Умеет выставить себя «законником» и Чичиков: «Я привык ни в чем не отступать от гражданских законов, хотя за это и потерпел по службе, но уж извините: обязанность для меня дело священное, закон — я не мею перед законом» (5, 43).

Для Чичикова и Хлестакова борьба за вождельный порядок была лишь наигрышем, который диктовался условиями взятых ими ролей, для Павла же Ивановича, с его принципиальной односторонностью и ортодоксальностью, она стала целью жизни. Маска приросла к телу, личина стала лицом. Горькая ирония состоит в том, что желанный порядок герой обретает лишь после смерти.

«— В море теперь Павла Ивановича бросят... — говорит солдат с повязкой. — В мешок да в воду.

— Да. Порядок такой» [7, 336].

От «протестанта» избавляются, как от опасной улики. Ритуал его погребения передает фраза, близкая по смыслу известной идиоме «концы в воду», своеобразно материализующейся в тексте рассказа.

Атмосфера то полускрытой, то совершенно явной игры окутывает образ Павла Ивановича. О виденных за три года службы «непорядках» он намеревается поведать своему приятелю: «Еще какой-нибудь один месяц, и мы в России. Нда-с, многоуважаемые господа солдафоны. Приеду в Одессу, а оттуда прямо в Харьков. В Харькове у меня литератор приятель. Приду к нему и скажу: «Ну, брат, оставь на время гнусные сюжеты насчет бабьих амуров и красот природы и обличай двуногую мразь... Вот тебе темы...» [7, 332]. Этот пассаж герой произносит «насмешливо улыбаясь», но так и видится нечто похожее на лице самого Чехова, трунящего над теми из читателей, которые не замечают в глуби-

¹ Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 294-295.

не его строки скрытой ироничности, принимая каждое его слово за чистую монету.

Как известно, Хлестаков тоже хотел предложить свои темы для «опусов» приятелю Тряпичкину («он пописывает статейки — пусть-ка их *общелкает* хорошенько»). Помыслы Хлестакова сходны с желаниями Павла Ивановича, почти дословно повторяющего своего литературного предшественника. Отделяя себя от всего остального мира и говоря о любом, в том числе и о врачах, допустивших больного Гусева на борт парохода, в третьем лице («они», «эти самые»), Павел Иванович злорадно замечает: «Вот бы кого в газетах *расщелкать* так, чтобы перья посыпались» [7, 330]. Это-то и должен сделать его харьковский приятель, Грозные инвективы протестанта оказываются лишь сырым материалом для провинциального журналиста, который эксплуатирует в основном «гнусные сюжеты насчет бабьих амуров и красот природы», но может поблудить публику и «обличительной» статейкой, являющейся перепевом с чужого голоса.

Рассказанная Павлом Ивановичем история его проникновения на палубу третьего класса в какой-то степени связана с переосмыслением событий «Ревизора». Хлестаков сначала невольно попадает в ситуацию обмана. Поняв же, что его принимают не за того, кто он есть в действительности, начинает подыгрывать окружающим, все больше входя во вкус своей роли. Чеховский герой — Хлестаков наоборот, травестия травестийного образа. Его надувательство идет не на пользу, а во вред себе. Как «порядочного человека» его не пускают ехать в третьем классе, ссылаясь на то, что там «очень скверно и безобразно». Но Павел Иванович отчасти из-за фрондерства, отчасти из позы, а быть может, и от скупости (все-таки и он хоть немножечко, да «Копейкин»)¹, устраивает странный маскарад: «Надел я чуйку и большие сапоги, соорил пьяную хамскую рожу и иду к агенту: «Давай, говорю, ваше благородие, билетикско...» [7, 333]. Так герой оказывается среди защищаемых и одновременно презираемых им «солдафонов».

Свое желание ехать непременно третьим классом Павел Иванович

мотивирует так: «Казны я не грабил, инородцев не эксплуатировал, контрабандой не занимался, никого не запарол до смерти, а потому судите: имею ли я право восседать в первом классе, а тем паче причислять себя к российской интеллигенции? Но их логикой не проймешь... Пришлось прибегнуть к надувательству» [7, 333]. Герой вторично апеллирует к здравому смыслу («их»), не замечая странной логики своих рассуждений. Если согласиться с Павлом Ивановичем, то следует признать, что в первом классе могут ехать только отпетые мошенники, новоявленные Чичиковы, литературный предшественник которых как раз тем и занимался, что казну грабил, инородцев эксплуатировал, контрабандой грешил, единственно не успев запароть кого-нибудь до смерти, и то, наверно, потому, что владел в основном «мертвыми душами». Чеховский Павел Иванович утверждает свое принципиальное отличие от таких Чичиковых, не замечая сходства внешне несходного. По его мнению, человек, причисляющий себя к российской интеллигенции, обязан игнорировать их и стремиться к сближению с «пассажирами третьего класса». Но сказанное во многом декларативно: ведь именно «протестант» называет этих пассажиров «солдафонами» и «скотами»; подделываясь под их образ, надевает маску «пьяной хамской рожки». Все это опять-таки не может не напомнить Гоголя, бывшего, с одной стороны, апологетом «маленького человека», а с другой, презиравшего мелкоту.

Павел Иванович из «Гусева» почти прямо следует одной из рекомендаций, щедро рассыпанных в «Выбранных местах из переписки с друзьями»: «Собери прежде всего мужиков и объяви им, что такое ты и что такое они» (7, 316), — советует автор книги русскому помещику. «Протестант» поступает по предложенной модели, но не находит места, лучше судового лазарета, где бы он мог воплотить этот совет. Целый монолог посвящен разъяснению того, кто есть кто: «Я никого и ничего не боюсь. В этом отношении между мной и вами — разница громадная. Вы люди темные, слепые, забитые, *ничего вы не видите, а что видите, того не понимаете* (выделенные слова, судя по всему, имеют еще и дополнительный характер имплицитной иронической провокации читателя, идущей от автора — А. К.). <...> Парии вы, жалкие люди... Я же другое дело. Я живу сознательно, я все вижу, как видит орел или ястреб, когда летает над землей, и все понимаю. Я воплощенный протест» [7, 333]. Ср. с Фомой Опискиным, оставившим после себя «бессмысленное рассуждение о значении и свойстве русского мужика и о том, как с ним обращаться» (3, 130).

Рассказ Павла Ивановича о его проникновении на палубу третьего класса, который должен подтвердить его звание «русского интеллигента», прерывается «случайной» репликой:

«— А вы сами какого звания? — спрашивает матрос.

¹ Возможно, что и здесь скрыт намек на Гоголя. Современный исследователь замечает: «Одним из наиболее напряженных противоречий гоголевской личности было одновременное осознание собственного величия и ничтожества. Предаваясь мании величия как по крупным, так и по мелким поводам, Гоголь гордился своей гигантской культурно-исторической миссией и... умением купить по дешевке» (Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С. 73). Эпизод проникновения Павла Ивановича в третий класс, помимо литературных, имеет и житейские корни. См.: Дунаева Е. И. Плавание Чехова на пароходе «Петербург» (по материалам фонда «Добровольного флота») // Литературное наследство. Из истории русской литературы и общественной мысли 1860-1890 г. Т. 87. М., 1977.

— Духовного. Мой отец был честный поп. Всегда говорил великим мира сего правду в глаза и за это много страдал» [7, 333].

Ролевая маска «страдальца за правду» весьма часто обыгрывалась Гоголем как шаблонная. Чичиков утверждает, что он, якобы «потерпел по службе» за правду. Один из героев повести «Портрет» желал быть изображенным так, «чтобы руки оперлись на книгу, на которой бы четкими словами было написано: «Всегда стоял за правду» (3, 103). Пародируя образ «правдолюбца», сам Гоголь не до конца был свободен от него, что и передал Достоевский в «Селе Степанчикове». Про Фому говорили, «что он когда-то и где-то служил и где-то пострадал и уж, разумеется, за правду» (3, 8). Страсть к обличению и правдолюбие у Павла Ивановича, так сказать, «генетические», унаследованные им от своего отца. Павел Иванович утверждает, что он «духовного звания». Слова «духовный», «отец», «поп» в литературно-полемическом контексте рассказа оказываются неоднозначными. В кругозоре героя они передают один смысл, в кругозоре автора сквозь первичное значение просвечивает второе, скрыто профанное, обусловленное характером диалогизирующего фона. «Отцом» Павла Ивановича в этом случае следует признать не кого иного, как Гоголя.

Значимы для уяснения гоголевского подтекста в рассказе и другие фрагменты рассказа со смысловыми переборами. Находящемуся в бредовом состоянии Гусеву видится родная деревня зимой: «Боже мой, в такую духоту какое наслаждение думать о снеге и холоде! Едешь на санях; вдруг лошади испугались чего-то и понесли... Не разбирая ни дорог, ни канав, ни оврагов, несутся они, как бешеные, по всей деревне, через пруд, мимо завода, потом по полю... «Держи! — кричат во все горло заводские и встречные. — Держи!» Но зачем держать! Пусть резкий, холодный ветер бьет в лицо и кусает руки, пусть комья снега, подброшенные копытами, падают на шапку, за воротник, на шею, на грудь, пусть визжат полозья и обрываются постромки и вальки, черт с ними совсем! А какое наслаждение, когда опрокидываются сани и летишь со всего размаху в сугроб, прямо лицом в снег, а потом встанешь весь белый, с сосульками на усах; ни шапки, ни рукавиц, пояс развязался... Люди хохочут, собаки лают...

Павел Иванович открывает наполовину один глаз, глядит им на Гусева и спрашивает тихо:

— Гусев, твой командир крал?» [7, 334-335].

В приведенном фрагменте Чеховым почти откровенно стилизуется гоголевская манера повествования, близкая по тону к лирическим отступлениям «Мертвых душ». Отметим характерное для Гоголя нагнетение однородных членов предложения, особого рода риторичность, а также образец, говоря словами Бахтина, «фамильного сочетания хва-

лы и брани (в форме благословляющего проклятия)»¹ — «черт с ними совсем».

«Протестант» остался верен себе: до последнего вздоха он обличает «двуногую мразь», не чувствуя неуместности «протеста» накануне смерти. Реплика героя диссонирует с несобственно-прямой речью, передающей видение Гусева. Открытый наполовину один глаз, которым Павел Иванович последний раз взглянул на мир, — деталь сколь драматичная, столь и комичная. Смерть уравнивает Павла Ивановича с Гусевым и другими «солдафонами», и вообще со всеми «этими». Но эта простая истина так и не открылась герою. Он уходит из жизни с сознанием своей избранности и «духовности».

По замечанию М. М. Бахтина, «вагон третьего класса, подобно палубе корабля в античной мениппее, является заместителем площади, где люди разных положений оказываются в фамильном контакте»². Чехов также остро ощущал философский характер встречи личностей в дороге: «С таким философом, как Нитче, я хотел бы встретиться где-нибудь в вагоне или на пароходе и проговорить с ним целую ночь» [П б, 29]. Павел Иванович и Гусев, чеховские «два существа в беспредельности», сошлись в лазарете корабля накануне своей смерти, но ни один из них не разглядел в визави человека со своим миром, не заметил родства с ним. Незримая стена, бывшая между «протестантом» и «пассажирами третьего класса», так и осталась непреодоленной. Недаром после смерти Павла Ивановича о нем тут же начинают говорить как о постороннем, в третьем лице. Когда Гусеву сообщают, что его сосед умер, он спокойно произносит традиционное — «царство небесное».

«— Как по-твоему, Гусев? — спрашивает после некоторого молчания солдат с повязкой. — Будет он в царстве небесном или нет?

— Про кого ты?

— Про Павла Ивановича.

— Будет... мучился долго. И то взять, из духовного звания, а у попов родни много. Замолят» [7, 335].

Если попытаться вникнуть в скрыто-символический план этого диалога, то «родней» Павла Ивановича следует признать людей, близких ему по духу. В первую очередь это писатели обличительного толка, идущие вслед за Гоголем и «замаливающие» своими произведениями его «грехи». В какой-то мере к ним можно отнести и Гаршина, о котором шла речь выше. Но ведь и сам Чехов в «Гусеве» в какой-то мере идет за Гоголем, значит и он попадает в разряд «родственников» своего героя и прототипичного ему писателя. Преодолеть это «родство» невозмож-

¹ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. С. 531.

² Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 203-204.

но с помощью авторской самоиронии, которая не менее важна, чем его ирония, направленная на героев рассказа.

Желая Павлу Иванычу «царства небесного», Гусев не вдумывается в глубинный смысл этого выражения, механически употребляет его как речевое клише. На вопрос солдата с повязкой, пытающегося постичь сокровенную суть слов, Гусев реагирует непонимающе («Про кого ты?»). «Протестант» тут же забыт им, так как был для него человеком чужим и чуждым. Но ведь и Павлу Иванычу, мыслившему в категориях «я» и «они», мужик как отдельная самоценная личность также был неинтересен. Гусев для него всего лишь «живая иллюстрация, подтверждающая его убежденность во всеохватывающем зле»¹.

Художественная логика рассказа такова, что герои, кажущиеся поначалу абсолютными антиподами, в важнейших онтологических вопросах совпадают друг с другом, оказываются глубинно родственными. Гусев и Павел Иваныч дополняют друг друга, являются двумя сторонами одной медали, неким двуликим Янусом, два разных лица которого обращены в противоположные стороны, но внутренне связаны между собой, составляют сложное единство.

Если у Павла Иваныча в рассказе нет фамилии, то у Гусева нет имени. Если у Павла Иваныча неясен социальный статус, но есть достаточно определенны?! портрет, то у Гусева все наоборот: ясно социальное «лицо», но отсутствует описание внешности. Образ Павла Иваныча во многом связан с аллюзиями на Чичикова, Копейкина, Хлестакова и их биографического автора. Для Гусева значимы другие прообразы — Петрушки и Селифана из «Мертвых душ», Осипа из «Ревизора». В отличие от Гусева, Петрушка, Селифан и Осип бесфамильны. Герой Чехова — безымян. Чехов и здесь прибегает к инвертированности как «внутренней» (в пределах художественного целого), так и «внешней» (связанной с чужими произведениями). В этой логике «обратности» и проявляется «игровая эстетика иронии»². Имя и отчество одного героя и фамилия другого во многом ироничны и условны. Только соединившись вместе («Павел Иваныч Гусев»), они обретают цельность и завершенность.

В параграфе, посвященном явлению анимализации, мы уже писали о том, что фамилия «Гусев» в художественной системе Чехова носит профанный характер (как «Дырка» у Гоголя). Добавим к ее «литературной этимологии» гоголевские обертоны.

В «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» слово «гусак» сыграло роковую роль во взаимоотноше-

ниях двух Иванов: «Если бы Иван Никифорович не сказал этого слова, то они бы поспорили между собою и разошлись, как всегда приятели; но теперь произошло совсем другое» (2, 222). Иван Иванович возмущен тем, что сосед, «позабыв приличие и уважение к чину и фамилии человека», обесчестил его «таким поносным именем» (Там же).

В конце первого тома «Мертвых душ» Чичиков беседует со своим кучером:

«— Эхе-хе! Что ж ты? — сказал Чичиков Селифану, — ты?

— Что, — сказал Селифан медленным голосом.

— Как что? *Гусь ты!* Как ты едешь? Ну же, потрогивай!» (5, 286).

Иван Иванович не в большей степени «гусак», чем оскорбивший его Иван Никифорович, да и Чичиков по-своему тоже известный «гусь», хоть и дразнит этим словом Селифана. Так и у Чехова: и Гусев, и Павел Иваныч — оба «гуси», несмотря на то, что «протестант» сравнивает себя совсем с другим пернатым («Я все вижу, как видит орел или ястреб...»). Фамилия «Гусев», как и имя «Павел Иваныч», погружает читателя в атмосферу авторской игры, серьезно-смехового отношения к персонажам.

Написанный по канве гоголевских слуг, Гусев многое наследует от них. Близок он им, например, своей склонностью к резонансу. Об Осипе в «Замечаниях для господ актеров» сказано: «Говорит сурьезно: смотрит вниз, резонер и любит себе самому читать нравоучения для своего барина» (4, 7-8). Селифан то и дело «воспитывает» чубарого коня. У Гусева своя педагогическая струнка: в мыслях он любит поучать своих племянников, Ваньку и Акульку: «Пошли им, господи, — шепчет он, — ума-разума, чтоб родителей почитали и умней отца-матери не были...

— Тут нужны новые подметки, — бредит басом больной матрос. — Да, да!» [7, 328].

Посторонняя реплика бредящего матроса отбрасывает ироническую тень на мечтания Гусева, вносит элемент профанации. Слова о почитании родителей стерлись, как старые подметки на сапогах. Бессрочноотпускной заражен той же «болезнью», что и Павел Иваныч: оба следуют готовым образцам. Еще в «Каникулярных работах институтки Наденьки N» (1880) Чехов обыгрывал стародавнюю педагогическую заповедь, серьезно повторяемую прилежной девицей: «Мальчик, почитай своих папу и маму — и за это ты будешь хорошеньким и будешь любим всеми людьми на свете» [1, 24]. Ср. с иронической концовкой письма Чехова брату Александру («Гусеву»): «Низко кланяюсь твоей супруге, а чад твоих мысленно секу и желаю, чтоб они не были умнее родителей. Тебе же желаю исправиться и утешать папашу» [П 6, 68].

¹ Катаев В. Б. Автор в «Острове Сахалине» и в рассказе «Гусев». С. 245.

² Тюпа В. И. Художественность литературного произведения. Красноярск, 1987. С. 150.

Не менее показательна и педагогическая мораль чеховской «басни» о зайцах [18, 8].

Гусеву свойственна та же молчаливость, что и для гоголевских персонажей. Слуги привыкли жить своей, скрытой от господских глаз жизнью, каждый из них себе на уме. Осип, по словам автора, «не любит много говорить». Петрушка тоже «характера больше молчаливого, чем разговорчивого». Молчит в основном и Гусев. Его неречистость отчасти компенсирована тем, что сознание героя раскрывается не только в формах прямой речи, как у Павла Ивановича, но и в формах несобственно-прямой, а также косвенной. Во всем рассказе нет ни одной фразы, в которой бы сплетались голоса безличного повествователя и Павла Ивановича. Совсем иное отношение к Гусеву. Автор одновременно и иронизирует над ним, и сочувствует ему. Полнота изображения этого героя достигается иными средствами, чем в случае с Павлом Ивановичем. Гусев показан извне и изнутри, в то время как его антипод-двойник только извне.

Мировидение Гусева осталось примерно таким же, каким в свое время было у петрушек и селифанов. Ему кажется, что земля держится на рыбах, ветры прикованы цепями к стене, судно может наехать на рыбину и проломить себе днище. Мифологически-сказочные формы, характерные для сознания бывшего денщика, вызывают у Павла Ивановича острое неприятие:

«— То у тебя судно на рыбу наехало, то ветер с цепи сорвался... Ветер зверь что-ли, что с цепи срывается?

— Так крещеные говорят.

— И крещеные такие же невежды, как ты... Мало чего они не говорят? Надо свою голову иметь на плечах и рассуждать. Бессмысленный человек» [7, 327].

Слова «протестанта» о своей голове на плечах вроде бы можно считать близкими по содержанию к авторским воззрениям. Но и здесь автор не совпадает с героем. Справедливые слова Павла Ивановича поданы с навязчивой назидательной интонацией. Герой не замечает, что различие между ним и Гусевым не абсолютно, а относительно: разница лишь в ориентации на разные образцы и разные авторитеты. Будучи по происхождению «духовного звания», Павел Иванович следует в фарватере проповеднической литературы, типа «Выбранных мест из переписки с друзьями». Сознанию же Гусева довлеют традиции мужицкого «крещеного мира»¹.

¹ Некоторыми чертами Гусев напоминает другого бессрочноотпускного — рядового Житкова из рассказа Гаршина «Из воспоминаний рядового Иванова». Чехов был знаком с этим произведением, свидетельство чему — упоминание капитана Венцеля в «Острове Сахалине» [14-15, 160]. Житков, как и Гусев,

Конец рассказа композиционно и тонально смыкается с его началом. Если первая реплика заглавного героя нарушает вечернюю «звучащую» тишину, то последние строки «Гусева» переносят читателя в океанские глубины, где царит абсолютное вечное безмолвие, которое подчеркивает драматические судьбы персонажей.

Закольцованы в рассказе и некоторые образы. Условно-мифологическая рыбина, «величиной с гору», о которой вначале рассуждал Гусев, в конце рассказа как бы материализуется в реальную акулу, добычей которой он и становится. Определенное метафоры — один из излюбленных приемов создания иронической художественности. В перспективе рассказа можно усмотреть опредмечивание и ключевой метафоры поэмы Гоголя. В рассказе, где последовательно изображены три смерти, выражение «мертвые души» своеобразно выпрямляется, происходит смена очередности прямого и символического, ближайшего и дальнейшего значений.

Одновременно идет обратный процесс — метафоризации предметного. Так, слово «бессрочноотпускной», помимо основного, терминологического значения, в конце рассказа приобретает горько-иронический смысл, связанный с обыгрыванием его этимологии. Умерший от чахотки Гусев действительно получает бессрочный отпуск, только уже не от воинского начальства, а от самого Господа Бога.

Покойника зашивают в парусину, после чего он начинает походить на «морковь или редьку: у головы широко, а к ногам узко» [7, 338]. В кульминационный момент повествования автор прибегает к профанному овеществлению человека, вроде бы неуместному в тяжелой сцене похорон в море. Первое и последнее описание «внешности» Гусева оказывается анекдотическим по своему вкусу, созвучным известным «овощным» портретам героев «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», сделанным а 1а Гоголь.

Профанное овеществление кульминации подготавливается в рассказе сценой, описывающей первую из трех смертей обитателей лазарета.

«_ Ну, что ты его по зубам колотишь? — сердится Гусев. — Нечто не видишь, голова садовая?

— Что?

— Что? — передразнивает Гусев. — В нем дыхания нет, помер. Вот тебе и что! Экий народ неразумный, господи ты боже мой!» [7, 332].

По отношению к «неразумному» товарищу Гусев ведет себя почти следует тем же этическим нормам «крещеного мира». А. П. Чудаков в качестве тематической параллели к «Гусеву» называет другой гаршинский рассказ — «Денщик и офицер» (Чудаков А. П. «Толстовский эпизод» в поэтике Чехова // Чехов и Лев Толстой. М., 1980. С. 179).

так же, как Павел Иванович с Гусевым, когда советует тому иметь свою «голову на плечах*». Бессрочноотпускной так же сердится на бестолковость окружающих, так же передразнивает их, так же ставит себя в особое положение. Близорукий Гусев не догадывается, что совсем скоро и ему придется стать «головой садовой», почти в прямом значении этого выражения.

Автор рассказа на протяжении всего повествования равно далек как от чистой патетики и «обличения», так и от абсолютного разъедающего скепсиса. Ирония и драматизм сплавлены и уравновешены, в совокупности они создают сложное целое, которому присуща скрытая динамика переходов от одного начала к другому. В. Набоков, характеризую мир Чехова как двуполосный, писал: «Мир для него смешон и печален одновременно, но, не заметив его забавности, вы не поймете его печали, потому что они нераздельны»¹. Важнейший предшественник Чехова в амбивалентности подхода к миру — Гоголь.

Экзотический океанский пейзаж, которым заканчивается рассказ, обычно трактуется лишь серьезно-драматически. При ближайшем рассмотрении эмоциональная окраска его выглядит отнюдь не простой и не однотонной.

Описание заката в «Индийском океане» (используем оговорку, явно не случайно вложенную автором в уста Павла Ивановича) и серьезно, и иронично. Природа предстает в огромном масштабе: повествователю открываются и океанские глубины, и, говоря словами раннего рассказа, «высь поднебесная»: «А наверху в это время, в той стороне, где заходит солнце, сгущаются облака; одно облако похоже на триумфальную арку, другое на льва, третье на ножницы...» [7, 339]. Сказано очень красиво, торжественно. Но ведь можно отнестись к отрывку и иначе. В рассказе «Три года» есть писатель-дилетант, который «природу описывал часто и при этом любил употреблять такие выражения, как причудливые очертания гор, причудливые формы облаков или аккорд таинственных созвучий» [«Три года», 9, 52]. Если нарисованные в «Гусеве» «причудливые формы облаков» воспринять абсолютно всерьез, то получится нечто во вкусе Кости Кочевого из «Трех годов», а не Чехова. В заключительном пейзаже рассказа присутствуют не только патетика и лиричность, но и скрытый шаблон, который объективируется автором, тонко отделяется им от себя с помощью «ультразвуковой» иронии. Косвенным подтверждением сказанного может послужить одна деталь, исчезнувшая при редактировании рассказа.

Самым существенным изменением в тексте «Гусева» при включении его в сборник «Палата № 6» (1893)^j следует признать замену одного слова в последней фразе рассказа. Вариант газеты «Новое вре-¹ Набоков В. В. Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 327.

мя», где «Гусев» впервые увидел свет, был такой: «Небо становится нежно-сиреневым. Глядя на эту великолепную, очаровательную *чепуху*, океан сначала хмурится, но скоро приобретает цвета ласковые, радостные, страстные, какие на человеческом языке и назвать трудно» [7, 581]. Поэтическое описание заката было названо поначалу «чепухой», надо думать, неспроста. У Чехова это словцо обладает характером условней оценочности, недаром в «Трех сестрах» оно обыгрывается как эквивалент казусной латинской «рениксы». Стремясь приглушить пародийно-стилизаторское начало, Чехов при правке заменил «чепуху» на более нейтральное, «неигровое» слово.

Нельзя не заметить в анализируемом пейзаже и еще одной особенности: того, что он сделан как бы в манере уже умершего Гусева, его образно-антропоморфного мировидения, одушевлявшего все вокруг. Олицетворение рыб, океана, вообще природы — в основе своей все-таки слишком банально, созвучно пресловутым «причудливым формам облаков». Поэтому даже о последних фразах рассказа нельзя сказать как об одноинтонационных, прямо выражающих авторские устремления.

В какой-то мере концовка рассказа повторяет гоголевский ход из «Мертвых душ». Первый том поэмы заканчивается картиной Руситройки, прекрасной русской природы, открытой лишь сознанию автора. Чехов оказывается не только жесточе Гоголя, но одновременно и демократичнее его: в рассказе различимо возвышение простого мужика, наделенного даром чувствовать красоту божьего мира, но не обладающего словом для выражения этого чувства. В этом ему помогает автор-повествователь. Так в финале рассказа проявляется «ответственность авторского сознания драматически безответному в своем одиночестве герою»¹.

Следование Чехова за Гоголем отразилось на всем строе «Гусева», его художественной концепции, героях, поэтике. Для того, чтобы представить в своей поэме жизнь всего русского общества («Вся Русь явится в ней»), — Гоголь уехал в Италию. Оказавшись на Сахалине, Чехов поневоле оказался похож на своего предшественника: из сурового, совсем непрекрасного «далека» он тоже увидел всю Русь целиком и с одной стороны, придя к горькому выводу, что все в ней насквозь «просахалинено». Скрытый общерусский масштаб рассказа «Гусев» в определенной мере подсказан Чехову Гоголем, опосредован его художественным опытом.

«Мне кажется, — писал давний критик, — в сложном таланте Чехова можно распознать влияние различных учителей. Во главе его литературной генеалогии стоит Гоголь, общий родоначальник современ-

¹ Тюпа В. И. Художественность чеховского рассказа. М., 1989. С. 115.

ного направления...»¹. Роль Гоголя для становления художественного мира Чехова еще предстоит во многом выяснить и оценить.

В качестве перспективы дальнейшего исследования рассказа коротко коснемся еще одного произведения, которое представляет собой дальний диалогизирующий фон для него. Речь идет о «Дон Кихоте» Сервантеса. Отметим только некоторые переключки «Гусева» с великим романом.

«Дон Кихот», «Мертвые души» и «Гусев» — три произведения о «рыцарях», странствующих (странствовавших) по просторам родной страны. Рассказ Чехова замыкает на определенном этапе историю «донкихотствующих» героев и в снятом виде вбирает ее в себя. Чеховские Павел Иванович и Гусев могут рассматриваться как своего рода современная русская вариация Дон Кихота и Санчо Пансы. Про Павла Ивановича можно сказать, что он играет роль идальго, Гусев же выступает в роли слуги, (в этом случае его служба денщиком получает дополнительный смысл).

Выше говорилось о «гоголевском» характере портрета Павла Ивановича. Благодаря условности он еще вдобавок и «донкихотский» («нос длинный», «страшно исхудал», «борода жиденькая»). Чем конкретнее образ, тем более ограниченным может быть второй план, и наоборот — большая условность дает автору свободу для достаточно широкого подключения различных персонажей в качестве фоновых.

Сближает Павла Ивановича с Дон-Кихотом и их спесивое отношение к «нерыцарям». «Протестант», свысока вззирающий на всех «парий общества», повторяет своего предшественника. Похож чеховский герой на «рыцаря печального образа» и своим мировидением, строящимся преимущественно на литературных представлениях.

Какие же Чехов дает сигналы читателю, по которым тот может догадаться о связи великого романа с «Гусевым»? Как обычно, это совсем мелкие, внешне незначачие детали, кажущиеся на первый взгляд проходными. В монологе Павла Ивановича, где он рассуждает о своей непобедимости, мелькнет странная оговорка о далекой и давней Испании: «И я непобедим, никакая испанская инквизиция не может заставить меня замолчать» [7, 833]. (Ср. значимость упоминания Гренады донжуанствующим Гуровым в «Даме с собачкой»). Реплика героя случайна только для него самого, но не для автора, который явно намеренно придает словам Павла Ивановича обертоны донкихотской речи. Процитированную фразу вполне мог бы произнести испанский странствующий рыцарь, окажись он на месте Павла Ивановича.

Аллегоричным, судя по всему, является и фабульно «лишний» эпизод с маленькой лошадкой на палубе. «А вот и маленькая лошадка, —

¹ Вогуз Б. М. Антон Чехов. Эпюд. М., 1903. С. 8.

замечает повествователь, как бы заранее ожидавший с ней встречи и узнающий ее, конечно, «по литературе», а не «по жизни». — Гусев протягивает руку, чтобы приласкать ее, но она мотнула головой, оскалила зубы и хочет укунить за рукав. «Проклятая... — сердится Гусев» [7, 337].

Если не заметить того, что маленькая лошадка находится в литературном «родстве» с любимым осликом Санчо, а тот — с Гусевым, то эпизод в самом деле лишний. Ирония состоит в том, что никто никого не узнает, и маленькая лошадка «не признает» в Гусеве потомка Санчо Пансы, а тот, зная не знающий ни о каком Сервантесе, не узнает «маленькой лошадки» и откуда она взялась. О Гусеве, как и о наивном читателе, в данный момент можно сказать провокационными словами Павла Ивановича: «...ничего вы не видите, а что видите, того не понимаете». Эпизод создает скрытую игровую ситуацию, тонко и умело замаскированную автором.

Чехов вписывает свой рассказ о рыцаре-протестанте и слуге в контекст мировой литературы. Амбивалентные образы Дон Кихота и Санчо Пансы оказываются далекими литературными прообразами для вечно живых человеческих типов.

И последнее замечание. За год с небольшим до публикации «Гусева», в 8 и 9 номерах «Северного вестника» за 1889 год, печаталась статья Д. С. Мережковского «Дон-Кихот и Санчо Панса». Чехов внимательно следил за работой молодого критика. С «Северным вестником» в это время он сотрудничал и, конечно, просматривал его. Вряд ли писатель оставил статью Мережковского без внимания. Есть основания полагать, что статья о романе отразилась в «сахалинском» рассказе Чехова. Дело, видимо, обстоит даже сложнее: Мережковский полемизирует с известной работой Тургенева «Дон-Кихот и Гамлет», которая, как и роман Сервантеса, была известна Чехову с юности [П 1, 29]. При внимательном чтении рассказа, помимо диалога Чехова с Гоголем, вполне возможно проявление своеобразной скрытой формы участия писателя в журнальной дискуссии о великом произведении мировой литературы.

Возвратимся к вопросу об изменении отношения Чехова к стилизации после поездки на каторгу. Проведенный анализ рассказов «Воры» и «Гусев» позволяет утверждать, что радикального художественного переворота после Сахалина не последовало. Чехов укрепился в правильности своего пути. И после пребывания на адском острове Чехов остался верен стилизации, отдав дань прямому слову в своей очерковой книге.

В отношении следующих за «Ворами» и «Гусевым» «Дули», «Попрыгуньи», «Палаты № б» назывались фоновые произведения (работы М. П. Громова, М. Л. Семановой, А. П. Скафтымова и др.). В последнее

время появились новые работы, в которых рассматривается литературность этих рассказов¹. Минувя их, мы переходим к следующей паре рассказов-«соседей» — «Володе большому и Володе маленькому» и «Черному монаху», в которых стилизация достигает особой изощренности и тонкости. Первое из названных произведений никогда не рассматривалось на диалогизирующем литературном фоне, второе же напротив имеет прочную традицию интерпретации с опорой на литературные подтексты.

Диалог с Золя и с «золаистами» («Володя большой и Володя маленький»)

В течение 1893 года в «Новостях и биржевой газете», «Сыне отечества», «Вестнике иностранной литературы», «Наблюдателе» и «Северном вестнике» были опубликованы переводы романа Э. Золя «Доктор Паскаль», завершавшего цикл «Ругон-Маккары». Выпускается роман и четырьмя отдельными изданиями, в том числе издательством А. С. Суворина². Есть основания полагать, что Чехов прочел роман либо в книжном варианте издательства Суворина, либо в «Северном вестнике», с редакцией которого в это время он еще поддерживал связь. Последнее представляется более вероятным, поскольку сведений о посылке романа Сувориным Чехову нет, журнал же в Мелихове, где писался рассказ, получали. На роман Золя Чехов откликнулся в письмах Суворину: сначала 24 августа 1893 года, затем 11 ноября того же года (публикация «Доктора Паскаля» завершилась в октябрьской книжке «Северного вестника»). Помимо прямого отклика на роман, у Чехова был и неявный, связанный с искусством пародийной стилизации.

В том же 1893 году, в одном из последних номеров газеты «Русские ведомости» появился рассказ Чехова «Володя большой и Володя маленький», который, как мы убеждены, построен на основе творческого диалога с наделавшим много шума среди читающей публики «Доктором Паскалем».

На первый взгляд, в «Володе большом...» трудно найти намеки на объект полемики: ни герои романа, ни автор его даже мельком не упоминаются в нем. Однако внимательного читателя могут насторожить детали и подробности, придающие рассказу едва заметный колорит

¹ См., например: Табориская Е. М., Штейнгольд А. М. Эпистолярный отзыв А. П. Чехова об «Отцах и детях» и поэтика повести «Попрыгунья» // О поэтике А. П. Чехова. Иркутск, 1993.

² Лещинская Г. И. Эмиль Золя: библиографический указатель русской переводной и критической литературы на русском языке. 1865-1974. М., 1975. С. 35-36.

«французистости». То Володя маленький извиняется на французском: «Pardon, je ne suis pas seul» [8, 216], то безличный повествователь для чего-то замечает, что Володю и Софью Львовну «вместе учили танцевать и говорить по-французски». Во французской огласовке дается обычное «мерси» [8, 222], пять раз употреблено выражение «par dépit» (фр. — с досады). Даже странная «тарарабумбия» может быть истолкована как транскрипция «припева известной французской песенки — своеобразного гимна парижского полусвета конца XIX века» [8, 488]. Все это, конечно, мелочи, каждую из которых можно объяснить и с позиции бытового правдоподобия. Но нельзя не заметить, что подбор деталей у Чехова всегда целенаправлен, они создают определенно заряженное ассоциативно-смысловое поле, в пространстве которого житейские детали получают добавочное изобразительно-выразительное значение.

Обращает на себя внимание и фривольность рассказа, показавшаяся некоторым современникам Чехова излишней. Недаром редакция «Русских ведомостей» решила «подправить» его. В этой связи Чехов писал В. А. Гольцеву: «Ах, мой рассказ в «Русских ведомостях» постригли так усердно, что с волосами отрезали и голову. Целомудрие чисто детское, а трусость изумительная. Выкинь они несколько строк — куда бы ни шло, а то ведь отмахнули середку, отгрызли конец, и так облиял мой рассказ, что даже тошно. Ну допустим, что он циничен, но тогда не следовало его вовсе печатать, или же было бы справедливо сказать хоть слово автору, или списаться с автором, тем более ведь, что рассказ не попал в рождественский номер, а был отложен на неопределенное время» [П 5, 256].

Несмотря на то, что в газете рассказ появился в урезанном виде, при переиздании его в сборнике «Повести и рассказы» (М., 1894; 2-е изд. — М., 1898) Чехов не поспешил восстановить его в полном объеме. При подготовке собрания сочинений писатель пошел еще дальше и произвел небольшие сокращения и без того «неполного» текста, что свидетельствует о текстуральной достаточности рассказа.

«Володя большой...» задумывался Чеховым как рождественский рассказ, праздничность которого связана с потаенной травестийностью, игровым началом. Но этого-то никто из современников и не уловил. Редакция «Русских ведомостей» не заметила связи рассказа с литературными фоновыми произведениями, следствием чего и явилась мысль о его «цинизме». Даже редакция французской газеты «Revue Bleue», для которой рассказ был переведен Жюлем Легра, очевидно, не уловила в нем золаистского подтекста и отвергла как неинтересный¹.

¹ Для французских читателей Чехов хотел восстановить купированную часть рассказа [П 5, 280]. Возможно, что в ней содержалось нечто такое, что позволяло яснее уловить смысл переключек рассказа с романом Золя.

Обвинения в «цинизме» для Чехова были не новы. В 1886 году «Новое время» опубликовало его «Тину», которую критика впоследствии охарактеризует как рассказ «не без пикантности»¹. Были и более жесткие оценки. Показателен отзыв М. В. Киселевой, которая сравнила рассказ не больше, не меньше, как с изображением «नावозной кучи» [5, 660]. Она готова была простить автора, если б он, показывая ей эту кучу, вдруг извлек из нее «жемчужное зерно». Чехов ответил на письмо развернутой контркритикой, отстаивая право писателя изображать жизнь такой, «какова она есть на самом деле» [П 2, 11]. При этом он ни словом не обмолвился, что для адекватного понимания «Тины» нужно привлечь произведение, наверняка, известное М. В. Киселевой, вполне объясняющее «пикантность» его рассказа. Лишь по прошествии почти ста лет с момента опубликования рассказа была раскрыта его генетическая связь с романом французского писателя Жана Ришпена «Клейкая»².

Вообще, многие читатели того времени воспринимали «клубничность» как один из атрибутов литературной продукции французских натуралистов. В. В. Билибин замечает по этому поводу: «Почитайте Золя, начнет описывать модный магазин, у него там мужские кальсоны хотят совокупляться с женскими рубашками. Тем не менее я «натуралистов-французов» уважаю. Только, кажется, они нарочно, чтобы угодить вкусу почтеннейшей публики, непременно пришьют — кстати ли, не кстати — «картинку». Точно подать платят»³. Показательно, что напишет Чехов о самом Билибине в одном из своих писем: «Он хороший фельетонист, его слабость — французисто-водевильный, иногда даже б<лядоватый> тон» [П 3, 191-192]. Для Чехова «французистость» тесно связана с тематикой и еще в большей степени — с определенной тональностью. Различие между Чеховым и Билибиным при создании «фривольных» произведений, помимо прочего, заключается в том, что у Билибина тона «французистости» идут непосредственно от автора, а у Чехова опосредованы чужесловесной преломляющей средой.

«Цинизм» и «Тины», и «Володи большого...» должен был насторожить читателя, сработать как сигнал отсылки к литературе определенного толка. Но сигнал остался невоспринятым, и с рассказом «Володя большой...» произошла та же история, что семью годами ранее с «Ти-

¹ М-ский К. (К. П. Медведский) Жертва безвременья (Повести и рассказы Антона Чехова) // Русский вестник. 1896. Т. 245. № 8. С. 283.

² Смирнов М. М. Рассказ А. П. Чехова «Тина» и роман Жана Ришпена «Клейкая» // Филологические науки. 1984. № 1.

³ РГБ. Отд. рукописей. Ф. 331. К. 36. Ед. хр. 756. Ср. с критикой пьесы И. Л. Щеглова «Дачный муж» А. Н. Плещеевым в письме Чехову: «Этот любовник, поступающий в лакей к мужу, — что-то совершенно французское». (Литературное наследство. Т. 68. М., 1960. С. 334).

ной»: автора посчитали недостаточно «целомудренным», не разобравшись как следует в природе его произведения.

Самое простое и очевидное сходство романа Золя с рассказом Чехова видится в том, что фабульный костяк обоих строится на коллизиях любовного треугольника. Важно и другое: герои «Володи большого...» связаны с героями романа Золя целой системой переключек, иногда совпадений, но чаще всего — иронических переосмыслений.

В «Докторе Паскале» треугольник составляют заглавный герой, его племянница, крестница, воспитанница и ученица, а затем и жена, Клотильда, и коллега Паскаля, доктор Рамон. Персонажи Золя являются фоновыми для героев чеховского рассказа: Паскалю соответствует полковник Ягич, Клотильде — Софья Львовна, Рамону — Володя Салимович.

В чем же проявляется близость героев из столь действительно разных по жанру, стилю и проблематике произведений?

Начнем с частности — возраста героев, который обладает у Чехова и «вещественным», и литературно-символическим значением. Персонажи Чехова почти ровесники героев романа Золя. Рамону и Володе Салимовичу одинаково по 30 лет. Незначительное расхождение есть в возрасте Клотильды и Софьи Львовны, которая младше своей литературной предшественницы на два года: первой 25 лет, второй — 23 (ситуация, обратная той, что была в рассказе «В рождественскую ночь», где героиня на два года старше своей предшественницы). Для многих чеховских героинь это рубежный возраст: двадцатитрехлетние Ольга Ивановна [8, 9], Варя Шелестова [8, 314], Лида Волчанинова [9, 181], Вера Кардина [9, 313], Надя Шумина [10, 202] стоят на перепутье, прощаются с надеждами молодости и переходят к осознанию суровых реалий жизни. Кстати, и в юмореске «Женщина с точки зрения пьяницы» этот возраст отмечен как один из «переходных» — от «токайского» к «шампанскому» [3, 240].

Паскалю в романе 60 лет, полковнику Ягичу — 54 года. Чеховский герой омоложен, думается, неспроста: писатель хотел приблизить его к биографическому автору «Доктора Паскаля», ведь Золя в конце 1893 года как раз шел пятьдесят четвертый год. Ягич полемически направлен и на заглавного героя романа, и на его автора. В этом отношении рассказ сходен с «Припадком» или «Гусевым». Чехов почувствовал прототипный характер Паскаля по отношению к Золя.

В манере писателей-натуралистов было списывать образы с окружающих их людей, следовать «дагерротипному» принципу отражения действительности¹. Недаром Чехов то и дело отпускает лукаво-саркаст-

¹ Показательно, что современная Чехову критика склонна была обвинять его именно в том, против чего он выступал. П. П. Перцов писал: «Отношение

тические шпильки по их адресу, вроде следующих: «Боборыкин, который был у вас, — пишет он жене, — взял да и обругал меня в «Вестнике» Европы V. За «Трех сестер». У него в романе мою пьесу ругает Грязев, профессор, т. е. Тимирязев, человек, которого, кстати сказать, я очень уважаю и люблю» [П 10, 183]; из письма Хотяинцевой А. А.: «Немирович (Василий Иванович — А. К.) пишет из Петербурга», что Вы произвели на него впечатление. Поздравляю. Теперь он изобразит Вас в 124 томе в виде испанки» [П 7, 117]; из письма Щепкиной-Куперник о ее рассказе «Одиночество»: «Однако Вы не удержались и на странице 180 описали Софью Петровну (С. П. Кувшинникову — А. К.) [П 5, 348]. Во всех случаях Чехов указывает на прямую зависимость между реальным человеком и списанным с него «образом», так что искушенные читатели натуралистических произведений следили порой не столько за литературным сюжетом, сколько за интерпретацией жизни своих знакомых, предвкусывая нечто скандальное. Ср. в «Осколках Московской жизни» прямой выпад Чехова против такой манеры письма: «Б. Маркевич в своих произведениях изображает только своих близких знакомых — признак ислателя, не видящего дальше своего носа. «Ба! знакомые все лица!» — восклицали московские сплетники, смакуя его драму» [16, 81]. Чехов полемизирует в рассказе в первую очередь с самим мировидением и миропониманием натуралистов, работая их нормами и канонами как объективными, травестируя их.

В «Володе большом...» тонко спародирована прямая прототипичность литературных образов натуралистов. В отношении того же Ягича выстраивается цепочка опосредования. Если этот герой является полемическим продолжением Паскаля, а тот во многом авторский протагонист в романе, то логично предположить наличие связи между Ягичем и Золя. Так оно и есть. Одновременно читателя, казалось бы, уловившего смысл авторской игры с ним, подстерегает неожиданность: самая известная примета облика писателя — его знаменитая круглая борода — отдана «ученику» Ягича, молодому Володе Салимовичу¹. Это не

г. Чехова к своему творчеству напоминает приемы фотографа. С одинаковым беспристрастием и увлечением снимает этот своеобразный беллетристический аппарат и прелестный пейзаж весеннего утра <...>, и задумчивое лицо молодой девушки, и взерошенную фигуру интеллигента-неудачника...» (Перцов П. П. Изъяны творчества. (Повести и рассказы А. Чехова) // Русское богатство. 1893. № 1. С. 43). Похожее будет утверждать и К. П. Медведский. По его словам, Чехов «действует более фотографическим, чем творческим аппаратом» (Медведский К. П. Указ. соч. С. 291).

¹ В «Осколках московской жизни» Чехов дает набор традиционных опознавательных знаков французской столицы задолго до своего первого посещения ее. «Он (Париж — А. К.) напоминает вам, умный, чистенький, веселый, как вдовушка, снявшая траур, с своими дворцами, домами, бесчисленными мостами через Сену. В лицах и косюмах этих легкомысленных французов вы

что иное, как скрытое инвертирование, вместе с оксюморонами признаваемое парой «наиболее показательных средств иронической художественности»¹.

Если Ягич — опосредованное отражение Золя, то тогда допустимо и на Золя перенести некоторые характеристики чеховского героя. Так, полковничье звание Ягича можно истолковать не только прямо, но и в травестийном ключе. Французский автор вслед за героем становится «полковником»², не настоящим, конечно, а литературно-условным, подобно тому, как Гюго признавался когда-то молодым Чеховым «генералом от французской литературы». В силу своей условности «литературная табель о рангах», построенная по образцу чиновничьей, в свою очередь может служить моделью для другой, например, врачебной: «Что с Боткиным? — спрашивает Чехов Суворина. — В русской медицине он то же самое, что Тургенев в литературе... (Захарьина я уподобляю Толстому) — по таланту» [П 3, 264]. Речь здесь идет о медицинских «генералах» и «полковниках», соотносимых с литературными.

Стилизатор в силу особенностей своего мировидения подмечает сходство различного, близость далекого, родство разнородного. Чехов переносит героев Золя на русскую почву, соответствующим образом видоизменяя их.

Следование Чехова за романом Золя не было одноплановым. Разные эпизоды строятся в различных ключах. Иногда те или иные мотивы «Володы большого...» воспринимаются как переосмысленные романтические. Так, например, на вопрос Паскаля, почему Клотильда выбрала его, «такого старого, старого, как мир», следует удивленный вопрос Клотильды: «Ты стар? О нет, ты молод, моложе меня»³. В рассказе Чехова сходной по смыслу оказывается внутренняя речь Софьи Львовны, пытающейся убедить себя в верности своего шага: «Право, теперь старики

знаете Comedie Francaise с его и вторым рядом кресел, на которых восседает сплошной польдекоковский виконт. Вы мечтаете, и перед вашими глазами мелькают один за другим: Булонский лес, Елисейские поля, Трокадеро, длинноволосяй Доде, Зола с своей круглой бородкой... [16, 14]

¹ Тюпа В. И. Художественность чеховского рассказа. С. 60.

² Чехов и себя мог представить «литературным полковником». Ср. свидетельство мемуариста: «Приехал А. П. как-то из Петербурга в Москву и зашел к нам в редакцию.

— Люблю я «Будильник», — заявил он мне, — и очень хотел бы работать в нем и дальше. Но платите вы всего по пяти копеек за строку, а это мало. Я, знаете, теперь полковник от литературы, и посему не прибавите ли мне немного?» (Ортъ А. (Ф. А. Мухортов) Чехов и «Будильник» // Юбилейный чеховский сборник. С. 365).

³ Золя Э. Доктор Паскаль // Северный вестник. 1893. № 8. С. 148. Далее ссылки на это издание даются в тексте в круглых скобках с указанием номера журнала и страницы.

в тысячу раз интереснее молодых, и похоже на то, как будто старость и молодость поменялись своими ролями. Полковник старше ее отца на два года, но может ли это обстоятельство иметь какое-нибудь значение, если, говоря по совести, жизненной силы, бодрости и свежести в нем неизмеримо больше, чем в ней самой, хотя ей только двадцать три года» [8, 214].

Обе героини пытаются разглядеть в пожилом человеке молодого мужчину. В этом их сходство. Различие же связано с авторской позицией в рассказе и в романе. Золя представляется, что Клотильда, вышедшая замуж за старого дядю, может и должна быть оправдана. Ее правда — в ребенке, рожденном от Паскаля. Недаром автор в конце романа патетически восклицает: «Мать, кормящая грудью, — не символ ли обновленного и спасенного мира?» (10, 186). Для Чехова же мысли его героини о большей молодости стариков, чем молодых, — очевидный самообман, который неизбежно должен развеяться. И действительно, уже вскоре Софья Львовна подумает о своем замужестве как о непоправимой беде («но теперь беды не поправишь»).

Любовь молодых к старикам, по мнению Чехова, есть нечто противоестественное, противоречащее законам природы. Когда осенью 1889 года писатель завершил «Скучную историю», то некоторые читатели (в том числе чета Сувориных)¹ высказали предположение, что Катя просто влюблена в старого профессора [П 3, 461]. Ответ Чехова на этот домысел был на редкость резок: «При той склонности, какая существует даже у очень хороших людей, к сплетне, ничто не гарантировано от нечистых подозрений. Таков мой ответ на Ваш вопрос относительно неверно понимаемых отношений Кати к профессору, — пишет он А. Н. Плещееву. — Уж коли отвыкли от веры в дружбу, в уважение, в безграничную любовь, какая существует у людей вне половой сферы, то хоть бы мне не приписывали дурных вкусов. Ведь если б Катя была влюблена в полуживого старика, то, согласитесь, это было бы *половым извращением* (выделено Чеховым — А. К.), курьезом, который мог бы заинтересовать только психиатра, да и то только как неважный и доверия не заслуживающий анекдот. Будь только одно это половое извращение, стоило бы тогда писать повесть?» [П 3, 269-270].

Когда через четыре года после «Скучной истории» вышел «Доктор Паскаль», то читатели могли найти у Золя как раз то, от чего Чехов наотрез отказывался. В романе живописалась любовь молодой девушки к шестидесятилетнему старику (Николаю Степановичу из «Скучной истории» — 62 года). Можно предположить, что тот же Суворин воспринял это как вполне нормальное явление и как подтверждение своей правоты в давнем споре с Чеховым. ¹См.: Литературное наследство. Т. 68. М., 1960. С. 353.

В письме от 24 августа Чехов многозначительно замечает своему оппоненту: «...взялся за «Паскаля», который Вам так понравился» [П 5, 229]. К тому времени Чехов, наверняка, прочитал в «Новом времени» за 5 августа рецензию на роман, написанную Ф. Булгаковым, в которой, в частности, говорится: «Страсть старости идет против законов не только природы, но и общества. <...> Но Золя посчастливилось справиться с этой предательской темой. Изображение того, как развивалась любовь между Паскалем и Клотильдой, описание идиллического счастья <...>, быть может, наилучшее из того, что писал Золя. <...> Перо Золя здесь становится чарующей кистью, которая берет с палитры пламенные краски»¹. Позиция сотрудника газеты, видимо, была близка и самому Суворину.

Чехов же не изменил взгляда на проблему «возраста любви» со времен «Скучной истории». После прочтения романа Золя, примерно за месяц до публикации «Володи большого...», он раскроет ее в письме Суворину: «Судя по человечности, дурного мало, что Паскаль спал с девицей — это его личное дело; но дурно, что Золя похвалил Клотильду за то, что она спала с Паскалем, и дурно, что это извращение он называет любовью, — так пишет Чехов об авторской позиции в романе, противопоставляя ей свое видение. — Когда у меня ночью бывает понос, то я кладу себе на живот кошку, которая греет меня, как компресс. Клотильда или Ависага — это та же кошка, греющая царя Давида (в романе Золя Клотильда сравнивается с библейской героиней, молодой возлюбленной старого царя Давида — А. К.). Ее земной удел — греть старца, и больше ничего. Эка завидная доля! <...> Она человек, личность, она молода и, естественно, хочет молодости, и надо быть, извините, французом, чтобы во имя черт знает чего делать из нее грелку для седовласого купидона с жилистыми, петушьими ногами. Мне обидно, что Клотильду употребляет Паскаль, а не кто-нибудь другой помоложе и крепче; старый царь Давид, изнемогающий в объятиях молодой девушки, — это дыня, которую уже хватил осенний утренник, но она все еще думает созреть; всякому овощу свое время» [П 5, 244].

Однако это острое и саркастичное рассуждение, судя по всему, не переубедило Суворина в его взглядах на любовь, ибо через две недели, в следующем письме к своему оппоненту Чехов еще раз повторил сказанное, только в иной форме, акцентируя то, что Суворин никак не понимал: необходимость различать в художественном произведении позиции героев и автора, а не физиологический аспект взаимоотношений любовников: «Что Клотильде самой нравилось спать с Паскалем, что Матрена или Мария таяла от блаженства в объятиях Мазепы, удивительного мало и, по человечности судя, это, может быть, и хорошо; но

¹ Булгаков Ф. Золя — оптимист // Новое время. 1893. № 6262. 5 августа.

великому писателю и мыслителю («полковнику» — А. К.) радоваться тут нечему и незачем тут было притягивать за хвост расслабленного царя Давида и греющую Ависагу» [П 5, 250].

Острые полемики здесь направлено против объектного подхода Золя к человеку, который в данной ситуации превращается в функцию, в «грелку для седовласого купидона». В рассказе Чехов дал выход своей «обиде» на французского автора и отдал Клотильду-Софью Львовну именно тому, кто «помоложе и крепче», — Володе маленькому, исправляя произвол романиста логикой жизни, оспаривая его концепцию действительности.

Легко заметить, что объектный подход к человеку в полной мере присутствует и в чеховском произведении. Разве Володя большой или Володя маленький видят в Софье Львовне личность? Но автор «Володи большого...», в отличие от автора «Доктора Паскаля», возвышается над своими героями, поскольку обладает личностным подходом к человеку. Чем жестче проявление объектности подхода к человеку, тем жесточе становятся челрвеческие отношения. Так что можно согласиться с Н. Я. Берковским, который признавал «Володю большого...» одним «из самых страшных рассказов Чехова»: «Женщину, в которой и без того мало души и свободы, убивают день за днем муж и любовник. Жизнь в рассказе этом — серия мелких убийств, обиденных и тривиальных, служащих к выгоде и комфорту тех, кто занят этими убийствами»¹.

В некоторых случаях Чехов как бы прямо следует за ситуациями романа. Это касается характера взаимоотношений в любовных треугольниках. Паскаль и Рамон у Золя не соперники, а друзья, учитель и ученик. Между ними нет никакой напряженности, напротив, у всех троих «завязались короткие, товарищеские отношения» (5, 283).

Нечто похожее сложилось и у героев Чехова. Полковник Ягич и Володя Салимович тоже могут быть названы учителем и учеником, только не по профессии, а в «науке страсти нежной». Донжуанство Володи маленького встречает понимание и одобрение у Володи большого: «Ягич приходил от него в восторг и благословлял на дальнейшее, как Державин Пушкина, и, по-видимому, любил его» [8, 216].

Имя Пушкина не менее значимо для уяснения проблематики рассказа, чем имя французского автора. Читателю надлежит вспомнить травестированные Чеховым известные строки из «Евгения Онегина»: «Старик Державин нас приметил и, в гроб сходя, благословил». При ближайшем рассмотрении оказывается, что коллизия рассказа Чехова отчасти напоминает коллизию «Евгения Онегина», правда, не столько самого романа, сколько одноименной оперы Чайковского. Полковник Ягич, которому, кроме роли Паскаля, достается еще роль Гремина, появ-¹ Берковский Н. Я. Статьи о литературе. М.—Л., 1962. С. 432.

ляется в одной из последних сцен в «театрализованно-оперном костюме»: «в эполетах и орденах, чуть-чуть прихрамывая от ревматизма» [8, 222]. Володя маленький — Онегин. Он приходит к замужней Софье Львовне «с визитом, как следует (псевдообъективная мотивировка — А. К.), во фраке и в белом галстуке» [Там же]. Костюм Салимовича не только «онегинский», но одновременно и канонически «докторский». Ср.: «Входит молодой доктор в новой черной паре, в золотых очках и, конечно, в белом галстуке» [«Скучная история», 7, 267]. Несмотря на то, что Володя маленький — филолог, избравший своей специальностью «иностранный литературу» (важный знак!), а вовсе не доктор, он хорошо знает рецепт излечения «больной». В этом он повторяет Ягича, в пору молодости игравшего точно такую же роль: «Он был тогда очень красив и имел необычайный успех у женщин, так что его знал весь город, и рассказывали про него, будто он каждый день ездил с визитами к поклонницам, как доктор к больным» [8, 215].

Весьма вероятно, что «докторский» визит Володи Салимовича к Софье Львовне содержит и еще одну литературную аллюзию. Летом того же 1893 года И. Л. Леонтьев (Щеглов) закончил одноактную комедию-шутку «Лакей знаменитости». Чехов советовал коллеге озаглавить ее «Доктор принимает»¹. Родство рассказа Чехова с комедией Щеглова — в колорите «французистости». См. также описание визита доктора в рассказе Чехова «Месть женщины» (1884).

Наконец Софья Львовна, этакий сниженный вариант Татьяны Лариной, встречает своего «Онегина», «пошатываясь от усталости и головной боли». Ср.: «Княгиня перед ним, одна, сидит не убрана, бледна...» Правда, Софья Львовна, вопреки роли Татьяны, долженствующей встречать Онегина не убранной, все-таки «быстро надела свой новый удивительный капот сиреневого цвета с меховой обшивкой» [8, 222]. Скорее всего, героиня поспешила надеть костюм совсем из другой «оперы» и вовсе не Татьяны Лариной.

Авторская игра в «Володе большом...» не сводится к тому, что герои облачены в «театральные костюмы». Само их поведение во многом тоже сходно с известными литературными образцами. Так, изменение отношения Володи маленького к Софье Львовне после ее замужества выдержано вполне в духе Онегина: «...после свадьбы этот Володя маленький вдруг стал обращать на нее внимание, чего раньше никогда не бывало, <...> очевидно, ему только и нужно было, чтобы она вышла замуж...» [8, 217]. Гремин, Онегин, Татьяна, по художественной логике Чехова, представляют русский вариант треугольника, сходного с тем, что встречается в «Докторе Паскале». «Евгений Онегин» в скрыто травестийном варианте включается в неявный диалог произведений, трак-¹ Литературное наследство. Т. 68. С. 482.

тующих далеко н[^] новую для искусства тему неравного возрастного брака.

Вернемся, однако, к «Доктору Паскалю». Врач по образованию, Чехов не терпел дилетантства в науке, и вполне понятно, почему многие эпизоды романа, особенно те, в которых повествуется о медицинских опытах Паскаля, вызвали у него скептическое отношение. Ведь даже почитаемому Толстому Чехов не прощал невежничанья с научными проблемами. Напомним отзыв писателя о «Крейцеровой сонате», в которой, помимо ее несомненных достоинств, он замечает «еще одно, чего не хочется простить ее автору, а именно — смелость, с какою Толстой трактует о том, чего он не знает и чего из упрямства не хочет понять. Так, его суждения о сифилисе, воспитательных домах, об отвращении женщин к совокуплению и проч. не только могут быть оспариваемы, но и прямо изобличают человека невежественного, не потрудившегося в продолжение своей долгой жизни прочесть две-три книжки, написанные специалистами. Но все-таки эти недостатки разлетаются, как перья от ветра...» [П 4, 18].

А. И. Куприн свидетельствует: «Верил он в медицину твердо и крепко, и ничто не могло пошатнуть этой веры. Помню я, как однажды он рассердился, когда кто-то начал свысока третировать медицину по роману Золя «Доктор Паскаль».

— Золя ваш ничего не понимает и все выдумывает у себя в кабинете, — сказал он, волнуясь и покашливая»¹.

Надо думать, что явной «выдумкой» Чехов признавал и те опыты по омоложению организма методом подкожных инъекций, которым подвергает себя Паскаль. В Европе их связывали с практикой М. К. Брун-Секара, который в 1889 году сообщил об омолаживающем влиянии на организм человека вытяжки из семенных желез животных. Учитель Чехова по закону божьему в Таганрогской гимназии Ф. П. Покровский каламбурно обращался к своему бывшему ученику с просьбой о присылке ему книг: «Поброунсекарствуйте старику»², — то есть подарите заряд молодости, бодрости и оптимизма. В отличие от отца Покровского, Паскаль у Золя «броунсекарствует» в прямом значении этого слова и причем весьма успешно. После инъекций «он почувствовал бодрость 25-летнего юноши (то есть ровесника Клотильды — А. К.). <...> Паскаль верил, что нашел всеобщую панацею, жизненный эликсир, который должен уничтожить человеческие немощи, единственную причину всех страданий...» (5, 278-279). Надо ли говорить, как это место мог прочесть Чехов, еще в ранний период творчества иронизировавший над рецептами омоложения? Заметка о премьере оперетты И. Штрауса

¹ Чехов в воспоминаниях современников. С. 567.

² Чехов М. П. Вокруг Чехова. С. 22.

«Калиостро в Вене» (1883) прямо начиналась с передачи молвы о великом чудодее: «Слышали? А? Граф Калиостро дает такие капли, что если выпьешь, то помолодеешь... Ежели тебя не любят, так и против этого у него есть капли» [16, 26]. Омоложение с помощью «капель» — занятие, достойное не ученого, а шарлатана. В рассказе Чехов не снизошел до пародии на медицинские опыты героя Золя. Полковник Ягич не предпринимает усилий для сохранения своей молодости, да ему и нет в том нужды.

Естественно, что автор «Володи большого...» не мог принять и золаистской теории наследственности. Она была не результатом серьезных научных изысканий, а плодом воображения писателя, который «все выдумывает у себя в кабинете». Золя в «Докторе Паскале» выделяет четыре случая наследственности: «...прямая наследственность, когда в физической и нравственной природе ребенка проявляется отец и мать; косвенная — влияние родственников по боковой линии: дядей, теток, двоюродных сестер и братьев; возвратная — восходящая за несколько поколений назад и наконец наследственность через влияние — отголосок прежних сожителств, например, первого самца, который навсегда кладет отпечаток на поколение самки, даже в том случае, когда он перестает быть причиной зарождения» (5, 275). В этом наблюдении классика французского натурализма Чехов мог заметить не только упрощение и вулгаризацию сложных вопросов наследственности, но и образы, давно избитые литературными рутинерами, — все тех же дядюшек и тетушек, кузенов и кузин. Чехов тоже не мог их избежать, но у него они в той или иной степени объектны, отодвинуты от уст автора. В тексте, написанном с оглядкой на Золя, они приобретают характер отсылок к «Доктору Паскалю». Сама же теория наследственности получает не естественно-научный характер, за какую ее желает выдать Золя, а условно-литературный. Для сравнения приведем прямое высказывание Чехова о роли наследственности: «Что же касается наследственности, то с нею надо мириться, ибо она неизбежна и нужна, — пишет он 29 марта 1890 года все тому же Суворину. — А нужна потому, что человек, кроме дурного, наследует еще от предков много и хорошего» [П 4, 50]. Так что, отказываясь от теории наследственности, по Золя, Чехов вовсе не отвергал ее как таковую.

Когда Софья Львовна почувствовала себя в жизненной ловушке, она недаром «вспомнила, как полковник Ягич, ее теперешний муж, когда ей было лет десять, ухаживал за тетей, и все в доме говорили, что он погубил ее <...>, и говорили, что, бедняжка, не находит себе места» [8, 215]. Шаблонный в художественной системе Чехова образ тетушки бросает отсвет на Софью Львовну, которую в ближайшем будущем ждет сходная судьба. Как и тетка, она тоже не будет находить себе места. Но

для Чехова героини связаны не столько наследственно, «по боковой линии», как это можно было бы истолковать, опираясь на теорию Золя, сколько экзистенциально и литературно. Сама по себе жизнь — и русская действительность в частности — такова, что многие людские судьбы в ней повторяются. Возможные житейские перипетии многократно описаны в литературе, поэтому стилизатор обращается к художественному опыту своих читателей, побуждая их припомнить известные литературные образцы, в которых изображались подобного рода драмы.

Обратим внимание на один момент в процитированной фразе. Повествователь говорит о событиях более чем десятилетней давности, используя язык и мышление девочки, которая сама еще не понимает, что происходит с ее тетей и только слепо повторяет взрослых («погубил», «бедняжка» — форма рассеянного разноречия, передающего взрослую речь в детской огласовке). В данном высказывании повествователь намечает одно из главных качеств личности Софьи Львовны — ее инфантильность.

Детскость Клотильды акцентировал и Золя, но делалось это им совсем иначе. «Несмотря на ее двадцать пять лет, в ней оставалось еще много детского, и на вид ей можно было дать не более восемнадцати» (5, 252). Бабушка Клотильды, Фелиситэ, говорит ей: «Какой ты еще ребенок!» (5, 265). Похоже относится к племяннице и Паскаль: «Но ведь ты маленькая девочка, ты ничего не понимаешь!» (5, 267). Автор романа следует давно устаревшим нормам, в русле которых создает трафаретный едва ли не со времен романтизма образ девушки-дитя, этакого «бутона», который в необходимый момент распускается, что и происходит с героиней романа: «Клотильда, долго остававшаяся ребенком, несмотря на свои двадцать пять лет, расцвела в пышный, восхитительный цветок» (8, 137). Оценка Клотильды во всех высказываниях одноинтонационна: все говорят о ней с умилением и совершенно всерьез.

Иное дело Чехов. Девушка-дитя, «розан», является для него махровой литературной рутинной, от которой необходимо дистанцироваться с помощью иронии. Инфантильность двадцатитрехлетней Софьи Львовны ни у героев, ни у автора не вызывает умиления, а в отношении к ней Володи маленького и вообще сквозит прямая издевка: «Потом он посадил ее к себе на одно колено и, качая как ребенка, запел: «Тара...рабумбия! Тара...рабумбия!» [8, 224]¹.

Если Софья Львовна некоторые свои черты унаследовала от Клотильды, то ее муж, полковник Ягич, от Паскаля. По модели, сходной с романной, построены их портреты. Вот облик Паскаля: «*Несмотря на*

приближающиеся шестьдесят лет, он со своими белыми, как снег, волосами и бородой, казался в этой полутьме крепким и мощным» (5, 251). Никакой двутонности, скрытой ироничности здесь нет. Как и оценка Клотильды, оценка Паскаля одноинтонационна. А вот портрет Ягича: «*Несмотря на свои пятьдесят четыре года, он был так строен, ловок, гибок, так мило каламбурил и подпевал цыганкам»* [8, 214]. Высказывание, находящееся в повествовательном контексте, построено в зоне голоса героини, передает ее видение и оценку мужа (знакомое дамское словечко «мило», идет, конечно, не прямо от автора). Второй акцент еще недостаточно ощутим в изолированном высказывании, но становится очевидным при расширении контекста. В каждой следующей затем фразе так или иначе звучит тема старости, которую «ведет» не героиня, а автор. Наконец двуинтонационность совершенно обнажается: «И теперь, *даже несмотря на седину, морщины и очки, иногда его худошавое лицо, особенно в профиль, кажется прекрасным»* [8, 215]. Объект описания и наблюдения у автора и героини общий, но видится он ими различно. Многочисленные оговорки передают композиционно неформленную, зыбкую внутреннюю речь героини, как бы уговаривающую и убеждающую себя в молодости старого мужа. Как это ни парадоксально, Софья Львовна похожа на автора «Доктора Паскаля»: оба видят то, что им хочется видеть, вопреки действительности, «несмотря на», и боязливо закрывают глаза на то, чего видеть не хочется.

Одной из ведущих тем романа Золя является вера в бога. Безбожный Паскаль журит племянницу за ее религиозность: «*Вся эта фантастическая таинственность только испортила твою славную головку, — говорит он ей. — Ты совсем не нужна твоему Богу...*» (5, 256). В свою очередь атеистические рассуждения дяди вызывают острое неприятие Клотильды: «*А ты бы лучше сделал, если б не отдавался своим материалистическим воззрениям. Как ты не хочешь видеть, что есть еще нечто...*» (Там же). С Клотильдой солидарна Мартина, экономка Паскаля, видящая «преступление» доктора в том, что тот «не хочет примириться с Господом» (5, 257). Авторские симпатии в вопросе веры, безусловно, на стороне Паскаля. Правда, материализм Паскаля примерно той же глубины, что и его научные изыскания. Чаще всего дело ограничивается авторскими декларациями, вроде следующей: «*Паскаль верил только в одно: в жизнь. Только в жизни он видел проявление божества. Жизнь — это бог, великий двигатель, душа вселенной»* (5, 277). Чтобы прояснить отношение Чехова к миропониманию, выраженному в этих словах, сделаем очередное отступление.

В конце ноября 1892 года, то есть примерно за год до публикации рассказа, Чехов пишет письмо Суворину, в котором, анализируя современную литературную ситуацию, признает, что для литераторов насту-

¹ Об эвфемистическом смысле фразы «тара-ра-бумбия» см.: Рейфилд П. Д. Тара-ра-бумбия и «Три сестры» // Чеховиана: Чехов в культуре XX в. М., 1993. С. 99.

пило «время рыхлое, кислое, скучное». Не исключая себя из числа писательской «артели», Чехов далее пишет: «...мы кислы и скучны, умеем рожать только гуттаперчевых мальчиков <...> Пишем мы машинально, только подчиняясь тому давно заведенному порядку, по которому одни служат, другие торгуют, третьи пишут... Вы и Григорович находите, что я умен. Да, я умен по крайней мере настолько, чтобы не скрывать от себя своей болезни и не лгать себе и не прикрывать своей пустоты чужими лоскутками вроде идей 60-х годов и т. п. Я не брошусь, как Гаршин, в пролет лестницы, но и не стану обольщать себя надеждами на лучшее будущее. Не я виноват в своей болезни, и не мне лечить себя, ибо болезнь сия, надо полагать, имеет свои скрытые от нас хорошие цели и послана не даром... Недаром, не даром она с гусаром!» [П 5, 133-134]. Прочтя это письмо, Суворин счел нужным показать его С. И. Смирновой-Сазоновой, принадлежавшей к его близкому окружению. Та в свою очередь не замедлила высказать Суворину свое мнение о взглядах Чехова: «Все утро писала Суворину, целую книгу ему послала», — так отозвалась она о своем ответе [П 5, 428]. Очевидно, что Суворин был во многом солидарен с мнением Смирновой, так как теперь он посылает на прочтение уже Чехову ее письмо-«книгу». Оппонент писателя умело организует полемику «чужими голосами», при этом сам остается как бы в стороне от нее, прямо старается не высказываться. 3 декабря 1892 года Чехов вновь пишет Суворину, разбирая посланное тем письмо Смирновой, но имея в виду, конечно, в первую очередь ее патрона, прибегнувшего к искусной «эвфемистической» форме спора. «Если Вам хочется неискренности, то в письме Сазоновой ее миллион пудов. «Величайшее чудо это сам человек, и мы никогда не устанем изучать его»... или «Цель жизни — это сама жизнь»... или «Я верю в жизнь, в ее светлые минуты, ради которых не только можно, но и должно жить, верю в человека, в хорошие стороны его души» и т. д. Неужели все это искренно и значит что-нибудь? Это не воззрение, а момпасье. Она подчеркивает «можно» и «должно», потому что боится говорить о том, что есть и с чем нужно считаться. Пусть она сначала скажет, что есть, а потом уж я послушаю, что можно и что должно. Она верит «в жизнь», а это значит, что она ни во что не верит, если она умна, или же попросту верит в мужицкого бога и крестится в потемках, если она баба. Под влиянием ее письма Вы пишете мне о «жизни для жизни». Покорно Вас благодарю» [П 5, 137-138]. Ср. с письмом Е. М. Шавровой, датированным 1 января 1897 года, в котором после поздравления с Новым годом следует прибавление: «А главное, желаю того, что Вы забыли пожелать мне в Вашем письме, — желанья жить» [П 6, 260].

«Пожелание желанья жить» — типично «дамская» философия, которая иронически обыгрывается Чеховым и которая роднит Сувори-

на со Смирновой и Шавровой. Чехов почти прямо заявляет Суворину, что тот поддается влиянию «сладких» чужих взглядов, напоминающих «момпасье» (можно было бы сравнить их и с известным нам «мармеладом»). Думается, что Чехов деликатно смягчает упрек, прекрасно понимая, что мысль о «жизни для жизни» свойственна Суворину независимо от посторонних влияний. Ведь еще за пять лет до приведенной пикировки Суворин поместил в своей газете рецензию на чеховского «Иванова», в которой выразил свое понимание творчества молодого драматурга. Взгляды Суворина поразительно похожи на те, что позже будет излагать Смирнова. По мнению Суворина, Чехов «отличается здравомыслием и любовью к жизни <...> Он не любит ни фраз, ни нытья, ни отчаяния и является другом самых обыкновенных людей... Он сам как будто хочет сказать, что надо жить просто, как все, и вносить свои лучшие силы, лучшие намерения в развитие этой простой, обыкновенной жизни, а не тратить их на подвиги несоразмерные и без пути не стремиться зажигать моря»¹. Нечто подобное могла бы написать и С. И. Смирнова: «здравомыслие и любовь к жизни» — как раз те ценности, которые она призывает ценить. Эхом откликаются слова Суворина через четыре года и в нововременской рецензии на роман «Доктор Паскаль», написанной Ф. Булгаковым: «Зола завершает свое творение зрелищем чистоты, здоровья и жизни. Эти силы в конце концов должны восторжествовать. <...> *Вера в жизнь* и в спасительную силу всего истинно живучего служит последним словом Зола в истории Ругонов»². Теперь вопрос: какое отношение имеет сказанное к анализируемому рассказу? На наш взгляд, непосредственное. Легко заметить, что многие тезисы Смирновой, Суворина и рецензента романа, вроде «веры в жизнь», весьма похожи на те, что декларируются автором «Доктора Паскаля», более того, как будто прямо позаимствованы оттуда, хотя роман появился после писем Суворина и Смирновой. В важнейших онтологических вопросах издатель «Нового времени» и его ближайшее окружение совпадали с Золя. Естественно, что и Суворин, и Чехов прочли «Доктора Паскаля» пристрастно, памятуя о своей давней полемике. Суворин не мог не почувствовать в Золя авторитетного «союзника» в споре с Чеховым, который в свою очередь, наверняка, распознал причину заинтересованности собеседника «Доктором Паскалем» и в письмах к нему дал развернутую критику романа. Так что есть все основания полагать, что ближайшим полемическим адресом для Чехова в «Володе большим и Володе маленьком» являлся не столько далекий Золя, сколько его русские адепты, «верящие в жизнь», но при этом боящиеся сказать,

¹ Суворин А. «Иванов», драма в 4 д., Антона Чехова // Новое время. 1889.

² № 4649. 6 февраля.

² Булгаков Ф. Зола — оптимист.

«что есть и с чем нужно считаться». Игровая по форме, но серьезная по содержанию полемика Чехова с Сувориным будет продолжена в следующем рассказе — в «Черном монахе».

Чехов не был ни воинствующим материалистом, ни истовым христианином. Поиск и обретение веры в бога является для него сугубо интимным делом. В одном из поздних писем он скажет: «Нужно верить в бога, а если веры нет, то не занимать ее места шумихой, а искать, искать одиноко, один на один со своей совестью» [П 10, 142]. Чеховским героям не удастся подняться до подобного взгляда на веру. Для многих она остается лишь футляром, которым можно укрыться от жизненных проблем.

Клотильда искренно и наивно убеждена в том, что жизненные невзгоды легко преодолеть, уйдя в монастырь: «В отречении от жизни есть все-таки своя радость. Ведь и святые были счастливы тем, что уходили от жизни и посвящали себя неведомому» (5, 290). Но этот вариант жизнеустройства героиня не реализует, ставя перед собой иную задачу — примирить атеиста и материалиста Паскаля с богом: «Нашему чувству недостает чего-то, — обращается она к мужу. — <...> у меня явилась непреодолимая потребность наполнить его, о! всем, что есть вечного и божественного... Чего может не хватать нам, как не Бога? Встань на колени, помолись со мною!» (6, 175).

Как и философия «жизни для жизни», эти рассуждения Клотильды о боге могут быть восприняты как очередная утопия. В ранней заметке «Сара Бернар» (1881) Чехов писал о французской актрисе, что та, «будучи порядочной фантазеркой», «чуть-чуть не постриглась в монахини» [16, 8]. Монашество здесь — одно из проявлений дамских фантазий, вариант ролевого поведения. Через двенадцать лет, читая роман Золя, Чехов вновь столкнется с выпрєнными мечтаниями «об отречении», которые своеобразно отзовутся в его рассказе. Автор «Володи большого...» прибегает к привычному для себя «разделению» взглядов прототипа. Оля, бедная воспитанница отца Софьи Львовны, реализовала то, о чем так сладко грезил Клотильда и юная Сара Бернар: она ушла в монастырь. Если Софья Львовна *par dєpit* вышла замуж, то Оля *par dєpit* оставила мирскую жизнь: «Теперь в моде это *par dєpit*, — говорит Рита, кузина Софьи Львовны. — Вызов всему свету. Была хохотушка, отъявленная кокетка, любила только балы да кавалеров и вдруг — на, поди! Удивила!» [8, 21]. Французское выражение *par dєpit* было для Чехова знаком поведенческого стереотипа, которому склонны следовать женщины. Недаром писатель дразнил этим Лику Мизинову [П 4, 163; 5, 147].

Софье Львовне поначалу представляется, что уйти в монастырь, как Оля, значит решить для себя «вопрос жизни». Но вскоре она меняет

свое мнение об этом: «Неужели погребать себя заживо значит решать вопрос жизни? Ведь это смерть, а не жизнь», — говорит она, обращаясь к Володе маленькому. Вроде бы серьезное суждение героини должно привести ее к каким-то итогам, выводам. Но этого не происходит. Почти тут же героиня начинает кокетничать со своим «Рамоном», разыгрывая роль девицы, жаждущей услышать от «необыкновенного» человека душеспасительный рецепт, с помощью которого можно легко «решить вопрос жизни»: «Вот вы, Володя, умный человек, — сказала Софья Львовна, — научите меня, чтобы я поступила точно так же, как она. Конечно, я неверующая и в монастырь не пошла бы, но ведь можно сделать что-нибудь равносильное. Мне не легко живется, — продолжала она, *помолчав немного*. — Научите же... Скажите мне что-нибудь убедительное. Хоть одно слово скажите» [8, 223].

Ретардирующая ремарка безличного повествователя здесь не случайна. Задерживая внимание читателя, она побуждает его осмыслить сказанное не только в прямом, но и в скрыто символическом плане. С помощью ремарки автор косвенно выражает свое несогласие с героиней, уточняет ее. Попытаемся понять суть скрытого спора автора с героиней, раскрыв одну из личин полковника Ягича.

Володя большой внешне чем-то похож на Ивана Ивановича Кузьмичева из «Степи». «С лица дяди мало-помалу сошло благодушие и осталась одна только деловая сухость, а бритому тощему лицу, в особенности когда оно в очках, когда нос и виски покрыты пылью, эта сухость придавала неумолимое инквизиторское выражение» [7, 18]. Ср. с портретом Ягича: «И теперь, даже несмотря на седину, морщины и очки, иногда его худощавое лицо, особенно в профиль, кажется прекрасным» [8, 215]. Приглашенное ролевое начало в портрете Ягича проясняется в другом эпизоде. При описании расставания с Софьей Львовной замечено, что он «нагнулся к жене, перекрестил ее, дал поцеловать свою руку (женщины, которые его любили, целовали ему руку, и он привык к этому)» [8, 222]. Добавим к этому эпизоду уже упоминавшееся «благословение» полковником Володи маленького на донжуанские подвиги, и станет ясна другая скрытая роль Ягича — «святого отца», «инквизитора», наставляющего паству, но втайне распутного. (Вспомним слова из письма Суворину по поводу «Ученика» Бурже: «Что же касается разврата, то за утонченных развратников, блудников и пьяниц слывят не Сиксты и не Менделеевы, а поэты, аббаты и особы, исправно посещающие посольские церкви» [П 3, 209]). Так что Софья Львовна напрасно мечтает о монастыре, не замечая того, что уже является «послушницей» своеобразной обители со своим уставом. Ретардирующая ремарка повествователя как раз и дает сигнал к такого рода размышлениям читателя. Ср. вариацию этого мотива в «Анне на шее»: «Говорили также, что

эту поездку в монастырь Модест Алексеич, как человек с правилами, затеял, собственно, для того, чтобы дать понять своей молодой жене, что в браке он отдает первое место религии и нравственности» [9, 161]. Прежде, чем поселить молодую жену в «своем» монастыре, старый муж для образца везет ее в другой, настоящий.

Второй вариант решения вопроса жизни не менее утопичен и иллюзорен, чем побег в монастырь. Он связан с кухней Софьи Львовны, бывшей курсисткой Ритой, которая «от утра до вечера читала толстые журналы, осыпая их пеплом, или кушала мороженые яблоки» [8, 216]. Запойное чтение толстых журналов, своеобразно уравниваемое морожеными яблоками, — это еще одна разновидность футляра. Для Риты не литература оказывается суррогатом жизни, а жизнь — суррогатом литературы. Ей легче укрыться от жизни литературой, чем трезво оценить окружающий враждебный мир. Роман Золя заканчивается оптимистически. Паскаль умирает, но плоды его труда остаются жить. После его смерти Клотильда осознает, «какой долгий труд совершился в ней. Паскаль постепенно исправлял ее наследственность, и она мысленно переживала медленную эволюцию, борьбу между реальным и химерическим. <...> Клотильда кончила тем, что сделалась уравновешенной, рассудительной; решила прожить жизнь, как она должна быть прожита, с надеждой, что сумма человеческого труда со временем избавит мир от зла и страданий» (10, 177).

Героям «Володи большого и Володи маленького» не открывается никакого выхода. Каждый из них остается заложником своих заблуждений и поведенческих стереотипов. Обоих Володей, Софью Львовну, Олю и Риту автор уравнивает образом тройки, на которой они катаются. Это не гоголевская птица-тройка, а скорее карусель, передающая самое драматичное, по Чехову, — механическое круговое движение жизни, неподвластной человеку, неизбежность будней: «И после этого жизнь пошла по-прежнему, такая же неинтересная, тоскливая и иногда даже мучительная» [8, 225].

В заключение приведем эпизод из жизни Чехова, в котором «пестрый сор» повседневности своеобразно оправлен литературной схемой. В год написания рассказа в одном из писем Суворину писатель как бы в шутку обронил две фразы: «Цель моего приезда в Петербург: следить за Вами и m-me Мережковской, в которую Вы влюблены. Этот роман меня очень интересует» [П 5, 251], Сказанное — не пустая колкость Чехова-острослова, а скрытая мистификация, намекающая все на того же «Доктора Паскаля». Скрытый в слове «роман» каламбур раскрывается при распределении ролей по романной модели. Суворин должен был взять себе роль Паскаля (с которым, кстати сказать, он был ровесник, в 1893 году ему исполнилось ровно 60 лет). M-me Мережковской

следовало отдать роль Клотильды, а Мережковскому — Рамона. Схема может показаться слишком приблизительной: ведь Суворин не был доктором, да и не дядя Зинаиде Николаевне, которая была замужем не за ним, а за «Рамоном». Здесь следует учитывать особенности мышления и видения стилизатора, обращающегося с чужими схемами достаточно вольно. Вспомним совет Лидии Авиловой сделать героя ее произведения, студента, «чиновником из департамента окладных сборов, а Дуню офицером, что ли...» [П 4, 359]. Чехову открывается условность и относительность литературных фабул, образов, которые возможно творчески репродуцировать, варьировать, сливать воедино или, напротив, разделять, смело переворачивать и выворачивать наизнанку. Все это отчетливо явлено и в следующем произведении писателя — «Черном монахе».

«Алгебра» стилизации («Черный монах»)

Попытку овладеть сокровенным смыслом «Черного монаха» чаще всего связывают с выявлением и интерпретацией его скрытой литературности и полемичности (работы М. П. Громова, В. И. Кулешова, Р. Г. Назирова, М. Рев, Е. М. Сахаровой и др.). Однако есть и другой подход к рассказу. И. А. Гурвич считает, что увлечение поиском объекта полемики затушевывает и «своеобразие творческих намерений художника, который в «Черном монахе», как и в «Палате № 6», проследивает не пагубное влияние на человека той или иной философии, а разрушительное действие мудрствования, делающего (в данном случае) человека мнимосчастливым — и вместе с тем откровенно эгоистичным, грубо несправедливым, а то и жестоким»¹. Определенный резон в сказанном есть, и все-таки игнорировать значимость полемики в рассказе нельзя, ибо если бы Чехову действительно было неважно, какие литературные тексты стоят за его рассказом, то он и не давал бы никаких поводов для их поиска и попросту устранил бы всю разветвленную систему аллюзий, полускрытых цитат и реминисценций. Думается, что совсем не случайно в рассказе один из героев произносит фразу, которая приобретает еще и скрытый полупровокационный характер, обращенный в том числе и к читателю. Песочный говорит Коврину, взявшемуся за чтение его брошюр: «Прежде, чем читать мои возражения, надо знать, на что я возражаю» [8, 235-236]. То же самое можно сказать и о рассказе, понятом как «возражение» на завуалированные чужие положения. В «Черном монахе» Чехов ведет напряженный диалог и с современниками, и с авторами предшествующих эпох, и вне этого диалога содержательная

¹ Гурвич И. А. Проза Чехова (человек и действительность). М., 1970. С. 73.

глубина его во многом утрачивается. Так что понятен интерес исследователей, вновь и вновь пытающихся найти и доказать скрытые полемические адреса рассказа.

В качестве параллелей к «Черному монаху» рассматривали «Евгения Онегина», «Пиковую даму», «Моцарта и Сальери» Пушкина, «Сильфиду» Одоевского, «Красный цветок» Гаршина, «Хозяюку» и «Братьев Карамазовых» Достоевского. Не все из названного следует отвергнуть, однако надо согласиться с В. Б. Катаевым, считающим, что «самые, казалось бы, наглядные совпадения между текстом «Черного монаха» и внешними по отношению к нему источниками могут не приблизить ни на шаг к пониманию его подлинного смысла»¹. Важно понять художественную логику автора, прибегающего к тем или иным произведениям, составляющим диалогизирующий фон рассказа, не типологически, а генетически связанным с ним.

«Андрей Васильич Коврин, магистр, утомился и расстроил себе нервы. Он не лечился, но как-то вскользь, за бутылкой вина, поговорил с прилежным доктором, и тот посоветовал ему провести весну и лето в деревне» [8, 226]. Экспозиция рассказа представляется информацией - но-одноплановой. Однако уже в ней внимательно читателю задана своеобразная «загадка». Мирослав Дрозда, анализируя первое предложение «Черного монаха», пронизательно замечает, что оно могло бы звучать и по-иному: «Магистр Андрей Васильич Коврин утомился» и т. д. И далее комментирует: «Чеховская версия фразы исходит из предположения о том, что нет необходимости в представлении героя; слово «магистр» употреблено «вдобавок», для уточнения, во избежание сомнений в идентичности персонажа, о котором читатель как будто уже когда-то слышал, так что в настоящее время рассказ о нем передается на основании известного общего знания о нем»². Кто же он, «знакомый незнакомец», которого представляет автор?

Образ магистра, ученого человека для Чехова издавна ассоциировался с книжным шаблоном. Василий Семи-Булатов в «Письме к ученому соседу» признается: «Я пламенно люблю астрономов, поэтов, метафизиков, приват-доцентов, химиков и других жрецов науки, к которым вы себя причисляете чрез свои умные факты и отрасли наук, т. е. продукты и плоды» [1, 11]. Герой другого рассказа, выдержав на тройку с плюсом один из экзаменов, тут же возомнил себя «ученым»: «Я жрец науки... — говорил Гвоздикова. — Она полюбила во мне жреца науки» [«Свидание хотя и состоялось, но...», 1, 175-176]. Как ни велико различие между Гвоздикова и Ковриным, «обже» Гвоздикова и Таней Пе-

соцкой, Василием Семи-Булатовым и стариком Песоцким, между ними есть еще и глубинное сходство: все они слепо верят в ярлыки, все внутренне несвободны, что проявляется в предвзятом подходе к человеку с внешне-ролевой стороны.

Советчик-доктор столь же трафаретен для Чехова, как и «жрец науки». «А где доктор, там ревматизм от трудов праведных, мигрень, воспаление мозга, уход за раненым на дуэли и неизбежный совет ехать на воды» [1, 17]. «Приятель доктор» советует в качестве лекарства Коврину не воды, а целебный деревенский воздух, но суть от этого не меняется: все равно это вариация расхожего сюжетного хода. Использование его в «Черном монахе» не может быть не намеренным, а потому во внешне серьезных вводных фразах рассказа уже есть капля иронии, пока еще не слишком ощутимая, но вносящая достаточно серьезные коррективы в восприятие героя и его болезни. Заболевание Коврина действительно серьезно для него самого, автор же относится к нему иначе. «Расстроенные нервы» достаточно условная болезнь, причем преимущественно «дамская».

Обратимся к первой звучащей реплике главного героя. Коврин говорит о дыме от костров, которые должны спасти коммерческий сад Песоцких от заморозков и грозящих убытков: «Я еще в детстве чихал здесь от дыма» [8, 228]. Как и повествовательное начало рассказа, фраза представляется чисто ситуативной и однозначной. Однако и в ней есть «второе дно», скрытый авторский иронический акцент, который существует как не проявленная до поры потенция.

Перебирая в памяти произведения, где встречается мотив дыма, одним из первых вспоминается «Горе от ума» с классическим и одновременно затертым выражением: «И дым отечества нам сладок и приятен». Подсказка для такого рода ассоциации незаметно вкраплена в рассказ еще до слов Коврина. Сказано, что Андрей Васильич приезжает в Борисовку «к своему бывшему опекуну и воспитателю» [8, 226]. Но аналогичные отношения связывают и Фамусова с Чацким! «Андрея Ильича покойного сынок» был взят на попечение Павлом Афанасьевичем, жил у него в доме, воспитывался вместе с его дочерью. «Да, с Чацким, правда, мы воспитаны, росли», — признается Софья. Коврин воспитывался вместе с Таней. Оба героя оставили со временем дом опекуна, ушли в «большой мир», оба возвращаются в знакомые места после длительного отсутствия, оба вдыхают знакомый «дым Отечества», но относятся к нему по-разному.

Чацкий приезжает в Москву после трехлетней отлучки, мечтая о встрече с повзрослевшей Софьей, заочно уже влюбленный в нее. Будучи в эйфории ожидания, он и вспоминает строчку из державинской «Арфы» о «сладости» дыма.

¹ Катаев В. Б. Проза Чехова. С. 194.

² Drozda M. Нарративные маски зрелого Чехова // Anton P. Cechov. Werk und Wirking. P. 266.

По реплике Коврина чувствуется, что комедия Грибоедова в момент речи находится за пределами его сознания. Он не чувствует своей близости к Чацкому. У него свои литературные ориентиры и образцы, сквозь призму которых он взирает на жизнь. Поэтому слова о дыме, от которого Коврин чихал еще в детстве, в его кругозоре серьезны, но в кругозоре автора профанны. Автор «переводит» некогда оригинальную метафору в сугубо материальный план. Литературная перспектива позволяет обнаружить в объектном слове героя лазейку, с помощью которой прямая речь получает скрыто иронические тона, идущие от автора.

Тот из читателей, кто ухватил брошенную автором нить ассоциаций, тянущихся к комедии Грибоедова, будет и дальше читать рассказ как бы в двух проекциях, постепенно утверждаясь в верности выбранного литературного фона.

Коврин и Таня появляются перед читателем буквально из дыма, как некие театральные герои: «Они шли по саду, где тлели костры из навоза, соломы и всяких отбросов, и изредка встречались работники, которые бродили в дыму, как тени» [8, 228]. Ср. в «Верочке» подчеркнута театральная характеристика тумана, своеобразного коррелята дыма, который предшествует разговору Огнева с Верочкой: «...ключья тумана, похожие на привидения, тихо, но заметно для глаза, ходили друг за дружкой поперек аллея. <...> Огнев, наблюдавший туман в лунный августовский вечер чуть ли не первый раз в жизни, думал, что он видит не природу, а декорацию, где неумелые пиротехники, желая осветить сад бенгальским огнем, засели под кусты и вместе со светом напустили в воздух и белого дыма» [6, 71]. Другая параллель представлена в «Душечке», где появлению ветеринара Смирнина предшествует иной образ: «В один жаркий июльский день, под вечер, когда по улице гнали городское стадо и весь двор наполнился облаками пыли, вдруг кто-то постучал в калитку» [10, 110]. Во всех случаях появление героев из дыма, тумана или даже облака пыли подготавливает читателя к тому, что далее будет разворачиваться некое неявное «театральное действие», в котором героям предстоит сыграть какие-то «роли».

Чацкий, по словам Фамусова, «три года не писал двух слов и грянул вдруг, как с облаков». Коврин для читателя «грянул» из дыма от соломенных и навозных костров. В свете аллюзий на «Горе от ума» двусмысленным становится и ответ Тани на вопрос Коврина о том, для чего нужен дым. «Дым заменяет облака, когда их нет,» — просвещает она магистра. В кругозоре героини эти слова не содержат никакого подвоха и передают верный естественно-научный смысл. Но будучи спроецированными на известную реплику Фамусова о грянувшем, «как с облаков», Чацком, эти же слова, помимо прямого, приобретают второе,

профанное значение, передают скрытую издевку автора над героями, не видящими друг друга адекватно.

Мотив дыма-тумана один из сквозных в рассказе. Он характеризует и сознание Коврина. В конце третьей главы описан переход магистра ко сну: «Он с налаждением выпил несколько рюмок лафита, потом укрылся с головой; *сознание его затуманилось*, и он уснул» [8, 239]. Привычная идиома имеет здесь дополнительный смысл, реализующий логику обратности. Выражение «сознание затуманилось» является потаенным оксюмороном: ведь туман застилает сознание Коврина не столько во сне, сколько наяву. Туманят его голову навязчивые идеи о своей богоизбранности. Обратим внимание на то, что магистр спит, укрывшись с головой. Здесь таится непрямо, так сказать, «системный» намек на известную «футлярность» героя, которая подтвердится в дальнейшем.

С мотивом дыма связан и образ черного монаха. Появившись первый раз перед Ковриным, «он перелетел через реку, неслышно ударился о глинистый берег и сосны, и пройдя сквозь них, исчез как дым» [8, 234-235]. Эта фраза окликает «дымовой» выход Тани и Коврина: те появляются из дыма, призрак исчезает, как дым. Черный монах не менее «театрален», чем все другие герои рассказа.

Другой сквозной мотив рассказа — ума и сумасшествия. Прежде всего отметим активное обсуждение темы ума в периодике конца 80 — начала 90-х годов. В 1885 году вышел русский перевод работы П. Ломброзо «Гениальность и помешательство, параллель между великими людьми и помешанными». В 1886 году в «Русском богатстве» в нескольких номерах был дан перевод книги В. Карпентера «Основания физиологии ума», в 1887 году в «Русской мысли» публикуется упоминавшаяся выше работа В. В. Лесевича «Эксперимент в область психиатрии», в которой писалось о пограничных состояниях человека, о проблеме ума и безумия. Во второй части работы рассмотрен «вопрос о соотношении высоких дарований и психопатических явлений»¹.

Как и всегда, серьезные проблемы имели оборотную сторону, обращаясь порой курьезами, «преувеличениями от увлечения». Ироничный В. Л. Кигн писал: «В последнее время в литературных кружках, пока еще как бы втайне, начинают отрицать не только ум, но даже просто сознание. Пошло это, конечно, не от собственного изобретения, а из-за границы, от парижских декадентов. У нас рекомендуется обходиться без ума и сознания пока одним только поэтам. Париж опередил нас.

¹ Лесевич В. Экскурсии в область психиатрии. 2. О психическом возрождении // Русская мысль. 1887. № 3. С. 59. Еще один возможный «медицинский» источник для рассказа мы усматриваем в работе: Кашенко П. О гипнотизме // Русская мысль. 1888. № 3. С. 202-223.

Уже два года тому назад мне пришлось там видеть «бессознательного» прозаика. По ремэслу, он — аптечный провизор, но уже кое-что бессознательное напечатал и, как мне говорили, имел некоторый успех. <...> г. Чехов оригинален и потому умен»¹.

Не раз тема ума была предметом рассуждения к в письмах Чехова. Примерно за год до публикации «Черного монаха» в письме А. С. Суворину 25 ноября 1892 года он замечает: «Ну-с, теперь об уме. Григорович думает, что ум может пересилить талант. Байрон был умен, как сто чертей, однако же талант его уцелел. Если мне скажут, что Икс понес чепуху оттого, что ум у него пересилил талант, или наоборот, то я скажу: это значит, что у Икса не было ни ума, ни таланта» [П 5, 134]. В «Черном монахе» художественными средствами доказывается та же мысль о мирном сосуществовании ума и таланта. То, что Чехов серьезно обсуждает в письмах, чаще всего затем так или иначе «входит» в его произведения, преломляется в них.

Тема ума и сумасшествия, кроме специальной медицинской литературы, связывается в «Черном монахе» еще с двумя произведениями. Это серенада Брага, в которой передается история девушки, «больной воображением» и, конечно, комедия Грибоедова. В самом заглавии «Горе от ума» или «Горе — уму» содержится оценка положения умного человека. Автор комедии, как известно, разделял героев на две неравные группы («В моей комедии 25 глупцов на одного здравомыслящего человека»). Иную трактовку ума находим у Чехова.

В проекции на рассказ заглавие комедии предстает в бытовом виде, со снятым обличительным пафосом, спрямленной парадоксальностью. Коврин ведь тоже испытывает горе от ума, только и горе, и ум у него иного свойства. Ум Чацкого — примета блестяще образованного светского молодого человека, дерзкого вольнодумца. Главным критерием ума, по Чехову, является нечто иное. Для автора «Черного монаха» ум связан со свободным видением человеком мира и своего места в нем (Ср. со словами из письма: «...я умен по крайней мере настолько, чтобы не скрывать от себя своей болезни и не лгать себе...»). Есть ли осмысленная внутренняя свобода у Коврина, этого новоявленного Чацкого? Сомнительно.

Вообще, ум Коврина больше декларируется, чем демонстрируется. Говоря словами раннего чеховского героя, «продукты и плоды» научной деятельности магистра остаются окружающим неизвестны. Несмотря на это, все вокруг дружно утверждают наличие ума у Андрея

¹1 (В. Л. Кигн) Беседы о литературе. А. П. Чехов // Книжки Недели. 1891. Мс 5. С. 202. Ср. с мнением Д. С. Мережковского о Сервантесе как о «бессознательно-гениальном» художнике (Док Кихот и Санчо Панса // Северный вестник. 1889. № 8. С. 4).

Васильича. Черный монах в одной из бесед прямо льстит Коврину: «...ты умен» [8, 248]. Не следует принимать сказанное за прямооценочную реплику, с которой солидарен автор. Субъект речи здесь один, но субъектов сознания — три. Лукавая лесть призрака одновременно является неявной самооценкой героя, лишенной иронии.

Старик Песоцкий в разговоре с садовником тоже восхищается своим воспитанником: «А ум? Он всегда поражал нас своим умом. Да и то сказать, недаром он магистр! Недаром!» [8, 246]. Здесь иной прием «снятия». В высказывании героя скрыта псевдообъективная мотивировка: доказательством ума Коврина для Песоцкого являются не действительно глубокие философские рассуждения его, а магистерское звание, то есть ярлык. Автор заканчивает речь героя «игровым», акцентно выделенным словечком «недаром» («недаром, недаром она с гусаром!» — завершает серьезные размышления Чехов в письме Суворину). Логика Егора Семеновича напоминает чем-то логику идеалиста дьякона Победова из «Дуэли». Когда фон Корен спрашивает у того, хороший ли архиерей человек, то слышит в ответ: «А то как же? Если б не был хорошим, то разве его посвятили бы в архиереи?» [7, 410]. Подобно дьякону, Песоцкий утверждает, что если бы Коврин не был умным, то не стал бы магистром. Для сравнения приведем утверждение рассказчика «Дома с мезонином»: «А ум? Я подозревал у нее недюжинный ум, меня восхищала широта ее воззрений, быть может, потому что она мыслила иначе, чем строгая, красивая Лида, которая не любила меня» [9, 188]. Вторая часть фразы снимает категоричность утверждения первой. «Недюжинный ум» Мисюсь — лишь следствие отличия ее от сестры. Подобного рода рассуждения вряд ли близки автору из-за очевидной алогичности. Но он оставляет за читателем право самому разобраться не только в спорах героев, но и в своем потаенном диалоге с ними.

По-своему признает ум Коврина и Таня: «Вы ученый, необыкновенный человек, вы сделали себе блестящую карьеру...» [8, 228-230]. Это не менее «идеалистично», чем рассуждения ее отца. Таня здесь играет роль девицы, мечтающей о служении «необыкновенному человеку», «жрецу науки» (ср. с «обже» Гвоздикова из рассказа «Свидание хотя и состоялось, но...»).

Реальный интеллектуальный уровень Коврина до конца непрояснен. В конце рассказа, когда к нему уже перестанет являться призрак, место завышенной самооценки займет совсем иной взгляд на себя. Коврин «в каждой строчке» своего творчества увидит «странные, ни на чем не основанные претензии, легкомысленный задор, дерзость, манию величия» [8, 254].

И. Н. Сухих считает, что ни одна из противоположных оценок Ковриным своей личности («Я — гений, избранник божий» и «я —

посредственность и должен быть доволен этим») не имеет полноценного объективного подтверждения в тексте¹. Объяснение такой неопределенности связывается с тем, что автору «необходимо не объективное суждение о способностях магистра, а его самоощущение, самоосознание этих «социальных ролей»². Действительно, в рассказе оценка героя находится в силовом поле двух полюсов. При этом она не может быть сведена к тому или иному полюсу. Как и в «Припадке», в «Черном монахе» оценка героя релятивна и подвижна.

Крылатым выражением стали слова Фамусова о Чацком: «Что говорит! и говорит, как пишет!» В ней слышится и невольное признание Фамусовым дара красноречия у бывшего воспитанника, и одновременная боязнь навредить себе, слушая его крамольные речи. Ассоциативное поле «Черного монаха», включающее в себя текст комедии, невольно наводит на осознание параллели этой реплике. Происходит это с помощью того же «выпрямления» слов Фамусова, буквального прочтения их. Если Чацкий «говорит, как пишет», то в случае с Ковриным эту формулу следует «перевернуть». Магистр, очевидно, пишет, как говорит, а говорит он неинтересно, скучновато, шаблонно. Речь его становится более содержательной лишь в те моменты, когда он передает чужие мысли. Самое интересное из произнесенного им в рассказе — легенда о черном монахе, воспринятая откуда-то извне: «Не помню, вычитал ли я ее откуда или слышал...» [8, 233].

В «Черном монахе», пожалуй, как ни в одном рассказе Чехова, дано множество «смеховых ремарок» безличного повествователя, сопутствующих прежде всего речи и жестам Коврина. «Он засмеялся и взял ее за руку» или «Эта мысль умилила и насмешила его», или «Он громко смеялся; пел, танцевал мазурку, ему было весело» и т. п. Заканчивается рассказ тем, что «Коврин был уже мертв, и на лице его застыла блаженная улыбка» [8, 257].

Смех был одной из примет личности Чацкого. «Кто так чувствителен, и весел, и остер, как Александр Андреич Чацкий», — говорит о нем Лиза. «Пересмеять умеет всех», — колко замечает Софья. Старуха Хлестова спросит неодобрительно: «Кто этот весельчак?» А затем прямо осудит: «Туда же из смешливых; сказала что-то я — он начал хохотать». Веселость и смешливость Чацкого были не только проявлением его ума, таланта и чувства юмора, но и одним из средств борьбы с консервативным обществом («Да, нынче смех страшит»).

Для современного изрядно полинявшего Чацкого смех во многом утратил «орудийный» характер. Для автора он важен как разрушитель барьеров, как средство преодоления односторонней серьезности. Конеч-

¹ Сухих И. Н. Проблемы поэтики Чехова. С. 106.

² Там же.

но, смех характеризует и самого Коврина, причем подчас его смеховая реакция кажется неадекватной ситуации. Вот характерный пример. Егор Семеныч, обеспокоенный возможными заморозками и грозящими убыткам, обращается к Коврину с вопросом: «На поверхности земли, как видишь, мороз, а подними на палке термометр сажени на две выше земли, там тепло... Отчего так?»

— Право, не знаю, — сказал Коврин и засмеялся.

— Гм... Всего знать нельзя, конечно... Как бы обширен ум ни был, всего туда не поместишь. Ты ведь все больше насчет философии?

— Да. Читаю психологию, занимаюсь же вообще философией» [8, 230-231].

Что смешного было в вопросе Егора Семеныча? Почему Коврин ни с того ни с сего рассмеялся? Конечно, отчасти его реакцию можно объяснить все теми же «расстроенными нервами», а также тем, что разговору с Песочким предшествовала беседа с его дочерью, которая закончилась тем, что Коврин примерялся к роли оперного Гремина, счастливого мужа Татьяны Лариной, которую он ассоциировал с дочерью бывшего опекуна. Все сказанное нельзя не учитывать, однако этого недостаточно, чтобы понять реакцию Коврина. Вопрос Егора Семеныча отнюдь не прост. Задумаемся: разве не странно, что опытный садовод, естествовед по образованию, не знает, почему во время заморозков температура у поверхности почвы ниже, чем над нею? Ни загадки, ни тайны в этом природном явлении нет. Егору Семенычу оно непонятно не в естественнонаучном плане, а в более общем, так сказать, «психологически-философском». Недаром он и разговор сворачивает на род деятельности Коврина. Магистр же вообще не понимает, о чем его спрашивают. Биологическую причину явления он не знает или не помнит, а другой ответ не приходит ему в голову. Уяснить смысл происходящего диалога может лишь тот читатель, который принял условия «игры» автора, заключил с ним негласную конвенцию о литературно-условном понимании его героев и ситуаций¹.

Читая «Черного монаха», не сразу замечаешь, что портрет главного героя отсутствует почти на протяжении всего повествования. Он появляется лишь в предпоследней главе: «...голова у него острижена, длин-

¹ Сходную ситуацию разговора о «загадках природы» находим в «Даме с собачкой»: «Теперь три градуса тепла, — говорил Гуров дочери. — Но ведь это тепло только на поверхности земли, в верхних же слоях атмосферы совсем другая температура.

— Папа, а почему зимой не бывает грома? Он объяснил и это» [10, 141].

Прежний Гуров, не обновленный любовью, с достаточно циничным взглядом на мир и на женщину, вряд ли сумел бы это сделать. Разговор лишь на поверхности естественнонаучный, в глубине своей он литературно-условен.

ных красивых волос уже нет, походка вялая, лицо, сравнительно с прошлым летом, пополнило и побледнело» [8, 250]. Это портрет со своеобразным двойным изображением, ибо в его «Зазеркалье» скрыт облик прежнего Коврина, которого еще не начали лечить всерьез от «расстроенных нервов».

Оказывается, что у магистра были «длинные красивые волосы», которые, как не раз уже говорилось, являются одной из канонических примет героя с «идеями». Дав инверсированный портрет героя в конце рассказа, Чехов тем самым редуцировал иронию. «Идейность» Коврина, мечтающего «отдать идее все — молодость, силы, здоровье», готового умереть «для общего блага» [8, 243], открывается исподволь и незаметно.

Какие же «идеи» волнуют Коврина? Вероятнее всего, это перепевы из трудов самых различных авторов. В рассуждениях магистра есть аллюзии не на одну философскую систему. Коврин является эклектиком и компилятором. В последней главе рассказа замечено, что, отправляясь в Крым, он взял с собой «конспект небольшой компилятивной работы» [8, 255]. Вряд ли это случайный эпизод в научной биографии Коврина, скорее, — привычная форма работы. Немаловажная деталь будет дана и в конце рассказа: размышляя о своей судьбе, Коврин оценивает себя как «посредственного ученого», излагающего «вялым, скучным, тяжелым языком обыкновенные и притом чужие мысли» [8, 256]. Вполне возможно и то, что Коврин не компилятор оригинальных теорий, а компилятор компилятивных, популяризаторских работ. Одним из таких источников мог стать, например, роман Бурже «Ученик», о котором говорилось в связи со «Скучной историей» (далее мы к нему еще вернемся). Первая часть этого романа называется «Современный философ», в ней дан обобщенный портрет современного ученого.

В рассказе звучит «поппури» на известные темы философских трудов известных авторов. Вот почему исследователи уже подобрали к «Черному монаху» целую философскую библиотечку, куда входят Марк Аврелий, Шопенгауэр, Ницше, Минский, Вл. Соловьев. В изучении рассказа возникло, можно сказать, своеобразное направление «концептуалистов», считающих, что Чехов, создавая «Черного монаха», «видимо, имел/в виду не литературную, а философскую систему»¹. Трудно безоговорочно согласиться с подобным подходом. Философия для героев Чехова, наряду с литературой и театром, часто оказывается одним из ис-

¹ Куликова Е. И. Об идейном смысле и полемической направленности повести А. П. Чехова «Черный монах» // *Метод и мастерство*. Вып. 1. Вологда. 1970. С. 271. Одна из последних работ такого рода: Себина Е. Чехов и Ницше. Проблемы сопоставления на материале повести А. П. Чехова «Черный монах» // *Чехов и Германия*. М., 1996.

точников внутреннего закрепощения человека. Некритичное, слепое следование модным философским идеям, упрощение и вульгаризация их чреватые настоящими драмами.

Мания величия, а также другие болезни, которыми страдает Коврин, должны рассматривать не только в медицинском аспекте, но и в литературном. Следует согласиться с В. Я. Линковым, который пишет: «Когда Чехов пишет о болезни, он выступает и как писатель, и как врач, стремясь не погрешить ни против науки, ни против литературы»¹. Важны именно оба аспекта, а не один из них. Чехов точно следует за наукой в описании симптоматики болезни, ее течения. Напомним известные слова писателя о рассказе: «Это рассказ медицинский, *historia morbi*. Трактуется в нем мания величия» [П 5, 262]. («*Historia morbi*» следует рассматривать здесь не только чисто медицински, но и в более общем плане, как возможное жанровое определение рассказа. В этом плане «Черный монах» может быть сближен со «Скучной историей»).

И. Н. Сухих приводит убедительные доказательства того, что Чехов, стараясь не противоречить научным данным, воспользовался при создании образа Коврина материалом «Курса психиатрии» С. Корсакова². Добавим к этому упоминавшиеся «Эксперсии в область психиатрии» В. Лесевича, которые могли быть тоже учтены при работе над рассказом.

Если абсолютизировать один медицинский аспект болезни героя, то можно вплотную подойти к отождествлению произведений Чехова с беллетризованными врачебными исследованиями. Пример подобного рода — давняя оценка А. Измайловым «Черного монаха» и «Палаты № 6»: «Настоящая наука в лице своих экспертов признала за последними произведениями значение метких клинических исследований, восстанавливающих картину известного душевного заболевания с поразительной верностью и точностью, доступными только врачу»³. Склонны проигнорировать условность и поставить литературному герою «настоящий диагноз» испытывали медики. Почти девяносто лет назад один из них писал: «В рассказе «Черный монах» перед нами картина циркулярного психоза, обрисованная с значительной долей жизненности»⁴. В последнее время в «диагностике» болезни Коврина сделан шаг от однозначного признания героя больным к более взвешенному подходу, при котором состояние магистра в начале рассказа квалифициру-

¹ Линков В. Я. Проблема смысла жизни в «Черном монахе» // *Известия АН СССР*. Сер. лит. и яз. 1985. Т. 44. № 4. С. 341.

² Сухих И. Н. Указ. соч. С. 103.

³ Измайлов А. Чехов. Биографический очерк. М., 1916. С. 229.

⁴ Никитин М. П. Чехов как изобразитель больной души // *Вестник психологии, криминальной антропологии и гипнотизма*. СПб., 1905. Вып. 1. С. 7.

ется как «промежуточная стадия между нормой и болезненным отклонением от нее»¹.

Болезнь Коврина имеет двоякую природу — насколько безусловно-биологическую, настолько же и условно-литературную. Второе начало идет, в частности, все от того же комедийного прототипа Коврина. Гости Фамусова пришли к согласному убеждению, что Чацкий — сумасшедший. При этом каждый из них выдвигает свою версию происхождения его болезни. Фамусов ссылается на наследственную предрасположенность своего воспитанника к умопомешательству: «По матери пошел, по Анне Алексевне: покойница с ума сходила восемь раз». Другая причина «нервных расстройств» видится им в излишне усердном занятии современной молодежи науками: «Ученье — вот чума, ученость — вот причина, что ныне пуще, чем когда, безумных развелось людей, и дел, и мнений». Коврин вполне подходит в качестве иронической иллюстрации к этим словам Фамусова. Самая простая этиология сумасшествия Чацкого у старухи Хлестовой: «В его лета с ума спрыгнул! Чай, пил не по летам».

Сумасшествие Коврина отчасти тоже спровоцировано окружающими. Поначалу магистр почти не страдает от него. Более того, странное состояние доставляет немало приятных минут Коврину. Впервые увидев монаха и поняв, что «он болен и дошел уже до галлюцинаций», Андрей Васильич испугался, но тут же успокоил себя: «Но ведь мне хорошо, и я никому не делаю зла; значит, в моих галлюцинациях нет ничего дурного», — подумал он, и ему стало опять хорошо» [8, 238]. Отношение Коврина к болезни переменится к концу рассказа, где недуг героя характеризуется уже как «тяжелая психическая болезнь» [8, 256].

Таким образом, мания величия, которой поначалу страдал Коврин, не является болезнью в общепринятом смысле этого слова. Она является своего рода пусковым механизмом для действительно серьезной болезни. Такой же путь заболевания проходит Федор Лаптев из рассказа «Три года». В записных книжках Чехова мания величия и последовавшая за нею болезнь героя отчетливо разграничиваются: «Узнавши о болезни брата, он заплакал. Жаль. В детстве и в юности брат был прекрасным человеком. Удивительно, что у этого робкого, кроткого, умного человека *болезнь началась с мании величия*» [17, 18].

Помогает проявить литературный аспект болезни Коврина и другое произведение Чехова. В 1883 году им написан рассказ «Случай *mania grandiosa* (Внимание газеты «Врач»)», в котором профанируется то, что в «Черном монахе» порой кажется однозначно серьезным. Открывается рассказ шаблонным псевдонаучным рассуждением о том,

¹ Клуге Р.-Д. Отображение болезни в рассказах «Палата № 6» и «Черный монах» // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. М., 1995. С. 56.

что «цивилизация, помимо пользы, принесла человечеству и страшный вред... Особенно настаивают на этом медики, не без основания видящие в прогрессе причину нервных расстройств, так часто наблюдаемых в последние десятки лет» [2, 21]. В доказательство этого тезиса приводятся три случая, три «темы» помешательства. Один из знакомых рассказчика был помешан на тему: «Сборища воспрещены». В другом случае отставной урядник помешался на теме: «А посиди-ка, братец!». Наконец зять рассказчика «помешан на идее: «Гласность — фря!» [Там же]. Излечиваются все эти случаи «*mania grandiosa*» не медикаментозно и не врачами, а гораздо проще. Так, герой, помешанный на идее «Гласность — фря!», вполне успешно занимается самолечением. Он выписывает газеты, выискивает в них «предосудительное», далее, «найдя такое, вооружается цветным карандашом и марает. Измарав весь номер, он отдает его кучерам на папиросы и чувствует себя здоровым гшредь до получения нового номера» [2, 22]. «Лекарство» для излечения этого случая мании величия, как видим, весьма условно.

Коврин похож на героя раннего рассказа тем, что до поры до времени тоже сам себя лечил. Про него можно сказать, что он «помешан на тему»: «Я — гений, избранник божий». В беседах с черным монахом Коврин удовлетворяет свои личностные притязания, не могущие воплотиться в действительности из-за их неадекватности реальным возможностям. Чтобы чувствовать себя здоровым, герою рассказа «Случай *mania grandiosa*» оказывается достаточно «измаранной» газеты, Коврину — беседы с призраком. После каждого разговора с монахом магистр ощущает прилив сил, бодрости, а после одного, особенно длинного, он, окрыленный, делает предложение Тане. Когда же Коврина начинают лечить бромистыми препаратами, кутать и бэречь, как мальчика, с ним поступают примерно так же, как и с другими «большими», страдающими полусловными болезнями. Несоответствие недуга и выбранного «курса лечения» — одна из причин печального результата, к которому приходит Коврин. Такой подход далеко не случаен, за ним вырисовывается характер русской жизни, неизменной едва ли не со времен Грибоедова, в которой все опрокинуто с ног на голову.

Создавая «медицинский» рассказ, Чехов наделил своего героя не одной, а, по крайней мере, тремя болезнями. Об одной из них речь будет впереди, пока же остановимся на другом заболевании Коврина.

Если мания величия является для Чехова болезнью с высокой степенью условности, то чахотка, как было сказано ранее, болезнь с низкой степенью условности. Но страшный, действительно серьезный недуг героя почти полностью заслонен его полумнимым нервным расстройством. О второй болезни Коврина читатель узнает как бы между прочим. Черный монах пророчествует магистру: «Ты болен, потому что

работал через силу и утомился, а это значит, что все свое здоровье ты принес в жертву идее и близко время, когда ты отдашь ей и самую жизнь» [8, 242]. Слова призрака можно истолковать так, что причиной смерти Коврина станет его «борьба за идею», а не чахотка. Сказанное в какой-то мере похоже на самопризнание длинноволосого героя. Но это всего лишь очередной обман, и вместе — самообман «идейного» Коврина.

Вспоминая мать Андрея Васильича, Егор Семеныч говорит о ней: «Бедняжка, царство ей небесное, скончалась от чахотки» [8, 246]. Коврин в болезни пойдет «по матери», как Чацкий в интерпретации Фамусова. В последней главе о душевной болезни вспоминает только Таня в своем письме («Я полюбила тебя, но ты оказался сумасшедшим»). Автор же рисует грозные симптомы иной болезни: «У него шла горлом кровь. Он плевал кровью, но случалось раза два в месяц, что она текла обильно, и тогда он чрезвычайно слабел и впадал в сонливое состояние. Эта болезнь не особенно пугала его, так как ему было известно, что его покойная мать жила точно с такою же болезнью десять лет, даже больше...» [8, 253].

Вполне допустимо предположить, что и Коврин болел чахоткой не один год, и значит лечить в первую очередь нужно было не «невры», а пораженные легкие. Автор и здесь тонко подмечает горький парадокс в смещении ценностной иерархии, когда неважное кажется важным и наоборот — важное трагически недооценивается. Так было и в случае с Ковриным. И он сам, и его близкие, и доктора «расстроенные нервы» лечили весьма усердно, к чахотке же отнеслись совсем иначе: «...доктора уверяли, что это не опасно, и советовали только не волноваться, вести правильную жизнь и поменьше говорить» [Там же]. Возможное объяснение парадокса «страшно нестрашное» (Г. А. Вялый) находим в письме Чехова Суворину от 24 августа 1893 года, то есть как раз в пору после завершения «Черного монаха». Сообщая о бывшем у него ночью «жестокоем сердцебиении», Чехов от конкретного факта переходит к более общему рассуждению: «Враг, убивающий тело, обыкновенно подкрадывается незаметно, в маске, когда Вы, например, больны чахоткой и Вам кажется, что это не чахотка, а пустяки. Рака тоже не боятся, потому что он кажется пустяком. Значит, страшно то, чего Вы не боитесь; то, что внушает Вам опасения, не страшно. <...> Я знаю, что умру от болезни, которой не буду бояться. Отсюда: если я боюсь, то, значит, не умру» [П 5, 229].

Коврин не боялся чахотки и умер от нее, а вовсе не от нервов: «...кровь текла у него из горла прямо на грудь, и он, не зная, что делать, водил руками по груди, манжетки стали мокрыми от крови» [8, 257]. Б. М. Шубин, с позиции врача, так диагностирует летальный исход ге-

роя: «Смерть магистра Коврина не случайно совпадает с получением письма от несчастной Тани, жизнь которой он исковеркал. <...> Механизм смертельного легочного кровотечения у туберкулезного больного, несомненно, связан с повышением артериального давления на почве нервного стресса»¹. Условно-литературное начало и соответственно авторская ирония в сцене смерти Коврина минимизированы, но все же не до конца сняты. Последние слова рассказа, фиксирующие внимание читателя на «блаженной улыбке» Коврина, в самой своей глубине таят каплю иронии. В интонационном плане эти слова можно сопоставить с той «чепухой», которой заканчивался «Гусев» в публикации «Нового времени». «Эмоциональная двусторонность» последовательно выдерживается на протяжении всего повествования. Автор стремится передать одну из своих ключевых идей: в то время, как люди заняты мелочами жизни, чем-то суетным и ложным, подспудно происходят события, подготавливающие роковую развязку.

Естественно предположить, что если Коврин — эрзац-Чацкий нового времени, то в Тане должно быть что-то от Софьи, а в ее отце — от Фамусова.

В письме, датированном 5 сентября 1898 года, Чехов, отвечая на какие-то замечания Суворина, так охарактеризовал героиню Грибоедова: «Софья в «Горе от ума» так же похожа на Татьяну (Ларину — А. К.), как курица на орла. Софья написана дурно, это даже не лицо, а так, персонажик в викторо-крыловском вкусе. Извините меня за сию ересь» [П 7, 264]. Вопреки извинению, чувствуется, что писатель излагает свое выношенное убеждение, подкрепленное, вероятно, и виденными постановками. Оценка грибоедовской героини в письме помогает лучше понять образ Тани Песочкой в «Черном монахе».

Отношение Коврина к Тане после его приезда в Борисовку очень похоже на то, что испытывает Чацкий к Софье. Гость Фамусова удивлен изменениями, происшедшими со вчерашней девочкой: «В семнадцать лет вы расцвели прелестно!»; «Как Софья Павловна у вас похорошела». Герою Грибоедова вторит другой, чеховский «Чацкий»: «Господи! Она уже взрослая! — сказал он. — Когда я уезжал отсюда в последний раз, пять лет тому назад, вы были еще совсем дитя» [8, 228]. Акцентно выделенное слово «дитя», завершающее высказывание героя, явно не из словаря Коврина. В данном контексте оно обладает привкусом эпохи Грибоедова: «Слова «ребенок», «дитя» входили в бытовой и поэтический любовный лексикон начала XIX в.»². В комедии это словцо встречается лишь раз, и произносит его именно Чацкий, которого «ди-

¹ Шубин Б. М. Доктор Чехов. М., 1982. С. 107.

² Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1980. С. 58.

тей возили на поклон». Таким образом, слово «дитя» воспринимается как «отраженное чужое слово» (М. М. Бахтин). Девушка-дитя, «расцветающая прелестно» в определенном возрасте, приобретает характер отчаянного литературного шаблона, который объективируется автором «Черного монаха», дается сквозь чужесловесную преломляющую среду, роль которой в данном случае играет известная комедия.

Таня Песоцкая, как и Коврин, по-своему тоже «футлярный» человек. «Ее душа — приживалка сначала при отцовской, потом при ковринской «необыкновенности»¹. Дочь садовода говорит о себе: «У нас только сад, сад, сад, — и больше ничего. *Штамб, полуштамб*, — засмеялась она, — апорт, ранет, боровинка, окулировка, копулировка... Вся, вся наша жизнь ушла в сад, мне даже ничего никогда не снится, кроме яблонь и груш» [8, 230]. Почему Таня засмеялась после слов «штамб, полуштамб», а, скажем, не после «апорта» или «копулировки»? Не потому ли, что эти слова «рифмуются» с другими, затекстными, важными для сознания автора: многое из того, что произносит Таня, это литературные или театральные «штамп, полуштамп». В кругозоре автора «театрализованном» выглядит и поведение героини: «Она много говорит, любит поспорить, и при этом всякую даже незначительную фразу сопровождает выразительной мимикой и жестикуляцией» [8, 238]. Далее будут даны некоторые жесты, как будто взятые из арсенала выразительных средств провинциальной актрисы («Он замучил меня! — продолжала она, ломая руки»; или: «Ты болен! — зарыдала она, дрожа всем телом»; или: «Ке могу, не могу понять! — проговорила Таня, сжимая себе виски и глядя в одну точку»). Театральный характер жестикуляции и соответствующих реплик Тани очевиден, в них так и сквозят едва приглушенные «штамб, полуштамб».

Показательно, что актерское поведение Тани не замечается Ковриным. Для него убедительно другое объяснение: «Должно быть, нервна в высшей степени» [8, 238]. Одно из возможных объяснений близорукости магистра, не замечающего дурного «театра» заключается в том, что и сам он играет роль в происходящем «спектакле» жизни. Лишь вненаходимый автор, созидая художественную реальность рассказа, ясно видит многообразные ролевые оболочки своих персонажей.

Если Коврин — новоявленный Чацкий, Таня — «курица» Софья, то Песоцкий, в кругозоре автора, по логике вещей, должен быть подобием Фамусова. И фамусовское начало довольно резко выражено в чеховском герое.

В комедии нет развернутого портрета Павла Афанасьевича, но его вполне можно представить. Сам Фамусов признается: «Не хвастаюсь

¹ Камянов В. И. Время против безвременья: Чехов и современность. М., 1989. С. 85.

сложеньем, однако бодр и свеж и дожил до седины». А вот портрет Песоцкого: «Егор Семеныч был высокого роста, широк в плечах, с большим животом...» [8, 230]. Как и Фамусов, Песоцкий тоже «дожил до седины», недаром автор не забывает кстати упомянуть о его «седых бакенах» [8, 231]. По словам Софьи, ее батюшка «брюзглив, неугомонен, скор». Сам Фамусов об этом скажет с грубоватой простотой: «...день целый нет отдыха, мечусь, как словно угорелый». Сказанное находит отклик в образе чеховского героя. Бывший опекун Коврина «страдал одышкой, но всегда ходил так быстро, что за ним трудно было поспеть» [8, 230].

Герой комедии Грибоедова является «управляющим в казенном месте». Старик Песоцкий по-своему ощущает себя тоже «управляющим» на «государственной службе». В беседе с Ковриным он обмолвится о саде: «Это не сад, а целое учреждение, имеющее высокую государственную важность...» [8, 236]. Государственная важность «сада-учреждения» обусловлена, по мнению Егора Семеныча, тем, что он являет собой «ступень в новую эру русского хозяйства и русской промышленности» [там же].

Настоящий «Фамусов» с замашками крепостника просыпается в Песоцком тогда, когда он разговаривает со своими работниками. Вспомним, что и герой Грибоедова не отличался деликатностью в обращении с дворней («Ослы! Сто раз вам повторять... Ты, Филька, ты прямой чурбан...») А вот поведение и речь литературного потомка Фамусова: «Кто это привязал лошадь к яблоне? — послышался его отчаянный, душу раздирающий крик. — Какой это мерзавец и каналья осмелился привязать лошадь к яблоне? Боже мой, боже мой! Перепортили, перемерзили, пересверни ли, перепакостили! Пропал сад! Погиб сад! Боже мой!

Когда он вернулся к Коврину, лицо у него было изнеможенное, оскорбленное.

— Ну, что ты поделаешь с этим анафемским народом? — сказал он плачущим голосом, разводя руками» [8, 231].

Для героя комедии Грибоедова одним из излюбленных выразительных средств являлось расположение слов в климаксе («В сенат подам, министрам, государю»; «В деревню, к тетке, в глушь, в Саратов»). Речь Песоцкого пародийно стилизует эту манеру Фамусова («Кто это привязал...» — «Какой это мерзавец и каналья осмелился привязать...»; «Перепортили, перемерзили, пересквернили, перепакостили! Пропал сад! Погиб сад!»). Показательно, что заканчивается «фамусовская» по тону речь Песоцкого фразой, совсем из другой «оперы». Подобно другим персонажам, садовод бессознательно театр ал ьничает. Его сердцу мила роль старого чудака-идеалиста, человека 60-х годов, а вовсе не помещика.

Попутно отметим одну деталь, раскрывающую едкую ироничность

в проекции на то же «Горе от ума». Как известно, Фамусов пользовался чтением как верным снотворным средством («Ей сна нет от французских книг, а мне от русских больно спится»). Песоцкий, сам того не ведая, пародийно вторит грибоедовскому герою, рекомендуя страдающему бесгоницей новому «Чацкому» давний рецепт борьбы с недугом. Стараясь подавить смущение, он говорит Коврину, которому Таня принесла на ночь «пачку брошюр и оттисков» работ отца: «Впрочем, если хочешь уснуть, то, *пожалуй, читай: прекрасное снотворное средство*» [8, 238]. Обратим внимание на вряд ли случайную архаичную форму слова «пожалуйста» — «пожалуй». Как словцо «дитя» в устах Коврина, оно, скорее всего, является одним из незаметных знаков минувшей эпохи, ведущих читателя к тексту комедии, где употребляется только раз и именно Фамусовым- «Пожалуй, пощади», — обращается тот к Чацкому. Чехов умело «декорирует» стиль своего рассказа рассеянными «грибоедовскими» словечками, взятыми в скрытые иронические кавычки, расставляет для читателя незаметные «вехи», ориентируясь на которые, он может догадаться, какой диалогизирующий фон важен для данного случая.

Во многих исследованиях Песоцкий и Коврин жестко противопоставляются друг другу. Однако есть и более тонкие суждения. Л. Силард пишет о том, что в Песоцком и Коврине «совсем не трудно обнаружить варианты сходной судьбы»¹. Т. Виннер задается риторическим вопросом: «Не имеем ли мы в практической деятельности Песоцкого отзвуки бесплодных интеллектуальных усилий Коврина? Не имеем ли мы в старике перевернутый портрет Коврина?»². Чуть изменим предложенный поворот: речь, скорее всего, надо вести о «перевернутых» ролях героев. Песоцкого ведь можно истолковать как Чацкого 60-х годов, со временем превратившегося в свою противоположность — в Фамусова. Коврин является для старого садовода его зеркальным изображением с поправкой на время. В свою очередь Песоцкий дает представление о потенциальном будущем Коврина в случае, если бы тот «дожил до седин». Такого рода двойничество героев апробировано Чеховым в «Огнях» (1888). Образцом его могла послужить «Обыкновенная история» Гончарова, бывшего какое-то время для Чехова «полубогом» [П 3, 202]. (Имя автора «Обломова» приходит на память и при чтении последней главы рассказа, в связи с «подругой» Коврина, Варварой Николаевной, «которая была на два года старше его и ухаживала за ним, как за ребенком» [8, 253]. Это напоминает финал, жизни Обломова с Агафьей Матвеевной на Выборгской стороне).

При подходе к одному герою как к «продолжению» или «предвидению» другого иначе осмысливаются некоторые детали рассказа. Так,

¹ Szilard L. Чехов и проза русских символистов. С. 796.

² Winner Th. Chehov and his Prose. New York. 1966. P. 117.

например, о тематике и особенностях научных трудов Коврина автор обмалывается только в самом конце рассказа. О работах Песоцкого сказано куда больше. Таня говорит, что ее отец «отлично пишет» [8, 235]. (Чацкий «славно пишет, переводит»). В рассказе приведены заглавия статей, которые пытается читать Коврин: «О промежуточной культуре», «Несколько слов по поводу заметки г. Z о перештыковке почвы под новый сад», «Еще об окулировке спящим глазком» — и все в таком роде» [8, 237]. Заглавия представляются не только информативными, но и скрыто игровыми. Их первыш, естественно-научный смысл достаточно ясен и не нуждается в комментарии. Чтобы раскрыть второй, имплицитно иронический, обратимся к постороннему примеру, которому послужит своеобразным аналогом для разбираемого случая.

В одном из писем 1896 года, в очередной раз разыгрывая и мистифицируя Л. Мизинову, Чехов пишет, что намеревается послать ей памятный жетон с надписью: «Каталог пьесам членов общества русских драмат. писателей. Изд. 1890 г. Страница 73-я. Строка 1-я» [П 6, 206]. Скрытое содержание этого «жетона» такое: «Игнаша-дурачок, или нечаянное сумасшествие» п<ьеса> в 1 д., соч. кн. Г. Кугушева» [П 6, 531]. Чехов использовал строчку из каталога как возможную травестию драматических событий жизни Лики: ее увлечение («нечаянное сумасшествие») Игнатием Николаевичем Потапенко («Игнаша-дурачок»). Кстати, само намерение послать жетон «любимому человеку» тоже идет не прямо от Чехова: оно несет на себе отпечаток дамского поведенческого стереотипа. Писатель собирается поступать по модели Лидии Авилловой, пославшей ему свой памятный знак с зашифрованной надписью. Перед нами еще один пример подхода Чехова к чужому слову, населенному новыми интенциями, использующим его в ином направлении.

Аналогично «жетону», заглавия статей Песоцкого можно прочитать вне их биологической направленности. «Промежуточная культура», «спящий глазок», «перештыковка почвы под новый сад» — все эти выражения могут быть истолкованы в том числе и в профанно-символическом плане. Недаром статью Егора Семеныча об антоновской яблоне обрамляют два латинских выражения «*audiatur altera pars*» и «*sapienter sat*» («пусть выслушают другую сторону» и «умному достаточно»). Эти изречения в том скрытом диалоге, который автор ведет с предшествующей литературной традицией, приобретают особый смысл. Они как бы прямо реализуются в тексте рассказа. «Умному достаточно» сказанного, чтобы понять, что «промежуточная культура» не только та, что высевается между посадками основных, но и культура в небиологическом значении этого слова. Носителями ее являются как Песоцкие, так и Коврин. Не осознавая того, они как раз и занимаются

«перештыковкой почвы под новый сад». В «Вишневом саде» этим собираются заняться Аня и Петя Трофимов («Мы насадим новый сад, роскошнее этого...»).

В 1902 году Дягилев задал Чехову вопрос: «...быть или не быть всей современной культуре?» [П 11, 414], на что последовал ответ: «Теперьшняя культура — это начало работы во имя великого будущего, работы, которая продлится, быть может, еще десятки тысяч лет...» [П 11, 106]. Разве не о той же «промежуточной культуре» здесь идет речь? Показательно, что и себя Чехов не исключает из числа тех, кто занят «перештыковкой почвы под новый сад». В нехудожественном контексте письма высказывание лишено какой-либо иронии, так что скрытое профанирование идеи «промежуточной культуры» совсем не исключает ее серьезного аспекта. Каждое поколение ориентируется в насаждении «сада» идеями своего времени. Для Егора Семеныча, например, это 60-е годы, недаром в его саду из слив выложена цифра 1862, означавшая год, когда Песоцкий впервые занялся садоводством» [8, 227]. Ирония жизни состоит в том, что крепостник по складу характера чуточку опоздал со «своим» временем.

«Спящий глазок», подобно другим заглавиям работ Песоцкого, интерпретируется двояко, в том числе и как скрытая авторская провокация читателя, который должен следить за героями и событиями «недреманым оком», замечая и понимая все намеки.

Неоднозначной представляется и оценка стиля работ Песоцкого. Сплетая свой голос с голосом Коврина в несобственно-прямой речи, повествователь замечает: «Но какой непокойный, неровный тон, какой нервный, почти болезненный задор» [8, 237]. В какой-то мере эту характеристику можно распространить и на работы Коврина, так как сказанное характеризует манеру письма вообще всех «Чацких». Скорее всего, стиль Песоцкого сформировался в молодую пору, когда он еще не перешел на роль «Фамусова», а был «шестидесятником Чацким».

Итак, «Горе от ума» является одним из важнейших фоновых произведений для «Черного монаха». Особо подчеркнем, что комедия и соотносимые с нею роли героев рассказа связаны с кругозором автора. У героев обнаруживаются свои литературно-театральные призмы, сквозь которые они смотрят на жизнь. В рассказе пересекаются и взаимодействуют несколько рядов реминисценций, связанных с разными условно-литературными ролями героев «Черного монаха». Можно выделить роли, с которыми герой желает слиться, самоидентифицироваться («я для себя»); роли, в которых его видят другие герои («я для других»); третьи — роли, в которые внешнеавтор облекает своих героев. Но в действительности у героев не по три роли, а гораздо больше, потому

что в разных ситуациях они следуют различным образцам, нечувствительно для себя переходят от одной личины к другой.

Например, для сознания Коврина закрыто его сходство с Чацким. В какой-то момент он видит себя неким подобием оперного Гремина. И соответственно Таня представляется ему «милым идеалом». Но в это же самое время Татьяна разговаривает с Ковриным не как героиня Пушкина, а как «персонажик в викторо-крыловском вкусе», как девица, жаждущая служения «идейному» длинноволосому «жрецу науки». Песоцкий же воспринимает происходящее по-своему. Быть может, ему представляется нечто похожее на персонажную схему «Полтавы» Пушкина. Недаром ему вспоминается строка из поэмы — «богат и славен Кочубей» [8, 236], роль прекрасной Марии достается Тане, а похитителя ее, Мазепы, — Коврину.

После того, как сознание Коврина переменялось, он будет воспринимать окружающих его людей в свете иных жанров. Во время одной из ссор он бросит Тане обидные слова о Егоре Семеновиче: «Водевильные дядюшки, вроде твоего отца, с сытыми добродушными физиономиями, необыкновенно хлебосольные и чудачковатые, когда-то умиляли меня и смешили и в повестях, и в водевилях, и в жизни, теперь же они мне противны» [8, 252-253]. Таня и ее отец в это время еще видят в Коврине «умного, необыкновенного» человека, у него же изменилось зрение. Смена взглядов Тани зафиксирована в ее последнем письме бывшему мужу. Таким образом, «ядро» характера героя находится где-то в точке пересечения, диалогического скрещения его разнообразных ролевых личин. Ни один из героев не поступает свободно, выйдя за рамки известных образцов, ни одному из них не удается понять ни личностные, ни характерные особенности другого. Преобладающая форма разговоров в рассказе — глухой диалог, формулой которого может служить выражение из «Горя из ума»: «...и слышат, не хотят понять».

«Как-то в одну из длинных ночей Коврин лежал в постели и читал французский роман», — так начинается седьмая глава рассказа [8, 247]. А далее приоткрывается содержание этого романа: «Во французском романе, который я сейчас читал, — говорит Коврич, — изображен человек, молодой ученый, который делает глупости и чахнет от тоски по славе. Мне эта тоска непонятна» [там же]. Фраза о романе весьма многозначительна, так что логично предположить, что здесь имеется в виду вполне определенное произведение. Художественная логика рассказа и приоткрытый краешек содержания романа наводят на мысль, что в данном случае, очевидно, имеется в виду «Ученик» Поля Бурже, с которым Чехов уже работал в «Скучной истории» и в котором действительно изображен молодой ученый (Робер Грелу), делающий глупости и чахну-

щий от тоски по славе. Упоминание «французского романа» в «Черном монахе» глубоко значимо.

Во-первых, раскрываются читательские вкусы и интересы Коврина. В связи с этим приведем показательную оценку Бурже тогдашней критикой. В год работы над рассказом Чехов мог прочесть рецензию А. Вольтинского (А. Л. Флексера) о «Космополисе», новом романе французского автора: «Романы Поля Бурже читаются нарасхват, быстро становятся предметом всеобщих дебатов, переводятся на иностранные языки, вызывая различные отзывы на страницах иностранных журналов и газет и, вообще, в самое короткое время обходят огромный круг интеллигентной публики, расположенной к его художественному таланту, беллетристическим приемам, к его литературному стилю и философским идеям. <...> Дочитав любое произведение его до конца, убеждаешься в том, что интрига его, в сущности, ничтожна, оттенена с дилетантской пошловатостью, художественные приемы, поэтические образы, вся эстетическая форма не выше уровня лучших бульварных романов, философская тенденция приклеена механически, жалка и не выдержана во всех частях повествования. Завлекая, Бурже не увлекает и не убеждает»¹.

В пору увлечения «огромного круга интеллигентной публики» модной новинкой французского писателя Чехов продолжил полемику, причем старый роман, очевидно, показался автору «Черного монаха» более показательным, чем «Космополис». К началу 1894 года, когда был опубликован «Черный монах», «Ученик» был подзабыт читателями. Быть может, еще и потому Чехов решил дать в рассказе достаточно прозрачный «отзыв» своего героя о романе.

Если в рассказе 1889 года Чехов сосредоточивает преимущественное внимание на «учителе», то в «Черном монахе» — на «ученике». Пару учитель-ученик в «Скучной истории» составляют Николай Степанович и Катя, в «Черном монахе» — призрак и Коврин. При этом образ Коврина соотносится не только с «молодым ученым» в романе Бурже. Прекрасно видя сходство внешне несходного, писатель, по обыкновению, «слил» в одно некоторые особенности главных героев романа. Быть может, имя Андрей, да и занятия философией и психологией, «достались» Коврину в какой-то мере не без влияния Адриена Сикета. Однако с Робером Грелу Коврина роднит гораздо большее.

Молодой герой французского романа ставит перед собой ряд «научных задач». Одна из главных заключается в том, чтобы «умножать, по мере возможности, психологические эксперименты» (4, 64). Суть их — в проверке и подтверждении истинности положений, выдвинутых Сик-

¹ Вольтинский А. (А. Л. Флексер) Новый роман Поля Бурже // Северный вестник. 1893. № 6. С. 203-204.

стом. Грелу в чем-то идет даже дальше своего учителя. Так, например, он «выражал сожаление, что приговоренных к смертной казни нельзя помещать в такие условия, которые позволили бы проводить над ними некоторые эксперименты психологического характера» (4, 66). Как бы компенсируя эту досадную оплошность общества, Грелу проводит свой эксперимент над Шарлоттой и подводит ее, а в результате и себя, к смерти.

Чехову в этом видится «клевета на науку». Он своеобразно опровергает Бурже. Автор «Черного монаха» приговаривает своего героя к смерти от чахотки и при этом создает вожделенные для его прототипа условия для проведения «эксперимента психологического характера». Психолог сам оказывается объектом эксперимента, устроенного ему жизнью. Не соглашаясь с Бурже по существу, Чехов все же некоторые детали берет из романа в неполемическом плане. Сикст считает, что у Грелу «наблюдается что-то похожее на нервное расстройство» (4, 79). У Чехова: «Андрей Васильич Коврин, магистр, утомился и расстроил себе нервы». Нервное расстройство проявляется у Грелу в одном психологическом феномене. В дневнике герой признается Сикету: «...главным свойством, проявлявшимся во всех серьезных и незначительных кризисах моей жизни, проявляющимся и в настоящее время, была способность — другими словами, возможность и потребность — раздвоения. Всегда я ощущал в себе два существа: одно, которое ходило, возвращалось, действовало, чувствовало, и другое, которое с невозмутимым любопытством взирало на то, как первое ходит, возвращается, действует, чувствует» (4, 100).

Грелу принадлежит научная работа, которая так и называется «Опыт исследования множественности «Я» (4, 45), в которой подробно анализируется состояние раздвоенности. В планах у молодого ученого была работа «О видоизменениях человеческой личности» (4, 47). Способностью к множественности «я» автор романа наделяет и Сикета: «Этот человек состоял из трех отдельных индивидуумов, как бы вложенных один в другой. Прежде всего в нем жил простодушный старый холостяк. <...> Затем в нем гнезился философ-полемист. <...> Был в нем, наконец, и замечательный психолог, страстно увлекавшийся проблемами внутренней жизни человека» (4, 70).

Чехов своеобразно «материализует» раздвоение сознания Грелу, перенося его на Коврина. Чехов утрирует, в сущности, довольно банальный беллетристический прием внутреннего раздвоения героев¹. Дости-

¹ В «Русском богатстве» за 1893 год, начиная с первого номера, шла публикация книги Альфреда Бинэ «Изменение личности». В главе «Сампроизвольные сомнамбулизмы» говорится о проблеме «двойственности личности», об образовании «множественности личности у одного и того же индивидуума».

гается это тем, что данную способность приобретают все персонажи рассказа. Таня «раздваивается» и попеременно живет то в слезной, то в смеховой половине мира своей инфантильностью: «То вдруг нахлынет такая радость, что хочется улететь под облака и там молиться богу, а то вдруг вспомнится, что в августе придется расставаться с родным гнездом и оставлять отца, <...> и она уходит к себе, запирается на ключ и горько плачет в продолжение нескольких часов» [8, 245]. Узнав о сватовстве Коврина, с радости «раздвоился» и старик Песоцкий: «В нем уже сидело как будто бы два человека: один был настоящий Егор Семеныч, который, слушая садовника Ивана Карлыча, докладывавшего ему о беспорядках, возмущался и в отчаянии хватал себя за голову, и другой, не настоящий, точно полупьяный, который вдруг на полуслове прерывал деловой разговор, трогал садовника за плечо и начинал бормотать: «Что ни говори, а кровь много значит...» [8, 246].

Тема наследственности, возникающая в словах Песоцкого, занимала и Бурже. Сикст, размышляя над мотивами поступка Грелу, считает необходимым условием его понимания учет сведений о его предках — «хорошо было бы также изучить наследственность убийцы» (4, 79). Грелу придает фактору наследственности еще большее значение, поэтому свою исповедь он начинает с параграфа «Моя родословная». «Молодому ученому» видятся три причины его драмы: «...кризис, который я переживаю, обусловлен, во-первых, наследственностью, затем духовной средой, в какой я вырос, и, наконец, влиянием тех обстоятельств, с которыми я столкнулся в семье Жюсса-Рандон» (4, 99).

Как врач Чехов, конечно, не отвергал влияние наследственности на человека, о чем говорилось при анализе «Володи большого...». Формы ее проявления и влияния разнообразны, но ставить ее во главу угла при объяснении драм и несчастий, означает снимать с человека значительную долю ответственности за свои поступки, а следовательно, умалять его свободу. С этим Чехов не мог согласиться. Наследственность у него предстает не в чисто биологическом, а в «литературно-биологическом» плане, то есть полуусловно. Ведь герои Чехова в первую очередь литературные персонажи. Наряду с психо-физической природой, наследуемой ими от своих родителей, не менее важной оказывается его «литературная родословная», литературный генезис.

Была у Бурже и своя «теория любви», как и теория наследственности, во многом сложившаяся под влиянием идей натурализма, Сикст, пытаясь для себя объяснить причины трагедии Грелу, подводит под нее положение из своего научного трактата «Теория страстей». Увлечение Грелу Шарлоттой интерпретируется им вульгарно-

См.: Бинз А. Изменение личности // Русское богатство. 1893. № 1. С. 5 (тре-
тьей пагинации).

материалистически: «Молодой человек в порыве ревности убил предмет своей страсти... Вот еще одно блестящее доказательство моей теории, что инстинкт разрушения просыпается у самца одновременно с половым инстинктом» (4, 78). По Сиксту, существует не любовь, а лишь «половой инстинкт». Эту идею философа вполне усвоил и Грелу, вспоминая своим дневнике другое определение любви Сикста: «Любовь — это одержанье половым бесом» (7, 89).

Нельзя не увидеть здесь, во-первых, все того же «похода» Бурже против материализма, но уже в области любви, а во-вторых, беллетристического шаблона, сформированного писателями натуралистического толка. Вполне возможно, что Чехов почувствовал переключку некоторых моментов романа Бурже и относительно недавно прочитанного «Доктора Паскаля» Золя, где любовь оказывается близка той же «половой одержимости», хотя и не формулируется столь прямо.

Чеховское понимание любви было «по необходимости материалистическое», но без вульгарного упрощения и без пресловутых «идеалов»: «Что касается женитьбы, на которой ты настаиваешь, — пишет он брату Михаилу: — то — как тебе сказать? Жениться интересно только по любви; жениться же на девушке только потому, что она симпатична, это все равно, что купить себе на базаре ненужную вещь только потому, что она хороша. В семейной жизни самый важный винт — это любовь, половое влечение, едина плоть, все же остальное — не надежно и скучно, как бы умно мы ни рассчитывали» [П 7, 311].

В «Черном монахе» увлечение Коврина Таней далеко от провозглашенной здесь чеховской нормы. Во второй главе рассказа, при описании вечера в доме Песоцких, повествователь замечает: «Коврин слушал музыку и пение с жадностью и изнемогал от них, и последнее физически выражалось в том, что у него слипались глаза и клонило голову на бок» [8, 232]. Сходную реакцию вызывает у него и серенада Брага: «У Коврина стали слипаться глаза. Он встал и в изнеможении прошелся по гостиной, потом по зале» [8, 233]. Отметим слова «изнемогал» и «в изнеможении». Первое объяснение их употребления реально-бытовое: музыка действует на Коврина расслабляюще, а поскольку он спал очень мало («если уснет днем на полчаса, то уже потом не спит всю ночь»), то в какие-то минуты его, естественно, клонит ко сну. Однако слово «изнемогать» обладает у Чехова и побочными ассоциативными коннотациями, которые помогает раскрыть переписка писателя.

Находясь в 1897 году в Биаррице и описывая тамошнюю публику, Чехов замечает в письме Суворину: «Русские старики бледны, очевидно изнемогают по ночам около кокоток; ибо у кого импотенция, тому больше ничего не остается, как изнемогать» [П 7, 49]. Заглавного героя романа «Доктор Паскаль» Чехов сравнивает с библейским персо-

нажем и замечает, что «старый царь Давид, изнемогающий в объятиях молодой девушки, — это дыня, которую уже хватил осенний утренник» [П 5, 244]. В записке Т. Л. Щепкиной-Куперник читаем: «Милая Таня, драгоценная девочка, я заболел сразу пятью тифами и изнемог от желаний. Не могу прибыть. Простите. Миллион поцелуев!!!» [П 6, 80]. Шутливый тон записки очевиден, но вряд ли адресату был ясен ее скрыто-ролевой смысл. Чехов представляет себя «стариком», «изнемогающим от желаний», отдав роль «кокотки» «милой Тане», «драгоценной девочке» (стилизация любовной записки). Ср. с дарственной надписью на книге, где сохраняется тот же ролевой подтекст: «Татьяне Львовне Щепкиной-Куперник от страца Антония» [П 12, 181].

Серенада Брага, от которой «изнемогает» Коврин, очевидно, должна была настраивать его иначе. У многих авторов музыка играет возбуждающе-эротическую роль, пробуждая желания. Такое понимание музыки находим, например, в «Крейцеровой сонате». Показательно, что имя Толстого всплывает у Чехова и при обсуждении «Ученика» Бурже. Оба признаются «современными лучшими писателями» [П 3, 308], которых Чехов «любит», но которые «служат злу, так как разрушают» [там же]. Сходство писателей — в их пресыщенности. «Одни из них, как Толстой, говорят: «не употребляй женщин, потому что <...> Другие же, еще не импотенты, не пресыщенные телом, но уж пресыщенные духом, изошряют свою фантазию до зеленых чертиков и изобретают несуществующего полубога Сикста и «психологические опыты» [там же]. И Толстой, и Бурже, несмотря на различие их художественных масштабов, принадлежат для Чехова к числу тех, кто создает плен «дванадцати лжеучений» для литературы.

«Изнемогающий» от музыки Коврин подтекстно характеризуется в физиологическом плане как «старик». По Чехову, то состояние, в котором пребывает преждевременно состарившийся магистр, в общем-то, закономерно. В письме А. С. Суворину, написанном 11 ноября 1893 года, в пору работы над рассказом «Володя большой и Золодя маленький» и, наверняка, параллельно над «Черным монахом», Чехов, разбирая «Доктора Паскаля», пишет: «Все мыслители в 40 лет были уже импотентами, а дикари в 90 лет держат по 90 жен» [П 5, 244]. Это обращенная канонизация, казалось бы, факультативных признаков, утверждение их общеобязательности («все мыслители*»). Возраст Коврина автором точно не указан, но о нем легко догадаться. В начале девятой главы сказано: «Коврин получил самостоятельную кафедру» [8, 253]. А дальше безличный повествователь, подхватывая слово героя, в форме несобственно-прямой речи передает его мысли о том, как дорого человек платит за то, «чтобы получить под сорок лет кафедру, быть обыкновенным профессором, излагать вялым, скучным, тяжелым языком обык-

новенные и притом чужие мысли...» [8, 256]. Видимо, и Коврину где-то «под сорок лет», так что наряду с чахоткой и *mania grandiosa* ему можно поставить еще один, вполне вероятный для «мыслителей» его возраста, диагноз — импотенция.

В тени полемики с Бурже стоит самый активный оппонент Чехова девяностых годов — А. С. Суворин. Одну из граней скрытой полемичности «Черного монаха» может прояснить письмо писателя Суворину от 25 января 1894 года. К этому времени издатель «Нового времени» прочел рассказ, и письмо Чехова является откликом на его отзыв.

Начинается оно не совсем обычно: не с разбора замечаний, а с настойчивого совета: «Потребуйте 1 и 2 №№ «Врача» и прочтите там «К вопросу о половых сношениях». Статья написана каким-то благодушным автором, не подписавшим своей фамилии «вследствие весьма законного и справедливого требования жены». Это в Вашем вкусе, т. е. в статье Вы найдете несколько любезных Вам мыслей. Тут речь идет о той печати, какую кладут на молодость и человеческий гений половые сношения. Вы, создавший девицу, которая поблекла и потухла после совокупления, должны послать этому благодушному автору воздушный поцелуй. Непременно и пожалуйста прочтите» [П 5, 264-265]. И только после этого «вступления» Чехов приступает к ответу на критику, заявляя: «Кажется, я психически здоров. <...> Во всяком разе, если автор изображает психически больного, то это не значит, что он сам болен. «Черного монаха» я писал без всяких унылых мыслей, по холодном размышлении» [П 5, 265].

По ответу Чехова можно отчасти реконструировать содержание неизвестного письма Суворина. Каким-то образом он, очевидно, выразил сомнение в том, насколько психически здоров сам автор, описывающий сумасшедшего. Быть может, это было сделано обиняком, со ссылкой на жену (как ранее он привлекал для полемики С. И. Сазонову). Чехов же отвечает адресату, что Коврин не «списан» им с себя, что он не является даже частичным его прототипом. Пятью годами раньше Чехов прямо отвечал на критику «Скучной истории»: «Если я преподношу Вам профессорские мысли, то верьте мне и не ищите в них чеховских мыслей» [П 3, 266]. Суворин, несмотря на все подсказки Чехова, так и не смог преодолеть своих устоявшихся представлений о художественном творчестве, не сумел судить писателя, говоря словами Пушкина, «по законам, им самим над собою признанным».

Вторая часть письма внутренне связана с его началом, с настойчивой рекомендацией «непременно» прочесть статью «Благодушного автора». Обращая внимание своего оппонента на нее, Чехов тем самым давал понять, что его образы созданы с помощью не прямого, а преломленного слова. Суворин должен был соотнести свои «любезные мысли»

с теми, что утверждаются в журнале, а далее почувствовать полемическую направленность некоторых моментов «Черного монаха», в том числе и против его собственных воззрений. Однако, как и ранее, Суворин оказался нечувствителен и глух к намекам.

Статья в журнале «Врач» *post factum* подтверждала верность критического подхода автора «Черного монаха» к тому, как изображают отношения между мужчиной и женщиной некоторые авторы. Пансексуальность автора статьи, утверждающего, что «гигиена, этика, экономика и все условия социальной жизни находятся в довольно тесной связи с настоящим вопросом»¹, была не чужда и Суворину. Чехов считает это явным преувеличением. Зимой 1900 года, разбирая еще не завершенную пьесу Суворина «Героиня», он прямо заметит: «Половая сфера, конечно, играет важную роль на сем свете, но ведь не все от нее зависит, далеко не все; и далеко не везде она имеет решающее значение» [П 9, 23]. То, о чем прямо будет сказано через шесть лет, представлено в «Черном монахе» в иной форме.

Чехов тонко оспаривает в рассказе суворинскую «теорию» любви. Одно из ключевых положений ее, надо полагать, состояло в том, что мужчина до глубокой старости может сохранять высокую потенцию. Подтверждение тому Суворин мог найти в разных источниках, например, в том же «Докторе Паскале», вызвавшем у него несомненный интерес, а также и в публикации журнала «Врач». «Он еще не жил, хранил в себе целый запас мужской силы, приливы которой теперь бушевали в нем, под влиянием угрожавшей в недалеком будущем старости», — так живописал шестидесятилетнего Паскаля Золя (7, 216). Свой взгляд на проблему мужской молодости Чехов излагал Суворину, по крайней мере, трижды. Один раз прямо, в письме, и дважды в художественной форме, в рассказах «Володя большой...» и «Черный монах». По прошествии четырех лет, когда контакты с Сувориным станут совсем редкими, в письме из Ялты Чехов не преминет отпустить шпильку по его адресу, намекая на давний спор. Поздравляя многолетнего собеседника, разменявшего седьмой десяток, с наступающим 1899 годом, он пишет: «Будьте здоровы и благополучны, и желаю Вам встречать новый год еще 50 раз. Это возможно. В Ялте недавно умер старик татарин, 127 лет, помнивший еще Екатерину и, что больше всего нравится здешней публике, женившийся два года назад» [П 7, 382]. Это жизненный пример, долженствующий еще раз подтвердить давнюю мысль Чехова о различии физической природы «мыслителей» и «дикарей».

Другим моментом «теории» Суворина было убеждение в том, что соитие действует на женщин угнетающе («Вы, создавший девицу, которая поблекла и потухла после совокупления...»). Чехов мог посчитать

¹ Б. а. К вопросу о половых сношениях // Врач. 1894. № 1. С. 8.

сторонниками Суворина в этом вопросе таких авторов, как Бурже и Толстой¹, а также автора статьи из научного журнала, пишущего о «психически подавленном состоянии» жен после соития. Казалось бы, взгляды на интимную жизнь — дело сугубо частное и не стоящее того, чтобы тратить на него полемический запал. Но, по убеждению Чехова, проявление невежества в этом вопросе тем опаснее, что пропагандистами его становятся авторитетные и популярные авторы, из самых благих побуждений привносящие в литературу очередное лжеучение. Потому-то в свое время Чехов, высоко оценив «Крейцерову сонату», вместе с тем достаточно резко отозвался о ее авторе, считая, что некоторые суждения Толстого «не только могут быть оспариваемы, но и прямо изобличают человека невежественного» [П 4, 18]. И со второй «любезной» Суворину и другим авторам мыслью ведется спор в «Черном монахе».

Остановимся на эпизоде признания в любви Коврина Тане, который дан в откровенно иронических тонах. Когда-то Таня разговаривала с магистром на языке «идейных» героинь («Вы ученый, необыкновенный человек...»). Теперь Коврин поменялся с ней местами, он изъясняется в манере, близкой к «дамской». В рассказе «Брак через 10-15 лет» (1885) брачный агент сватает молодую девицу за пятидесятилетнего «жениха». Немного поломавшись, та соглашается на замужество: «Как я счастлива! — восклицает она, охваченная новым, неведомым ей доселе чувством. — Как я счастлива! Я... люблю и любима!» [4, 224]. А вот жаркое признание в любви не девицы, а магистра философии: «Я хочу любви, которая захватила бы меня всего, и эту любовь только вы, Таня, можете дать мне. Я счастлив! Счастлив!» [8, 244]. В словах героя ощутим привкус дурной театральности, невольной для него, но намеренно привнесенной автором.

В разыгрываемой сцене может показаться непонятной реакция Тани на признание Коврина. «Она была ошеломлена, сжалась, съежилась и точно состарилась сразу на десять лет, а он находил ее прекрасной и громко выражал свой восторг: «Как она хороша!» [Там же]. Но ведь Таня не могла не думать о возможном признании Коврина, более того, в рассказе сказано, что она «с четырнадцати лет была уверена почему-то, что Коврин женится именно на ней» [8, 245]. Так почему, когда наступает столь долгожданный момент, она краснеет и в отчаянии сжимает руки? Ответ на вопрос можно дать, поняв скрытую полемичность сцены.

Если Суворин (а также Бурже и Толстой) создали женщин, кото-

¹ Интересная деталь: Суворин, пересказывая в газете сюжет «Ученика» Бурже, любовную сцену дал в переводе. Чехов и это не оставил без внимания, многозначительно заметив в письме: «Та глава, где Шарлотта приходит отдаться, великолепно сделана и трогает» [П 3, 215].

рые «блекнут» и «тухнут» после соития с женщиной, то с чеховской девицей то же самое происходит в преддверии этого события, которое вообще оказывается проблематичным, так как партнером героини будет «мыслитель», приближающийся к роковому порогу сорокалетия.

В качестве параллели эпизоду признания из «Черного монаха» приведем портрет Анны Сергеевны после ее сближения с Гуровым из «Дамы с собачкой». «У нее опустились, завяли черты и по сторонам лица висели длинные волосы, она задумалась в унылой позе, точно грешница на старинной картине» [10,132]. В данной фразе содержится двойная стилизация: явная и потаенная, полупародийная. Одна — живописная стилизация кающейся грешницы. Она связана преимущественно с кругозором героини. Другая, литературная, дана во вкусе Льва Толстого и полемически направлена против его тенденциозного подхода изображать результаты незаконного сближения мужчины и женщины¹. Эта стилизация принадлежит кругозору внеаходимого автора. Если фразу из «Дамы с собачкой» прочесть, не замечая скрытой преломляющей среды, а следовательно и корригирующей иронии, то Чехов следовало бы признать непоследовательным, критикующим других за то, что сам себе позволяет.

Чехов как бы становится на точку зрения своих неявных оппонентов, работает ею как объектной, изнутри разрушая ее, доводя до абсурда, выворачивая наизнанку.

«Фауст» в качестве одного из подтекстов «Черного монаха» неоднократно становился предметом исследований². Отметим лишь некоторые переклички двух произведений. Аллюзии на шедевр Гете возникли, быть может, в том числе и в результате полемики с Бурже, в романе которого Сикст и Грелу предстают как вариация Фауста и Вагнера. Грелу прямо признается Сиксту: «Вы, уважаемый учитель, были для меня тем, чем был Фауст для Вагнера в психологической симфонии Гете» (7, 54).

Для «Черного монаха» Чехов выбирает иную пару — Фауста и Мефистофеля. Портрет черного монаха явно «мефистофельский»: «...в черной одежде, с седою головой и черными бровями, скрестив руки на груди...»; далее отмечаются «босые ноги» и «бледное, страшно бледное, худое лицо» [8, 234]. Во время второй встречи с монахом Коврин скажет ему: «У тебя очень старое, умное и в высшей степени выразитель-

ное лицо, точно ты в самом деле прожил больше тысячи лет» [8, 241]. Если учитывать насыщенный травестиями и полупародиями контекст рассказа, то и этот образ надо соотносить не только с литературным Мефистофелем, взятым из трагедии Гете, но и с его оперным аналогом. Не стоит забывать и о том, что образы Мефистофеля и Фауста не раз становились предметом травестии уже в раннем творчестве писателя. Вспомним эпизод из «Ненужной победы» (1882), где Мефистофель предстает как один из привычных атрибутов балаганной комедики, персонаж стародавнего аттракциона: «На сцене m-lle Тюрьи, профессор черной магии, показывала фокусы. Она из женской ботинки выпустила стаю голубей и вытащила, при громе аплодисментов, большое женское платье... Из-под платья, когда оно было опущено, вышел маленький мальчик в костюме Мефистофеля. Фокусы были все старые, но их можно было смотреть «между прочим» [1, 339]. Старые схоластические «фокусы» демонстрирует и черный монах, загримированный под Мефистофеля. Во время первой же беседы с магистром он формально-логически доказывает свою материальность: «Я существую в твоём воображении: а воображение твоё есть часть природы: значит: я существую и в природе» [8, 241]. Добавим к сказанному, что образ Мефистофеля был достаточно ходовым и общеизвестным в юмористической прессе. Так, например, в «Будильнике» сотрудничал «Мефистофель из Хамовников» (псевдоним А. В. Амфитеатрова), в «Шуте» и в «Развлечении» М. Н. Соёмонов подписывался «Мефистофелем с Поповой горы»¹. Из номера в номер в том же «Будильнике» печатался карикатурный портрет Мефистофеля. Напомним и чеховскую тему «Современная Маргарита», которая была иллюстрирована изображением кокетки и оболъетительного Мефистофеля [3, 467].

Первый раз монах появляется перед Ковриным, «как смерч», и исчезает, «как дым». Выше мы говорили о рутинно-театральном характере «дымового выхода» Тани и Коврина. Здесь же напомним об одной драматургической параллели. В «Чайке» Костя Треплев, борющийся с господствующими на сцене мертвыми формами, вопреки стремлениям, фатально съезжает на колено старых сценических эффектов. В его спектакле дым и запах серы должны были предвещать появление дьявола. Не забудем о том, что и у Гете Мефистофель появляется перед Фаустом примерно таким же образом. Авторская ремарка сообщает: «Мефистофель (выходя из рассеявшегося тумана, из-за печки, в одежде странствующего студента)» (57). Герой Гете появляется в «чужом» костюме, то есть является травестийным. Чехов травестирует травестию, переводя ее в иной регистр.

¹ Масанов И. Ф. Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: В 4-х т. Т. 2. М., 1957. С. 185.

¹ См. также: Долженков П. Н. «Дама с собачкой» А. П. Чехова и «Крейцерова соната» Л. Н. Толстого // Филологические науки. 1996. № 2.

² Катаев В. Б. Чехов и мифология нового времени // Филологические науки. 1976. № 5; Семанова М. Л. Современное и вечное (легендарные сюжеты и образы в произведениях Чехова) // Чеховина. М., 1990; Winner Th. Chehov and his Prose. P. 113-119

Если черному монаху отдана роль Мефистофеля, бродячего схоласта, то в Коврине логично увидеть новоявленного Фауста. И философия, и медицина мною С законоведеньем изучены вполне, И богословие... К несчастью, все душою Исчерпал я до дна. И что же? *Горе мне* \ Себя невеждою таким же нахожу я,, И все такой же я глупец, Хотя магистр и — доктор, наконец (12).

Многое из первого монолога Фауста «ложится» на текст рассказа. Герой Гете переживает, можно сказать, свое «горе от ума», приходит к выводам, которые откроются Коврину только накануне смерти — о тщете усилий человека постичь истину.

В одном из первых разговоров Коврина с Песоцким магистр говорит о своей деятельности: «Читаю психологию, занимаюсь же вообще философией» [8, 231]. Коврин — психолог-теоретик. Для Чехова ученая психология, которой занимается его герой и Сикст Бурже, была своего рода псевдонаукой. Об этом писатель вполне определенно высказался еще в 1889 году, в пору обсуждения французского романа: «Что же касается книжной, ученой психологии, то он (Бурже — А. К.) ее так же плохо знает, как лучшие из психологов. Знать ее все равно, что не знать, так как она не наука, а фикция, нечто вроде алхимии, которую пора уже сдать в архив» [П 3, 207]. Перебрасывая мостик от письма к «Черному монаху», можно, при известной смелости, назвать Коврина современным «алхимиком», занимающимся тем, что является фикцией. Коврин выступает как наследник Фауста, бывшего алхимиком в привычном значении этого слова. Вспоминая отца, тоже алхимика, Фауст скажет:

«За дверью, на замке, в кругу своих адептов,
По наставлению бесчисленных рецептов, Он
разнородные сличал там вещества, В один
котел их всех вмещаю» (45).

Научный эклектизм Коврина, как и многое другое, унаследован им от далеких литературных предшественников.

В свете трагедии Гете раскрывается трагический характер диалогов Коврина с призраком. Уже при первой встрече монах проявляет мефистофельские устремления, искушая своего «Фауста». Впервые увидев Коврина, монах «улыбнулся ласково и в то же время лукаво» [8, 234], и понятно почему: он увидел старого знакомого, «алхимика» нового времени, жаждущего найти свой философский камень, обрести славу и бессмертие, мешая множество рецептов, почерпнутых из различных источников. Лукавая улыбка на лице призрака, помимо прочего, один

из сигналов игры автора с читателем (напомним аналогичные по смыслу детали в «Гусеве» и в «Палате № 6»). Перед тем, как начать свои хитроумные речи в другой раз, монах снова посмотрит на Коврина «ласково и, как и тогда, немного лукаво, с выражением себе на уме» [8, 241]. Коврин и призрак, подобно другим героям Чехова, — своеобразные «актеры», невольно разыгрывающие спектакль, которому вполне подошло бы название «Фауст наизнанку» (оперетка с таким названием отнюдь не случайно упоминается в «Душечке»),

Монах искушает Коврина, как когда-то Мефистофель искушал Фауста, чтобы заполучить его душу. В результате получается то, чего желал монах: Коврин признается: «Ты как будто подсмотрел и подслушал мои сокровенные мысли» [8, 243]. Не Коврин, читающий курс «ученой» психологии, оказывается подлинным психологом, а его собеседник. (Ср. с пушкинской «Сценой из Фауста», где Мефистофель без ложной скромности признается: «Я психолог».) Психолог-практик побеждает теоретика. Чехов спорит не с Гете, в котором, как он отмечал, «рядом с поэтом прекрасно уживался естественник» [П 3, 216], а с теми, кто, следуя за великим немцем, притягивает его для оправдания своей тенденциозности. Одним из таких авторов был Бурже, преувеличивавший значимость современной ему психологии-«алхимии», создавший «несуществующего полубога Сикста» [П 3, 308]. По мнению Чехова, писатели, подобные автору «Ученика», творят несомненное зло: «компрометируют в главах толпы науку, которая, подобно жене Цезаря, не должна быть подозреваема, и третируют с высоты писательского величия совесть, свободу, любовь, честь, нравственность, вселяя в толпу уверенность, что все это, что сдерживает в ней зверя и отличает ее от собаки и что добыто путем вековой борьбы с природою, легко может быть дискредитировано «опытами», если не теперь, то в будущем» [там же].

На протяжении рассказа происходит незаметное «обытовление» черного монаха. Его первое появление перед Ковриным происходит среди широкого поля, на закате, когда «широко и величаво пламенеет вечерняя заря» [8, 234]. Второй раз монах появляется иначе: «неслышно, без малейшего шороха» он выходит из-за сосны [8, 241]. Затем монах принимает участие в семейном обеде, сидя «в столовой у окна» [8, 247]. В следующий раз призрак ближе подходит к своему Фаусту, он обнаруживается уже «в кресле около постели» магистра [там же]. Наконец в предсмертном видении, вплотную приблизившись к Коврину, монах будет шептать, «что он гений и что он умирает потому только, что его слабое тело уже потеряло равновесие и не может больше служить оболочкой для гения» [8, 257]. Дистанция между героями все более сокращается. Момент ее исчезновения знаменует смерть Коврина.

«Черный монах» демонстрирует виртуозное владение Чеховым

искусством стилизации. Стилизованность рассказа глубоко содержательна, она позволяет писателю создать емкий мирозобраз при одновременной лаконичности. Далее мы анализируем два рассказа, связанных единством философской темы: в них Чехов обращается к исследованию проблемы веры.

В «садах» Чехова («Рассказ старшего садовника»)

«Рассказ старшего садовника» (1894) зачастую трактуют как форму участия Чехова в философской дискуссии конца века о смертной казни, как протест автора против нее, как жизнеутверждающий гимн человеку. В этом случае произведение приобретает в трактовке интерпретаторов «силу декларации»¹, предстает лишь как иллюстрация призыва из речи Михаила Карловича «уверовать» в человека. В таком случае Чехов «подтягивается» к Толстому, они оказываются «однородными» писателями. «После этого рассказа, пожалуй, особенно трудно отказать Чехову в проповедническом пафосе Толстого», — замечает один из современных исследователей Чехова².

«Рассказ старшего садовника», однако, вовсе не является декларативным, с открыто и прямо выраженной точкой зрения автора. Более точным представляется подход тех исследователей, которые отмечают в рассказе условное начало³. Авторская позиция в произведении с очевидной условностью не столь проста, как подчас представляется. Следует согласиться и с мнением о том, что «произведения Чехова не служат выражению «специальной» позиции по «специальным» проблемам — ни утверждению, ни опровержению благотворности оправдательных приговоров. Авторский пафос, обобщение обнаруживаются в принципиально иной плоскости»⁴. Понять этот пафос вне диалогизирующего фона и преломленного слова затруднительно.

Творческая история «Рассказа старшего садовника» сходна с историей «Володи большого и Володи маленького»: редакция «Русских ведомостей» из-за страха цензуры выпустила из рассказа слова о необходимости уверовать в человека. Чехов и на этот раз не поспешил исправить оплошность издателей газеты. Ни в сборнике «На трудовом пути» (1901), где был перепечатан рассказ, ни при подготовке его к собранию сочинений в издательстве А. Ф. Маркса не были восстановлены

¹ Гурвич И. А. Проза Чехова. С. 100.

² Schneider В. Проповедь и изображение. О повествовательном искусстве Чехова // Anton P. Chehov. Werk und Wirking. P. 427.

³ Полоцкая Э. А. А. П. Чехов. Движение художественной мысли. С. 56; Сухих И. Н. Проблемы поэтики Чехова. С. 107.

⁴ Катаев В. Б. Проза Чехова. С. 156.

выпущенные слова, что можно расценить как косвенное доказательство их *относительной неважности* для понимания рассказа. Содержание его, очевидно, сложнее, чем прямолинейная и простая иллюстрация мысли одного из героев.

Показательно и другое. Отвечая на письмо И. И. Горбунова-Посадова с просьбой разрешить перепечатать «Рассказ старшего садовника» в народном издании «Посредник» и при этом изменить «некоторые совсем непонятные для народа слова» [8, 516], Чехов замечал, что рассказ «не подходит для народного издания и замена одних слов другими не сделает его понятным» [П 5, 350]. Вряд ли читатели «Посредника» были столь уж недалеки, чтобы не понять спора о наказании и вере в человека, сводись весь рассказ только лишь к этому. Чехов ясно дает понять, что сложность его рассказа связана не с «непонятными» словами, а с чем-то иным, более глубоким, что не было утрачено даже в урезанном варианте «Русских ведомостей».

Это сущностное связано, по всей вероятности, с полемичностью рассказа, его скрытой стилизаторской природой.

Присмотримся к главным персонажам рассказа. Их немного: кроме садовника Михаила Карловича, это рассказчик, его «сосед-помещик» и «молодой купец, торгующий лесом» [8, 342], встретившиеся на распродаже цветов из оранжереи «графов N» и беседующие «о том, о сем» [там же].

Первым разговор заводит помещик. Он рассказывает о работнике «со смуглым цыганским лицом», которого осудили за грабеж, но затем оправдали, так как признали душевнобольным, хотя тот и не являлся таковым на самом деле. От частной истории «молодчика» помещик переходит к широким обобщениям: «В последнее время в России уж очень часто оправдывают негодяев, объясняя все болезненным состоянием и аффектами, между тем эти оправдательные приговоры, это очевидное послабление и потворство к добру не ведут. Они деморализуют массу, чувство справедливости притупилось у всех, так как привыкли уже видеть порок безнаказанным...» [8, 342-343]. Это скрытая чужая речь на чужом для помещика языке. Герой не говорит, а вещает, его высказывание построено в манере обличительных газетных передовиц. Гневная филиппика героя может быть заключена в кавычки как вариация на заимствованные из периодики рассуждения о преступлении и наказании. Заканчиваются они открытой чужой речью, помещик цитирует подходящие к случаю строчки из «Гамлета»: «В наш злой, развратный век и добродетель должна просить прощенье у порока» [там же]. Фраза шекспировского героя в контексте рассказа приобретает новые обертоны: она воспринимается как шаблон («злой, развратный век», «добродетель» и «порок»), не являясь таковой в произведении-

источнике. Сам помещик не привносит в свою «прокурорскую» речь ни грама иронии. Для него сказанное только серьезно.

В основе сюжетной схемы рассказа лежит травестированная модель суда. В соответствии с нею у каждого из героев оказывается своя «роль», открытая лишь сознанию внеаходимого автора.

Показательно, что и в жизни у Чехова был опыт разыгрывания шуточных «судебных процессов». В письме Ф. О. Шехтелю летом 1886 года из Бабкина сообщается о готовящемся деле «купца Левитана*, который обвинялся (а) в уклонении от воинской повинности; б) в тайном винокурении <...>; в) в содержании тайной кассы ссуд; г) в безнравственности и проч.» [П 1, 249]. Роли, по свидетельству М. П. Чехова, распределялись так: «Киселев был председателем суда, брат Антон — прокурором, специально для чего гримировался. Оба одевались в шитые золотом мундиры, уцелевшие у самого Киселева и у Бегичева. А Антон говорил обвинительную речь, которая заставляла всех помирать от хохота»¹.

Герои «Рассказа старшего садовника», хоть и не надевают «шитых золотом мундиров» и не гримируются, тем не менее участвуют в своеобразном «театрализованном» судебном процессе.

После того, как помещик-«прокурор» зачитал обвинительный акт «развратному веку», как и положено в судебном процессе, слово предоставляется «свидетелю», гражданскому истцу. Роль его играет безымянный купец. Он поддерживает точку зрения помещика, но упрощает ее и переводит с языка газетно-журнального на другой, более близкий и понятный ему: «Это верно, верно, — согласился купец. — Оттого, что оправдывают в судах, убийств и поджогов стало гораздо больше. Спросите-ка у мужиков» [8, 343]. Если для «прокурорствующего» помещика авторитетно слово газеты, то для купца — слово толпы, «глас народа».

Рассуждения о пагубности оправдательных приговоров, — общее место, многократно обыгранное Чеховым как беллетристическая банальность. В «Случае из судебной практики» (1883) сказано, что плохие романы заканчиваются «полным оправданием героя и аплодисментами публики» [2, 86]. Интрига рассказа держится на казусе, связанном с «психологией» толпы. Адвокат в своей речи доказывает невиновность подсудимого Сидора Шельмцова: «Язык его заиграл на нервах, как на балалайке... После первых же двух-трех фраз его кто-то из публики громко ахнул и вынесли из залы заседания какую-то бледную даму» [там же]. Поначалу действие на процессе Шельмцова развивается по канонам «плохого романа». Но адвокат немного переборщил с «психологией», и его подзащитный, не выдержав, поддался общему настроению¹ Чехов М. П. Вокруг Чехова. С. 99.

нию. Как и все, он расчувствовался, заплакал и... признал свою вину. Так происходит разрушение и переосмысление дурной романной «психологии».

Интересную параллель «Рассказу старшего садовника» может составить сценка «Мачеха» (1833) — произведение, автором которого с большой долей вероятности признается Чехов (в академическом собрании сочинений оно отнесено к разделу Dubia). Герой читает свой роман старухе-мачехе. «Старушенция» с кислым выражением лица — добровольный и придирчивый цензор своего пасынка-поэта, «молодого человека приятной наружности» [18, 42]. Рассказ обыгрывает достаточно прозрачную персонификацию: цензура — придирчивая «мачеха» пасынок-поэтов, вершащая суд над их творениями.

Начинается роман пасынка так: «Было прелестное майское утро. Мой герой лежал на берегу моря, глядел на пенистые, болтливые волны и мыслил...» [Там же]. Не менее «оригинален» конец романа: «...Старшина присяжных заседателей, — оканчивает поэт, — произносит дрожащим голосом: «Нет, не виновны». Публика аплодирует приговору» [8, 43]. И без того кислая реакция мачехи, слушающей роман, переходит в негодование: «Старушенция вскакивает. Глаза ее полны ужаса. Чепчик сполз в сторону и обнаружил плохенькие, старушечьи косички.

— Ты с ума сошел? Ты оправдываешь негодяев?!

— Да так же и следует (по канону «плохого романа» — А. К.)! Ведь они не виноваты, мачеха!

— Не виноваты?! Да ты с ума сошел! За одно то, что они не слушаются страших, грубят товарищу прокурора и позволяют себе умничать на суде, их следует выпороть! Да разве ты не знаешь, что оправдательный приговор деморализует человека? Он портит! Он говорит, что преступления могут оставаться безнаказанными! Изволь заменить!

Поэт зачеркивает «нет, не виновны» и пишет: «...Василия Кленекого сослать в каторжные работы, в рудниках, без срока. Жену его, Марию, сослать в каторжные работы, на заводах, на 14 лет...»

Фразу «публика аплодирует приговору» старуха не велит зачеркивать.

— Теперь твой роман годится, — говорит мачеха. — Можешь давать его читать кому угодно.

Поэт целует костлявую руку старушенции и уходит» [18, 43-44].

Убеждение «старушенции»-цензуры — суть не что иное, как «общее мнение» о пагубности оправдательных приговоров. Оно является характеристичным и для героев других рассказов. Об Ариадне, например, сказано, что «она любила бои быков, любила читать про убийства и сердилась, когда подсудимых оправдывали» [9, 128]. «Когда Старцев пробовал заговаривать даже с либеральным обывателем, например, о

будет обходиться без паспортов и без смертной казни (газетно-журнальное заимствование Старцева — А. К.)» то обыватель глядел на него искоса и недоверчиво и спрашивал: «Значит, тогда всякий может резать на улице кого угодно?» [«Ионич», 10, 35]. Тема «преступления и наказания», оправдательного приговора и отношения к нему массы, которая является якобы центральной для «Рассказа старшего садовника», на самом деле далеко не нова. Беседа, которую «в теплое апрельское утро» ведут в саду четыре героя, давно стала беллетристической и публицистической рутинной. Чехов ломился бы в открытые двери, прямо настаивая на том, что необходима вера в человека, предлагая в качестве иллюстрации свой рассказ. Притчи Чехова отличны от привычных образцов этого жанра, они относятся не к прямой, а к иронической «модалности».

Естественно задаться вопросом, есть ли элемент шаблона в образах героев рассказа и прежде всего в Михаиле Карловиче? Если рассказ старшего садовника в кругозоре автора считать однозначно серьезным, то тогда герой будет пресловутым рупором его идей, если же наличествует сознательный шаблон и связанная с ним ирония, то все будет обстоять иначе.

Образ старшего садовника, безусловно, отмечен печатью шаблона. Явно иронично подано стремление Михаила Карловича к «старшинству»: «...он называл себя старшим садовником, хотя младших не было» [8, 342]. Ср. с рассказом «Пустой случай», где Гронтовский представляется как «главный конторщик экономии госпожи Кандуриной» [5, 300]. В «Анне на шее» Модест Алексеич обращается к Анюте накануне бала: «Я тебя осчастливил, а сегодня ты можешь осчастливить меня. Прошу тебя, представься супруге его сиятельства! Ради бога! Через нее я могу получить место старшего докладчика!» [9, 168]. «Главный конторщик», «старший докладчик», «старший садовник» — все эти «титулы» не что иное, как мнимые средства самовозвышения героев.

Подобно персонажам других рассказов, Михаил Карлович портретно близок к внешности реального человека. Подсказку для определения портретного прототипа героя дают две как бы мимоходом оброненные детали.

Говоря о происхождении садовника, рассказчик сообщает о нем: «Все почему-то считали его немцем, хотя по отцу он был швед, по матери русский и ходил в православную церковь. Он знал по-русски, по-шведски и по-немецки, много читал на этих языках, и нельзя было доставить ему большего удовольствия, как дать почитать какую-нибудь новую книжку или поговорить с ним, например, об Ибсене» [8, 342]. Вторых, обратим внимание на эскизный портрет героя — «почтенный

старик с полным бритым лицом» [там же]. Связав его с упоминанием об Ибсене, можно предположить, что Михаил Карлович «загримирован» автором под любимого им писателя. Одним из доказательств этого может служить описание врача из «Острова Сахалина» — «старик без усов и с седыми бакеннами, похожий лицом на драматурга Ибсена» [14-15, 53]. Заметка свидетельствует о том, что лицо норвежского драматурга в начале девяностых годов было знакомо Чехову¹. Но дело не только во внешнем сходстве эпизодического героя из «Острова Сахалина» с заглавным героем рождественского рассказа 1894 года. Доктор, «похожий лицом на драматурга Ибсена», имеет и другие точки соприкосновения со «старшим садовником».

В очерковой книге дана сцена спора, свидетелем которой явился автор: «Когда приблизительно идет здесь последний снег? — спросил я.

— В мае, — ответил Л.

— Неправда, в июне, — сказал доктор, похожий на Ибсена.

— Я знаю поселенца, — сказал Л., — у которого калифорнийская пшеница дала сам-22.

И опять возражение со стороны доктора:

— Неправда. Ничего ваш Сахалин не дает. Проклятая земля.

— Позвольте, однако, — сказал один из чиновников, — в 82 году пшеница уродилась сам-40. Я это отлично знаю.

— Не верьте, — сказал мне доктор. — Это вам очки втирают» [14-15, 59].

Спор островитяня являет собой «глухой» диалог «пессимиста» доктора с «оптимистами». В «Рассказе старшего садовника» обратная ситуация: обладающий «ибсенистской» внешностью Михаил Карлович — «оптимист», а «сосед-помещик» и купец — «пессимисты». Это еще одно проявление иронической инверсивности, столь свойственной Чехову-стилизатору.

Упоминание Ибсена может наметить иной подход к пониманию художественной идеи рассказа. В записной книжке Чехова есть фраза: «Чтобы изучить Ибсена, выучился по-шведски, потратил массу времени, труда и вдруг понял, что Ибсен неважный писатель; и никак не мог понять, что ему теперь делать со шведским языком» [17, 94]. В отрывке есть существенная неточность: Ибсен — не шведский, а норвежский писатель. Эта «мелочь» имеет принципиальное значение для понимания заметки из записной книжки. Герой для достижения своей цели изначально выбирает неправильный путь. Прозрение его приобретает характер условного и нерезультативного. В разговоре со Станиславским

¹ Портрет Ибсена сопровождал статью Р. Сементковского, опубликованную незадолго до разбираемого рассказа. См.: Сементковский Р. Что такое Ибсен? // Исторический вестник. 1894. Т. 57. № 9. С. 797.

шайте же, Ибсен не знает жизни. В жизни так не бывает»¹. Такой приговор мог быть вынесен на том основании, что большинство ибсеновских героев исключено из сферы житейской пошлости. «Пошлость, по Чехову, плоха, но и Генрик Ибсен недостаточно хорош, потому что у него нет пошлости», — замечает Б. И. Зингерман².

Любящий поговорить об Ибсене Михаил Карлович, очевидно, тоже «не знает жизни», и рассказанная им история, по логике вещей, должна быть в той или иной мере выдержана в манере известного драматурга, сделана «а la Ибсен», что и обуславливает ее ироническую «подсветку». Недаром, подготавливая своих слушателей к рассказу, заглавный герой как бы между прочим роняет: «*Очень милая* легенда, — сказал садовник и *улыбнулся**. Это не что иное, как вариант сигнала о следующей затем трагедии.

Садовник рассказывает свою историю «у входа в оранжерею», которая является знаком искусственности. Ср. в «Ариадне» упоминание курортного парка, в котором «прозябает тропическая и оранжерейная флора, не ароматная, не красивая, жесткая...» [9, 399]. Легенда Михаила Карловича скрыто соотносится с «оранжерейной флорой» своей «неароматностью» и «жесткостью».

Далеко от оригинальности и вступление к легенде: «Он, очень довольный, медленно закурил трубочку, сердито посмотрел на рабочих и начал...» [8, 343]. Фраза варьирует рутинный зачин, который не раз иронически освещался Чеховым. Ср.: «Иван Петрович побледнел, притушил лампу и начал взволнованным голосом...» [«Страшная ночь», 3, 139]; «— Расскажите нам что-нибудь, Иван Петрович! — сказали девицы. Полковник покрутил свой седой ус, крякнул и начал...» [«То была она», 5, 482]. Шаблонное введение не может предшествовать нешаблонному повествованию. Все сказанное заставляет ожидать от Михаила Карловича чего-то давно знакомого по литературе.

Понять героя помогает и та «роль», которую он играет в происходящем «процессе по делу о человеке». Михаил Карлович выступает в роли «адвоката», а рассказ его выдержан в духе защитной речи.

Язык адвокатов, по Чехову, обычно ненатурален, искусственен. В рассказе «Первый дебют» (1886), обсуждая первую речь на суде молодого защитника, гражданский истец Семечкин говорит: «Лет через пять хорошим адвокатом будет... Есть у мальчика манера... Еще на губах молоко не обсохло, а уж говорит с завитушками и любит фейерверки пускать...» [4, 310]. Михаил Карлович невольно следует канонам адво-

катской речи, уснащая свою легенду «завитушками» и «фейерверками».

Можно нащупать в рассказе и еще один потаенный обращенный канон, связанный с образом адвоката. Когда-то в письме В. В. Билибину Чехов заметил: «В моей зале сию минуту некий юрист поет: «Я вас любил... любовь еще, быть может, во мне угасла не совсем». Поет тенором. *У адвокатов преимущественно тенор...*» [П 1, 226]. Так как тенор у Чехова — примета идеалиста, то сам собой напрашивается вывод, что адвокаты — «преимущественно» идеалисты. И Михаил Карлович вполне соответствует этому неписанному канону. Его легенда образцово идеалистична, чего не скрывает и сам герой: «Что же касается меня, господа, то я всегда с восторгом встречаю оправдательные приговоры (канон «плохого романа» — А. К.). Я не боюсь за нравственность и за справедливость, когда говорят «невиновен», а, напротив, чувствую удовольствие. *Даже когда моя совесть говорит мне, что, оправдав преступника, присяжные совершили ошибку, то и тогда я торжествую*» [8, 343].

Старший садовник «защитную речь» произносит вроде бы в пику соседу-помещику и купцу («прокурору» и «истцу»), но вместе с тем он похож на них тем, что тоже говорит на «чужом» языке. Герой прямо ссылается на то, что слышал рассказываемую историю от своей покойной бабушки по отцу, «отличной старухи» (ср. со старушечьей-цензурой из «Мачехи»). Михаил Карлович замечает, что рассказывала она ее «по-шведски» [8, 343], то есть на языке, который в чеховской записной книжке признан ибсеновским. История Михаила Карловича претерпевает при пересказе некую условную трансформацию, ей можно было бы предпослать подзаголовок — «перевод со шведского», созвучный подзаголовкам ранних рассказов писателя: «Жены артистов» (Перевод... с португальского) или «Грешник из Толедо» (Перевод с испанского). Несмотря на большую временную дистанцию, отделяющую эти произведения от «Рассказа старшего садовника», их роднит тип использованного в них слова, двуинтонационного слова пародийной стилизации.

Рассказ «Грешник из Толедо» (1881) следует упомянуть еще и потому, что в нем использован мотив, варьирующийся в «Рассказе старшего садовника»: «Мария знала Августина... Она многое слышала о нем от родителей... Она знала его как ревностнейшего истребителя ведьм и как автора одной ученой книги. В этой книге он проклинал женщин и ненавидел мужчин за то, что тот родился от женщины, и хвалился любовью ко Христу. Но может ли, не раз думала Мария, любить тот Христу, кто не любит человека?» [1, 11]. Сравнивая слова о Христе и любви к людям в двух произведениях, можно сделать вывод о том, что кажущиеся едва ли не центральными слова о вере в человека, оказываются для автора в определенной степени профанируемыми, что вполне

¹ Чехов и театр. М., 1961. С. 200.

² Зингерман Б. И. Очерки истории драмы XX века. М., 1979. С. 81.

допустимо для рождественского рассказа («Грешник из Толедо» и «Рассказ старшего садовника» опубликованы в канун Рождества). Еще в раннем произведении они являются образцом ученой схоластики. Так что в словах Михаила Карловича можно увидеть скрытый шаблон, расхожее мнение, осложненное и замаскированное перволичной формой повествования.

Рассказанная Михаилом Карловичем легенда намеренно лишена каких-либо пространственных и временных привязок. Садовник даже отказывается от точного обозначения своего героя, называя его «Томпсон или Вильсон»¹. Легенда отнесена им к условному прошлому, к той поре, «когда ученые не были похожи на обыкновенных людей» [8, 344].

Рассказывая о судьбе странного и необыкновенного ученого, Михаил Карлович подчеркивает его всезнание и безграничную любовь ко всем. Истовая идеалистичная вера в человека оказывается губительной для доктора: его убивают. Существование в мире зла неожиданно для «Томпсона-Вильсона». Рассказчик-садовник акцентирует последнюю деталь: «Да, не ужас, а удивление застыло на его лице, когда он увидел перед собою убийцу» [8, 345].

Одним из литературных прототипов, от которых отталкивался Чехов, создавая свой рассказ, был, возможно, Бранд из одноименной драмы Ибсена². Полностью пьеса будет переведена лишь в 1897 году, отрывки же из нее были известны уже в 1892 году (в переводе К. Бальмонта)³. «Бранд» дает ключи к уяснению всего Ибсена», — писал в том же 1892 году Н. Минский⁴. Особое место драмы в творчестве писателя, возможно, объясняет внимание к ней Чехова.

Между «Брандом» и легендой страшного садовника есть явные точки схождения. «Томпсон-Вильсон» был «схимником», и Бранд похож на него. Герой легенды Михаила Карловича лечил людей, но при этом

¹ Показательно, что пародийно воспроизводя в беседе с М. К. Первухиным сюжет давнего «романа с английского» (скорее всего, вымышленного), Чехов прибегает к той же неопределенной форме имени главного героя. В рассказе действует «некий мистер Уильям или Джерэмия — прыщавая такая жалкая фигура, писец, или, по-английски, извините, клерк какой-то лесной конторы, просыпается в воскресенье, съедает свой завтрак — лэнч, извините, — причем» помню, фигурирует еще сваренное вкрутую яйцо и посеребренная ложечка, которой мистер Уильям или Джеремия выковыривает оное яйцо из скорлупы» (Чехов в воспоминаниях современников. С. 634).

² Первые русские переводы пьес Ибсена появились в России в 1887-1889 гг. В 1891-1892 годах вышло первое собрание сочинений Ибсена. См.: Шарыпкин Д. М., Скандинавская литература в России. Л., 1980. С. 277-278, 300.

³ Йегер Г. Генрик Ибсен. Биография и характеристика. Пер. К. Бальмонта. М., 1892.

⁴ Минский Н. Генрих Ибсен и его пьесы из современной жизни // Северный вестник. 1892. № 9. С. 87.

«денег не брал»: «В груди этого ученого человека билось чудное, ангельское сердце» [8, 344]. Бранд, будучи пастором, врачевал души больных тоже не за деньги. Но если чеховский доктор «великодушен», то Бранд бескомпромиссен, жестко относится абсолютно ко всем, не делая исключения ни для близких, ни для себя. Главное сходство того и другого героев — в их идеализме. Характер личности Бранда хорошо выразил в своем стихотворении, «навеванном непосредственным изучением этого произведения», К. Бальмонт. Последние строчки его звучат так: «Иду я в мир избранником небес, Иду подъять печали общей бремя, Пройти тропу чрез темный дикий лес!»¹

Другой критик Ибсена «суть тенденции» драмы «Бранд» выразил одной фразой: «Не нужно из-за идеальных требований портить действительную жизнь»². «Ибсенистская» легенда Михаила Карловича саморазоблачительна: доказательством тезиса о необходимости любви к людям служит нелепая смерть героя, что по меньшей мере странно. Заглавному герою драмы «Бранд» недоставало любви к человеку, он погибает, удивленный существованием бога милосердного, а не карающего. Доктор из легенды старшего садовника погибает и тоже удивлен, но уже иным, чем герой Ибсена: тем, что жизнь оказалась сложнее его умозрительных представлений о ней. «Томпсон-Вильсон», подобно множеству других чеховских идеалистов, фигура не трагическая, а трагифарсовая. Если, подражая давнему критику Ибсена, попытаться изложить «суть тенденции» рассказа Чехова в одной фразе, то можно сказать примерно следующее: «Опасно смотреть на жизнь сквозь очки шаблона и бытующих расхожих представлений».

В начале 90-х годов российские журналы наперебой печатали статьи о все более входившем в моду Ибсене, которые, наверняка, были известны и Чехову и могли косвенно отразиться на содержании и тональности «шведской легенды» его героя. Критика подвергала сомнению прежде всего открытую тенденциозность норвежского драматурга — качество, решительно претившее Чехову-художнику. «Ибсен всегда пишет по замыслу, известная идея господствует над его фантазией и часто врывается в действие пьесы и конечные результаты», — замечал рецензент «Артиста»³. С ним был солидарен Н. Минский: «Почти во всех драмах Ибсена идея преобладает над образным содержанием, рисунок над колоритом... <...> Взятые сами по себе, идеи Ибсена оказываются довольно азбучными парадоксами, более интересными для публи-

¹ Йегер Г. Указ. соч. С. 287.

²Поссе Вл. Генрик Ибсен // Книжки Недели. 1891. № 5. С. 36. ³Иванов Ив. Театр Корша. «Враг человечества», драма Генриха Ибсена // Артист. 1892. № 24. С. 157.

ки, чем для философа»¹. Изначальная заданность и «азбучная парадоксальность» отличают и рассказ Михаила Карловича.

Повышенная мера условности доктора из легенды старшего садовника позволяет не ограничивать второй план ее только лишь заглавным героем «Бранда». Идеалистичный «Томпсон-Вильсон» может быть связан и с главным героем пьесы Ибсена «Враг народа», которая была в год написания Чеховым рассказа в репертуаре театра Корша. При всем отличии от Бранда, доктор Штокман («враг народа») похож на него той же умозрительностью, тенденциозностью, оранжерейной «жесткостью» и «неароматностью». По мнению Н. Минского, это «не живое лицо, не тип и не характер, а фикция, математическая величина, предположение»². (Ср.: «С чисто эстетической точки зрения, Бранд — не реальная личность, а создание фантазии» 18). Если «Врага народа»³ рассматривать как одну из возможных преломляющих сред для рассказа Чехова, то заглавие пьесы в перевернутом виде проецируется на легенду: к тому, о чем поведал Михаил Карлович, вполне подходит заглавие «Друг народа». «Враг народа» и «друг народа» оба терпят крах, их философия и житейская практика не выдерживают испытания. Для Ибсена объяснение неудачи замысла доктора Штокмана связано с нравами и ценностями буржуазного общества, которому в пьесе вынесен обвинительный приговор. Для Чехова же это еще одна «скучная история» внутренне несвободного человека, приведшая его к гибели.

Помимо ближнего диалогизирующего фона, в «Рассказе старшего садовника» есть и дальний. Он связан с профанацией сакрального, что вполне допустимо для Рождества. По мнению Михаила Карловича, его герой является одним из немногих, «кто понимает и чувствует Христа» [8, 342]. Доктор во многом следует за Спасителем. Он похож на него тем, что «любит всех». Жителей города он «любил, как детей, и не жалел для них даже своей жизни» [8, 344]. Близок доктор к Христу и своей аскетичностью, тем, что «пренебрегал зноем и холодом, презирал голод и жажду». Но новоявленный Мессия не может совершать чудес: «...когда у него умирал пациент, то он шел вместе с родственниками за гробом и плакал» [8, 344]. Да и сам доктор страдает чахоткой, так что ему вполне подходит библейское: «Врачу, исцелися сам».

Авторская ирония постоянно пробивается сквозь рассказ Михаила Карловича. Откровенно иронично дано описание встречи «Томпсона-Вильсона» с разбойниками, которые «почтительно сняли перед ним шляпы и спросили, не хочет ли он есть». Ирония нарастает к концу

абзаца: «Ну, далее, *понятное дело*, бабушка рассказывала, что даже лошади, коровы и собаки знали его и при встрече с ним изъявляли радость» [8, 345]. Разговорное «ну, понятное дело» передает заведомое знание, общеизвестность фигуры добродетельного чудака и отношения к нему окружающих, не исключая лошадей, коров и собак.

В легенде Михаила Карловича два смысловых центра: один связан с «Томпсоном-Вильсоном», другой — с приговором «шалопаю», убившему доктора, и реакцией на него жителей города.

Вторая часть рассказа пародийно стилизует манеру уголовных романов, серьезно описывающих казуистические уловки судей. Вердикт служителей Фемиды действительно странен: «Здесь мы имеем все признаки убийства, но так как нет на свете такого человека, который мог бы убить нашего доктора, то, очевидно, убийства тут нет и совокупность признаков является только простою случайностью. Нужно предположить, что доктор в потемках сам упал в овраг и ушибся до смерти» [8, 345]. Более того, даже и тогда, когда обнаруживаются явные улики виновности «шалопаю» в гибели доктора, все равно судья не может произнести обвинительного приговора. Утерев «холодный пот», он в исступлении кричит: «Я не допускаю мысли, чтобы мог найтись человек, который осмелился бы убить нашего друга доктора!» [8, 346]. В результате убийцу отпускают на свободу. Логика судей, в сущности, та же, что была у героя одного из первых рассказов Чехова: «Этого не может быть, потому что этого не может быть никогда». Если герой с известной долей шаблонности рассказывает историю, которой предпослано банальное вступление, сама история пересказана со слов «бабушки», излагавшей ее не иначе, как «по-шведски», при этом допущена масса банальностей и несообразностей, то надо ли говорить о том, что смысл рассказа вовсе не сводится к утверждению автором необходимости «веры в человека» и не имеет «силы декларации». Автор и его герой отнюдь не единомышленники, даже предметы их размышления различны.

Смерть доктора производит впечатление полуанекдотической, нестрашной, профанной. Легенда Михаила Карловича саморазоблачительна. Он призывает уверовать в человека, но, помимо воли, доказывает нечто иное: тот, кто слепо следует этому правилу, оказывается жертвой своей «веры». Противоречивость оттеняется тем, что в начале рассказа сказано, что садовник «не допускал противоречий и любил, чтобы его слушали серьезно и со вниманием» [7, 342]. Это своеобразный «антипример» для читателя, который не должен уподобляться любимому типу собеседника Михаила Карловича.

Одной из важнейших в рассказе следует признать проблему гносеологии веры, «гносеологический угол зрения на изображаемую дей-

¹ Минский Н. Указ. соч. С. 80.

² Там же. С. 95.

⁸ Йегер Н. Указ. соч. С. 117.

ствительность»¹, не отвергая при этом онтологического аспекта. Автора интересует в меньшей степени предмет веры и в большей — путь ее обретения. Личностный подход к человеку предполагает его право на свободный поиск веры, не искаженной влиянием авторитета: ни церковным словом, ни газетно-журнальными передовицами, ни общим мнением. По Чехову, вера должна служить освобождению личности. Серьезная проблема воплощена в произведении средствами иронической художественности. Поэтому и «Рассказу старшего садовника» присуща «эмоциональная двусторонность».

При всей своей анекдотичности «Томпсон-Вильсон» оказывается не только смешон. У этого образа есть своя серьезная сторона, связанная с житейским прототипом. Весьма убедительной представляется гипотеза, по которой образ ученого доктора из «Рассказа старшего садовника» связывают с фигурой тюремного врача Ф. П. Гааза, прозванного «святым доктором»². Как и в «Гусеве», ирония касается героя, одним из прообразов которого является глубоко уважаемый Чеховым человек, чья «чудесная жизнь протекла и кончилась совершенно благополучно» [П 7, 168]. Смех, ирония, элементы пародии у Чехова и здесь служат, используя выражение М. Бахтина, «положительному отрицанию»³, то есть амбивалентному по своей природе, умерщвляющему старое и рождающему новое.

Вера как истина и вера как путь к истине («Убийство»)

«Убийство» (1895) относят к тем «сахалинским» произведениям Чехова, в которых непосредственно отразился каторжный остров. Но рассказ выходит далеко за эти узкие тематические рамки. Впечатления, вынесенные писателем с Сахалина, а также воспоминания его детства обуславливают лишь реально-бытовую подоплеку рассказа, которая сама по себе еще недостаточна для постижения его сложной проблематики.

Как и в других рассматривавшихся выше рассказах, в «Убийстве» обнаруживается достаточно сложная и разветвленная литературная «корневая система», заставляющая на многое взглянуть по-иному.

Исследователи отмечают несколько произведений, тематически близких «Убийству». Это «Драма на охоте», «В суде», «Спать хочется»,

¹ Катаев В. Б. Проза Чехова. С. 26.

² Полоцкая Э. А. А. П. Чехов. Движение художественной мысли. С. 139; Шубин Б. М. Доктор Чехов. С. 80

³ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле... С. 446.

«Палата № 6», «Рассказ старшего садовника» и ряд других¹. К данному перечню следует добавить еще один рассказ, казалось бы, далекий по проблематике и стилю от «Убийства», — пародийную «Шведскую спичку» (1884).

Один из героев ее, письмоводитель Дюковский, выдвигает свою версию «убийства» Марка Ивановича Клязуова, «отставного гвардии корнета». Он подозревает, что убийцей Клязуова стала его сестра: «Она староверка, он развратник, безбожник... Вот где гнездится ненависть! — плетет логическую паутину письмоводитель. — Она староверка, убила его из фанатизма! Мало того, что она убила плевел, развратника, она освободила мир от антихриста — ив этом, мнит она, ее заслуга, ее религиозный подвиг! О, вы не знаете этих старых дев, староверок! Почитайте-ка Достоевского! А что пишут Лесков, Печерский!» [2, 212]. Дюковский изображается автором с нескрываемой иронией, так как мыслит по известным литературным схемам. Обратим внимание на имя Достоевского, не случайно возникающее в данном контексте, обособленное и выделенное формой императива.

Безличный повествователь в «Убийстве» идет почти вслед за героем «Шведской спички». Его мотивировка подспудно назревающей драмы в семействе Тереховых дается в сходном ключе: «Аглая презирала Матвея за его легкомыслие в делах веры и за развратную жизнь, своего же родного брата Якова любила и боялась. Когда она бранила и унижала Матвея, то у нее было такое чувство, как будто она тем самым защищала Якова и его веру» [9, 405].

В рассказе 1895 года разрабатывается та же фабула убийства по религиозным мотивам, которая травестировалась в «Шведской спичке». В обоих рассказах между предметом повествования и словом о нем сохраняется незаметная преломляющая среда.

Отметим еще одну межтекстную связь. В «Палате № 6» доктор Рагин и Иван Дмитрич Громов ведут спор о вере и бессмертии. В какой-то момент душевнобольной припоминает: «У Достоевского или у Вольтера кто-то говорит, что если бы не было бога, то его выдумали бы люди» [8, 97]. «Люди, выдумывающие бога,» — это проблема «во вкусе» Достоевского. Имеет она отношение и к разбираемому рассказу.

Чтобы понять то, что таится в подтекстной глубине «Убийства», необходимо ввести корректирующие поправки, которые дает диалогический фон. Направление его поиска в определенной мере подсказывают «Шведская спичка» и «Палата № 6». Убийство по идеологичес-

¹ См.: Долотова Л. М. Мотив и произведение («Рассказ старшего садовника», «Убийство») // В творческой лаборатории Чехова. М., 1974; Полоцкая Э. А. А. П. Чехов. Движение художественной мысли. С. 123-162.

ким мотивам связывается в первую очередь с творчеством Достоевского.

В качестве первого шага для определения литературного подтекста рассказа попытаемся взглянуть на портреты братьев Тереховых в двух ракурсах: сперва сквозь «оптику» стиля, а затем стилизации.

«Матвей Терехов был еще не стар, лет 45, но выражение у него было болезненное, лицо в морщинах, и жидкая, прозрачная борода совсем уже поседела, и это старило его на много лет. Говорил он слабым голосом, осторожно и, кашляя, брался за грудь, и в это время взгляд его становился беспокойным и тревожным, как у очень мнительных людей» [9, 134]. А вот портрет его двоюродного брата: «Яков Иванович был старше Матвея на десять лет. Это был очень красивый старик высокого роста, с широкою седою бородой, почти до пояса, и с густыми бровями, придававшими его лицу суровое, даже злое выражение» [9, 144].

При одноплановом и безусловно серьезном понимании портретов, некоторые детали описания, как, например, «жидкую, прозрачную бороду» Матвея, или «широкую седую бороду» Якова, тили его же «густые брови», должно признать лишь внешне-характерными приметами, допускающими гипотетическую замену их чем-то подобным. Что изменится, если широкую бороду Якова передать Матвею, а его «жидкую» — брату? Ничего существенного. Надо будет лишь из конца рассказа изъять фразу о том, что Якову на каторге за его бороду была дана кличка «Веник».

Сменим стилевую «оптику» на стилизаторскую и еще раз перечтем описание братьев. В этом случае перед нами предстанут «знакомые незнакомцы», прозрачно загримированные под известных личностей. Можно заметить, что внешность Матвея сбивается на портрет Достоевского, а внешность Якова — на портрет Толстого. Особо подчеркнем: как и ранее, эти стилизованные под Достоевского и Толстого портреты литературных героев, скорее всего, знать не знающих об этих писателях и уж вовсе не догадывающихся о своем внешнем сходстве с ними, связаны с кругозором автора, а не героев¹. При этом в рассказе легко найти множество деталей и фактов, не имеющих соответствия жизни названных авторов. Стилизация связана со второй, «возможной» реальностью и не сводится к простому «переодеванию» героев или «маскараду ности».

Скрытая стилизованность рассказа поддерживается еще одним

¹ Формы придачи «писательского» начала героям у Чехова чрезвычайно многообразны. Большое количество их представлено в «Дуэли». Иван Андреевич Лаевский и Николай Васильевич фон Корен носят известные «писательские» имена, хотя внешне вовсе не похожи на своих известных тезок. В рассказе автором создается профанный образ «литературной окрошки».

героем. Его внешность напоминает известного государственного деятеля начала девятнадцатого века. Это буфетчик Сергей Никанорович: «У него была лысина во все темя, голубые глаза навывкате и густые, пушистые бакенбарды, которые он часто расчесывал гребенкой, глядясь в маленькое зеркальце» [9, 135]. Сергей Никанорович похож на императора Александра I, который недаром будет упомянут в третьей главе рассказа [9, 142], где повествуется об истории рода Тереховых, построивших постоянный двор во времена его царствования. У буфетчика в такой же мере «императорская» внешность, в какой «писательская» у Якова и Матвея.

Александр I ранее поминался в «Счастье» (1887) как своего рода мифологическая личность [6, 211]. Вспоминает о покойном царе и отец Христофор из «Степи» [7, 21]. В обоих случаях Александр I предстает своеобразной исторической «игровой личностью», знаком условности, потаенной травестийности. Легендарный характер император приобрел в связи с якобы мнимой смертью и тайным постригом в монахи. Легенда, наверняка, была известна Чехову: ведь еще в детстве в Таганроге братья Чеховы «пели в церкви местного дворца, в котором жил и умер в 1825 году Александр I»¹.

Спор о вере в «Убийстве» задан как бы на двух уровнях — «внешнем» и «внутреннем». Первый ведется героями. Второй — автором со своими современниками. Сложность рассказа обусловливается возможностью двойного видения его проблематики. Можно утверждать наличие в рассказе «реального» и «возможного» сюжетов². Ни один из них не самодостаточен, полнота смысла рассказа достигается через их взаимодополнение и взаимодействие.

В плане реально-бытовом, при стилевом прочтении рассказа, в Матвее и Якове прозреваются приметы близких Чехову людей — Павла Егоровича и Митрофана Егоровича³. В плане эзотерическом, условно-символическом, ведущем к стилизаторскому прочтению рассказа, Матвей и Яков — братья не столько по крови, сколько по духу, связанные совсем с иными личностями. Чехов предстает как наблюдательный художник, давший глубокую картину современной ему действительности, и одновременно как организатор подтекстного диалога ведущих точек зрения современности по вопросам веры, в художественной форме высказавший свое отношение к ним.

Рассказ связан с именами Достоевского и Толстого своей проблематикой и особенностями их личностей: оба писателя претендовали на

¹ Чехов М. П. Вокруг Чехова. С. 34.

² Бочаров С. Г. О реальном и возможном сюжете // Динамическая поэтика.

От замысла к воплощению. М., 1990.

³ Полоцкая Э. А. Указ. соч. С. 128-131.

роль религиозных проповедников в литературе. Для того и другого вера являла собой нечто завершенное и готовое, что надо принять сердцем. Обретение веры знаменует для этих авторов момент приобщения к истине. Различия между Достоевским и Толстым в области религиозной связаны, в частности, с отношением их к институту церкви. Достоевский, как и Матвей, пережил в жизни переход от «сектантства» к постепенному сближению с нею и активной поддержке ее. Толстой критиковал официальную церковь, и в конце концов был отлучен от нее. Подобно Якову, он создал свою «домовую» церковь и веровал по-своему.

Истоки творческой истории «Убийства», скорее всего, восходят к началу 80-х годов. Осмысление проблем, которые в рассказе 1895 года вызрели в определенную твердую позицию, было начато писателем в ту пору, когда в 1882 году вышла в свет брошюра К. Леонтьева «Наши новые христиане. Ф. М. Достоевский и гр. Лев Толстой. (По поводу речи Достоевского на празднике Пушкина и повести гр. Толстого «Чем люди живы?»)». Чехов читал сочинение Леонтьева и оставил свой достаточно резкий отзыв о нем в «Осколках Московской жизни». Брошюра Леонтьева нашла отклик у современников (В. Соловьева и Н. Лескова), что также отражено в чеховском фельетоне [16, 38-89]. Отзыву Лескова, опубликованному в «Новостях и Биржевой газете», предшествовала его же статья с весьма красноречивым заглавием: «Граф Л. Н. Толстой и Ф. М. Достоевский как ересиархи. (Религия страха и религия любви)», которая была напечатана в той же газете [16, 422]. Возможно, что и эта работа «любимого писаки» Чехова не была оставлена им без внимания. Брошюра Леонтьева и работы Соловьева и Лескова не входят непосредственно в «Убийство», они являются своеобразными точками отсчета в раздумьях Чехова о двух величайших романистах современности как религиозных «ересиархах».

Другой точкой отсчета следует признать свидетельство Чехова из письма А. С. Суворину 27 марта 1894 года, в котором констатируется свобода от влияния Толстого: «...так или иначе, а для меня Толстой уже уплыл, его в душе моей нет, и он вышел из меня, сказав: се оставляю дом ваш пуст. Я свободен от постоя» [П 5, 284]. Видимо, когда душа Чехова освободилась от «постоя» Толстого, тогда и возникла мысль еще раз обратиться к личности великого современника, взглянув на него по-новому, свободно. Свою роль, наверняка, сыграло и посещение Чеховым Ясной Поляны в августе 1895 года и вынесенное из бесед с писателем «впечатление чудесное» [П 6, 85]. Чехов мог непосредственно наблюдать за человеком, который будет прообразом героя готовящегося рассказа. Вероятно, во время встречи писателей речь заходила и о вере. Недаром в письме сыну, написанном в сентябре 1895 года, Лев Николаевич отметит инаковость позиции Чехова по принципиальному для себя

вопросу: «Чехов был у нас, и он понравился мне. Он очень даровит, и сердце у него должно быть доброе, но до сих пор нет у него своей определенной точки зрения...»¹.

Косвенным свидетельством правомерности связи героев «Убийства» с Толстым и Достоевским может послужить и отзыв рецензента на рассказ в «Биржевых ведомостях». Он увидел глубинную связь рассказа с творчеством известных авторов, но истолковал ее сугубо негативно. Пересказав сюжет «Убийства», он подытоживает: «Словом, с героем рассказа г. Чехова повторилась та же самая метаморфоза, о которой так часто говорили в своих произведениях Толстой и Достоевский. Прибавил ли что-нибудь к сказанному ими г. Чехов? Сумел ли он по крайней мере подняться на высоту их философского кругозора и увлечь читателя безыскусственным полетом художнической фантазии? Прошло уже несколько недель со дня появления его рассказа, а теплых отзывов о нем не слышно»².

Рассказ «Убийство» является одним из важнейших для определения отношения Чехова к вере и неверию. Вопрос этот действительно сложен, а постановка его Чеховым выходит далеко за рамки традиционных подходов. Адекватное истолкование «Убийства» помогает лучше понять отношение Чехова к Толстому и Достоевскому. И наоборот: уяснение отношений между писателями способствует постижению глубины рассказа.

Прежде всего остановимся на прямых высказываниях Чехова о вере. Еще раз перечтем известные слова из письма Чехова Дягилеву: «Теперешняя культура — это начало работы во имя великого будущего, работы, которая будет продолжаться, быть может, еще десятки тысяч лет для того, чтобы хотя в далеком будущем человечество познало истину настоящего бога — т. е. не угадывало бы, не искало бы в Достоевском, а познало ясно, как познало, что дважды два есть четыре» [П 11, 106]. По Чехову, вера обретается при слиянии ее с наукой и искусством, когда истина, добро и красота соединяются, становясь по-новому синкретичным целым. Такое единение представляется Чехову возможным лишь в отдаленном будущем. В настоящем же «познать ясно» Бога нельзя, поэтому для людей остается либо долгий и до поры нерезультативный

¹ Л. Н. Толстой о литературе. М., 1955. С. 305.

² Полтавский М. (М. И. Дубинский) Литературные заметки // Биржевые ведомости. 1895. № 344. 15 декабря. Примечательно, что в том же 1895 году Суворин выпускает отдельным изданием свой рождественский рассказ «Тень Достоевского», но тиражом всего лишь в 25 экземпляров, что Е. М. Пульхридова расценивает как знак его мистификационности (Пульхридова Е. Творчество Н. С. Лескова и русская массовая беллетристика // В мире Лескова. М., 1983. С. 185). Возможно, что между «Убийством» и «Тенью Достоевского» есть какая-то опосредованная связь.

тивный путь восхождения к вере, либо — для нетерпеливых или несвободных — путь «угадывания» Бога, как это делают писатели-проповедники, образцом которого назван Достоевский, но вполне подошел бы и Толстой.

Соотношение масштаба времени и «последних вопросов» человеческого бытия раскрывается Чеховым и в более раннем письме. В 1887 году он пишет М. В. Киселевой: «Подобно вопросам о непротивлении злу, свободе воли и проч., этот вопрос может быть решен только в будущем. Мы же можем только упоминать о нем, решать же его — значит выходить из пределов нашей компетенции» [П 2, 11]. Современные писатели, по Чехову, могут лишь правильно ставить проблемы, но не решать их. Достоевский же и Толстой пытались, не ограничиваясь постановкой вопросов, давать свои рецепты их решения, с чем Чехов никак не мог согласиться. Свой отзыв на дидактическое «Послесловие» ко «Крейцеровой сонате» писатель заканчивает выводом: «Все великие мудрецы деспотичны, как генералы <...> Итак, к черту философию великих мира сего! Она вся, со всеми юродивыми послесловиями и письмами к губернаторше, не стоит одной кобылки из «Холстомера» [П 4, 270]. Проповеднически-моногическое, ведущее к вольному или невольному генеральскому деспотизму, противопоставляется здесь освобождающему беллетристически-диалогическому началу. Один из важнейших пунктов расхождения Чехова с великими современниками заключается в том, что их понимание религии не освобождает человека, а закабаляет его.

Самое известное высказывание Чехова о боге дано в его дневнике: «Между «есть бог» и «нет бога» лежит целое громадное поле, которое проходит с большим трудом истинный мудрец. Русский [же] человек знает какую-либо одну из этих двух крайностей, середина же между ними не интересует его; и потому обыкновенно он не знает ничего или очень мало» [17, 224].

Достоевский и Толстой знали полюса — веру и неверие. В отличие от них, Чехов выбирает путь длительного восхождения к истине «настоящего Бога», которая не может быть обретена в продолжение одной жизни, а требует исканий множества поколений, связанных между собой невидимой цепью. Чехов был тем мудрецом, который пытался познать само «поле веры», а не его полюса¹.

¹ Чудаков А. П. «Между «есть бог» и «нет бога» лежит целое громадное поле...» // Новый мир. 1996. № 6. См. также другие работы последнего времени, посвященные проблеме веры у Чехова: Собенников А. С. Библиейский образ в прозе Чехова (Аксиология и поэтика) // О поэтике А. П. Чехова. Иркутск, 1993; Стрельцова Е. Вера и безверие. Поздний Чехов // Театр. 1993. № 3; Емец Д. И слово было Бог (о рассказе Антона Чехова «Святою ночью») // Литературная учеба. 1994. № 2; Линков В. Я. Скептицизм и вера Чехова. М., 1995.

Ни один чеховский герой, стремящийся к Богу, не приходит к нему так, как приходят герои Толстого или Достоевского. «Истина настоящего бога», даже по мере приближения к ней, не дается ему в руки. На любом из этапов духовного развития он все-таки далек от Бога, как и в начале своего пути. «Поле», которое должна преодолеть личность, дабы обрести веру, настолько велико, что несоизмеримо с человеческой жизнью. Обретение веры для Чехова это процесс, сомасштабный даже не векам, а тысячелетиям. Поэтому автор оценивает искания героев иначе, чем они сами: он видит относительность пройденного ими пути. Якову, оказавшемуся после суда на сахалинской каторге, *сказалось*, что он, наконец, *узнал* настоящую веру, ту самую, которой так жаждал и так долго искал и не находил весь его род, начиная с бабки Авдотьи» [9, 160]. Здесь две различные позиции — героя и безличного повествователя. Отношение автора к вопросам веры намного сложнее, чем у персонажа.

Когда мысленному взору человека хотя бы на краткий миг представляется громадное «поле веры», тогда он совершает реальный шаг в постижении Бога. Любовь Чехова к рассказу «Студент», быть может, объясняется еще и тем, что главный герой его — «православный человек, но человек пути, а не итогового разрешения пути»¹. Он — один из немногих чеховских героев, кто на минуту обретает счастье веры. Происходит это тогда, когда Ивану *Великопольскому* открывается «великое поле», длительность пути к вере, когда он осознает связанным себя с событиями почти двухтысячелетней давности, с жизнью апостола Петра.

Утверждать, что сознание Чехова было религиозным или, напротив, безрелигиозным, значит подходить к писателю с мерками, неадекватными его позиции: движение надо оценивать в категориях динамики, а не статики. Вера у Чехова — явление динамическое по своей природе. Она — вечное движение, постоянный труд души, трезво сознающей, что до желанной ясности утверждения «есть Бог» или «нет Бога», человеку так и не суждено дойти. Проблема религиозности-безрелигиозности Чехова не может быть разрешена в рамках традиционного дихотомического подхода. Познать Бога столь же ясно, «как дважды два — четыре», в настоящем невозможно, такое познание лежит в сфере будущего. В таком случае остается говорить лишь о направлении духовных исканий и их динамике. Показательно, что сам Чехов порой так и говорил о вопросах веры: «Про образованную часть нашего общества можно сказать, что она *ушла* от религии и *уходит* от нее все даль-

¹ Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995. С. 151.

ше и дальше, что бы там ни говорили и какие философско-религиозные общества ни собирались» [П 11, 106].

Уходил ли Чехов вместе с «образованной частью общества» от религии? Вероятно, да («я давно *растерял* свою веру и только с недоумением поглядываю на всякого интеллигентного верующего» [П 11, 234]). Но возникает и другой вопрос: от *какой* религии уходил Чехов? Не от той ли, которую приходится «угадывать» и которую нельзя понять столь же легко, как арифметическое действие? Если это так, то следует признать, что вектор движения писателя, вопреки его «атеистическим» высказываниям, был все-таки направлен в сторону Бога. Другое дело, что Чехов находился на ином уровне представлений о вере, чем современное ему большинство. По форме это было отрицание старых подходов, по содержанию же — утверждение качественно нового видения проблемы религиозного сознания.

Со временем и верой связана категория счастья. Эдем, где Адам и Ева веровали и были счастливы, остался в далеком прошлом. Отведав от древа познания, человек утратил свою простую, наивную веру и вместе с нею счастье. Когда он постигнет веру и мир на новом уровне, но столь же цельном и простом, как в ветхозаветное время, то тогда же, по логике вещей, он должен обрести и счастье. В современной жизни подлинное счастье оказывается недоступным для человека, ему оставлена лишь возможность работать для его будущего торжества. Вспомним в этой связи слова Астрова: «...если через тысячу лет человек будет счастлив, то в этом немножко буду виноват и я» [13, 73]. Поэтому у Чехова в принципе нет счастливых (с точки зрения автора) людей, за исключением, может быть, тех детей, которые живут в атмосфере любви и еще не отведали от древа познания. В этой связи приведем суждение М. Каллаш о детстве и вере: «Бог, вера, молитва, чистота сердца для Чехова неразрывно связаны только с детством или с детским состоянием души. Уходит детство, и все это исчезает. Жизненный опыт и созревший ум несовместимы с верой»¹.

«Ересиархи» Толстой и Достоевский близки друг другу не только в плане религиозно-философском. Для Чехова они, несмотря на скудость и туманность отзывов о Достоевском, были в чем-то сомасштабными художниками: «Ваш рассказ «Странное происшествие» прочел. Очень интересно, — пишет Чехов в июле 1896 года в письме А. С. Суворину. — *Похоже, будто это писали Вы, начитавшись Достоевского*, Очевидно, в ту пору, когда Вы писали этот рассказ, манера Достоевского была в большем фаворе, чем манера Толстого» [П 6, 165]. Как не раз бывало, Чехов прочитывает чужое стилизованное произведение глазами стилизатора. Толстой и Достоевский в этом отзыве предстают как авторы,

¹ Курдюмов М. Сердце смятенное. С. 72.

определившие магистральные стиливые направления современности, силовое поле которых распространяется на произведения иных писателей, подчас даже помимо их воли. Роль чуждословесной преломляющей среды для «Странного происшествия», по мнению Чехова, вполне могли бы сыграть вещи Достоевского.

Ссылки на Достоевского были уже в ранних произведениях Чехова. Очевидно, он хорошо знал творчество своего старшего современника, хотя и не открывал этого окружающим. «Противоположные по своему душевному складу, Достоевский и Чехов противостоят друг другу во всем», — говорилось в первой серьезной критической статье сравнительного характера¹. Продуктивнее жесткого разведения двух писателей оказывается поиск точек их соприкосновения, скрытого диалога, начало которого восходит к первой пьесе Чехова².

Про «Убийство» можно сказать то же, что писатель говорил про «Странное происшествие» Суворина: оно производит впечатление, будто Чехов писал его, «начитавшись Достоевского». Прежде всего отметим типичную для автора «Подростка» тему «случайного семейства», внятно заявленную в рассказе³. Под одной крышей оказались разные люди: двоюродные братья Тереховы, их сестра Аглая (редкое для ономастики Чехова имя, совпадающее с именем героини Достоевского; в записной книжке она именовалась Анной [17, 32]), дочь Якова, Дашутка.

Обратим внимание и на мотив бесовства, настойчиво варьирующийся в рассказе. В момент сомнения Якову представляется, «что на голове и на плечах у него сидят *бесы** [9, 148]. Далее повторено: «...он все встряхивал головой, так как что-то давило ему голову и плечи, будто сидели на них *бесы** [9, 150-151]. И еще раз, в несобственно-прямой речи, сплетающей голоса безличного повествователя и Якова: «Надо было каяться, надо было опомниться, образумиться, жить и мо-

¹ Волжский (А. С. Глинка) Достоевский и Чехов. Параллель // Русская мысль. 1913. № 5. С. 40.

² См.: Николаева С. Ю. Чехов и Достоевский (проблема историзма). Тверь, 1991. С. 8-39.

³ Показательна оценка отредактированного Чеховым для «Нового времени» рассказа «Наташа» некоей «г-жи Орловой». Он охарактеризован как «нечто во вкусе Достоевского» [П 3, 275]. В рассказе представлено «случайное семейство» слесаря Иванова, имеющего детей от разных браков. Заглавная героиня рассказа, старшая дочь от первого брака Иванова, вынуждена для поддержания семейства заниматься проституцией. Все это весьма напоминает героев и ситуации «Преступления и наказания». (См.: Е. О-ва (Орлова) Наташа // Новое время. № 4923. 11 ноября 1889). Сказанное дает дополнительные аргументы для сомнения в признании Чехова, что он якобы не читал «Преступления и наказания» и бережет «это удовольствие к сорока годам». Скорее всего, сказанное — очередная мистификация.

литься как-нибудь иначе. Но как молиться? А, может быть, все это только *смуцает бес* и ничего этого не нужно?..» [9, 162]. Тема бесовского наваждения волнует и Матвея. Он будет кричать Якову: «Братец, уймись! *Вас обуяла гордость бесовская* \<...> *Бесы* окаянные заслонили от вас истинный свет, ваша молитва не угодна богу» [9, 153]. Ранее примерно то же самое Матвей говорил и о себе: «*Лукавый бес* не дремал, \<...> подобно падшему ангелу, возмечтал я в гордыне своей до невероятия. \<...> *бес* забрал меня окончательно и заслонил свет от очей моих своими погаными копытами» [9, 139-140]. В «Убийстве» представлена очередная вариация «зеркально-временной» персонажной схемы: взгляды Якова — это преломленное отражение прошлых воззрений Матвея, а нынешние убеждения Матвея предвещают будущий возможный взгляд на веру Якова.

Мотив бесовства в чеховском рассказе можно связать с «Бесами» Достоевского. Для нас особенно важны аллюзии, заданные эпиграфами романа. Первый — из стихотворения Пушкина:

Хоть убей, следа не видно,
Сбились мы, что делать нам?
В поле бес нас водит, видно,
Да кружит по сторонам.

Сколько их, куда их гонят,
Что так жалобно поют?
Домового ли хоронят,
Ведьму ль замуж отдают?

По словам Чехова, на Достоевского как писателя Пушкин «имел \<...> громадное, подавляющее влияние» [П 7, 315]. Это убеждение могло быть вынесено в том числе и после прочтения «Бесов» Достоевского, а также юбилейной речи Достоевского о Пушкине. Так что мотивы бесовства в «Убийстве» имеют, скорее всего, сложную природу: они восходят и к роману Достоевского, и к пушкинским «Бесам». Вообще, Чехов имел основание назвать свой рассказ «Бесы» и тем самым поставить его в один ряд с одноименными произведениями-предшественниками.

«Пушкинско-достоевскими» представляются некоторые пейзажи в рассказе, отсылающие к стихотворному эпиграфу романа Достоевского. Картина зимней вьюги, разыгравшейся вопреки близкой весне, является колористическим камертоном рассказа: «Все стояли в безмолвии, очарованные блеском огней и воем *метели*, которая ни с того, ни с его *разыгралась на дворе*, несмотря на канун Благовещения» [9, 133]. «... шел крупный снег; он быстро кружился в воздухе, и белые облака гонялись друг за другом по полотну дороги»; «как ведьмы на шабаше,

кружатся облака снега»; «А вверху над потолком тоже раздавались какие-то *неясные голоса, которые будто угрожали или предвещали дурное*» [9,136-137].

Второй эпиграф, предпосланный «Бесам» Достоевского, взят из Евангелия от Луки: «Тут на горе паслось большое стадо свиней, и они просили Его, чтобы позволил им войти в них. Он позволил им. Бесы, вышедши из человека, вошли в свиней; и бросилось стадо с крутизны в озеро и потонуло. Пастухи с увидя случившееся, побежали и рассказали в городе и по деревням. И вышли жители смотреть случившееся и, пришедши к Иисусу, нашли человека, из которого вышли бесы, сидящего у ног Иисусовых, одетого и в здравом уме, и ужаснулись. Видевшие же рассказали им, как исцелился бесновавшийся» (Лк. 8, 32-36). Тема изгнания бесов и переселения их в свиней по-своему отзывается в рассказе. Одной из примет постоянного двора Тереховых, превратившегося в трактир, является упоминание грязных животных, как будто бы сохранившихся с незапамятных времен: «...в грязи *все еще* валялись громадные, жирные свиньи, розовые, отвратительные» [9,143].

Не случайной представляется и сумма капитала, которой владеет Яков Иванович. У него около тридцати тысяч рублей [9, 141]. Деталь ассоциативна, она напоминает о библейских тридцати сребренниках, за которые Иуда продал Христа. Доставшиеся чеховскому герою тридцать тысяч — «грязные» деньги.

Вторая глава рассказа, представляет собой исповедь Матвея, «загримированного» под Достоевского. Герой со вкусом рассказывает о том, что «еще в малолетстве был привержен к леригии»: «Мне только двенадцать годочков было, а я уже в церкви апостол читал, и родители мои весьма утешались, и каждое лето мы с покойной маменькой ходили на богомолье» [9, 138]. Излагая свое «житие», Матвей мнит себя неким подобием святого, смолоду проявлявшим исключительность в делах веры. Высокое библейское слово соседствует со словом искаженным, профанным: «Трудящие и слабые», «во весь пост не разрешал себе масла ни отнюдь», «богоугодной жизни тружденник», — подобного рода выражения характеризуют именно «леригию» героя, нечто не до конца серьезное для автора, имеющее скрыто игровой оттенок.

Кульминация исповеди — рассказ Матвея о грехопадении, о том, как он, проводя службу в своей домово́й церкви, «в диком беспамятстве впал \<...> в блуд» [9, 140]. На самом патетичном месте исповедь перебивается неадекватной реакцией одного из слушателей: «Жандарм засмеялся, но заметив, что никто больше не смеется, стал серьезен и сказал: «Это молоканство. Я читал, на Кавказе все так» [там же].

Почему жандарму вспоминаются именно молокане? Для героя это случайность. Если б он читал о других сектах, то, наверное, связал бы

услышанное и с ними. «Молоканство» Матвея получает в авторском кругозоре псевдообъективную мотивировку. В четвертой главе Аглая в злом запале будет кричать Дашутке: «Ты вот спроси его, дядю-то своего, спроси про душеньку, как он с ней, с *гадюкой*, в *постные дни молоко трескал**». Рассредоточенная переключка реплик разных героев порождает профанную этимологию слова: «молокане» — это те, кто «в постные дни молоко трескают». Тема «молоканства» младшего Терехова еще раз прозвучит в сцене семейного скандала (тоже весьма типичного для произведений Достоевского), предшествующего убийству. Отвечая на вопрос Аглаи, Матвей скажет про себя: «Я, сестрица, не монах, а мирянин. А по слабости здоровья мне не то что масло, даже молоко можно» [9, 152]. Матвей как был «молоканином» (в профанном смысле этого слова) до своего прозрения, так и остался им, сменив только ритуальную сторону своей «леригии». Здесь же отметим, что строгость соблюдения христианских обрядов у Аглаи и Якова Иваныча тоже неподлинная, допускающая «двойной стандарт». Действие четвертой главы происходит в Страстной понедельник, когда для православных верующих начинаются особенно строгие дни поста. В доме же Тереховых во время Страстной седмицы режут свинью, правда, не для себя, а на продажу. Это является как бы прологом к скорому убийству «нечистого» Матвея, изгнания «беса» из семейства Тереховых.

Средством создания скрытой травести в рассказе с мрачным колоритом является сравнение всех героев с животными. Исполняя псалмы, Матвей похож на птицу, которая не может взлететь (т. е. гуся или петуха) — «он пел и при этом вытягивал шею, как будто хотел взлететь. Пел он тенором и канон читал тоже тенором, сладостно, убедительно» [9, 133]. Аглая назовет брата «заводским жеребцом», а его «душеньку» — не только «гадюкой», но и «заводской кобылой». Во время службы Якова Аглая подпевает ему «тонким голосочком, как индюшка» [9, 134]. Яков похож на «медведя». Сам себе он покажется «громadным, страшным зверем» [9, 152]. Сергея Никаноровича обзовут «поросычьей мордой». Дашутка, дочь Якова Иваныча, похожа на насекомое, так как живет «за печкой», рядом с другими обитателями: «Всегда тут по ночам кричал сверчок и сустились мыши» [9, 137]. Исключения из всеобщей анимализации не знает ни один герой.

В «Убийстве» история Матвея и его «душеньки» является вводной по отношению к основному сюжету. Принцип взаимодополнительности некоторых произведений Чехова позволяет найти своеобразную параллель этой истории, где она является главной. Думается, что благочестивый Матвей Саввич из рассказа «Бабы» (1891) находится в определенном литературном «родстве» с Матвеем из «Убийства». Оба героя тяготеют к жанру исповеди, владеют «сокровенным»

словом, которое подается автором с оглядкой на творческую манеру Достоевского. Сближаются сказания «праведников» и тягой к «эпичности» повествования: «Лет десять назад, на нашей улице, как раз рядом со мной в домике, где теперь свечной завод и маслобойня, жила Марфа Симоновна Каплунцева, вдова-старушка, и у нее было два сына: один служил в кондукторах на чугунке, а другой, Вася, мой сверстник, жил дома при маменьке» [7, 342]. (Зачин исповеди Матвея в «Убийстве» пропущен: читатель как бы «с опозданием» начинает слушать ее).

Имеет свой смысл и графическая особенность подачи исповедей двух Матвеев: они оформляются сплошными речевыми потоками, без деления на абзацы, где важное смешано со второстепенным, нет привычной логики, намеренно даны многочисленные речевые ошибки. Абзац — это своего рода редуцированный диалог внутри монолога. Матвей Терехов, как и Матвей Саввич, неспособен к диалогу. Оба монолога строятся без учета возможных реакций слушателей, игнорируют другой взгляд на события. Закрытость одного сознания для другого становится важной причиной несчастий и нескладниц, вносимых «глухим» человеком в свою и чужую жизни.

Ключевое событие обеих исповедей — рассказ об искусе, в результате которого и Матвей Саввич, и Матвей Терехов оказались низвергнутыми в бездну греха. Матвей Саввич признается: «Одним словом, чтоб долго не расписывать, скажу тебе, дедушка, не прошло и года, как *смутил меня нечистый дух, враг рода человеческого*» [7, 343]. Ср. в исповеди младшего Терехова: «Само собой, водки я не пил, табаку не курил, соблюдал чистоту телесную, а *такое направление жизни, известно, не нравится врагу рода человеческого, и захотел он, окаянный, погубить меня* и стал омрачать мой разум, все равно, как теперь у братца» [9, 138].

Механизм грехопадения напрямую связан с возникновением в сознании героя представления, которое после прозрения будет признано им ложным. Матвей Саввич говорит об этом так: «Завертелись в моей голове мозги от фантазии [7, 344]. В «Убийстве»: «...по прошествии времени исповедаюсь я однажды у священника и вдруг такое мечтание...» [9, 138] «Фантазия» и «мечтание», возбуждаемые «врагом рода человеческого», подталкивают героев ко греху. В том и в другом случае герой оказывается пассивным объектом, в котором темное, греховное начало борется со светлым, божеским. Грех и добродетель являются не столько сознательным выбором ответственной личности, сколько навязываемыми ей извне установками. В случаях, когда личность пассивна, активность привносится кем-то посторонним. Огромную роль начинает играть счастливый случай. Матвею из «Убийства» помогает

Осип Варламыч. В «Бабах» роль *deus ex machina* играет муж Машеньки: «Года через два получили мы письмо от Васи из Варшавы. Пишет, что начальство отправляет его домой на поправку. Нездоров. К тому времени я дурь из головы выбросил, и за меня уж хорошую невесту сватали, и не знал я только, как с любвишкой развязаться» [7, 345]. Очевидно, что эта же проблема встала и перед Матвеем из «Убийства». Он откупается от «душеньки v и прижитого с нею ребенка девятьюстами рублями.

Ценой ханжества становится человеческая жизнь. В «Бабах» Машеньку, как жертву, приносят на заклание. Остается обреченным на страдания и ее невинное дитя.

Где у автора «Бесов» звучат трагедийные ноты, там у Чехова оказывается нечто трагикомическое. О слезинке безвинного ребенка Достоевский пишет всерьез и только всерьез. Чехов сплавляет серьезное с травестийным. Форма имени приемыша Матвея Саввича — Кузька (не Кузьма и не Кузя) — выбрана, видимо, не случайно. Она окликает известную идиому — «показать кузькину мать». Исповедь Матвея Саввича строится как реализация прямого значения этого фразеологического оборота, на мнимом «непонимании» автором его образного смысла. Матвей Саввич в самом деле «показывает Кузькину мать» Дюде и его бабам, представляя в лицах историю своей «любвишки». Но есть у профанности и другая сторона. Жестокий ханжа показывает кузькину мать и сироте, но уже в привычном понимании этого выражения, наводя на него панический страх и ужас.

Таким образом, проблематика более позднего рассказа учитывает и развивает положения, намеченные не только в чужих, но и в собственных более ранних произведениях.

Матвеем представляется, что он обрел настоящую веру. Автору же открывается неизменность сути героя, одинаково несвободного ни во времена «молоканского» бесовства, ни после прозрения.

Взгляды Матвея переменялись оттого, что он побеседовал с неким Осипом Варламычем, «человеком без образования, но дальнего ума», «строгой богоугодной жизни». Осип Варламыч поучает религиозно иступленного Матвея, который по прошествии времени так скажет о том случае: «Не могу я вам выразить, как это он говорил складненько да умненько. <...> *Говорил часа два** [9, 140]. «Складненькую и умненькую» проповедь «человека дальнего ума» можно представить, так как обрисован он достаточно ярко, Матвей почитает своего духовного учителя выдающимся деятелем. Находясь двадцать лет на постах городского головы и старосты, он, по словам Терехова, «много добра сделал», а именно: «Ново-Московскую улицу всю покрыл гравием, выкрасил собор и колонны расписал под малафтит» [там же]. «Труженник»,

столь трогательно заботящийся о фасадной стороне жизни, пробирает двухчасовой воспитательной речью Матвея, и результат не замедлил сказаться: «Пронял он меня своими словами, открылись мои глаза. Слушал я, слушал и — как зарыдаю!» [там же].

В истории братьев Тереховых нельзя не заметить явной инверсии: вопреки тому, что Матвей заgrimирован под Достоевского, в его истории отражается один из типично толстовских путей прозрения и обретения веры — через встречу с праведником, человеком «строгой, богоугодной жизни». И наоборот: Яков пойдет путем героев Достоевского. Прямой соучастник и вдохновитель преступления, он многое перечеживает и перестрадает на каторге, что подвигнет его к решительному пересмотру своих прежних воззрений.

Анализируя рассказ, Н. Н. Соболевская заметила, что в нем «лишь Яков наделен функцией скрытого голоса, являющегося голосом нравственного чувства, нередко противоборствующего рассудку. И в этом Чехов оказывается типологически в какой-то мере близок Достоевскому. Человек у Достоевского долгое время не хочет, не способен обдумывать скрытое чувство»¹. Таким образом, слово, типологически сходное со словом Достоевского, дано не только герою, похожему на автора «Бесов», но и — в ином плане — его антитетическому двойнику, заgrimированному под Толстого.

Символы веры героев многообразно и тонко обыгрываются в «Убийстве». Один из путей травестирования связан с библейскими цитатами. Сокрушаясь, что бог не дал ему дара проповедника, Терехов-младший говорит: «Теперь и я, как Осип Варламыч, все наставляю братца и сестрицу и укоряю их, но выходит *глас вопиющего в пустыне** [9, 141]. В другом месте дается образец «наставления» Матвеем Якова. Когда Яков правил службу, Матвей «входил в молельную и говорил тихо: «Братец, ваша молитва не угодна богу. Потому что сказано: *прежде смиришь с братом твоим, и тогда пришед принеси дар твой*. Вы же деньги в рост даете, водочкой торгуете. Покайтесь!» [9, 145]. (Ср. с главным тезисом речи Достоевского на Пушкинском празднике: «Смиришь, гордый человек, и прежде всего сломи свою гордость!»). Третья евангельская цитата дана имплицитно. После проповедей Матвея Яков, «сам того не замечая, вдруг задумывался над книгой, хотя слова брата считал он пустяками, но почему-то и ему в последнее время тоже стало приходиться на память, что *богату трудно войти в царство небесное...*» [9, 145]. Далее Яков вспоминает «евангельские слова о верблюде», имея в виду известное изречение Христа: «...удобнее верблюду пройти сквозь игольные уши, нежели богату войти в Царство Божие» (Матф. 19, 24). Матвей, очевидно, и его использовал для укоров брату.¹ Соболевская Н. Н. Поэтика А. П. Чехова. Новосибирск, 1983. С. 55.

Все три библейские цитаты из одного Евангелия: Матвей ссылается на своего библейского тезку. У Терехова-младшего оказывается есть не только свой духовник, * святой отец», роль которого успешно сыграл Осип Варламыш, но и «свой» евангелист, не потому ли, что и сам Матвей чувствует в себе нечто от библейского Матфея, обращающего неверующих и заблудших на путь истины. Для автора же помимо момента серьезного, важен и профанный, рожденный скрытой тавтологией (Евангелие от «Матвея-Матфея»).

В отличие от героев Достоевского или Толстого, Матвей не перешел от бесовщины к истинной вере, а просто одну веру-футляр сменил на другую. Как и всех обывателей, Матвея раздражает инаковость чужой веры. Терехов-младший не видит себя в Терехове-старшем. Показательно, что при обдумывании рассказа братья длительное время оставались безмянными. В записной книжке они именуется Терехов № 1 и Терехов № 2, или «старший» и «младший». Имя одного из братьев появится лишь в последней заметке к рассказу, датируемой осенью 1895 года [9, 480]. Безмянность героев в подготовительных материалах косвенно свидетельствует о том, что автору они представляются двумя сторонами одной медали.

Анонимный рецензент «Литературного обозрения», анализируя «Убийство», пришел к выводу, что психология Якова, пришедшего на каторге к новой вере, неясна: «Во-первых, момент испуга Якова является недостаточно подготовленным, ибо Терехов — мужик дотоле вполне уравновешенный, не страдавший невропатией, а следовательно, нервы его не могли подняться так высоко по незначительному поводу, затем — переход к уразумению Бога и совсем не охарактеризован. Как же это так: все не знал, не знал истинного* Бога, а тут вдруг познал и даже захотел вразумлять других? Окончание является совсем туманным и неразвитым, а между тем здесь-то и лежит гвоздь рассказа»¹. Рецензент уловил немотивированность прозрения Якова Иванныча, но не сумел истолковать его. Герой, похожий на Толстого, сделал очередную попытку угадать веру, и потому новый взгляд качественно не отличается от прежнего: ясного познания Бога как не было, так и нет. Мотивировать психологию Терехова-старшего значило бы для автора быть отчасти солидарным с героем, с его позицией, чего у него нет.

Сектант, по Чехову, — это особый склад духа и мышления, главной приметой которого является несвобода, догматическая зашоренность. И Яков, и его брат не познали и могли познать веру ясно, они пытались угадать ее. В этом их сходство с Достоевским и Толстым, личностями

¹ Б. а. Беллетристика. «Убийство», рассказ А. П. Чехова // Литературное обозрение. 1895, Мз» 49. 3 декабря. Стлб. 1360-1361.

совершенно иного масштаба, чем герои рассказа, но внутренне сопородных им.

«Убийство» позволяет уточнить отношение Чехова к великим современникам. Достоевский и Толстой опережают события, торопят жизнь. Для них вера в Бога являет собой нэ желанное будущее, а настоятельную потребность настоящего. Из-за временного несоответствия они не могут прийти к адекватным результатам. Следствием тупиковости ситуации является создание «домовых» молелен, «раскола» не только с церковью, но и с жизнью (ср. со словами Чехова об «Убийстве», «где изображены раскольники или нечто вроде» [П б, 349]). Не познанная ясно, а угаданная, вера может измениться из-за пустяка (вроде беседы с «труженником» Осипом Варламышем). Меняется она на нечто совсем непохожее, что было раньше, но при этом суть веры, глубина ее осмысления, ее природа остаются прежними.

Символ веры Чехова лежит в сфере возможного, чаяемого; это не изъявительное, а сослагательное «наклонение». Художественной формулой его могут служить слова Ольги из финала «Трех сестер»: «Если бы знать, если бы знать» [13,188]. Жажда веры передается словом, ключевым для познания. «Знать» в данном случае приближается по смыслу ко слову «верить». Вера, слившаяся со знанием, является одним из необходимых условий обретения человеком счастья. Мечта о вере уподобляется мечте о счастье, и наоборот: мечта о счастье неотделима от жажды ясной веры-знания.

В отличие от Толстого и Достоевского, Чехов никогда не испытывал искуса создания «своей» церкви, осторожен он был и в отношениях с официальной церковью. У писателя была иная дорога к храму, связанная с формированием и утверждением ценности внутренней свободы человека, являющейся необходимым условием будущего познания людьми Бога.

В декабре 1901 года, отвечая на письмо В. С. Миролубова Чехов писал, что в вопросах, которые волнуют его корреспондента, «важны не забытые слова, не идеализм, а сознание собственной чистоты, т. е. совершенная свобода души Вашей от всяких забытых и не забытых слов, идеализмов и проч. и проч. непонятных слов» [П 10, 142]. «Идеализм», о котором писал Миролубов, это один из бесчисленных вариантов «домовых церквей», ничем не лучше и не хуже прочих, которые сковывают человека. Недолжному подходу противопоставлен тот, которым старался руководствоваться сам Чехов: «Нужно веровать в Бога, а если веры нет, то не занимать ее места шумихой, а искать, искать, искать одиноко, один на один со своею совестью...» [там же].

Идеи, художественно воплощенные в «Убийстве», имеют точки схождения с теми, что будут занимать умы религиозных философов и

прежде всего Н. А. Бердяева, утверждавшего: «Исходная точка моего мировоззрения есть примат свободы над бытием»¹. В работе «О характере русской религиозной мысли» он пишет о том, что важнейшая религиозная мысль XIX века — это христианская свобода: «Свобода есть не право, а обязанность христианства. Не человек требует от Бога свободы, а Бог требует от человека свободы. Свобода есть бремя и тягота, которую нужно нести во имя высшего достоинства и богоподобия человека. Бог принимает только свободных духом, он не принимает рабского поклонения»². Чехов всю жизнь боролся за свободу личности, только с иных позиций. Внутренняя свобода — есть требование., предъявляемое им любому человеку. Пафос свободы для Бердяева неотделим от исканий «правды жизни», которые он видит прежде всего в литературе: «Вершины своей русская философская проблематика достигает не в чистой философии, а в великой русской литературе»³. Бердяев пишет о Чехове как о писателе «религиозной серьезности, несмотря на опустошенность его сознания и вульгарность его сознательных взглядов»⁴. Слова о «религиозной серьезности» Чехова могли быть предопределены такими произведениями, как «Святою ночью», «Студент», «Архирей». Объективно и Бердяев, и Чехов, при всей разнице их философских установок и форм ее воплощения, боролись за свободу духа.

Имена Достоевского и Толстого — ключевые в структуре диалогизирующего фона рассказа. Роль дальнего контекста в «Убийстве», думается, могли сыграть «Каин» Байрона, который был в кругу чтения Чехова [5, 345, 657-658; 7, 370] и соответствующий ветхозаветный сюжет. Современная Чехову литература играла роль ближнего контекста. Подсказку для его поиска дают письма периода создания «Убийства».

29 декабря 1893 года Суворин опубликовал в «Новом времени» статью о расколе. Вскоре Чехов пишет ему: «...с восхищением читаю Ваше последнее письмо о расколе и воздаю Вам великую хвалу. Великолепное письмо, и успех его вполне понятен» [П 5, 258]. Одобрение Чеховым статьи обусловлено, очевидно, тем пафосом примирения, которым пронизано «маленькое письмо» издателя «Нового времени». Суворин писал о том, что «враждой ничего не поделаешь, что целые два века доказали нам, что вражда только развила раскол и увеличила число сект». Автор приходит к выводу о том, что людям разных верований и убеждений «надо думать о примирении, а не о покорении»⁵. Итоговое заключение Якова из «Убийства» оказывается в главном совпадает с

¹ Бердяев Н. А. О русской философии. Ч. 1. Свердловск, 1991. С. 19.

² Там же. Ч. 2. С. 13.

³ Там же. С. 22.

⁴ Там же. С. 24.

⁵ Суворин А. С. Маленькое письмо // Новое время. 1893. №6401. 22 декабря.

позицией автора «маленького письма» («...главное — возноситься к богу, а как возноситься — не все ли равно?»). Если Суворин средствами публицистики, с помощью прямого слова доказывал мысль о вреде вражды в вопросах веры, то автор «Убийства» этой же цели достигал иными, художественными средствами. В данном случае мы имеем, видимо, редкий случай не полемики Чехова со старшим современником, а художественного углубления, своеобразного «подхватывания» его темы.

Меньше, чем через месяц после приведенного отклика на нововременскую статью, Чехов делится с Сувориным своим читательским впечатлением: «Все забываю Вам написать: прочтите в декабрьской «Русской мысли» рассказ Эртеля «Духовидцы». Есть поэзия и что-то страшное в старинно-сказочном вкусе. Это одна из лучших московских новостей» [П 5, 265]. Через короткий промежуток времени будет повторено: «...пользуюсь случаем напомнить Вам о повести Эртеля «Духовидцы» <...> — очень хорошей повести» [П 5, 327]. Маловероятно, чтобы двукратное упоминание чужого произведения Чеховым оказалось случайностью: скорее всего, за этим стоит уловленная писателем некая связь между взглядами его современников. Недаром самому Эртелю Чехов сообщает: «...я написал Суворину, чтобы он прочел Ваших «Духовидцев» — превосходная вещь. Вы великолепный пейзажист, замечу в скобках» [П 5, 328]. (В свою очередь Эртель высоко отзовется об «Убийстве», противопоставив рассказ «скучным вещам» Чехова [9, 482]).

Есть основания полагать, что «Духовидцы» Эртеля, как и статья Суворина, определенным образом учитывались при написании «Убийства», но вошли в рассказ уже по ходу работы, начавшейся ранее.

«Духовидцев» сближает с «Убийством» не только мотив убийства, но и колорит, который определен Чеховым как «поэтический» и «старинно-сказочный».

Особую роль в рассказе Чехова играют звуковые лейтмотивы. Первая заметка из записной книжки, относящаяся к «Убийству», дает звуковой камертон: «А-а-а... стонало море (Татарский пролив)» [17, 31]. В тексте рассказа звуковых деталей достаточно много: «все стояли в безмолвии, очарованные блеском огней и воем метели...»; «стало опять темно и пусто, и нас тупила та самая тишина, которая бывает только на станциях, одиноко стоящих в поле или в лесу, когда ветер подвывает и ничего не слышно больше, и когда чувствуется вся эта пустота кругом, вся тоска медленно текущей жизни». Заканчивается рассказ звуковой картиной: «»Дул уже сильный, пронзительный ветер, и где-то вверху на крутом берегу скрипели деревья. Вероятно, начался шторм» [9, 160]. Видно, что Чехов варьирует две детали — тишину, символизирующую «тоску медленно текущей жизни», и звук ветра, символизирующего враждебную человеку суровую природную стихию. Динамика звуковой кар-

тины рассказа опровергает устоявшиеся литературные каноны. Убийство Матвея показано не на фоне бури, как это можно было ожидать, а на фоне тишины. Звуковые кульминации обрамляют рассказ.

В рассказе «великолепного пейзажиста» Эртеля звуковые детали встречаются в изобилии. «Вьюга голосит; снег бьет сплошною тучей в лицо или вдруг утихает...»¹; «то без конца тянулась жалобная, беспомощная, надтреснуто звенящая нотка, то вырывался яростный, сердитый визг, то наступал какой-то зловещий, негромкий, живой шорох» (там же); «Лес весь курился снежною пылью... В нем совершалось нечто чрезвычайное. Я не могу передать вам странную выразительность его стенаний, его угрожающего ропота, рыдающих, всхлипывающих звуков» (154). Это похоже на игру «бесов».

События в рассказе Эртеля происходят в одном из губернских городов. Герой-рассказчик, посетитель журфиксов жены главного героя рассказа, Игнатия Васильевича, описывает вечер, проведенный им в этом семействе.

Свое внимание рассказчик сосредоточивает на Игнатии Васильевиче, который любит рассказывать странные истории и ведет себя тоже довольно-таки странно. Жена Игнатия Васильевича называет истории мужа «сказками». Рассказ представляет собой изложение «сказки» Игнатия Васильевича о «мистических местах», где периодически случаются трагедии, Одно из них — загородная роща под названием Грачи. «Мистицизм» ее в том, что «не проходит пяти лет, как кто-нибудь либо застрелится, либо удувится в этой роще» (147).

Страх, который испытывает герой необъясним и не поддается волевым усилиям человека. Игнатий Васильевич высказывает мысль, с которой явно солидаризируются и рассказчик-слушатель, и автор. Герой утверждает, что человек в любой момент может попасть в тяжелые жернова нелогичной и непредсказуемой жизни, что и порождает страх перед нею: «Да-с, милостивые государи, истина в том, что страшно жить» (150). Далее он прояснит сказанное: «Теперь я знаю, что в самой природе существует этот трагический разлад, что самый корень существования заражен ядом бессмыслия, что примирения нет нигде, нигде... даже в смерти. Что такое смерть? Ах, милостивые государи, это ведь переходное состояние, не более! Некуда деться сознанию, некуда, и вот почему страшно жить и страшно умирать. <...> Впереди несомненная вечность, и это самое горькое и самое верное, что только можно придумать» (155).

¹ Эртель А. Духовидцы // Русская мысль. 1893. № 12. С. 153. Далее сноски на это издание даются в тексте в скобках с указанием страницы. О взаимоотношениях писателей см.: Бессонов Б. Л. А. И. Эртель и А. П. Чехов (история литературных отношений и личного знакомства) // Русская литература 1972. № 3.

Слова Игнатия Васильевича отчасти похожи на те, что провозглашает другой герой, только не Эртеля, а Чехова. В рассказе «Страх» (1892) Дмитрий Силин признается своему другу-рассказчику: «Мне все страшно. <...> Мне страшна главным образом обыденщина, от которой никто из нас не может спрятаться» [8, 131]. Отметим и одну из ключевых для «Страх» фразу рассказчика о грачах, передающую его восприятие жизни: «Я смотрел на грачей, и мне было странно и страшно, что они летают» [8, 138]. У Эртеля страшная роща называется «Грачи». Совпадение мироощущения героев Чехова и Эртеля, ситуаций и отдельных деталей позволяет заподозрить влияние чеховского «Страх» на «Духовидцев» Эртеля. Оставляем однако эту проблему, требующую специального разрешения, в стороне.

В данном случае для нас важнее другое: то, что за общей проблемой непостижимости абсурдной жизни стоят существенно различные философские подходы. М. О. Гершензон в предисловии к письмам Эртеля пишет: «Основной тезис его философии можно формулировать так. Жизнь резко распадается на явления двух родов: на явления, не зависящие от нашей воли, а зависящие исключительно от воли того великого неизвестного, которое мы называем Богом; к таким явлениям мы должны относиться с безусловной покорностью, потому что здесь протест и борьба беспредельны и могут только ослабить бунтующего; и, во вторых, на явления, зависящие от нашей воли и устранимые: по отношению к ним борьба уместна и необходима. Первое правило поведения — научиться различать эти две области, чтобы не ошибаться в том, где нужна резиньяция и где борьба; в смешении этих двух областей — источник величайших, опаснейших заблуждений»¹. Можно сказать, что Эртель представлен здесь как дуалист. Для Чехова же мир монистичен, и отношение писателя к нему иное.

Игнатий Васильевич рассказывает про свою юношескую дружбу с дворовым Федей. Однажды Федор украл из сада отца Игнатия Васильевича ведро яблок для угощения девушек. Узнав об этом, безжалостный помещик приказал высечь молодого парня. Наказание розгами осознается автором как прямое убийство личности. Униженный Федор после наказания становится иным человеком. Конец его истории драматичен: зимой Федор утонул в плесе, недалеко от тех самых Грачей, где регулярно происходят трагические события. Рассказчик догадывается, что это был не несчастный случай, а подготовленное самоубийство и одновременно месть помещику, так как вместе с Федором под воду уходит табун помещицких лошадей.

В рассказе Эртеля «духовидцев» два: кроме Игнатия Васильевича, это еще некто Раич, который принимает участие в разговоре на вече-¹ Письма А. И. Эртеля. М., 1909. С. 6.

ринке. Одна из примет его: безбожие, столь же истовое, какой ранее была его вера (162). Раич чем-то похож на Ивана Карамазова: его духовному взору открывается то, чего в действительности он не видел. Раичу, как наяву, представляется картина подготовленного самоубийства Федора. Показательна судьба и самого Раича: безбожник и «духовидец» кончает жизнь самоубийством. Вольно или невольно, но у Эртеля персонажная схема рассказа оказалась созвучной рассказу Чехова. Игнатий Васильевич — герой толстовского типа (в начале рассказа замечено, что он увлечен Толстым); Раич — герой, типологически сходный с героями Достоевского.

Заглавия «Убийство» и «Духовидцы», как и в случае с заглавием «Бесы», взаимно покрывают друг друга. Эртель вполне мог бы назвать свое произведение «Убийство», именно так трактуется им событие наказания розгами молодого парня. Рассказу же Чехова подошло бы заглавие «Духовидцы», только не в прямом богословском значении этого слова, а скрыто ироническом, характеризующем братьев Тереховых, и опосредованно причастных их жизни Достоевского и Толстого. Ср. с прямым высказыванием И. А. Бердяева: «Достоевский был не только великий художник, он был также великий мыслитель и великий духовидец»¹.

П. М. Бицилли пишет об атмосфере, подготавливающей убийство Матвея: «...нелепое, неожиданное для самих участников убийство Матвея, так сказать, подготовлено символикой рассказа, так что оно воспринимается как нечто, что неизбежно должно было случиться. Колорит и тон «бесовского наваждения» поддерживается <...> целым рядом образов»². Отметим, что и досахалинский рассказ «Воры» заканчивается «бесовским наваждением» Ергунова, ставшим вором и потенциальным убийцей. Рассказ «Убийство» своеобразно «вбирает» в себя мотивы, тянущиеся из более раннего творчества писателя и осложненные «заимствованием» из чужих.

Каждое из последних произведений Чехова по своему является итоговым. В них разные проблемы, события, герои, и, соответственно, разные итоги. Но есть у них общая особенность: стилизационность, несмотря на все большую редукцию и потаенность ее, так и не была вытеснена. Писатель был последователен на протяжении всего творчества. Каждый из поздних шедевров Чехова достоин того, чтобы о нем писали, говоря словами Горького, «очень мелко и четко». Мы остановимся лишь на двух произведениях, скрытая литературность которых пока осознается еще недостаточно.

¹Бердяев Н. А. О русской философии. Ч. 1. С. 27.

²Бицилли П. Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа. С. 39.

Прощание с мелиховскими пенатами («Новая дача»)

Некоторые поздние рассказы Чехов довольно подолгу вынашивал в сознании, исподволь готовясь к их написанию. К числу их можно отнести и «Новую дачу» (1899). А. С. Мелкова, комментатор рассказа в академическом собрании сочинений, пишет, что заметка, связанная с двумя первыми главами его, появилась в записной книжке писателя еще в 1894 году, то есть за четыре года до создания [10, 414]. В данном случае, видимо, речь следует вести о накоплении материала, который со временем будет использован в рассказе. По наблюдению комментатора, «к осени 1898 года были сделаны заготовки к трем главам из пяти». Непосредственно же «рассказ был написан в период между 12 и 23 декабря 1898 года» [10, 415], то есть накануне Рождества. Писатель обещал редакции «Русских ведомостей», что «непременно» пришлет его «если не к Рождеству, то к Новому году» [П 7, 370].

Что заставило Чехова, столь полно высказавшегося в «Мужиках» на «народную тему», вновь обратиться к ней, к проблеме взаимоотношения народа и интеллигенции? Важную роль сыграли жизненные обстоятельства. После серьезного легочного кровотечения весной 1897 года Чехов был вынужден провести за границей время с осени этого года до весны следующего. «Нужно много писать, между тем материал заметно истощается, — пишет он по возвращении из-за границы П. Ф. Иорданову. — Надо бы оставить Лопасню и пожить где-нибудь в другом месте. Если бы не бациллы, то я поселился бы в Таганроге года на два на три...» [И 7, 230].

Оставить Лопасню вскоре действительно пришлось: осень 1898 года писатель живет в Крыму, в Ялте, где 13 октября получает телеграмму о смерти Павла Егоровича. Это печальное событие вносит новые коррективы в планы на будущее: «Мне кажется, что после смерти отца в Мелихове будет уже не то житье, точно с дневником его прекратилось и течение мелиховской жизни» [П 7, 295-296]. Перспективы рисовались нерадужные: «Должно быть, продадим Мелихово и устроимся в Крыму, где будем жить вместе, пока бациллы не покинут меня...» [П 7, 297]. И хотя Мелихово будет продано не сразу, в конце концов все сложится именно так, как и предполагал Чехов. Смена места жительства становилась неизбежной. Написанная зимой 1898 года в Ялте «Новая дача» представляется своеобразным прощанием писателя с мелиховскими пенатами, подведением итогов долгого «Мелиховского сидения» [П 6, 286]. В этой связи отметим двойное значение заглавия рассказа: под «новой дачей» в первую очередь следует разуметь, конечно же, дом героев рассказа, но имплицитно в заглавии отражен и факт

биографии автора рассказа, действительно сменившего в 1898 году старую меликовскую «дачу» на новую, ялтинскую.

Как и у разобранных выше рассказов, у «Новой дачи» есть своя литературная генеалогия. В «запаснике» Чехова было произведение, сыгравшее роль литературного фундамента для данного рассказа. Им стал очерк Н. Г. Гарина-Михайловского «Несколько лет в деревне»¹.

В отечественном литературоведении были осторожные попытки связать эти вещи. М. Е. Елизарова замечала, что замысел «Новой дачи» возник, «по-видимому, не без влияния очерка Гарина»². По ее мнению, Чехов полемизирует с приподнятым концом «Несколько лет в деревне». Констатирует связь очерка Гарина с рассказом и А. М. Турков³. Исследователям творчества Гарина открываются иные параллели. Так, К. Д. Гордович усматривает тематическую общность произведения Гарина с рассказом Чехова «Жена»⁴. В плане сравнительно-типологическом данное сближение допустимо, но в плане литературно-генетическом оно непродуктивно, так как рассказ «Жена» (1892) был опубликован до выхода «Несколько лет в деревне».

Чехов был знаком с очерком Гарина. Поздравляя из Петербурга В. А. Гольцева с наступающим 1893 годом, Чехов кстати замечает: «Здесь у пишущей публики имеет большой успех Гарин. О нем много говорят. Я пропагандирую его «Несколько лет в деревне» [П 5, 148]. Рекомендуются очерк Суворину: «Прочтите, пожалуйста, в «Русской мысли», март, «Несколько лет в деревне» Гарина. Раньше ничего подобного не было в литературе по тону и, пожалуй, искренности. Начало немножко рутинно и конец приподнят, но зато середка сплошное наслаждение. Так верно, что хоть отбавляй» [П 5, 126]. Оригинальность очерка, по мнению Чехова, заключена не в проблематике или героях, а в тоне повествования, который в отношении «Новой дачи» сыграл роль одного из носителей литературно-генетической связи.

Следуя за ариадниной нитью интонации «Несколько лет в деревне», можно придти вначале не к «Новой даче», а к «Острову Сахалину». Весной 1892 года, когда появились «Несколько лет в деревне», Че-

¹ Э. А. Полоцкая высказывает предположение, что сюжет «Новой дачи», «очевидно, отделился от первоначального замысла «Моей жизни» [9, 497]. А. С. Мелкова находит в рассказе автобиографический подтекст, связанный с взаимоотношениями Чехова с В. М. Соболевским и его женой, а также поездкой писателя в их имение. См.: Мелкова А. С. Рассказ Чехова «Новая дача»: на пороге XX века // Чеховские чтения в Ялте. М., 1997.

² Елизарова М. Е. Творчество Чехова и вопросы реализма конца XIX века. М., 1958. С. 117.

³ Турков А. М. Чехов и его время. С. 362.

⁴ Гордович К. Д. Н. Г. Гарин-Михайловский и писатели-современники. Хабаровск, 1984. С. 22.

хов еще продолжал свою работу о каторжном острове. Вполне возможно, что очерк привлек его внимание как интересный опыт в том роде литературы, который ныне подучил определение «документальной прозы», обладающей «особыми познавательными и эстетическими возможностями, не сводимыми ни к чистой «научности», ни к основанной на вымысле «художественности»¹. Главным затруднением Чехова при работе над книгой был выбор интонации, адекватной ценностной позиции автора. Современная публицистика претила Чехову менторским, прокурорским тоном. Оказаться похожим на газетных обличителей писатель решительно не хотел: «Я долго писал и долго чувствовал, что иду не по той дороге, пока наконец не уловил фальши. Фальшь была именно в том, что я как будто кого-то хочу своим «Сахалином» научить и вместе с тем что-то скрываю и сдерживаю себя. Но как только я стал изображать, каким чудачком я чувствовал себя на Сахалине и какие там свиньи, то мне стало легко и работа моя закипела, хотя и вышла немного юмористической» [5, 217]. У Гарина юмористический элемент и самоирония отсутствуют. Перед Чеховым был образец искренности и открытости публициста, не желавшего кого бы то ни было поучать или обличать. Этого было достаточно для достижения нужного результата. Очерк Гарина для Чехова мог сыграть роль одного из катализаторов его творческого процесса. Вполне возможно, что пристальное изучение очерковой книги Чехова позволит обнаружить в ней и более существенные следы влияния произведения Гарина.

По прошествии шести лет после публикации «Несколько лет в деревне» Чехов оказался в ситуации, сходной с той, в которую попал герой очерка: у того и у другого обстоятельства сложились так, что они были вынуждены уехать из своих имений. Необходимость подведения итогов пребывания своих «несколько лет в деревне» стала особо осязаемой для Чехова в Ялте. Возможно, тогда же возникла и мысль прибежать к произведению с близким замыслом.

Гарин начинает свой очерк беллетристически трафаретным пейзажем: «Ярко сверкает, точно застрявший в расщелине, пруд. Весело сбегает к нему со стороны горы зеленый лесок, а по другую сторону пруда далеко и привольно раскинулась хлеботорная степь. У самого берега тесно жмется друг к другу ряд старых, покосившихся изб. Деревня называется — Князево»².

«Новая дача» тоже открывается пейзажем, но иного характера: «В трех верстах от деревни Обручановой строился громадный мост. Из

¹ Сухих И. Н. Проблемы поэтики Чехова. С. 94.

² Гарин Н. Несколько лет в деревне // Русская мысль. 1892. № 3. С. 59. Далее ссылки на это издание даются в основном тексте в круглых скобках с указанием номера журнала и страницы.

деревни, стоявшей высоко на крутом берегу, был виден его решетчатый остов, и в туманную погоду и в тихие зимние дни, когда его тонкие железные стропила и все леса кругом были покрыты инеем, он представлял живописную и даже фантастическую картину» [10, 114].

В обоих произведениях в качестве экспозиции даны «живописные картины» различного тона. Летний пейзаж Гарина шаблонен. Зимняя картинка Чехова обладает реально-символическим характером. Реальный план образа моста прозрачен: инженер Кучеров (в профессиональном плане похожий на Гарина, тоже инженера-путейца) строит мост, который, помимо прочего, должен был сыграть роль цивилизующего фактора в жизни деревни. Второй план образа — символический. Мост должен сблизить два социальных «берега» — народ и интеллигенцию. Это, по-видимости, «фантастический» аспект образа. В том же ключе можно понять и скрыто игровое название деревни Обручаново (есть в рассказе и деревня Кряково, единственной приметой которой является трактир). Мысль об «обручении» интеллигенции с народом была одной из ключевых в концепции русского народничества. Важна она и для Гарина, близкого к этому направлению в 90-е годы. Комментатор «Нескольких лет в деревне» отмечает: «Прочитанная в Москве на одном из писательских кружков рукопись была одобрена присутствовавшими на чтении Н. Н. Златовратским, Гл. Успенским, К. М. Станюковичем и Н. К. Михайловским, который и предложил напечатать очерки в «Русской мысли»¹. Очевидно, лидеры народничества признали произведение Гарина созвучным своим установкам.

Тема «наведения мостов» между двумя социумами получает у Чехова иную интерпретацию, весьма далекую от народнической, но учитывающую ее, отталкивающуюся от нее.

Можно только догадываться, что строящийся рядом с Обручановой мост и железная дорога замыслились создателями как своеобразный дар деревне, которая должна была с благодарностью принять его. Но реакция крестьян на благодеяние странная: «Жили мы без моста, — проговорил Лычков-отец мрачно, — не просили, зачем нам мост? Не желаем!» [10, 118]. Одна из причин рьяного сопротивления мужиков новому заключается в их традиционном консерватизме. Гарин в своем очерке прямо называет крестьянина «страшным рутинером» (3, 89). Не мог не замечать этого и Чехов. Помимо проявления консерватизма, в рассуждениях Лычкова-отца есть и другой резон. Неграмотные мужики вряд ли знают крылатое выражение: «Бойтесь данайцев, дары приносящих», но в сознании их живет проверенное вековым опытом убеждение, что господские «дары» неизбежно оборачиваются потерей и проигрышем для них. Мужичья подозрительность к благодеяниям ин-

¹ Гарин-Михайловский Н. Г. Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. М., 1957. С. 630.

теллигентов неистребима. «С недоумением и недоверием» относились князевские крестьяне к Гарину: «Вопрос, с какою целью мы так забодимся о них, долго был для них необъяснимою загадкой» (3, 86). Еще резче недоверие мужиков передается в «Воскресении» Толстого, где сказано, что крестьяне «уже по опыту нескольких поколений знали, что помещик всегда соблюдает свою выгоду в ущерб крестьянам. И потому, если помещик призывает их и предлагает что-то новое, то, очевидно, для того, чтобы как-нибудь еще хитрее обмануть их»¹.

Объяснить барину причину отказа от его «даров» мужики не могут, и потому возникает иррациональный и абсурдный отказ. Герой автобиографического очерка Гарина предлагает крестьянам здоровое решение, касающееся обработки земли. Князевцы мнутя, а через некоторое время высылают своего представителя: «Прислали сказать, что не согласны.

— Почему же не согласны? — угрюмо спросил я.

— Не согласны и баста!» (3, 77).

«— Не желаем!» — столь же немотивированно и упрямо вторят им мужики из «Новой дачи» [10, 118].

Конец чеховского рассказа окликает начало, возвращается ко ключевому образу: «К мосту давно пригляделись, и уже трудно было представить себе реку на этом месте без моста», — замечает безлический повествователь [10, 126]. Технический прогресс вроде бы пришел в деревню, формально «обручил» интеллигенцию и народ. Но изменилось ли что-нибудь в результате для мужиков, в их отношении к интеллигенции?

«Ранней весной обручановские пилят дрова около станции» [10, 127]. Обычная чеховская фраза, с затаенной глубокой правдой: железная дорога принесла мужикам возможность лишь дополнительно работать, не изменив коренным образом их жизни: «Живут по-прежнему бедно» [там же]. И опять Чехов перекликается с Толстым: оба писателя близки во мнении, что жизнь простолудинов мало меняется от прогресса. Но выводы из этого наблюдения следуют разные. В работе «Так что же нам делать?» Толстой рассуждает так: «Все эти успехи очень удивительны, но по особенной несчастной случайности, признаваемой и людьми науки, до сих пор успехи эти не улучшили, а скорей ухудшили положение большинства, т. е. рабочего»². Отсюда следует вывод о ненужности стремления к прогрессу. Чехов же убежден, что борьба с прогрессом бессмысленна, ибо равнозначна запрету думать. Суть проблемы коренится не в прогрессе, а в характере русской жизни, в основах ее жизнеустройства. Свою творческую активность художник направляет на изображение нелогичности уклада русской действительности, вос-

¹ Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. Т. 13. М., 1983. С. 229-230.

² Там же. Т. 16. М., 1983. С. 339.

принимая технический прогресс как закономерность и данность: «...расчетливость и справедливость говорят мне, что в электричестве и паре любви к человеку больше, чем в целомудрии и воздержании от мяса» [П 5, 283-284].

Не менее, чем образ моста, в рассказе важен образ дачи. Тема дач и дачников была одной из «гвоздевых» для летних номеров юмористических журналов. Мало кто из юмористов отказывал себе в удовольствии поупражняться в остроумии, выставляя в смешном виде «дачных мужей», дачные мучения, приключения и романы. Сполна отдал дань этой теме и Чехов. В 1883 году он пишет Н. А. Лейкину: «С половины апреля начну строчить «дачные рассказы». В прошлом году они у меня удавались. Напишу кучу и пришлю Вам на выбор» [П 1, 5-60]. «Дачница» (1884), «Дачные правила» (1884), «Дачное удовольствие» (1884), «Дачники» (1885), «На даче» (1886), «Лишние люди» (1886) — эти и ряд других произведений можно отнести к рубрике «дачных». Поначалу кажется, что «Новая дача» отстоит от них далеко: так велико различие проблематики, тона, сюжетов, героев. Однако ранние «дачные рассказы» создают определенный тематический контекст, в котором «Новая дача» проявляет некоторые незаметные до поры особенности.

Инициатором покупки места для дачи была жена инженера Кучерова: «Ей понравились берега реки и роскошный вид на зеленую долину с деревушками, церквями, стадами, и она стала просить мужа, чтобы он купил небольшой участок земли и выстроил дачу. Муж послушался» [10, 114]. Обратим внимание на две детали: на диссонанс «высокого» («церквями») с рифмующимся прозаически-низким («стадами») и на скомпрометированный массовой беллетристической эпитет «роскошный», обладающий в данном случае привкусом «дамского» словаря. Рассеянное разноречие опережает прямую речь героини, предвещает и подготавливает ее. Картина деревни намеренно дана книжно-шаблонно, поневоле рождая догадку, что жена Кучерова представляет ее лишь по образцам искусства. Жизнь «поселян» окутана для нее еще ореолом романтики.

О прошлом героини сказано немного, но и того оказывается достаточно, чтобы понять главное. Когда-то Елена Ивановна служила гувернанткой в семье родителей Кучерова: «Я не дворянка, — доверительно рассказывает дачница мужикам о своей жизни. — А у моего мужа родители знатные и богатые. Они не хотели, чтобы он женился на мне, но он ослушался, поссорился с ними, и вот они до сих пор не прощают нас» [10, 122]. Автор тонко стилизует речь Елены Ивановны в определенном вкусе. Такие слова, как «родители», «ослушался», «поссорился»,¹ м.: Чудаков А. П. Мир Чехова. С. 57-58.

«не прощают» несут на себе печать речи бывшей институтки. О том, что Елена Ивановна окончила институт, прямо не говорится, но и речь ее, и манеры, и служба гувернанткой в «приличной» семье — все указывает на то. И потому некоторые канонические особенности институток приуси и ей.

Как и все институтки, жена Кучерова мечтательна, наивна и в соответствии с неписанной нормой, должна быть пропитана «насквозь идеалами» [«Дачница», 3, 11]. Цитата из раннего рассказа использована недаром: героиня его, Леля NN, близка Елене Ивановне своим положением — она тоже бывшая институтка, ставшая дачницей. Леля в свое время «была убеждена, что выйдя из института, она неминуемо столкнется с тургеневскими и иными героями, борцами за правду и прогресс, о которых впередогонку трактуют все романы и даже учебники по истории — древней, средней и новой...» [3, 12]. Очевидно, что и Елена Ивановна находится в пределах этого давно окаменевшего мировидения институтки. В свою очередь ее муж отвечает требованиям, которые девицы предъявляют к борцам «за правду и прогресс». Кучеров сумел презреть мнение родных и решиться на мезальянс с гувернанткой. Следовательно, по логике институток, его вполне можно причислить к борцам за правду, ну, а поскольку он инженер, то и «прогрессу» он тоже, несомненно, служит.

Движимая идеалами институтского пошиба, Елена Ивановна и сама мечтает о «служении народу». Она говорит, обращаясь к крестьянам: «Каждый из вас имеет свою полосу, каждый из вас трудится и знает, для чего трудится: муж мой строит мосты, одним словом, у каждого свое место. А я? Я только хожу. Полосы у меня своей нет, я не тружусь и чувствую себя как чужая» [10, 122]. Сказанное совершенно серьезно для самой героини, у читателя же остается ощущение фальши ее речи. Жена Кучерова изъясняется перед мужиками так, словно перед этим читалась Некрасова или народнической литературы, живописующей тяжкую долю крестьян. Недаром в ее устах дважды прозвучит чужое для кругозора бывшей институтки «некрасовское» слово «полоса» («Только не сжата полоска одна...» и т. п.). В сущности, Елена Ивановна видит перед собой не реальных мужиков, а книжных пейзаж, страдальцев в некрасовском вкусе, о необходимости помощи которым «впередогонку» трактует вся народническая литература, в том числе и близкий к ней в это время Гарин-Михайловский.

На проблему «народ и интеллигенция» бывшая институтка и некоторые беллетристы, оказывается, смотрят примерно с одинаковых позиций. В самом деле, разве не отдают «институтом» такие, например, мечтания автобиографического героя «Нескольких лет в деревне»: «Жена и я — оба мы страстно стремились в деревню. Перспектива

свободной, независимой деятельности улыбалась нам самым заманчивым образом» (3, 67)?

Чехов задолго до «Новой дачи» выводил героев так же, как и Гарин, «страстно стремившихся» в деревню. Знаком был этот порыв Иванову, обернувшийся затем горьким разочарованием («Да хранит вас бог от всевозможных рациональных хозяйств, необыкновенных школ, горячих речей»). Мало-помалу сладостные мечтания о деревне становятся уделом девиц, старающихся «честно мыслить». Одна из них — Маша Должикова: «Она открыла хорошенький шкаф, стоявший около ее письменного стола, и сказала: «... Voila! Это моя сельскохозяйственная библиотека. Тут и поле, и огород, и сад, и скотный двор, и пасека. *Моя мечта, моя сладкая греза*: как только наступит март, уеду в нашу Дубечню. *Дивно там, изумительной* [«Моя жизнь», 9, 237]. Иногда в письмах Чехова проявляется самоирония по поводу того, что и сам он оказался в положении своих персонажей. Летом 1891 года он пишет сестре из Богимова, где в это время Чеховы снимали дачу: «Маша! Торопись ехать домой, так как без тебя наше интензивное хозяйство пришло в совершенный упадок» [П 4, 246]. Далее в письме следуют слова, разоблачающие образ «интензивного хозяйства» дачников.

Герои Гарина не просто сладко грезил о деревне, но пытались претворить в жизнь свои хозяйственные планы. Они серьезно трудятся в имении, есть у них и пашня, и скотный двор. Совсем иной стиль жизни у Кучеровых. Владея двадцатью десятинами земли, они решили, что «не будут ни пахать, ни сеять, а будут только жить в свое удовольствие, жить только для того, чтобы дышать чистым воздухом» [10, 116]. Напомним, что Лопухин в «Вишневом саде» предполагал, что дачники будут покупать примерно по одной десятине земли и работать на ней. Кучеровы владеют площадью, вполне достаточной для занятия хозяйством, но по устремлениям они не помещики, а дачники. Елена Ивановна, жалующаяся крестьянам на то, что у нее нет своей «полосы», невольно лжет. Ее кучер точнее передает истинные намерения дачников, желающих жить «в свое удовольствие», не обременяя себя работой. Внешне-ролевое поведение «прогрессистов» вступает в противоречие с их внутренне-личностными установками. И потому, что бы ни говорили Кучеровы и какие бы действия во благо деревни не предпринимали, мужики все равно чувствуют в них «бар».

У слова «барин» довольно широкий спектр историко-литературных ассоциаций. К концу века оно переходило в разряд архаизмов, воспринималось как отголосок минувшей эпохи. Гарин фиксирует возрастную дифференциацию в употреблении его крестьянами: «Их манера обращения со мной была свободная и, если можно так сказать, добровольно почтительная. В отношении к нам у молодежи была особенно

заметна перемена. Старики все же не могли отделаться от некоторого впечатления, получавшегося от слова «барин». У молодых этого слова в лексиконе не было» (3, 86).

В «Новой даче» о Кучерове говорят как о барине («осерчает барин», «обидели барина», «уж очень жалко барина»), но, как и у Гарина, это слово произносит не молодежь, а люди пожилые, еще заставшие деревню, социально разделенную на мужиков и «бар». Инженер, человек иного поколения, уже не хочет играть роль барина, ему ближе роль «борца за правду и прогресс», он мнит, будто управляет «каретой прогресса». В этой связи и фамилия Кучеров оказывается изнутри иронически мотивированной. Но устремления героя не совпадают с его сущностью. Недаром перед мужиками он предстает в «ролевом» костюме, в котором контаминированы весьма разнородные начала: «Он был в красной кумачевой рубахе (праздничный мужицкий наряд — А. К.) и в высоких сапогах («наполеоновская» деталь — А. К.); за ним следом, высунув длинный язык, шла легавая собака (барская примета — А. К.).

— Здравствуйте, братцы! — сказал он.

Мужики остановились и снимали шапки» [10, 118]. «Братцы» — крестьяне не воспринимают «маскарадный» костюм народного «полководца». Несмотря на все ухищрения Кучерова, они видят в нем не ровню, а барина. В «Зимних заметках о летних впечатлениях» Достоевского прямо дано разоблачение барской игры с мужиками, начавшейся намного раньше 90-х годов. «Слышал я недавно, что какой-то современный помещик, чтобы слиться с народом, тоже стал носить русский костюм и повадился было в нем на сходки ходить; так крестьяне, как завидят его, так и говорят промеж себя: «Чего к нам этот ряженный таскается?» Да так ведь и не слился с народом помещик-то» (4, 397). «Ряженым» воспринимают мужики и инженера Кучерова. Не считают ровней они и его жену, заглазно называя ее с оттенком враждебности «Кучериха», а в разговорах почтительно «барыней».

Дачным выглядит и дом Кучеровых, в описании которого акцентируется не функционально-хозяйственное, а псевдоромантическое начало, он построен в современном стиле модерн — «красивый двухэтажный дом с террасой, с балконами, с башней и со шпилем, на котором по воскресеньям взвивался флаг» [10, 114], символизируя, очевидно, патриотизм дачников. Важно и другое: инженер строит свой дом не где-нибудь на неудобьи, а «на высоком берегу, на полянке, где раньше бродили обручановские коровы» [там же], проще говоря, на выпасе. Земля, конечно, не захвачена Кучеровым, а законно куплена, но все-таки мужики не могут не чувствовать разнонаправленности своих интересов и чужаков. Так что неприязнь к семье инженера была заложена с момента приезда последних в Обручаново.

Скрытый антагонизм неизбежно перерастает в открытое столкновение. «Лычковы, отец и сын, захватили у себя на лугу двух рабочих лошадей, одного пони и мордатого альгаузского бычка» [10, 117]. Реакция мужиков на потраву луга преувеличенно возмущенная: «Не имее-те полного права обижать народ! Крепостных теперь нету!

— Крепостных теперь нету! — повторил Володька.

— Жили мы без моста, — проговорил Лычков-отец мрачно, — и не просили, зачем нам мост? Не желаем!» [10, 118].

В речи деревенских пьяниц Лычковых и Володьки много спекулятивного. Им хочется получить от инженера отступные деньги за потраву, чтобы затем пропить их. Есть в словах мужиков и своя правда. Несмотря на благотворительность Кучеровых, измеряемую тремя рублями, данными Еленой Ивановной многодетной Степаниде, мужики видят в Кучеровых крепостников. Но все дело в том, что у Чехова нет противопоставления правде мужиков неправды «бар». Шаблону интеллигентскому (идеи «правды и прогресса») противопоставлен ничем не лучший мировоззренческий шаблон мужиков: вся интеллигенция — это «баре» и «крепостники».

Такая позиция была совершенно неприемлема ни для народников, ни для Гарина-Михайловского, ни для Толстого. Правда крестьянского мира, противостоящая вольной или невольной лжи интеллигенции, была для них несомненной и очевидной. Поэтому оценка тем же Толстым рассказов Чехова «из народной жизни» однозначно отрицательна: «Мужики» Чехова — плохое произведение. Чехов колеблется. «Новая дача» — прямо отвратительна» [10, 418]. По Толстому, Чехов должен был, не колеблясь, принимать сторону мужиков, а у него нет ни правых, ни виноватых, что и раздражает яснополянского мудреца.

Постановка вопроса «Кто виноват?» у Чехова не антитетична, а всеохватна. «Виноваты <...> все мы», — заявил он по возвращении с Сахалина о причинах существования островного ада [И 4, 32]. Эти слова можно отнести и к другим случаям, когда встает один из вечных русских вопросов. Доля ответственности за то, что русская жизнь предстает такой, а не иной, лежит на каждом живущем и жившем в стране. Ответственность — это необходимое условие, атрибут свободы. Особая ответственность за состояние мира возлагается Чеховым на интеллигенцию: «Сила и спасение народа в его интеллигенции...» В этом известном высказывании писателя обратим внимание на местоимение «его». Интеллигенция и народ представлены Чеховым как нечто взаимосвязанное. Антагонизма между интеллигенцией и народом в принципе не должно быть. Однако в реальности ситуация иная. Никакие «мосты» не могут сблизить интеллигентский и народный «берега» реки русской жизни. В этом ее непреходящая драма.

Герой очерка Гарина, хоть и относился к мужикам с несомненно большей заинтересованностью, чем Кучеров из «Новой дачи», все-таки признает себя неправым. «Я ехал теперь в Князевку и понимал своим собственным опытом, что добрыми намерениями и ад устлан, что петлей или аршином даже в рай не затащишь людей, что в моей деятельности в Князевке я с ног до головы и с головы до ног был крепостником»¹. Это цитата из позднего очеркового цикла Гарина «В сутолоке провинциальной жизни» (1900). Именно с такой односторонней позицией не мог согласиться Чехов, наверняка, уловивший эту пока еще не до конца осознанную и четко сформулированную мысль, имплицитно уже присутствующую в очерке «Несколько лет в деревне».

Не принимая позиции Гарина, Чехов, однако, с несомненным уважением относился к личности писателя, к опыту его жизни в деревне. Ведь и сам Чехов был инициатором постройки нескольких школ, за время жизни в Мелихове принял как доктор тысячи пациентов, помогал голодающим, участвовал в переписи населения. То, что в произведении искусства получает амбивалентный характер, то в нехудожественном контексте письма (и в жизненной практике) предстает однозначным и «однополюсным». «Сила и спасение народа в его интеллигенции...» Не будь Чехов стилизатором, от него мджно было бы ожидать рассказа, соотносящийся с приведенным высказыванием как тезис и его иллюстрация. Иное соотношение у автора «Новой дачи»: фраза из письма — это монологическая одноголосая реплика, рассказ же — сложный диалог разных точек зрения, разных ценностных позиций, в котором истина есть нечто неготовое, становящееся на глазах читателей.

Кульминационным эпизодом в рассказе является сцена драки отца и сына Лычковых. Роковой день указан точно: «На Воздвиженье, 14 сентября, был храмовый праздник, Лычковы, отец и сын, еще с утра уезжали на ту сторону (реки — А. К.) и вернулись к обеду пьяные...» [10, 126]. Эти пьяницы — самые непримиримые противники Кучеровых, но в критический момент они приходят все-таки к инженеру, чтобы найти у него правду и защиту. Психологически это в мужицких традициях. Опять вспоминается Некрасов и знаменитая строка из «Забытой деревни» («Вот приедет барин, барин нас рассудит») или пришедшие за правдой мужики из «Размышления у парадного подъезда». Чеховские герои действуют в полном соответствии с литературным каноном, так как страдают неизжитым «холопским недугом». «Ваше высокоблагородие, барин... — начал Лычков и заплакал. — Явите божескую милость, вступитесь...» [там же]. Но как прежним «барам» было не до мужиков, так нет до них дела и современным: «Не мое дело разбирать

¹ Гарин-Михайловский Н. Г. Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. М., 1958. С. 342.

вас, — сказал инженер. — Ступай к земскому или становому» [там же].

В подобных ситуациях у народников интеллигент воспитывает, просвещает и защищает мужика. В очерке Гарина герой поступает в соответствии с народнической «нормой»: «Со взрослыми, которых в школу не загонишь, я при каждом удобном случае вступал в беседы на всевозможные темы: сегодня история, завтра политическая экономия, там политика, сельское хозяйство, смотря по тому, с чего начинался разговор» (3, 71). Приходилось герою не раз принимать и соломонины решения в мужицких тяжбах. Несмотря на то, что делалось вроде бы все, что полагается, результат оказался не тот, что ожидался.

Герои Чехова, как и Гарина, упираются в стену непонимания друг друга. Все диалоги Кучерова с мужиками, включая последний с Лычковым-отцом, «глухие». Инженер и крестьяне говорят на разных языках, по-разному переживают сходные ситуации, ориентируются на разные поведенческие образцы, исповедуют разные ценности. Тупиковость положения ощущают все. Безобразная драка отца и сына и начинается от отчаяния непонимания.

В начале эпизода замечено, что Лычков-отец пришел во двор «с длинной осиновой палкой в руках». Ею и н^Г косится первый удар: «Он поднял палку и ударил ею сына по голове: тот поднял свою палку и ударил старика прямо по лысине, так что палка даже подскочила. Лычков-отец даже не покачнулся и опять ударил сына, и опять по голове. И так стояли и все стучали друг друга по головам, и это было похоже не на драку, а скорее на какую-то игру» [10,126]. Сцена написана остренно, повествователь протокольно бесстрастно фиксирует только внешнюю сторону происходящего, ничего не сообщая о мыслях и чувствах героев. Возникает ощущение ярмарочного потешного боя, которому противоречат предшествующие слезы и рыдания старшего Лычкова. Есть у происходящего «спектакля» и зрители — обитатели дачи и оброчановские мужики: «А за воротами толпились мужики и бабы и молча смотрели во двор. И лица у всех были серьезные» [там же]. Реакция наблюдающих кажется неадекватной внешне шутовской драке. В молчании мужиков сквозит осуждение и пьяниц Лычковых, и барина Кучерова, чужого и чуждого деревенским жителям. Показательно, что крестьяне так и не переступили пограничной черты, остались «за воротами», не вошли в мир усадьбы и ее обитателей.

Для разбираемого эпизода можно указать вероятный жизненный источник, связанный с мелиховскими впечатлениями писателя. В письме А. С. Суворину 13 марта 1895 года, то есть на этапе подспудного формирования замысла рассказа, Чехов дает беглую зарисовку одной из деревенских сцен, сходной по смыслу с той, что представлена в «Но-

вой даче». «Вчера пьяный мужик-старик, раздевшись, купался в пруде, дряхлая мать била его палкой, а все прочие стояли вокруг и хохотали. Выкупавшись, мужик пошел по снегу домой, мать за ним. Как-то эта старуха приходила ко мне лечиться от синяков — сын побил. Откладывать просвещение темной массы в далекий ящик, это такая низость!» [П 6, 54]. Самое существенное отличие описания драки в Мелихове от той, что нарисована в рассказе, — в реакции зрителей. В жизни Чехов увидел непросвещенную «темную массу», толпу-хамелеона, не признающую достоинства личности. Мужики из «Новой дачи» иные: несмотря на дикость и темноту, у них есть твердые моральные заповеди. Их реакция на драку Лычковых — не рабский смех, а молчаливое осуждение, в котором своеобразно материализован этический императив Чехова: «Виноваты все мы».

У Гарина в несложившихся отношениях между интеллигентом и крестьянами виновным признает себя автобиографический герой. В конце очерка описывается его приезд в деревню после двухлетнего отсутствия. Больше всего героя поражает незлопаметность мужиков: «Веселые, открытые лица смотрели мне прямо в глаза, каждый от сердца, как умел, спешил высказать мне свой привет. <...> Эта толпа была один человек... Я стоял перед этим человеком взволнованный, растроганный, с обидным сознанием, что я не знал и не знаю этого человека... > (6, 23-24). У очеркиста все завершается относительно благополучным примирением недавних врагов. Ясны и выводы: причина поражения культуртрегера, действительно боровшегося за правду и прогресс, — в незнании им мужиков. Размышляя в начале очерка о силе, вытолкнувшей его из деревни, Гарин дает два варианта ответа: «...из-за неспособности или неумения взяться за дело, а, может быть, и в силу общих причин, роковым образом долженствовавших вызвать неудачу» (3, 59). Но «роковые» причины были не поняты и не раскрыты очеркистом. «За Гарина» это делает Чехов, сосредоточиваясь на втором варианте его ответа.

Если очерк заканчивается мыслями автобиографического героя, то «Новая дача» — «коллективными» мыслями крестьян, думающих согласно, как один человек. В это единое целое слиты и друзья, и враги Кучеровых — Родион, оба Лычковы и Володька. «Они идут нога за ногу, утомленные, и думают... В их деревне, думают они, народ хороший, смиренный, разумный, бога боится, и Елена Ивановна тоже смиренная, добрая, кроткая, было так жалко глядеть на нее, но почему же они не ужились и разошлись, как враги? Что это был за туман, который застилал от глаз самое важное, и видны были только потравы, уздечки, клещи и все эти мелочи, которые теперь при воспоминании кажутся таким вздором? Почему с новым владельцем живут в мире, а с инженером не ладили?»

[10, 127]. Но никто не знает разумных ответов, могущих объяснить нелогичную действительность. И потому всплывает издавна затверженная сентенция, которую, как эстафету, от Лычкова-старшего принимает представитель следующего поколения, сын Родиона: «Жили без моста... — говорит Володька мрачно. — Жили мы без моста и не просили... и не надо нам» [там же].

Вечно изменяясь и эволюционируя, русская жизнь не меняется в своей глубинной нескладнице и иррациональности, в характере отношений между престололюдинами и интеллигенцией.

Вступая в XX век («На святках»)

Литературный 1899 год прошел в России под знаком празднования столетия со дня рождения Пушкина. Чехов вторую половину весны и лето последнего года XIX века провел в основном в Москве, в непосредственной близости от одного из центров юбилейных торжеств. Однако писатель не принял участия в празднике, псевдообъективно мотивируя причину своей отстраненности: «Во-первых, нет фрака, и во-вторых, я очень боюсь речей, — писал он М. О. Меньшикову. — Как только кто за юбилейным обедом начинает говорить речь, я становлюсь несчастным, и меня тянет под стол. В этих речах, особенно московских, много сознательной лжи, к тому же они некрасиво говорят. В Москве 26 мая и после шли дожди, было холодно, праздники не удались, но говорилось много. И говорили, конечно, не литераторы, а одни только промышленники (литературные прасолы)» [П 8, 196].

Вокруг юбилея возник целый спекулятивный бум. В работе П. Н. Беркова приведено множество курьезных примеров того, как отметили пушкинский праздник те, кого Чехов именует «литературными прасолами». В продаже появились папиросы «в память Пушкина», табак «Пушкин», папиросная бумага с изображением поэта, чернильницы в виде бюста поэта и т. д.¹ В воздухе, помимо торжества духа Пушкина, витала столь ненавистная Чехову разноликая пошлость. И потому легко понять, почему писатель уклонился от пышных юбилейных торжеств. Но все-таки он отпраздновал столетие гения русской литературы, только без казенщины и суесловия.

Откликаясь на просьбу издателей «Пушкинского сборника», Чехов прислал отредактированный и исправленный старый рассказ «В лесу (рассказ ямщика)», получивший в новой редакции заглавие «Происшествие» [6, 661]. Другой формой участия в празднике можно при-

¹ Берков П. Н. Из материалов Пушкинского юбилея 1899 г. // Временник Пушкинской комиссии. М.—Л., 1937. С. 411.

знать рассказ «На святках», опубликованный в первом номере «Петербургской газеты» за 1900 год, то есть тогда, когда волна юбилейной вакханалии схлынула. Довольно значительное временное расхождение публикации рассказа со знаменательной датой явилось одной из причин того, что никому не пришло в голову связать рассказ с именем Пушкина. Но главное, конечно, в другом: сам по себе пушкинский пласт в рассказе отнюдь не поверхностен и не очевиден. Попытаемся приоткрыть его, сделав прежде два отступления.

Пушкинский юбилей вызвал огромное количество литературно-критических публикаций. Трудно сказать, какие из них попали в поле зрения Чехова, а какие нет, но абсолютно уверенно можно утверждать его знакомство со статьей из «Книжек Недели». «На святках» были завершены 25 декабря 1899 года [10, 450], а на следующий день Чехов писал тому же М. О. Меньшикову: «Ваша «Клевета обожания» — образцовая критическая статья, это настоящая критика, настоящая литература» [П 8, 335]. Логично предположить, что статья была прочитана незадолго до письма, то есть во время работы над рассказом для «Петербургской газеты». Чем привлекла Чехова работа Меньшикова, почему так задела за живое? Ответ на вопрос кроется в содержании статьи.

Ее основной пафос — в полемике с работой Д. С. Мережковского «Пушкин», оцененной оппонентом, как «благожелательная клевета»¹, которая оттого, что выражена в блестящей форме, не перестает быть клеветой.

Обвиняя Мережковского в том, что у того «слабо действует главный из органов чувств — нравственное зрение»², Меньшиков формулирует главный пункт своего расхождения с ним: «Под видом возвеличения великого поэта он возводит на него очень серьезное обвинение — будто Пушкин ненавидел и презирал народ, будто он воспевал тех тиранов, которые не задумывались проливать кровь народную, как воду»³. Мережковский, по убеждению автора «Клеветы обожания», предвзято прочитывает произведения Пушкина и за счет этого приписывает великому поэту то, чего у него вовсе и не было. «Когда Пушкин утверждал, что народ подл, то относительно он был настолько же прав, как тогда, когда утверждал, что народ благороден. Народ одновременно и подл, и благороден, смотря по тому, какие струны души его приведены в действие. Но Пушкин был бы абсолютно не прав, утверждая что-нибудь

¹ Меньшиков М. О. Клевета обожания // Книжки Недели. 1899. № 10. С. 180. Сведений о непосредственном знакомстве Чехова с «Пушкиным» Мережковского у нас нет. Вполне возможно, что он ограничился лишь статьей Меньшикова, обильно цитирующего критикуемую работу.

² Там же. С. 181.

³ Там же. С. 184.

одно из двух; но он этого и не делал. За него услужливо проделывает это г. Мережковский¹. Иначе говоря, клевета обусловлена подменой двуполусной, динамической, релятивной картины мира однополусной и статичной. Пушкин, как и Чехов, был «человеком поля», а не полярных крайностей, достаточно было не заметить одного из начал, как картина существенно искажалась. В разделении Мережковским пушкинских героев на «гигантов» и «бесчисленных, равных», Чехов не мог не заметить неизжитые критиком трюизмы, присутствовавшие в его работе «Старый вопрос по поводу нового таланта» (1888), где чеховские персонажи столь же умозрительно делились на «удачников» и «неудачников».

Эмоциональное восприятие статьи Меньшикова могло предопределить и еще одно: смертельно больной Чехов опасался, что и ему вскоре может угрожать та же «клевета обожания», на которую он не в силах будет ответить. Вот почему он посчитал нужным отозваться на полемику, но не в публицистической форме, а средствами искусства. Форма имплицитного ответа для Чехова была не нова. Ранее он подобным же образом «отвечал» на статьи о Гаршине, Сервантесе, о расколе и т. п. Рассказ «На святках», с нашей точки зрения, можно рассматривать в том числе и как своеобразную «реплику» Чехова в большом диалоге литературы и критики о роли Пушкина (и шире — вообще писателя) в канун XX века. То, что творчество Чехова нового столетия открывается «пушкинским» рассказом, глубоко знаменательно: в этом видится проявление его глубокого уважения к русскому гению.

Второе отступление непосредственно должно подвести нас к анализируемому рассказу. В 1899 году Чехов продолжал работу над собранием своих сочинений для издательства А. Ф. Маркса. Перечитывая старые рассказы, писатель, наверняка, видел возможность их переделки. Показательно, что, сообщая о работе над «Архиереем» и «Невестой», он акцентировал их старый литературный «фундамент» [П 9, 230; 11, 184]. Велика вероятность того, что и в отношении «На святках» есть нераскрытые «корневые» произведения более ранней поры.

Вполне возможно, что одним из них был рассказ 1887 года «Миряне», вошедший затем в сборник «Рассказы» под заглавием «Письмо». Фабульную основу его составляет одно событие: дьякон Любимов обращается к благочинному отцу Федору с просьбой написать наставительное письмо своему непутевому сыну. Благочинный, исполняя просьбу, пишет чужому сыну суровое послание с призывом изменить свою греховную жизнь. Дьякон письмом остается доволен, но не может удержаться от того, чтобы в конце от себя не сделать приписки, которой совершенно снимает строгий тон письма отца Федора. ¹ Меньшиков М. О. Клевета обожания. С. 180.

Фабула «На святках» как будто создана по старой канве, отчасти повторяет ту, что представлена в «Письме». Старики-родители посылают своей дочери, живущей в Петербурге, письмо, написанное за них чужим человеком. Как и в рассказе 1887 года, в «На святках» сознание адресанта передают лишь несколько фраз, только не заключительные, а начальные: «Любезному нашему зятю Андрею Хрисанфычу и единственной нашей любимой дочери Ефимье Петровне с любовью низкий поклон и благословение родительское навеки нерушимо. <...> А еще поздравляем с праздником Рождества Христова, мы живы и здоровы, чего и вам желаем от господ... царя небесного» [10, 181-182]. Дальнейшее содержание письма не имеет к старикам никакого отношения. Новое произведение варьирует ключевую фабульную ситуацию (послания «чужого письма») из рассказа-предшественника.

Следует отметить и другое: события в обоих произведениях происходят во время важнейших православных праздников — накануне Пасхи и на Святках. Поэтому важную роль в них играет диалогизирующий фон, связанный с Библией.

Если вчитаться в «Письмо», то легко догадаться, с какой именно частью Библии связан рассказ. Это притча о блудном сыне, изложенная в Евангелии от Луки (Лк. 15, 11-32). Роль блудного сына играет сын дьякона Любимова. Как и герой притчи Христа, Петр Любимов живет беспутно и бесплодно: «...с какой-то мадамой живет, с чужой женой, — говорит о нем отец. — Три года живут, а детей нету» [6, 156]. История библейского блудного сына заканчивается возвращением его в дом отца (лоно церкви): «...был мертв и ожил, пропадал и нашелся» (Лк. 15, 32). Вряд ли столь же благостным будет конец истории «неверяки»-сынка дьякона. «Блудный сын» живет, не помышляя ни о покаянии, ни о возвращении к отцу.

В рассказе «На святках» можно увидеть трансформированную библейскую архетипическую ситуацию, связанную с притчей о блудном сыне. Правда, здесь уже не блудный сын, а дочь, переосмыслен и характер «блуда». Чехов возвращает слову его исконное значение: бывшая деревенская жительница заблудилась в чужой и чуждой для нее жизни столицы.

История «блудной дочери» в рассказе «На святках» связана не только с библейским текстом, но и с известным произведением, в котором она играет ключевую роль. Вторым «первоисточником» рассказа, наряду с «Письмом», стал, судя по всему, «Станционный смотритель» Пушкина¹. (В эпистолярии Чехова есть отзыв об этом рассказе, связан-

¹ Из «Повестей Белкина» в связи с прозой Чехова до сих пор рассматривался в основном «Гробовщик». См.: Фортунатов Н. М. «Гробовщик» Пушкина и «Скрипка Ротшильда» Чехова (К проблеме архитектоники новеллы) //

ный с полемикой с Сувориным [П 4, 236]). Атмосфера юбилейного пушкинского года, реакция на статью Меньшикова в защиту Пушкина, работа над подготовкой своего собрания сочинений — все эти разнородные моменты в совокупности порождают комплекс импульсов, подтолкнувших Чехова к созданию рассказа. Попытаемся прочитать «На святках» в проекции на «Станционного зрителя». Чехов следовал не столько за сюжетом одной из повестей Белкина, продуктивным оказалась пушкинская традиция диалогического взаимодействия и преобразования новеллистической структуры притчевой архаикой¹. «На святках» начинаются с того, чем Самсон Вырин заканчивает свое безыскусное повествование: «Вот уже третий год, — заключил он, — как живу я без Дуни и как об ней нет ни слуху, ни духу. Жива ли, нет ли, бог ее ведает» (4, 246). Ср.: «Василиса не виделась со своей дочерью уже четыре года. Дочь Ефимья после свадьбы уехала с мужем в Петербург, прислала два письма и потом как в воду канула: ни слуху, ни духу. И доили ли старуха корову на рассвете, топила ли печку, дремала ли ночью — и все думала об одном: как-то там Ефимья, жива ли» [10, 181].

Помимо аллюзии на повесть Пушкина, начало рассказа, как камертон, задает еще одну тональность. Повествуя о повседневном крестьянском быте, предстающем как бытие, Чехов прибегает к трехчленной ритмической фразе, которая воспринимается стилизованной в библейском вкусе («доила ли», «топила ли», «дремала ли»). По мнению А. В. Дермана, писатель «вполне сознательно заимствовал этот, сам по себе очень музыкальный ритм из церковных мотивов. Слишком внимателен и зорок был Чехов к своей стилизованной работе, чтобы допустить здесь случайное совпадение или бессознательное использование»².

Интонационная и событийная стыковка начала рассказа Чехова с концом грустного повествования героя повести Пушкина определяет характер взаимоотношения между произведениями. «Станционный зритель» оказывается внефабульной экспозицией для рассказа, отчасти проясняя его ситуации и положения. «На святках» это «старая

Болдинские чтения. Горький, 1976; Дарвин М. Н. Пушкинский герой чеховского рассказа (Опыт сопоставительного анализа «Гробовщика» А. С. Пушкина и «Скрипки Ротшильда» А. П. Чехова) // Природа художественного целого и литературный процесс. Кемерово, 1980. Чрезвычайно интересна попытка найти у Чехова параллели ко всем пяти повестям пушкинского цикла. Она предпринята А. Г. Головачевой в статье «Повести Ивана Петровича Белкина, «пересказанные» Антоном Павловичем Чеховым» («Чеховиана: Чехов и Пушкин», М., 1998). В работе, в частности, рассматривается интертекстуальный диалог «Невесть» со «Станционным зрителем» на основе притчи о блудном сыне.

¹ См.: Тюпа В. И. Притча о блудном сыне в контексте «Повестей Белкина» как художественного целого // Болдинские чтения. 1983.

² Дерман А. Б. Творческий портрет Чехова. С. 252.

история на новый лад», как она могла бы произойти в новое время, когда забыты уже и лихие гусары, и станционные смотрители.

Персонажная схема «На святках» свободно варьирует схему «Станционного зрителя». Герои пушкинской повести лишь слегка «просвечивают» сквозь чеховские персонажи. Дуня соотносится с Ефимьей, Минский — с Андреем Хрисанфычем. Следуя обычаю «сливать» или «разделять» прототипических героев, Чехов не изменяет ему и в этом случае: «роль» Вырина поделена между Василисой и Петром. Не находится параллелей только Егору и «розовому, свежему» от принятой ванны генералу.

Особую роль в цикле пушкинских повестей играет фигура Ивана Петровича Белкина. По словам М. М. Бахтина, «Белкин как рассказчик избран (точнее, создан) Пушкиным как особая «непоэтическая» точка зрения на предметы традиционно-поэтические <...> Белкин, равно как и рассказчики третьего плана, из уст которых он воспринял свои рассказы, — «прозаический» человек, лишенный поэтической патетики. Благополучные «прозаические» разрешения сюжетов и самое ведение рассказа, нарушают ожидания традиционных поэтических эффектов. В этом непонимании поэтической патетики прозаическая продуктивность точки зрения Белкина»¹. «Прозаичность» присуща и главному герою «Станционного зрителя», который в этом отношении близок рассказчику цикла. Самсон Вырин далек от литературы и потому тоже лишен «поэтической патетики». У него нет никаких иллюзий относительно возможного будущего положения своей дочери. Зритель ясно видел, что вероятнее всего должно было ожидать ее в столице: «Много их в Петербурге, молоденьких дур, сегодня в атласе да бархате, а завтра, поглядишь, метут улицу вместе с голью кабацкой. Как подумаешь порою, что и Дуня, может быть, тут же пропадает, так поневоле согрешишь, да и пожелаешь ей могилы...» (83).

Начисто отсутствует книжное мировидение и у Василисы. Как и Вырин, она воспринимает действительность без романтического флера. Недаром ее одолевают сомнения, жива ли Ефимья («может, их уж и на свете нет»), боится поверить она и в существование внучат: «Да, может, их и нету!» [10, 183]. Житейский скептицизм Василисы воспринимается как давняя примета личности простолюдина, не приученного обольщаться радужными надеждами. Пушкин играет, ожиданиями читателей, пародируя жанровые каноны. Благополучие Дуни в конце повести дано вопреки тому, что скорее всего должно было случиться с ней, строится по принципу «исполнения желаний» читателя («Читатель ждет уж рифмы «розы»... На вот возьми ее скорей»). Чехов жестче Пушкина. Он ставит своих героев под удар «тысячепудового камня»

¹ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. С. 126.

[П 2, 190] русской жизни и приводит Ефимью к тому, что по логике жизни должно было произойти. Петербургская жизнь новой «блудной дочери» описана предельно сжато, но и того, что есть, достаточно, чтобы понять, что идиллия, подобная Дуниной, здесь не состоялась. Ефимья вместе с семьей живет на задворках жизни: бедное существование в «комнатке», заботы о хлебе насущном, вечный страх перед мужем — вот приметы ее быта.

Один из художественных принципов «Повестей Белкина» можно определить как принцип живописности, или, используя выражение В. В. Виноградова, «пластической изобразительности». Суть состоит в том, что читателю представлен ряд «картин» без каких-либо комментариев со стороны автора-повествователя. Подобного рода творческие устремления не были чужды и зрелому Чехову. Вспомним, что в давнем письме Григоровичу он деликатно попенял, что в рассказе того «характеристики лиц прерывают картину сна и дают впечатление объяснительных надписей, которые в садах прибавляются к деревьям учеными садовниками и портят пейзаж» [П 2, 31]. В «садах» Пушкина и Чехова нет «объяснительных надписей», читатель должен разбираться в них самостоятельно.

Сравним две «картины». «Он подошел к растворенной двери и остановился. В комнате, прекрасно убранной, Минский сидел в задумчивости. Дуня, одетая со всею роскошью моды, сидела на ручке его кресел, как наездница на своем английском седле. Она с нежностью смотрела на Минского, наматывая его черные кудри на свои сверкающие пальцы» (4, 245-246). «Жена его Ефимья сидела на кровати и кормила ребенка; другой ребенок, самый старший, стоял возле, положив кудрявую голову на колени, третий спал на кровати» [10, 184]. Содержание обеих «картинок» строится на расхождении видимого и потаенного. У Пушкина глубинный смысл происходящего передают две детали: задумчивость Минского, которую можно объяснить и неприятной утренней сценой со зрителем, и заботой о развязке затянувшегося романа с его дочерью. Вторая деталь — «сверкающие пальцы» Дуни, являющиеся знаком содержания. Мнимость идиллического тона описания из чеховского рассказа снимается контекстом.

Подчас между произведениями возникают прямые соответствия. В конце повести Пушкина мальчишка-проводник описывает рассказчику приезд дочери Вырина — «в карете в шесть лошадей, с тремя маленькими барчатами и с кормилицей, и с черною моською» (4, 247). Скупые строки повести допускают возможность вариативного понимания написанного. По видимости, Дуня приезжала, чтобы вымолить у отца прощение, продемонстрировав свое благополучие. Кругозоры героев и автора существенно расходятся. Автор создает на втором плане

иронически подсвеченный образ некоего «спектакля». Сама же Дуня никакой искусственности, никакой игры в своем поведении не замечает. Дуня видит себя не «блудной овечкой» из библейской притчи, а героиней чувствительной повести с благополучным концом. Вырин, не знакомый с сентиментальной литературой, вряд ли бы понял новое ролевое поведение дочери. Скорее всего, поверив Дуне, он истолковал бы ее покаяние в свете библейского сюжета. Автор же сталкивает «разножанровое» мышление своих героев, за счет чего в изображение вносится скрытый иронический корректив, возникает интонационная полифония. «Юмористическая тональность «Повестей Белкина» не в последнюю очередь определяется ролевым поведением персонажей, их попытками следовать высоким литературным образцам», — пишут современные исследователи¹. Добавим, что речь должна идти о различных высоких образцах и возникающем в связи с этим разнообразием ролей.

Но «представление» Дуни запоздало. Ирония заключается в том, что единственным зрителем его оказывается деревенский мальчишка, сознанию которого не довлеют ни библейские, ни литературные сюжеты. Поэтому он бесхитростно и вместе с тем «остранненно» передает искусственность поведения Дуни на кладбище: «Она легла здесь и лежала долго. А там барыня пошла в село и призвала попа, дала ему денег и поехала...» (4, 248). С эффектно-театральной позой героини, зафиксированной в первой фразе («легла и лежала долго»), контрастирует последовательность торопливых действий, сконцентрированных во второй. Спешку Дуни можно объяснить тем, что замысел ее был ограничен лишь сценой прощения (прощания). Жизнь нарушает задуманное. Но Дуня до конца следует избранной роли. Поэтому то, что должно было стать наиболее важным и протяженным во времени, оказывается исполненным скрытого формализма («пошла», «призвала», «дала» и «поехала»). «Славная барыня!» — эти последние слова мальчишки в свете сказанного получают характер двусмысленной (в кругозоре автора) итоговой оценки. Восторженная акцентуация Ваньки, получившего серебряный пятак, подправлена скрытой горькой авторской иронией.

В. В. Виноградов в работе «Стиль Пушкина» в отношении «Повестей Белкина» выдвинул и обосновал тезис о множественности «аспектов восприятия и изображения» при постоянном их взаимодействии и невозможности отделить один от другого. Благодаря этому происходит «переосмысление действительности, преломление ее в разных сознаниях. Действительность выступает в меняющихся формах понимания»².

¹ Хализев В. Е., Шешунова С. В. Цикл А. С. Пушкина «Повести Белкина». М., 1993. С. 11.

² Виноградов В. В. Стиль Пушкина. С. 539.

Эта художественная стратегия близка позднему Чехову. В «На святках» действительность также «выступает в меняющихся формах понимания», при том что ведущей формой является авторская, подмечающая скрыто ролевую подоплеку происходящего, грустно-ироническую сторону жизни.

В рассказе Чехова разыгрывается свой «спектакль», «режиссером» которого является сама жизнь. У Ефимьи, как и у Дуни, трое детей, но кормилица («барская» норма) не для нее. Из другой жизни и «черная моська». Выросшей в деревне Ефимье ближе сердцу «желтенькая собачка». Вспоминая родные места, героиня причитает: «Там теперь снегу навалило под крыши... деревья белые-белые. Ребятки на махоньких саночках... И дедушка лысенкий на печке... и собачка желтенькая... Голубчики мои родные!» [10, 184-185]. Это то, что могла бы поведгть своим детям и пушкинская героиня, если бы сохранила подлинную память об отце. В плаче Ефимьи сначала замечается его народность, а затем и детскость. «Сказка жизни» получает адекватную ей огласовку. Можно сказать, что это «лубочные картинки» деревенской жизни с народными присловьями, столь же далекие от действительности, как и лубки из «смирненной обители» Самсона Вырина, на которых была изображена история блудного сына, и под которыми были «приличные немецкие стихи» (4, 239).

Андрей Хрисанфыч создан по канве Минского, при том что от былого щегольского гусара в его литературном «потомке» почти ничего не сохранилось. Два героя из разных произведений связаны между собой как тема и вариация.

Отличительные черты мужа Ефимьи — тупое раболепие и фанаберия. В этом он похож на Егора, в котором тоже прекрасно уживаются «Перьвейший Генерал и последний Рядовой». Андрей Хрисанфыч предстает в двух ролях — «генерала» и швейцара («последнего Рядового»). Скупое метонимическое описание его костюма дано так, что допускает возможность двоякого видения: «...на швейцаре Андрее Хрисанфыче был мундир с новыми галунами, блестяли как-то особенно сапоги» [10, 184]. Сказанное может относиться и к парадной форме «генерала», и к холопской ливрее привратника. Генеральское в образе героя связано не только с костюмом, но и с умением Андрея Хрисанфыча внушить страх жене. В присутствии же настоящего генерала муж Ефимьи мгновенно переходит на роль «Последнего Рядового»: «Андрей Хрисанфыч вытянулся, руки по швам и произнес громко: «Душ Шарко, ваше превосходительство!» [10, 185]. Эта ролевая реплика, как эхо, окликает другую, связанную с нею по контрасту, — «генеральское» по тону замечание Егора: «Жарко!»

Егор выбалтывает в своем бестолковом письме многое и о себе, и

об Андрее Хрисанфыче, хотя даже не знаком с ним. «Перьвейший наш Внутренний Враг есть: Бахус», — откровенно признается он [10, 183]. О швейцаре не сказано, что он пьет, это лишь возможная смысловая потенция, деталь связанная со «второй реальностью».

Игровое начало преломлено в другой «мелочи» рассказа, связанной с Бахусом. Речь идет о фамилии героя, который в окончательной редакции рассказа даже не появляется. Это доктор Мозельвейзер, владелец «водоцелебного заведения». (Напомним о немце-докторе из «Станционного зрителя», за деньги участвующем в обмане Минского). Фамилия Мозельвейзер двусоставная. Мозель — название реки в Германии, на берегах которой выращивается виноград, идущий на изготовление известных сортов вина¹. Weise в переводе с немецкого означает «мудрость, мудрец». Возможные варианты перевода фамилии — «мозельский мудрец» или «мудрец с Мозеля». Это такая же скрыто игровая фамилия, как упоминавшаяся ранее «баронесса Риткерт» («Скучная история»), или Смирновский, который «целый день глушит водку» («Драма»). В этой связи «водоцелебное заведение» приобретает некоторую двусмысленность, «кабацкий» привкус. Кстати, в ПИСЬМО Ефимье пишется Егором не где-нибудь, а в «трактире, на кухне» [10, 181]. Во избежание недоразумений оговоримся, что речь идет не о зашифрованное ти кабака под лечебное учреждение, а о скрытой языковой игре, служащей средством создания атмосферы праздничности, веселой масочности, столь уместной во время Нового года и на Святках.

Иначе обыгрывается «Бахус» Пушкиным. Деревенский мальчишка, провожая рассказчика к могиле зрителя, вспоминает о нем: «Бывало (царство ему небесное!) идет из кабака, а мы-то за ним: «Дедушка, дедушка! орешков!» — а он нас орешками и наделяет. Все, бывало, с нами возится» (4, 247). В кругозоре «рыжего и кривого» Ваньки сказанное вполне серьезно. В кругозоре же автора оно вдобавок еще и скрыто иронично. Почему мальчишки просят у зрителя именно орешки? Не потому ли, что в русском языке есть фразеологический оборот «достанется на орехи», обозначающий угрозу тумачов и оплеух? Мальчишки явно дразнят пьяного Вырина, а он в ответ на задиранья «наделяет» их «орешками», «возится» с ними. В повести Пушкина «Бахус» был «Внут-

¹ Память мемуаристки сохранила условно-игровое выражение Чехова, иронически переосмысливающее фразу из церковной проповеди о «чистом» и «мутном» источниках: «Ну, а теперь пойдёмте к мутному источнику, ибо по берегам его растут великолепные соленые грузди». (Щепкина-Куперник Т. Л. Из воспоминаний. М., 1959. С. 354). «Мозель*» может быть понят как своеобразный «немецкий» вариант того же «мутного источника». В этом случае фамилия героя приобретает характер мотивированной профанной этимологией и соотносится со словами Егора о Бахусе как о первом «Внутреннем Враге».

ренным Врагом» Вырина. На вопрос рассказчика о причине смерти смотрящего жена пивовара бесхитростно ответит: «Спился, батюшка» (4, 247).

У героев Чехова иная реакция на ужасы суровой, бедной жизни. «Василиса, когда выходили из трактира, замахнулась на собаку и сказала сердито: «У-у, язва!» [10, 183]. Ситуация для героев безвыходная, поэтому неадекватное действие Василисы внутренне адекватно иррациональной действительности.

Отец Ефимьи соотносится с образом Вырина. Когда зритель, провожая Минского, разрешил тому подвезти Дуню, то на него нашло «ослепление» (4, 243). В чеховском рассказе эта деталь окликается в сходном замечании о том, что во время сочинения письма Егором Петр «стоял и глядел неподвижно и прямо, как слепой» [10, 181]. Если Василиса интуитивно чувствует, что Егор — воплощение пошлости, но не может этого выразить словами, то муж ее совсем слеп и детски доверчив: «А старик глядел с полным доверием. Он верил и старухе, которая его привела сюда, и Егору; и когда упомянул давеча о водолечебном заведении, то видно было по лицу, что он верил и в заведение, и в целебную силу воды» [10, 183]. Из фразы вытекает одно существенное уточнение. Поверить в водолечебное заведение — значит уподобиться доверчивому старику. Это своеобразный «антиобразец» для читателя.

В чем-то «На святках» оспаривает «Станционного смотрящего». У Пушкина встреча отца с дочерью так и не произошла. У Чехова же диалог душ состоялся вопреки абсурдности и бестолковости письма Егора. Василиса и Ефимья преодолевают пространственный барьер, разделяющий их. (Параллелью им могут служить Василиса и Лукерья из «Студента», преодолевающие временной барьер, отделяющий их от библейского Петра).

Важную роль в установлении «пушкинской генеалогии» рассказа может сыграть анализ его ритмо-мелодической организации. «На святках» — один из самых «стиховых» рассказов Чехова. Объяснение этого феномена также может быть объяснено следованием автора за гениальным поэтом. Некогда Чехов заметил, что «лермонтовская «Тамань» и пушкинская «Капитанская дочка», не говоря уж о прозе других поэтов, прямо доказывают тесное родство сочного русского стиха с изящной прозой» [П 2, 177]. Изыщные «На святках» также находятся в «тесном родстве» с «сочным русским стихом».

«Стихотворность» рассказа создается с помощью ритма и рифмы¹.

¹ О ритме прозы Чехова см.: Бицилли П. Чехов. Опыт стилистического анализа. С. 54-59; Гиршман М. М. Гармония и дисгармония в повествовании и стиле // Теория литературных стилей. Типология стилистического развития XIX в. М., 1977. Из работ последних лет см.: Душина Л. Н. О ритме рассказов Чехова // О поэтике А. П. Чехова. Иркутск, 1993; Разумова Н. Е. Композиционная роль ритма в повести А. П. Чехова «Попрыгунья» // Там же.

Первая глава рассказа начинается ритмической прозой, стилизованной в библейских тонах, заканчивается же фразой: «До станции было одиннадцать верст» [10, 183], которая вынесена в отдельный абзац и тем самым выделена в стиливом и смысловом отношении. Написана она четырехстопным амфибрахийем и вносит в повествование эпический, житейский тон.

Скрытые «рифмы» пронизывают весь текст, внося существенные уточнения в него, акцентируя скрыто игровое начало.

«— *Жарко** — по-генеральски важно восклицает Егор.

«— Душ *Шарко*, ваше превосходительство!» — откликается как будто и ему Андрей Хрисанфыч¹.

«...мы живы и здоровы, чего и вам желаем от господ, *царя небесного*», — диктует Егору Василиса.

«— *Царица небесная*, святители угодники», — отзывается матери в плаче Ефимья.

«— А в поле *зайчики* бегают, — причитывала Ефимья, обливаясь слезами, целуя своего *мальчика**»

На поздравление с Новым годом генерал, один из посетителей «водоцелебного заведения», отвечает швейцару: «Спасибо, любезный. И тебя также». И тут же спрашивает его: «А в этой комнате что?» В ответ слышит: «Кабинет для массажа». Из реплик можно составить словесную клоунаду, похожую на потешный диалог традиционных героев новогоднего вертепа — солдата и генерала, в котором ощутима дурная бесконечность разговора глухого и слепого:

«— Спасибо любезный. И тебя также.

А в этой комнате что?»

«— Кабинет для массажа,

ваше превосходительство».

Такое же условно-кукольное начало присуще доктору Мозельвейзеру. В варианте «Петербургской газеты» он произносил нечто бессмысленное и абсурдное, что также легко представить в стиховой форме.

«У Андрея Хрисанфыча было только трое детей, но доктор Б. О. Мозельвейзер всякий раз, проходя внизу по коридору, возмущался и кричал:

¹ В связи с «диагнозом» героев и подтекстной «рифмой» (*Жарко* — *Шарко*) иронические тона ложатся и на фамилию выдающегося невропатолога и одного из первых мировых геронтологов. См.: Жан Мартен Шарко (Некролог) // Новое время. 1893. № 6264. В следующем номере газеты было опубликовано «маленькое письмо» Суворина, посвященное французскому врачу. Ср. с ироническим контекстом раннего рассказа: «По свидетельству моих уважаемых товарищей, девять десятых женщин страдают гиперестезией центра, заведующего речью. Шарко предлагает ампутацию языка» [«Два романа», 1, 482].

— Что такое? У тебя Андрей тут /шестнадцать детей! /Я так не желаю! Нет, нет!» [10, 268].

Особенно выразительно замечание о том, что свой «стишок» хозяин кричит, проходя «всякий раз» по коридору. Доктор Мозельвейзер похож на генерала, посещающего его «водоцелительное заведение»: обоим подходит тот условный диагноз, который Чехов занес в записную книжку — «sarcasmus senilis» [17, 60]. У героев старческий маразм «саркастического типа». Анекдотические образы генерала и доктора создают иронический корректив к серьезной проблеме рассказа. «На святках» — серьезно-смеховое произведение, игровая природа которого соотносится со временем святков, традиционно связанных с театрализованными формами представления жизни.

Когда-то Н. Полевой определил «Повести Белкина» как «фарсы, затянутые в корсет простоты без всякого милосердия»¹. Данную формулу с наименьшим основанием можно отнести и к рассказу Чехова. Стилевое своеобразие «На святках» родственно пушкинской «безыскусной» прозе. Скрытый диалог рассказа со «Станционным смотрителем» необходим для более глубокого понимания чеховского произведения. Своей повестью Пушкин одним из первых открыл тему «маленького человека» в русской литературе XIX века, Чехов — завершил ее. Завершил как гимн душе народной, живущей вопреки пошлости и нескладнице жизни.

Проведенный анализ позволяет внести некоторые уточнения в тему «Пушкин и Чехов». «Жанровое родство чеховской и пушкинской прозы представляется неоспоримым и общепризнанным», — пишет В. И. Тюпа². Следует отметить, что и стилевая методология прозы Чехова в целом близка пушкинской. Для обоих писателей характерно то, что В. В. Виноградов называл «мышлением стилями», а М. М. Бахтин «диалогами «языков» и языковых стилей»³.

И Пушкин, и Чехов начинают творчество как стилизаторы. В лирических стихах Пушкин, по наблюдениям Ю. Н. Тынянова, «является совершенно законченным поэтом особого типа. То была условная лирика, ставившая себе задачей стилизацию. <...> Стилизация совершалась эклектически на основе результатов, достигнутых к тому времени Дмитриевым, Батюшковым и Жуковским»⁴.

Чехов начинает с «пестрого» стилизаторства, он свободно обращается с художественными результатами различных литературных предшественников и современников. Особенно показательна в этом отноше-

нии юношеская пьеса Чехова, на страницах которой в той или иной форме упоминается целый ряд различных авторов, как современных, так и давних эпох.

Сходство Чехова с Пушкиным просматривается и в эволюции стилизации. По словам Ю. Тынянова, Пушкин в последующем «доводит до крайних пределов свою стилизаторскую работу»¹. С необходимыми поправками сказанное вполне приложимо и к Чехову, который начал стилизатором и оставался таковым до конца своего творчества. Как и Пушкин, он «доводит до крайних пределов» искусство стилизации, находя различные формы маскировки стилизационности, которая, несмотря на редукцию, играла важнейшую жанрообразующую и стилеобразующую роли.

Стилизатор по-особому относится к слову, его семантике и тональности. «Это отношение к слову как к лексическому тону, влекущему за собой целый ряд ассоциаций, дает возможность Пушкину передавать «эпохи» и «века» вне развитых описаний, одним семантическим колоритом. <...> Семантическая система Пушкина делает слово у него «бездной пространства», по выражению Гоголя. Слово не имеет поэтому у Пушкина одного предметного значения, а является как бы колебанием между двумя и многими. Оно многосмысленно»². Охарактеризованная Тыняновым система, думается, шире рамок творчества одного писателя. Она характеризует творчество вообще стилизаторов и является по масштабу метастилевой.

¹ Цит. по: Бочаров С. Н. Поэтика Пушкина. М., 1974. С. 157.

² Тюпа В. И. Художественность чеховского рассказа. С. 14.

³ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. С. 315.

⁴ Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. С. 124.

¹ Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. С. 130.

² Там же. С. 131, 133.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Стилизация — доминирующий конструктивный принцип стиля прозы Чехова. Она определяет основные особенности поэтики писателя и позволяет глубже постичь его художественную философию.

Своеобразие художественного мира Чехова тесно связано с природой преломленного слова. Это слово, не непосредственно идущее от рефлексивного автора, а как бы отодвинутое от его уст, объективированное им. Преломленное слово по определению предполагает среду преломления, роль которой у Чехова играют ведущие речевые стили многоголосья эпохи конца XIX века, а также литературные стили, ни с одним из которых писатель не солидаризируется. Его позиция — позиция организатора социального и литературного разногласия, преломляющего свои интенции через диалог с ними.

Важнейшей особенностью творчества писателя-стилизатора является повышенная мера условности и связанная с нею ирония. Автор «Черного монаха» использовал разнообразные формы создания условности, выработанные в литературе к концу века. Нами раскрыты такие формы, как «обращенный канон», персонификация, овеществление, анимализация, псевдообъективная мотивировка и ряд других. Все это было и в дочеховской литературе, но в новой художественной системе старые формы приобретали новые функции: они позволяли релятивизировать создаваемый образ мира, подсвечивать его иронией. Чехов — один из величайших русских писателей-ироников, умевший вносить в свои произведения не только явную, но и редуцированную иронию, с помощью которой он отделял свою позицию от ведущих авторитетных точек зрения современности.

Диалогизм — другая важнейшая особенность мира Чехова. Стилизатор везде и всюду чувствует напряженный диалог, он идет по путям, которые до него по-своему осваивали другие авторы. Стиль стилизации — это стиль потаенного диалога с чужими позициями, чужими сюжетами, образами. Уже о юношеской пьесе Чехова замечено, что большинство ее героев «живут не только в мире русской провинции, но и в мире литературы: цитируют, сравнивают, припоминают, намекают»¹. Это отличительная особенность как героев, так и молодого автора, начинавшего творчество с погружения в мир уже созданного к его времени искусством. Литературность связана с рефлексией на традицию. Отношение Чехова к традиции трудно назвать пиеетным. Уважая и высоко ценя многих писателей, он констатирует, что их достижения в современности оказались разменены на мелочь, выродились и потускнели. Поэтому отношение стилизатора к высоким образцам можно предста-

¹ Сухих И. Н. Указ. соч. С. 18.

вить в виде вектора, расположенного в пространствене координат безусловного, серьезного и условного, игрового. Искусство стилизации располагает к повышенной мере артистизма, который был свойственен и личности Чехова, и его творчеству. Артистизм проявляется в литературных мистификациях, травестиях, розыгрышах и «перевертышах», которые задевают не только беллетристические поделки, но и шедевры.

Стилизация принципиально адогматична, служит воплощению неиерархичного мировидения. Чехов остро подмечает «сходство несходного». В диалог вовлекаются разномастные художники, от таких титанов, как Шекспир, Сервантес, Гете, до третьестепенных, ныне прочно забытых беллетристов. Проанализированные в работе рассказы позволяют утверждать, что Чехов был мастером искусства стилизации. Лишь некоторые первые литературные опыты его демонстрируют открытую форму стилизации. Основное место занимает форма неявной стилизации, в которой диалогизирующий фон был потаенным, требовал творческой активности от читателя. Разбирая некоторые этапные рассказы («Припадок», «Скучная история»), мы стремились показать их связь с глубокой разработкой второго плана. Чем сложнее было произведение, тем скрупулезнее была работа писателя над стилизацией, в которой учитывались точки зрения современников и предшественников, решавших сходные вопросы. Особое значение мы придаем рассказам «Воры» и «Гусев», своеобразно «обрамляющих» поездку писателя на Сахалин. Оба произведения — стилизации, что позволяет сделать вывод об отсутствии в творчестве писателя резкого качественного перелома. Беллетристика и публицистика, по Чехову, работают разными типами слова. Дань нестилизации, прямому, непреломленному слову писатель отдал в публицистическом «Острове Сахалине». Постановка самых серьезных проблем современности («Рассказ старшего садовника», «Убийство», «Новая дача») у Чехова неотрывна от учета уже сказанного по их поводу другими. Начинаясь XX век Чехов отметил «пушкинским» рассказом («На святках») «Сопряжение творчества двух мастеров стилизации показательно: в нем видится предвестие той роли, которую предстоит сыграть этому конструктивному принципу в литературе нового времени.

Стилизаторская природа творчества Чехова связана с важнейшими положениями его художественной философии. Во главу чеховской иерархии ценностей следует поставить внутреннюю свободу человека. «О Чехове без преувеличения можно сказать, что он — один из самых свободных художников в русской литературе»¹. Свобода является необ-

¹ Курдюмов М. Указ. соч. С. 12. Ср. со словами самого Чехова, которые приводит мемуарист: «Голкуют про меня и то, и се... Словом, всякий вздор! А я

ходимым условием для самостояния личности, укоренения ее в бытии. Изживание духовного рабства, вообще какой бы то ни было зависимости от навязываемых извне догм, канонов, штампов, авторитетов осмысливается писателем как важнейшая задача современности. Стилизатор остро чувствует, что художественные, эстетические, культурные, нравственные, этические нормы не просто стабилизировались, но окостенели, перестали отвечать потребностям изменившегося мира. Попадая в сферу их влияния, человек не может самореализоваться, состояться как личность. Чехов исходит из презумпции свободы человека. Все творчество писателя проникнуто желанием увеличить меру свободы своих читателей, помочь им «выдавить из себя» хоть «каплю раба». Свободное искусство стилизации как форма освобождения личности — так можно было бы сформулировать магистральную творческую установку Чехова: «За новыми формами в литературе всегда следуют новые формы жизни (предвестники), и потому они бывают так противны консервативному человеческому духу» [17, 48].

Используя известные слова Белинского, можно сказать, что стилизация у Чехова становилась «формой времени», воплощающей определенную «идею времени», — идею внутреннего освобождения человека. В. И. Тюпа, рассматривая прозу Чехова в аспекте напряжения между полюсами личностного и характерного, приходит к выводу о том, что «осью чеховской системы ценностей можно считать внутреннее единение личностей, внешне разделенных не только социальным пространством ролевых отношений, но и историческим временем»¹. Но поскольку, по Чехову, атрибутом личности является внутренняя свобода, постольку «конвергентность индивидуальных внутренних миров»² может быть достигнута при условии осознания каждой личностью своей ответственности за состояние мира. Меру ответственности можно считать мерой личностности. Поле, расположенное между характерным и личностным, Чехов оставляет открытым и свободным для преодоления не только для своих героев, но и для читателей.

«Виноваты все мы...» Эта одна из «программных» фраз Чехова, высказанная им как бы между прочим, передает глубочайший демок-

просто человек, прежде всего... Я люблю природу и литературу, люблю красивых женщин и ненавижу рутину и деспотизм.

— Политический деспотизм?

— Всякий!., где бы и в чем бы он ни выражался, — резко оборвал Чехов. — Все одно: в министерстве внутренних дел или в редакции «Русской Мысли» (Щеглов Ив. (И. Л. Леонтьев) Из воспоминаний об Антоне Чехове // Ежемесячные литературные и популярно-научные приложения «Нивы». 1905. № 6. Стлб. 416).

¹Тюпа В. И. Художественность чеховского рассказа. С. 119.

²Там же. С. 113.

ратизм писателя. Фразу можно «перевести» ведь и так: «Все мы — личности». Только в силу этого и может возникнуть осознание всеобщей ответственности за судьбу мира и всеобщей вины. Особая ответственность возлагается Чеховым на интеллигенцию, как более свободную, более просвещенную часть общества. Активность свободного автора направлена на раскрытие внутренне-личностного в человеке через укрепление его, освобождение от давящей авторитарности российской действительности.

Стилизация активизируется в переломные эпохи, когда явно ощущается кризис политических, моральных, эстетических авторитетов. Чехов закрывает одну главу в истории русской литературы и открывает другую. Искусство стилизации, получившее в его творчестве невиданную высоту, сложность и изощренность, подытоживает опыт прошлого и одновременно намечает новые эстетические идеи. «Ликвидатор литературы XIX века»¹, художник, по словам Горького, «убивающий» реализм традиционного толка, Чехов «подытожил духовный взлет российского XIX века, да, пожалуй, и духовный взлет всей европейской культуры»² и вместе в тем предопределил судьбы ныне закачивающегося XX века. Будет ли XXI век веком Чехова? Время рассудит.

Амфитеатров А. В. Указ. соч. С. 172.

²Горенштейн Ф. Мой Чехов осени и зимы 1968 года // Книжное обозрение. 1989. № 42. 20 октября. С. 8.

УКАЗАТЕЛЬ

- Аверинцев С. С. — 9
 Авидова Л. А. — 22-26, 82-83, 93, 98, 114, 116, 156, 289
 Аврелий М. — 215, 222, 298
 Айвазовский И. К. — 39, 84-85
 Айхенвальд Ю. — 170
 Алпатов М. В. — 20
 Александр I — 337
 Альбов М. Н. — 53, 168, 207
 Альтшуллер И. Н. — 93, 97
 Амфитеатров А. В. — 26, 29, 44, 154, 178, 215, 319, 387
 Арсеньев К. К. — 66, 143, 170, 179
 Артем А. Р. — 92
 Асоян А. А. — 201
 Бабель И. Э. — 22
 Бабу хин А. И. — 236
 Байрон Дж. Г. — 241, 352
 Балухатый С. Д. — 3, 215
 Бальмонт К. Д. — 330-331
 Баранцевич К. С. — 101, 167-168
 Бахметев Н. (Н. Б-в) — 220
 Бахтин М. М. — 5, 8-12, 17, 20, 22, 25, 27, 31, 43-44, 57, 76, 79, 84, 137-138, 187, 201, 210, 218-219, 261, 334, 375, 382
 Бегичев В. П. — 324
 Белинский В. Г. — 386
 Белый А. — 19, 151
 Бердяев Н. А. — 13-14, 352, 356
 Берков П. Н. — 370
 Берковский Н. Я. — 3, 20, 34, 66, 86, 128, 217, 278
 Бернар С. — 286
 Бессонов Б. Л. — 354
 Билибин В. В. — 28, 89, 113, 155, 272
 Бинэ А. — 311-312
 Бицилли П. М. — 10, 46, 72, 169, 239, 356, 380
 Боборыкин П. Д. — 54-55, 178
 Бокль Г. Т. — 134
 Борисов Н. — 149
 Боткин С. П. — 96, 275
 Боцяновский Вл. — 19
 Бочаров С. Г. — 337, 382
 Браг Г. — 294, 314
 Броун-Секар М. К. — 280
 Брюсов В. Я. — 60, 90
 Булгаков Ф. — 277, 285
 Бунин И. А. — 3, 29, 40, 42, 47, 56, 60-61, 89-90, 92, 104, 124, 154-155, 240
 Бурже П. — 141, 229-235, 287, 298, 309-318, 320-321
 Бялый Г. А. — 3, 170, 208, 239, 302
 Вагнер В. А. — 161
 Валиева Г. М. — 84
 Вашук Р. Ф. — 114
 Венгеров С. А. — 72
 Верди Дж. — 189-191, 207
 Виноградов В. В. — 14-15, 43, 140-141, 191, 223, 240, 376-378
 Винокур Г. О. — 12-13, 42
 Винокур Т. Г. — 11-13
 Вогюэ Е. М. — 267-268
 Волошинов В. Н. — 11, 138, 187
 Вуколов Л. И. — 8
 Гааз Ф. П. — 334
 Газданов Г. — 23-24
 Галилей Г. — 233
 Гальцева Р. — 4
 Гамсун К. — 19
 Гарин-Михайловский Н. Г. — 358-369
 Гаршин В. М. — 165-210, 251-252, 261, 264-265, 290, 372
 Гаршин Е. М. — 183, 210, 228-229
 Гершензон М. О. — 355
 Гете И. В. — 28, 190, 198-199, 207, 210-212, 216-219, 222, 235, 318-320
 Гиляровский В. А. — 196
 Гинзбург Л. Я. — 8, 16
 Гиппиус З. Н. — 288
 Гиршман М. М. — 380
 Гитович Н. И. — 236
 Глама-Мещерская А. Я. — 75, 228
 Глинка А. С. (Волжский) — 343
 Говоруха-Отрок Ю. Н. (Николаев Ю.) — 228
 Гоголь Н. В. — 11-12, 28, 33, 43, 46, 54, 57-58, 60-61, 67, 75, 115, 117, 133-135, 142, 168, 194-197, 207, 222, 224-225, 251-269, 383
 Головачева А. Г. — 139, 374
 Гольденвейзер А. В. — 223
 Гольцев В. А. — 74, 219, 271
 Гончаров И. А. — 30, 54, 133, 237, 306, 358
 Горбунов И. Ф. — 21
 Горбунов-Посадов И. И. — 323
 Гордович К. Д. — 358
 Горенштейн Ф. — 387
 Горький А. М. — 42, 74, 90, 94, 104, 114-115, 119-120, 136, 138, 227, 240, 387
 Греков Н. — 198
 Грибоедов А. С. — 56, 222, 291-309
 Григорович В. Д. — 67, 70, 152-165, 167, 169, 194, 376
 Гридина Т. А. — 95
 Грильпарцер Ф. — 29
 Громов М. П. — 3, 22, 67, 107, 235, 269, 289
 Гроссман В. С. — 3
 Гроссман Л. П. — 47, 139
 Гурвич И. А. — 234, 289, 322
 Гуно Ш. — 190, 207
 Гюго В. — 143-152, 176
 Давыдов В. Н. — 75
 Даль В. И. — 52
 Даннеман У. — 133
 Данте А. — 200-202, 207, 210, 385
 Дарвин М. Н. — 374
 Дарвин Ч. — 114
 Даргомьжский А. С. — 189-190, 2001, 2078
 Державин Г. Р. — 2912
 Дерман А. Б. — 3, 29-31, 63, 66, 139, 239, 374
 Дефо Д. — 100
 Джексон Р.-Л. — 200
 Дикксенс Ч. — 72
 Добролюбов Н. А. — 43, 124
 Долженков П. Н. — 318
 Долинин К. А. — 5
 Долотова Л. М. — 335
 Дорошевич В. М. — 31
 Достоевский Ф. М. — 11-12, 22, 72, 121-122, 139, 156, 166, 169-170, 174-175, 200, 230, 252-253, 259-261, 290, 335-345, 348-352, 356, 365
 Драгомирецкая Н. В. — 166
 Дубинский М. И. (Полтавский М.) — 339
 Дунаева Е. И. — 258
 Душина Л. Н. — 380
 Дюковский М. М. — 28, 44
 Дягилев С. П. — 308, 339
 Евнин Ф. И. — 170
 Евреинова А. М. — 211
 Ежов Н. М. — 101, 188
 Елизарова М. Е. — 358
 Емельянов-Коханский А. Н. — 90
 Емец Д. — 340
 Ермоленко С. И. — 248
 Ермолова М. Н. — 29
 Есаулов И. А. — 341
 Жилиякова Э. М. — 156
 Жолковский А. К. — 258
 Жуковский В. А. — 7, 382
 Забавин Н. И. — 142
 Зайцев Б. — 100, 154, 179, 207-208, 236
 Захарьин Г. А. — 95, 236, 275
 Заньковецкая М. К. — 73, 133
 Зингерман Б. И. — 328
 Златовратский Н. Н. — 360
 Золя Э. — 167, 270-289, 313, 316
 Зощенко М. М. — 22
 Йегер Г. — 330-332
 Йокаи М. — 26

Ибсен Г. И. — 327-332
Иваненко А. И. — 35-36
Иванов Ив. — 331
Измайлов А. А. — 154, 299
Йорданов П. Ф. — 357
Кавелин К. Д. — 219
Каллаш М. А. (Курдюмов М.) — 3, 215, 342, 385
Калмоновский Е. — 133 Камю А. — 7
Камянов В. И. — 304 Карпенгер В. — 293
Катаев В. Б. — 3, 24, 63, 139-140, 211, 219, 251, 262, 290, 318, 322, 334
Качерец Г. — 208-209
Кашенко П. — 293
Кигн В. Л. (1) — 144, 293-294
Киселев А. С. — 13, 88, 324
Киселев Сережа — 88
Киселева Саша — 164
Киселева М. В. — 89, 114, 118, 143-144, 156, 163-165, 272, 340
Кичеев П. И. — 183
Клуге Р. -Д. — 300
Книппер О. Л. — 41, 54, 57, 74, 97-98, 110-111, 122-123, 130-131, 136-137, 241, 274
Ковалевский М. М. — 124
Колумб Х. — 100
Кольцов М. — 248
Коровин К. А. — 77
Короленко В. Г. — 30, 42, 124-125, 155, 168
Корсаков С. С. — 299
КоршФ. А. — 125, 331
Крылов И. А. — 38, 50-52,
Кувшинникова С. П. — 29, 274
Кулешов В. И. — 289
Куликова Е. И. — 299
Куманин Ф. А. — 44
Куприн А. И. — 89, 280
Лавров В. М. — 118, 156
Лазарев А. С. (Грузинский А.) — 41, 126-127

Лазаревский Б. А. — 138, 167, 178
Лакшин В. Я. — 3
Левитан И. И. — 29, 57, 77-78, 183, 324
Легра Ж. — 271
Лейдерман Н. Л. — 22
Лейкин Н. А. — 21, 41, 53, 90, 113, 168, 188, 362
Леонтьев И. Л. (Щеглов Ив.) — 28, 59, 72, 82-83, 87, 104, 124-125, 168, 206-207, 226, 236, 272, 279, 386
Леонтьев К. Н. — 338
Лермонтов М. Ю. — 60, 143, 182-183, 239-250, 380
Лесевич В. В. — 160-162, 293, 299
Лесков Н. С. — 21, 338
Лещинская Г. И. — 270
Линков В. Я. — 3, 54, 299, 341
Линтварева Е. М. — 206
Линтварева Н. М. — 44
Лихачев Д. С. — 7-8
Ломброзо П. — 293
Лосев А. Ф. — 4
Лотман Ю. М. — 16, 256-257, 303
Лухманова Н. А. — 114
Мамонтов С. — 42
Манн Ю. В. 201
Маркевич Б. М. — 114, 178, 274
Маркс А. Ф. — 322, 372
Масанов И. Ф. — 319
Маслов А. Н. (Бежецкий А.) — 118, 168
Маутнер Ф. — 19
Мачтет Г. А. — 114
Меве Е. Б. — 85
Медведев П. Н. — 17, 79
Медведский К. П. (М-ский К.) — 272, 274
Мейербер Дж. — 189-190, 207
Мелкова А. С. — 357-358
Мельников П. И. (Печерский А.) — 335
Меньшиков М. О. — 21, 138, 370-372, 374

Б и

Мережковский Д. С. — 31, 124, 154, 269, 289, 294, 371
Метерлинк М. — 19
Мизинова Л. С. — 28-29, 57, 83, 183, 286, 307
Мильдон В. — 254
Минский Н. — 298, 330-332
Мирослобов В. С. — 351
Михайловский Н. К. (Читатель) — 70, 72, 170, 178, 360
Мнишек М. - 197-198
Мопассан Г. — 63, 240
Муратов А. Б. — 207
Мурзак И. И. — 111
Мухортов Ф. А. (Оргъ А.) — 275
Муценко Е. Г. — 4-5, 7
Набоков В. В. — 254, 266
Надсон С. Я. — 73, 168
Назаренко В. — 68
Назирова Р. Г. — 143, 166, 169, 289
Некрасов Н. А. — 39, 132-133, 228, 363, 367
Немирович-Данченко Вас. И. — 274
Немирович-Данченко Вл. И. — 23
Никитин М. П. — 299
Никифор (архимандрит) — 213
Николаева С. Ю. — 62, 139, 343
Ницше Ф. — 205, 261, 298
Оболонский Н. Н. — 126
Овсяннико-Куликовский Д. Н. — 211, 226-227
Одоевский В. Ф. — 290
Орлова Е. (Е. О-ва) — 343
Остроумова Н. — 166
Пактовский Ф. Е. — 221
Паперный З. С. — 3, 109, 240
Первухин М. К. — 80-81, 330
Перцов П. П. — 31, 229, 233, 273-274
Петерсен В. К. (Ладожский Н.) — 143
Печерская Т. И. — 174
Пиксанов Н. К. — 239
Пирогов Н. И. — 228-229, 236
Плещеев А. Н. — 30, 156, 167-169, 222-223, 232, 238, 272, 276

Покровский Ф. П. — 280
Полевой Н. — 382
Полонский Я. П. — 69
Полоцкая Э. А. — 3, 55, 131, 183, 322, 334-335, 337, 358
Понсон дю Террайль — 150
Поссе Вл. — 331
Потапенко И. Н. — 103, 108, 141, 156, 307
Порфирьев В. Н. — 190
Пржевальский Н. М. — 27, 167
Пропп В. Я. — 47
Протопопов М. А. — 220-221
Пульхритудова Е. М. — 339
Пулята Н. А. — 146
Пушкин А. С. — 7-8, 14-15, 60, 73, 82, 113, 121-122, 126, 133, 140, 146, 147, 198, 207, 225-226, 278-279, 290, 303, 309, 315, 321, 344, 370-383
Разумова Н. Е. — 211, 380
Ранева-Иванова М. — 152
Рев М. — 166, 289
Рейфилд П. Д. — 282
Ремизова Н. А. — 192
Репин И. Е. — 155
Ришпен Ж. — 272
Роднянская И. Б. — 4
Розанов В. В. — 32
Роскин А. И. — 3, 72, 139
Россини Дж. — 189-190
Рубинштейн А. Г. — 248
Руссо Ж.-Ж. — 78
Садовский Б. А. — 176
Садовский П. М. — 73
Сахарова Е. М. — 289
Себина Е. — 298
Седегов В. Д. — 150
Семанова М. Л. — 3, 133, 166, 269, 318
Семашко М. Р. — 29
Сементковский Р. — 327
Сенкевич Г. — 141
Сергеенко П. А. — 35, 44, 125
Сервантес М. — 40, 197, 207, 210, 268-269, 294, 372, 385

- Синани А. И. — 97
Синани И. А. — 91
Скабичевский А. М. — 43, 223
Скафтымов А. П. — 3, 70, 269
Смирнов М. М. — 272
Смирнова Н. В. — 20
Смирнова-Сазонова С. И. — 114, 284-285, 315
Собеников А. С. — 3, 340
Соболевская Н. Н. — 349
Соболевский В. М. — 74, 84, 358
Соймонов М. Н. — 319
Соловцов Н. Н. — 125
Соловьев В. С. — 98, 298, 338
Спасович В. Д. — 219
Сперанский В. — 205
Средин Л. В. — 91
Станиславский К. С. — 92, 328
Станюкович К. М. — 360
Стасов В. В. — 28
Стороженко Н. И. — 29
Стрельцова Е. — 340
Стриндберг А. — 114
Струве Г. — 153, 157
Суворин А. А. — 95
Суворин В. А. — 237
Суворин А. С. — 24, 28, 30, 56, 72-73, 76, 88-89, 95, 107, 114, 124, 141, 155-156, 168, 179, 194, 197, 205, 209, 220, 229-230, 232-233, 236-238, 250, 253, 255, 270, 275-277, 283-288, 294, 313-317, 338-339, 342-343, 352-353, 358, 368, 381
Сухих И. Н. — 3, 66-67, 139, 295-296, 299, 322, 359, 384
Таборнская Е. М. — 270
Тамарли Г. И. — 32
Твердохлебов И. Ю. — 248
Терновская Н. А. — 131
Тимирязев К. А. — 274
Тихонов В. А. — 28, 207
Тихонов А. Н. — 42
Толстой Л. Л. — 114
Толстой Л. Н. — 4, 6, 19-20, 30, 33, 41, 55, 70, 72, 139, 166-168, 185, 195, 205, 209-210, 218-223, 230, 235-236, 240, 265, 275, 280, 314, 317-318, 322, 336-343, 349-352, 356, 361, 366
Троицкий В. Ю. — 5
Турбин В. Н. — 20
Тургенев И. С. — 19, 22-23, 25, 34, 54, 64-66, 68, 114, 129-130, 156, 222-224, 226, 241, 254, 269-270, 275
Турков А. М. — 229, 358
Тынянов Ю. Н. — 6-8, 11-12, 15, 43, 75, 149, 151, 164, 225, 252, 382-383
Тюпа В. И. — 3, 203, 262, 267, 275, 374, 382, 386
Успенский Г. И. — 360
Уорд Г. — 81
Феклисов Н. А. — 87
Фишер В. М. — 250
Фламмарин К. — 40
Флексер А. Л. (Вольнский А.) — 21, 95, 310
Флеров С. В. — 19
Флобер Г. — 72, 240
Флоренский П. А. — 13-14
Фонвизин Д. И. — 113
Фортунатов Н. М. — 159, 373
Фрай Н. — 31
Хализев В. Е. — 377
Хотяинцева А. А. — 274
Цилевич Л. М. — 3
Чайковский П. И. — 278-279, 297
Чернышевский Н. Г. — 47, 174
Чехов Ал. П. — 21, 28, 44, 49, 54, 58, 78, 103, 107-108, 110, 113, 132-134, 143, 150, 222, 237, 263
Чехов И. П. — 44
Чехов М. Е. — 78, 154, 337
Чехов М. П. — 104, 142-143, 313, 324, 337
Чехов Н. П. — 35, 48
Чехов П. Е. — 41, 58, 104, 110, 337, 357
Чехова Е. Я. — 104, 155
Чехова М. П. — 29, 78, 120, 130, 150, 155, 364
Чудаков А. П. — 3, 54, 76, 166-167, 198, 239, 265, 340, 362
Чюмина О. — 114
Шаврова Е. М. — 87, 91, 109, 114, 118, 120, 132, 194, 284-285
Шалюгин Г. А. — 99
Шарко Ж. М. — 381
Шарыпкин Д. М. — 330
Шатин Ю. В. — 83, 137
Шекспир В. — 28, 52, 62, 84, 123-124, 126-127, 132, 146, 147, 173-174, 210, 222, 269, 323-324, 385
Шехтель Ф. О. — 28, 188, 324
Шешунова С. В. — 377
Шиллер Ф. — 28
Шопенгауэр А. — 298
Штейнгольд А. М. — 270
Шубин Б. М. — 85, 302-303, 334
Штраус И. — 280-281
Щепкина-Куперник Т. Л. — 29, 56, 63, 114, 156, 274, 314, 379
Эйгес И. — 166
Эйхенбаум Б. М. — 21
Эртель А. И. — 353-356
Эткинд Е. Г. — 133
Юрасов Н. И. — 124
Якубович П. Ф. (Гарусов М.) — 173-174
Ясинский И. И. — 42
Drozda M. — 290
Henry P. — 170, 174
Kluge R.-D. — 20
Maegd-Soep M. C. — 111
Polakiewicz L. A. — 85
Schneider B. — 322
Skwarczynska St. — 10
Siiwowski R. — 41
Suchanek L. — 200
Szilard L. — 19, 306
Winner Th. — 306, 318

УКАЗАТЕЛЬ УПОМИНАЕМЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. П.

Актерская гибель — 49, 91 Альбом — 78, 119 Анна на шее — 77, 288-289, 327 Ариадна — 55, 79, 113-114, 125, 135, 325-326 Архиерей — 57, 62-63, 80, 86, 99, 102-103, 352, 372 Аттестат — 76

Бабы — 110, 346-348 Барыня — 67 Басня — 265 Без заглавия — 204-205 Безотцовщина — 117, 191, 384 Белолобый — 48 Блины — ~ 76 Брак через 10-15 лет — 317 Брожение умов — 99 Бумажник — 76

Ванька — 38, 156 В бане — 99 В вагоне — 105 Верочка — 129, 292 Визитные карточки — 76, 99 Вишневый сад — 36-37, 39-40, 49, 60-61, 69, 117, 128-129, 133, 135, 173, 308, 364 В море — 143-146, 151, 175 В Москве — 119 В овраге — 49, 110 Володя — 91, 117, 133 Володя большой и Володя маленький — 270-289, 314, 316, 322 Воры — 239-250, 269, 385 В почтовом отделении — 101-102, **106** Враги — 34-35, 50, 72 В родном углу — 79-80, 273 В рождественскую ночь — 142-152 В ссылке — 56, 94, 200

В суде — 334 В усадьбе — 39, 63, 79, 136

Горе — 93 Грешник из Толедо — 62, 329-330 Гриша — 96 Гусев — 49, 93, 115, 239, 250-269, 273, 321, 334, 385

Дама с собачкой — 56, 113, 128, 134, 136, 199, 205, 216, 268, 297, 318 Дачница — 62, 129, 362-363 Дачники — 362 Дачные правила — 362 Дачные удовольствия — 362 Два газетчика — 80 Два романа — 227, 381 Два скандала — 59, 71 Двадцать девятое июля — 49, 68, 152 Делец — 49 Детвора — 156 Добрый немец — 50, 134-136 Дом с мезонином — 38, 46, 69, 71-72, 273, 295 Драма — 60, 79 Драма на охоте — 67, 142, 334 Дура, или капитан в отставке — 113 Душечка — 60, 75, 81, 110, 117, 129, 292, 321 Дуэль — 39, 49, 92, 96, 113, 115, 117, 219, 225, 269, 295, 336 Дядя Ваня — 39, 88, 117

Единственное средство — 37 Елка — 111

Жалобная книга — 99 Жена — 112, 115, 120, 358 Женское счастье — 77 Жены артистов — 44, 71, 136, 152, 329

Женщина с точки зрения пьяницы — 112, 273 Живой товар — 80, 101 Жизнь в вопросах и восклицаниях — 130

Загадочная натура — 79 Записные книжки — 41, 61, 78, 94-95, 98-99, 109, 114-115, 118-120, 127-128, 135-136, 177, 201, 327, 343 За яблочки — 60 Зеркало — 76 Злой мальчик — 128 Злоумышленники — 99

Иванов — 72, 75, 117, 136, 176, 183 Из дневника одной девицы — 112, 119, 224 Из дневника помощника бухгалтера — 96, 224 Из записок вспыльчивого человека — 224 Ионыч — 79, 105-106, 123-124, 127-128, 135, 326 Исповедь, или Оля, Женя, Зоя — 60, 128, 134 История одного торгового предприятия — 81, 177 И то и се (поэзия и проза) — 127, 130

Кавардак в Риме — 123 Календарь «Будильника» на 1882 год — 87 «Калиостро, великий чародей, в Вене» — 281 Каникулярные работы институтки Наденьки N. — 64-66, 76-77, 130, 162 Канитель — 99 Капитанский мундир — 134 Каштанка — 53, 156 Комические рекламы и объявления — 61 Контрабас и флейта — 35-36, 45

Контракт 1884 года с человечеством — 237 Корреспондент — 48-49, 99, 102, 133-134

Который из трех — 49 Кошмар — 73-74 Краткая анатомия человека — 105 Крыжовник — 26, 52-53, 61, 115 Кухарка женится — 59

Летающие острова — 49, 59, 80, 142, 152 Леший — 222 Либеральный душка — 133 Литературная табель о рангах — 237 Лишние люди — 46, 362 Лошадиная фамилия — 49

Мальчики — 27 Маска — 106 Мачеха — 325, 329 Медведь — 61, 112, 121 Месть женщины — 80, 279 Мнения по поводу шляпной катастрофы — 111 Мороз — 106 Моя беседа с Эдисоном — 85-86, 136 Моя жизнь — 93, 358, 364 Мститель — 148 Мужики — 201

На волчьей садке — 134 На даче — 362 На подводе — 75, 87 На святках — 116, 370-382, 385 Невеста — 60, 93, 113, 177, 273, 372 Невидимые миру слезы — 49 Ненужная победа — 26, 47, 67, 142, 152, 319 Неосторожность — 36 Неприятность — 49, 86, **106** Нервы — 92, 134 Ниночка — 112

Новая дача — 49, 71, 357-369, 385
Новогодняя попытка — 106-107 Ночь на кладбище — 63

Обыватели — 134
Огни — 54-55, 223, 306
О любви — 81-82, 203
Орден — 76-77
Осколки московской жизни — 105,163, 274-275 Остров Сахалин — 65-66, 104, 327, 358-359, 385
Отрава — 39

Палата № 6 — 55-56, 63, 86, 160-161, 200, 269, 289, 300, 321, 335
Панихида — 36-38, 177 Папаша — 48, Перед затмением — 109 Первый дебют — 328-329 Перед свадьбой — 71, 245 Переполюх — 48, 150 Петров день — 85 Печенег — 113 Письмо — 218, 372-373 Письмо к ученому соседу — 58, 61, 290-291,333
По делам службы — 80, 117
Попрыгунья - 50-52, 63, 75, 116-118, 121, 134, 176, 269-270, 273 После театра — 176 Поцелуй — 56, 74, 82 <Н. М. Пржевальский > — 27, 104 Приданое — 46, 116 Припадок — 38, 74-75, 160, 165, 169, 174,176,178,179-207, 209, 226, 239, 252,273,296,385
Происшествие — 370
Пустой случай — 326

Раз в год — 49
Рассказ без конца — 126,165, 176-183, 252

Рассказ неизвестного человека — 94, 113 Рассказ старшего садовника — 26, 134, 322-334,385

Роман с контрабасом — 34
Рыбье дело — 53 Рыбья любовь — 94, 163 Ряженые — 74

Салон де варьете — 186
Самообольщение — 105
Сапоги — 76
Сапожник и нечистая сила — 80, 198, 295

Сара Бернар — 287 Свадьба с генералом — 103-104 Свидание хотя и состоялось, но... — 291,296 Свистуны — 48 Святая простота — 103-104 Святою ночью — 340, 352 Сельские эскулапы — 86 Симулянты — 93 Скверная история — 49 Скрипка Ротшильда — 44-45, 86, 176, 374 Скучная история — 15, 77, 80, 88, 117-119,125,130,133, 210-238, 255, 276-277, 279, 298-299, 310, 315, 385
Следователь — 117 Слова, слова и слова — 71, 165, 169-176, 181 Случай из практики — 49, 78—79, 85, 193-194 Случай из судебной практики — 324-325

Случай mania grandiosa — 300-301
Смерть чиновника — 94 Событие — 134
Современная Маргарита — 319
Соседи — 22-25 Спать хочется — 15, 45, 93, 152-165, 334

Справка — 76
Средство от запоя — 96
Степь — 49, 59, 62, 66-70, 99-101, 117, 136, 152,177, 183, 223, 287, 337
Стража под стражей — 48 Страх — 355 Страшная ночь — 328 Студент — 116, 202-203, 216, 341, о52, 380
Суд — 99, 105
Супруга — 116, 120
Счастье — 337

Тайный советник — 113
Тайны ста сорока четырех катастроф, или Русский Рокамболь — 150
Тина — 272-273 То была она — 328 Толстый и тонкий — 76, 108, 133
Торжество победителя — 49 Тоска — 93, 116
Три года — 87,110, 131-132, 136, 266
Три сестры — 54, 98,134,137, 274, 282, 351
Тряпка — 75, 126 Тысяча одна страсть, или Страшная ночь — 142, 146, 150-152 У знакомых — 131-132 Убийство — 36, 41, 105-106, 116, 334-356, 385
Унтер Пришибеев — 80 Упразднили — 61, 95-96 Устрицы — 76 Учитель словесности — 72, 82, 94, 109, 112,120,122, 208-210, 273

Филантропы — 85
Фокусники — 161
Хамелеон — 105

Хирургия — 49, 86, 99
Хорошие люди — 79
Хороший конец — 87

Цветы запоздалые — 85, 94, 129

Чайка — 22-25, 41, 61, 83, 97, 103,117, 134,139, 319 Человек в футляре — 36, 40, 45, 80, 94, 109 Черный монах — 69, 88-89, 93,134,160, 217, 270, 286, 289-322 / Что лучше? — 49 Что чаще всего встречается в романах, повестях и т. п. — 37, 64, 70, 75-76, 85, 291 Чужая беда — 46

Шампанское — 76
Шведская спичка — 60, 335

Экзамен на чин — 61

Юбилей — 79 Die

Russiche natur — 48 Mari

d elle — 119

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
-----------------------	----------

РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ

Особенности стилизации у Чехова	19
--	-----------

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Преломленное слово и рефлексивность	19
---	----

ГЛАВА ВТОРАЯ

Проблема условности в прозе Чехова	32
--	----

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Пейзаж, портрет, вещь.....	64
----------------------------	----

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

Субъекты языковых стилей в прозе А. П. Чехова	83
---	----

РАЗДЕЛ ВТОРОЙ

Литературность прозы Чехова	139
--	------------

Школа стилизации: споры с Гюго

(«В рождественскую ночь»).....	142
--------------------------------	-----

Диалог с Григоровичем

(«Спать хочется»)	152
-------------------------	-----

Чехов и Гаршин

(«Слова, слова и слова», «Рассказ без конца», «Припадок») ...	165
---	-----

Жанровые традиции исповеди

(«Скучная история»)	210
---------------------------	-----

Предвидение Сахалина

(«Воры»).....	239
---------------	-----

«Гоголевский» рассказ Чехова

(«Гусев»)	250
-----------------	-----

Диалог с Золя и с «золаистами»

(«Володя большой и Володя маленький»)	270
---	-----

«Алгебра» стилизации

(«Черный монах»)	289
------------------------	-----

В «садах» Чехова

(«Рассказ старшего садовника»).....	322
-------------------------------------	-----

Вера как истина и вера как путь к истине

(«Убийство»).....	334
-------------------	-----

Прощание с мелиховскими пенатами

(«Новая дача»)	35?
----------------------	-----

Вступая в XX век

(«На святках»).....	370
---------------------	-----

ЗАКЛЮЧЕНИЕ	384
-------------------------	------------

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН	388
-----------------------------	------------

УКАЗАТЕЛЬ УПОМИНАЕМЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

А. П. ЧЕХОВА	394
---------------------------	------------