

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОСТОВСКОЙ ОБЛАСТИ
ТАГАНРОГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ
И ИСТОРИКО-АРХИТЕКТУРНЫЙ МУЗЕЙ-ЗАПОВЕДНИК
ЮЖНЫЙ НАУЧНЫЙ ЦЕНТР РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

ЧЕХОВСКИЕ ЧТЕНИЯ В ТАГАНРОГЕ

**ЧЕХОВ И ШОЛОХОВ:
ПРИРОДА, ЧЕЛОВЕК, ОБЩЕСТВО**

МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

■ ■ ■

Таганрог, 2021

Ростов-на-Дону
2023

УДК 821.161.1.09“18”
ББК 83.3(2Рос=Рус)5
Ч56

Редколлегия:

Е.В. Липовенко,
М.Ч. Ларионова (ответственный редактор),
Л.А. Токмакова

Чеховские чтения в Таганроге. Чехов и Шолохов: природа, человек, общество: сборник материалов Международной научно-практической конференции. Таганрог, сентябрь 2021 г. – Ростов н/Д: Foundation, 2023. – 264 с.

В сборник вошли материалы Международной научно-практической конференции «Чехов и Шолохов: природа, человек, общество», проведенной Таганрогским государственным литературным и историко-архитектурным музеем-заповедником в сотрудничестве с Государственным музеем-заповедником М.А. Шолохова и Южным научным центром Российской академии наук.

Статьи сборника посвящены литературоведческим, музееведческим и междисциплинарным аспектам изучения и сохранения творческого наследия писателя.

Издание предназначено для академических ученых, вузовских преподавателей и студентов, музейных работников и всех, кто интересуется русской литературой и творчеством А.П. Чехова и М.А. Шолохова.

ISBN

УДК 821.161.1.09“18”
ББК 83.3(2Рос=Рус)5

© Таганрогский
государственный литературный
и историко-архитектурный
музей-заповедник, 2023
© Коллектив авторов, 2023

СОДЕРЖАНИЕ

А.П. ЧЕХОВ И М.А. ШОЛОХОВ

<i>Катаев В.Б.</i> Шолохов и Чехов: заметки к теме	7
<i>Ларионова М.Ч.</i> Чехов и Шолохов	14
<i>Зубарева В.К.</i> Чехов и Шолохов: две степи	21
<i>Петухова Е.Н.</i> Очеловеченная природа и природный человек в творчестве А.П. Чехова и М.А. Шолохова	31
<i>Загребельная Н.К.</i> Сюжетно-образные параллели в рассказах А.П. Чехова «Дама с собачкой» и М.А. Шолохова «Двухмужняя»	41

ТВОРЧЕСТВО А.П. ЧЕХОВА: ПОЭТИКА, ИДИОСТИЛЬ

<i>Аксенова А.С.</i> Система мотивов в повести А.П. Чехова «Моя жизнь» и ее доминанты в представлениях об общественной пользе	52
<i>Гедзюк Е.А.</i> Мортальный сюжет в «медицинских» рассказах А.П. Чехова 1880–1890-х годов	61
<i>Иваньшина Е.А.</i> Об охотничьем сюжете А.П. Чехова	72
<i>Лоскутникова М.Б.</i> Принципы типизации характера и мотивная основа в рассказе А.П. Чехова «На подводе»	83
<i>Молнар А.</i> Цвета и звуки в пьесе «Вишневый сад» А.П. Чехова	94
<i>Спачиль О.В.</i> Российский Юг в жизни и творчестве А.П. Чехова	107
<i>Щербак А.С., Петров К.О.</i> Эпистолярная проза и письма А.П. Чехова: стилометрический подход	118

А.П. ЧЕХОВ И...

<i>Акопян С.А.</i> Донжуанская тема в прозе И.А. Гончарова и А.П. Чехова	130
<i>Звиняцковский В.Я.</i> Зрелый Бунин как анти-Чехов: «Кавказ» и «Дама с собачкой»	138
<i>Иванов А.Г.</i> Проблема выхолощенности души как обратная сторона успеха (роман И.А. Гончарова «Обыкновенная история» и рассказ А.П. Чехова «Ионыч»)	148
<i>Нагина К.А.</i> «Метельные» пространства русской литературы: «Хозяин и работник» Л.Н. Толстого и «По делам службы» А.П. Чехова	155
<i>Регеци И.</i> Поэтика изображения человека у А.П. Чехова на фоне философии экзистенциализма	171

А.П. ЧЕХОВ В ПРОСТРАНСТВЕ МУЗЕЯ

<i>Алферьева А.Г.</i> С.А. Андреевский – юрист и поэт (личная библиотека А.П. Чехова)	215
<i>Золотовская Е.Н.</i> Проект «Слушать подано. Рассказы братьев Чеховых»: новые формы музейной работы	221
<i>Корж А.А.</i> Автографы личной библиотеки А.П. Чехова: И.И. Иванюков	225
<i>Малых И.В.</i> Одно из забытых имен. Пьеса И. Гриневской «Баб» в личной библиотеке А.П. Чехова	232
<i>Цымбал А.А.</i> Альбом «Таганрогское общество 2-й половины XIX века в бытовых рисунках». История одной коллекции	243
<i>Шипулина О.А.</i> Таганрогские священнослужители в рассказе А.П. Чехова «Письмо»	257



В Ростовской области долгие годы существуют музеи-заповедники двух великих писателей, тесно связанных с историей и культурой Донского края и Приазовья. Сопоставление биографий и творчества А.П. Чехова и М.А. Шолохова не становилось еще предметом специального научного осмысления. Однако существует множество точек соприкосновения между ними в творчестве и гражданской позиции, в изображении природы и человека.

Особенно ярко эта общность проявляется в создании южно-русских пространственных образов, особых типов героев с их местным менталитетом, говором, картиной мира, обычаями, привычками и т.д. Общим является и отношение писателей к своей малой родине, вклад в ее культуру и просвещение. Эти аспекты, а также формы и проблемы сохранения и музеефикации их творческого наследия стали основными направлениями работы конференции.

Идея проведения научного мероприятия, посвященного одновременно Чехову и Шолохову, принадлежит председателю Чеховской комиссии РАН Владимиру Борисовичу Катаеву и была высказана в ходе «чеховской» конференции, проведенной на шолоховской земле, в ст. Вешенской. Сотрудники лаборатории филологии Южного научного центра РАН, где ведутся исследования творчества Чехова и Шолохова в региональном этнокультурном контексте, горячо ее поддержали.

Однако, поскольку конференция проводилась в рамках «Чеховских чтений в Таганроге», она вышла за рамки одной темы и в сборник включены статьи, посвященные собственно творчеству А.П. Чехова, поэтике, идиостилю его произведений, литературному окружению и формам музейной интерпретации жизни и творчества писателя.

Произведения и письма А.П. Чехова цитируются по Полному собранию сочинений и писем в 30 томах. В круглых скобках указаны «С.» – сочинения, «П.» – письма, римской цифрой обозначен том, арабской – страницы.

Редакционная коллегия

А.П. ЧЕХОВ И М.А. ШОЛОХОВ

Шолохов и Чехов: заметки к теме

■ ■ ■

Катаев Владимир Борисович

Россия, Москва

kataev2003@yandex.ru

Шолохов и Чехов – рядоположение этих имен ведет отнюдь не к очевидным наблюдениям и выводам. Моменты сходства? Они есть, но их как будто не слишком много. Да, оба – самые славные сыны южной России, почти земляки. Конечно, степь, воспетая каждым по-своему. Скрытые под курганами клады тревожат память чеховских степняков и шолоховских казаков. Можно отыскивать сходные ситуации и положения... Но различий в двух художественных мирах неизмеримо больше.

Шолохов говорит об этих различиях не скрывая. В первой книге «Тихого Дона» можно найти слова одного из второстепенных персонажей: «Читаю его и, несмотря на то, что я сын казака-хлебороба и ко всем привилегированным классам питаю вполне естественную злобу, – тут, представьте, я до чертиков жалею это отмирающее сословие. Я сам чуть не становлюсь дворянином и помещиком, с восторгом всматриваюсь в их идеал женщины, болею за их интересы, – словом, черт знает что! Вот, дорогой, что значит гений! Можно и веру переменить» [Шолохов 2017: I, 106].

Имя гения здесь не называется, но это, конечно, по совокупности признаков относится к Чехову. Ведь именно так – в классовой и сословной определенности воспринимались герои Чехова сверстниками Шолохова в начале века, и измерением гениальности здесь считается дар писателя внушить симпатии даже к явно проигравшим свою историческую роль людям.

Уже в преддверии наших дней П.В. Палиевский в своих работах о Шолохове сравнивал персонажей двух писателей и тоже разделял их с позиции вынесенного на тот момент историей исхода: «Чего стоит один безвестный вахмистр, который, отступая от красных, когда “офицеры поразбежались”, вез с отпавшими на морозе пальцами орудия: “– жизни решаю, а батарею не брошу” <...> Конечно, мы сразу узнаем их, этих бывших чеховских Федотика и Роде, полковника Вершинина с дочерьми и доктора Астрова, преданных России и зашатавшихся теперь. Многие из них перешли на сторону народа, со многими потом, используя их как “спецов”, по-своему обошелся тогдашний Предреввоенсовета; да и “обстоятельства острой классовой борьбы во время гражданской войны, – как сказал позднее Шолохов, – были таковы, что не всегда одни люди судили правильно о других”» [Палиевский URL]. Чуткий критик видит в великой книге Шолохова изображение жестокой реальности и столкновения носителей разных правд и «мятущегося человека-правдоискателя» [Шолохов 2017: I, 712], который «не мог определить, на чьей стороне правота» [Шолохов 2017: I, 694]. Но и в этом суждении герои Чехова подразумеваются в их классово-сословной сущности, иной по отношению к шолоховским героям, представителями устаревшего наследия века девятнадцатого, вчерашнего.

А ведь среди персонажей Чехова можно найти как бы заготовки для героев будущей шолоховской эпопеи. Не тот казак из одноименного рассказа – фигура в сюжете скорее служебная. Это «озорник» Дымов, созданный, по словам Чехова, «не для оседлого житья, а прямехонько для революции» (А.Н. Плещееву 9 февраля 1888. П. II, 195), это брат Мойсея Мойсеича непри-

миримый Соломон, в котором Александр Солженицын увидел будущего комиссара в кожаной куртке [Солженицын 1988: 171], это запутавшийся в поисках своей особенной веры Яков Терехов или признающие, что «никто не знает настоящей правды» (С. VII, 454–455), герои «Дуэли»... «Бессобытийная» чеховская эпоха была преддверием к грандиозным событиям эпохи шолоховской, отсюда разница в масштабах персонажей и ситуаций. Но давно стали общепризнанными несводимость героев Чехова к сословно-классовым или иным временно обусловленным маркерам, правота суждения Льва Толстого о том, что его создания всемирно универсальны, они «сродны и понятны не только всякому русскому, но и всякому человеку вообще... А это главное» [Толстой о Чехове 1960: 875]. И эта универсальность становится с ходом времени все более очевидной.

Произведения Шолохова привязаны к конкретным историческим событиям, но сегодня также все более высветляются универсальные, всевременные их измерения. В свое время ангажированные критики осуждали Шолохова за то, что он не привел своего героя в стан окончательно вроде бы на тот исторический момент установившегося строя. Но перечитывая сейчас великий роман, понимаешь, что решения, бывшие актуальными для общественной ситуации времени создания «Тихого Дона», изменили или утратили свой смысл.

Искания, метания героя Шолохова происходят на фоне исторических событий начала XX века. Казалось бы, к необратимым итогам шли страна, весь народ, включая казачество. Но ход времени раздвигал рамки и границы той исторической панорамы, в которую вписывалась судьба Григория Мелехова. Конец истекшего века принес немало перемен в понимание логики решающих событий в судьбах казачества. И это находит отражение в новых интерпретациях книги Шолохова. Так, в телесериале «Тихий Дон» (2015) Сергея Урсуляка роль большевиков в воздействии на часть казаков представлена в усеченном виде или вообще не представлена. В ряду действующих лиц совсем отсутствует большевик Штокман –

фигура, без которой не понять появления красных казаков на хуторе Татарском.

И Мишка Кошевой с его «простым сердцем» [Шолохов 2017: II, 156] избрал, как ему кажется, единственно правильный путь. Принужденный любимой невестой «Евдокеей Пантелевной» участвовать в церковном обряде и все-таки пригрозивший священнику, – мог ли он предвидеть сегодняшнюю полную перемену в ситуации с церковью? И так далее.

Сегодняшний читатель «Тихого Дона», тем более читатель мировой, за ушедшими в даль времен подробностями и обстоятельствами, сменявшимися в ходе событий первых десятилетий XX века, видит ситуацию обобщенно онтологического характера. Шолохов нашел изумительное разнообразие красок, рисуя вековой уклад жизни донского казачества, особый склад ума, свое соотношение серьезного и смехового, незаёмный «черноземный язык» [Шолохов 2017: I, 487], песни с постоянным героем – родным Доном... Вместе с тем Григорий Мелехов предстает и как «настоящий казак», представитель группы героев, объединенных перипетиями конкретно-исторического свойства, и как «человек вообще», «мятущийся человек-правдоискатель» [Шолохов 2017: I, 712].

Шолоховский человек наделен чертами и свойствами универсальности, принадлежности к вековым носителям вызова устоявшемуся до них миропорядку и его правилам. Вот в этом – не в отдельных совпадениях и перекличках, а в приобретении их героями широкого диапазона, не привязанного только к конкретной ситуации или социально-историческим условиям, можно видеть прежде всего сходство судеб двух писателей в большом времени.

Но явные различия двух художественных миров остаются, и тут представляет интерес сравнение двух писательских техник, двух способов воздействия на читателя.

Чаще других составляющих творимого в «Тихом Доне» художественного мира на первый план выходят запахи. Вслед за

Гоголем и особенно Буниным Шолохов будет живописать именно запахами. Нет ни одного описания людей ли, интерьеров, природы без упоминания о запахах. Будь то индивидуальные характеристики – «дурнопахнущий, тончайший аромат Аксиньных волос» [Шолохов 2017: I, 391], «провонявшие навозом ладони» Митьки [Шолохов 2017: I, 547], или «провонявшие потом портянки» Подтелкова [Шолохов 2017: I, 680], или ароматы, которые вдыхают мирные труженики – «сладкий дух молодой травы и поднятого лемехами чернозема, еще не утратившего пресного аромата снеговой сырости» [Шолохов 2017: I, 582]. Для героев «Тихого Дона» связь с родной землей неотделима от ее запахов: «хотелось ... дышать увядшим запахом донника, пырея, пряным душком навоза» [Шолохов 2017: I, 582], и хотелось «неотрывно пить винный запах осенней, поднятой плугом земли» [Шолохов 2017: II, 80]. Свои запахи у ежедневного казачьего быта – «смежные запахи конского пота и нагретой кожи седла» [Шолохов 2017: II, 80] или «незабываемый едкий дух солдатчины» [Шолохов 2017: I, 412]. Казаки в том числе по запахам отделяют себя от пришельцев: «весь курень провоняли духом своим мужичьим! То-то и говорится “Русь вонючая”, ну и воистину», – ворчит Ильинична [Шолохов 2017: II, 115]. Свои запахи окрашивают целые полосы бытия: весной 1918 года «пахло обтаявшим черноземом, кровью близких боев пахло» [Шолохов 2017: I, 623]; «над станциями запах шлага смешивался с прогорклым запахом войны» [Шолохов 2017: I, 658].

Шолохов, так сказать, пишет запахами, и в этом искусстве среди его предшественников в русской литературе можно назвать одного художника – Ивана Бунина. В тексте «Тихого Дона» есть метка, указывающая на это родство, – упомянуты «пахучие и густые, как чеборцовый мед, бунинские строки» [Шолохов 2017: II, 44].

В свое время первые критики Бунина говорили о его зависимости от Чехова. Но мир Чехова, так же полный красок, звуков, запахов, строится на совсем других основаниях, по дру-

гим закономерностям [Катаев 2018]. Коротко формулируя свое различие с Буниным, Чехов говорил именно об изображении запахов: «Мы похожи с вами, как борзая на гончую. Вы, например, гораздо резче меня. Вы вон пишете: “Море пахнет арбузом”. Это чудесно, но я бы так не сказал» [Бунин 2006: 66]. Нередко описание запахов у Бунина становилось самодовлеющим, орнаментальным.

Очевидно, «гораздо резче», чем Чехов, в живописании запахами был и Шолохов. Чехов использует упоминания о запахах очень избирательно. Мы вспоминаем различие запахов после их разных обедов у Толстого и Тонкого, или запахи различных блюд, воспеваемых Сиреной, или те, что унюхивает Гаев у Яши и Лопахина. Не так много запахов упоминается в «Степи» – запах «чего-то кислого и затхлого» на постоялом дворе, «противный запах гнилых яблок и керосина», издаваемый кучей денег, постоянный запах «кипариса и сухих васильков», приобретенный о. Христофором. И лишь однажды, снова как будто заготовка к будущим шолоховским описаниям степных запахов: «Пахнет сеном, высушенной травой и запоздалыми цветами, но запах густ, сладко приторен и нежен» (С. VII, 45).

Явно различие между двумя художниками в использовании одного поэтического средства. И дело не только в своеобразии писательской техники каждого из них. Бунин в описаниях, эпитетах был «резче» Чехова (усвоив при этом чеховскую смелость, свежесть, выразительность в обнаружении «залелей красоты» русского природного мира). Шолохов-художник шел по путям, намеченным его великими предшественниками, откликаясь и на бунинскую «резкость», и на вызов чеховской степи, призывавшей: «певца! певца!» (С. VII, 46).

Две различные системы мировидения и мирозидания, явленные в произведениях Чехова и Шолохова, надолго (навсегда?) останутся вершинными достижениями русской литературы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бунин И.А. Чехов // Бунин И.А. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 9. М., 2006. С. 56–73.
2. Катаев В.Б. «Какое богатство, какие залежи красоты...» // Катаев В.Б. К понимаю Чехова. М., 2018. С. 87–95.
3. Палиевский П.В. «Тихий Дон» Шолохова // Палиевский П.В. Шолохов и Булгаков. URL: <http://m-bulgakov.ru/publikacii/sholohov-i-bulgakov/p3>.
4. Солженицын А. Окунаясь в Чехова // Новый мир. 1998. № 10. С. 161–182.
5. Толстой о Чехове: неизвестные высказывания // Литературное наследство. Т. 68. М., 1960. С. 871–875.
6. Шолохов М.А. Тихий Дон. Научное издание: в 2 т. Т. 1. М., 2017.

Чехов и Шолохов



Ларионова Марина Ченгаровна

Россия, Ростов-на-Дону

chengarovna@yandex.ru

*Публикация подготовлена в рамках реализации ГЗ ЮНЦ РАН,
№ гр. проекта 122020100347-2*

На первый взгляд, сопоставление творчества Чехова и Шолохова трудно, почти невозможно. Действительно, книжный, тонкий Чехов с его интеллигентными рефлексирющими героями, с его юмором и лаконизмом – с одной стороны, и народный, казачий, эпический Шолохов – с другой. Вероятно, поэтому почти нет серьезных работ, сопоставляющих этих писателей, выявляющих чеховские традиции в произведениях Шолохова, а те, что есть, имеют самый общий характер. Однако их непересекаемость – кажущаяся. «Степным царем» в литературе Чехов назвал Гоголя. Это определение в полной мере может быть отнесено к Чехову и Шолохову. Они изображают не просто степь, а именно донскую степь, создают «степную энциклопедию».

Но степи Чехова и Шолохова сближаются не столько пейзажно, не только языковыми, диалектными, способами изображения, сколько функционально – это место блуждания, физического и духовного странствования, становления, упорядочивания, испытания, освобождения от прошлого и подготовки к настоящему. Во всех произведениях Чехова, действие которых полностью или частично происходит в степи, актуализуется значение этого топоса как пространства перелома, испытания, перемены статуса («Барыня», «Степь», «В родном углу», «Пе-

ченег» и др.). Связь с мотивами испытания героя определяет двойственную природу образа степи: с одной стороны, необъятный простор, с другой – гибельность и дикость, «татарщина», по выражению писателя. Именно в таком качестве предстает степь в южнорусском фольклоре. В казачьей песне нет красивой степи, она, наоборот, выглядит пустой и неяркой благодаря своему мортальному, часто инфернальному мотивно-образному наполнению.

В степи совершаются трагические события в произведениях М.А. Шолохова, гибнут герои, как в рассказах «Червоточина», «Родинка», «Обида», Аксинья в романе «Тихий Дон». В степи Григорий говорит Наталье о своей нелюбви в первом томе. В степи она проклинает Григория, желает ему смерти – в четвертом. Примечательно, что живая, цветущая степь у Чехова – явление кратковременное, она гибнет под палящими лучами солнца. В романе Шолохова естественная, природная жизнь степи часто противопоставлена жизни людей, убивающих друг друга. Так степь становится у Чехова и Шолохова не просто местом действия, а метаобразом, приобретает бытийный характер, организует всю структуру художественного текста.

Шолохов занял особое место в русской и мировой литературе во многом благодаря широкому изображению жизни, быта, истории, картины мира, духовных ценностей донского казачества. В одном из выступлений он сказал, что до него о донских казаках не было создано ни одного произведения. Не говоря уж о стихотворениях Пушкина «Казак», «Делибаш» и др., где речь идет именно о донских казаках [прим. 1], есть целый ряд произведений на «казачью» тему у Чехова. И если у Пушкина изображение казаков еще можно объяснить романтической экзотикой, то Чехов этнографически и исторически точен.

Такая своеобразная традиция, как казачья, не могла не попасть в поле зрения писателя, встречавшегося с ее проявлениями в повседневной жизни и в путешествиях по Приазовью и Донскому краю и имевшего друзей из казаков. Кроме того, Чехов

стал свидетелем судьбоносного для его родного города события. 1 января 1888 года состоялось присоединение Таганрога, который до этого входил в состав Екатеринославской губернии, к Области Войска Донского.

Одним из цивилизационных влияний на творчество Чехова В.Б. Катаев назвал казачество, отметив при этом отразившееся в творчестве Чехова главное противоречие современной ему казачьей жизни: «несовпадение представлений, почерпнутых из описаний героической эпохи казачества», и «нравов почти зоологических» с «бессмысленной пальбой из ружей по домашней птице» и «тупым философствованием» [Катаев 2004: 5]. Однако он провел различие между живыми впечатлениями писателя и их преломлением в чеховском художественном мире: «Но Чехов знал также, что молодой казак Петя Кравцов, которого он репетировал в гимназические годы, впоследствии возмужав и получив офицерский чин, уже носил пенсне и вводил у себя по книгам агрономические усовершенствования» [Катаев 2004: 5].

Мало кто обращает внимание, что первый печатный рассказ Чехова «Письмо к ученому соседу» написан от лица «Войска Донского отставного урядника из дворян» Василия Семи-Булатова. Рассказ представляет собой письмо глубоко невежественного человека, но «пламенного любителя» науки – «астрономов, поэтов, метафизиков, приват-доцентов, химиков» (С. I, 11). Это сочетание рождает комический эффект, поэтому рассказ был охотно принят юмористическим журналом «Стрекоза». Способствуют созданию комизма и известные современникам Чехова исторические обстоятельства. Казаки – воинское сословие, об уровне их образования можно судить по героям Шолохова. Однако еще в конце XVIII века казачьи чины приравнивали к общевоинским и казачьи офицеры получили права русского дворянства с земельными наделами. Вот о таких необразованных казаках пишет Чехов в рассказах «Письмо к ученому соседу» и «Печенег». Но и у Шолохова в «Тихом Доне» есть

похожие персонажи и эпизоды, вызывающие смех, например, рассказ Авдеича о «мертвячьих костях» – «голова – ей-богу, не брешу – с польской котел» и о поимке разбойника в Петербурге [Шолохов: I, 136–137]. Разница в том, что у Чехова рассуждения Семи-Булатова и Жмухина вызваны их невежеством, а Шолохов, скорее, видит в этом творческий потенциал и народный юмор казаков.

С чеховским «Печенегом» роман Шолохова перекликается особенно заметно. Это сходство может быть объяснено знакомством Шолохова с этим чеховским рассказом. Но, судя по приведенному выше высказыванию писателя об отсутствии произведений о донских казаках, он мог его и не читать. Следовательно, и Чехов и Шолохов отразили одну и ту же этнографическую и историческую реальность, сложившийся в обществе комплекс устойчивых представлений о казаках, берущий начало еще в донском фольклоре. Приведу несколько примеров. И Чехов, и Шолохов, подчеркивая маскулинность казаков, придают им «волчьи» черты: «Прокофий Мелехов жил бирюком» [Шолохов: I, 14], Лиза Мохова уподобляется «кусту дикой волчьей ягоды» [Шолохов: I, 127] – «волчатами» называет своих сыновей Жмухин (С. IX, 325). У обоих писателей казаки – разбойники, «печенеги». Жмухин рассказывает историю, как казаки высекли вдову кавказского князька, каждую ночь плачущую на его могиле. Еще более страшный пример дикости казаков приводит Шолохов в эпизоде с изнасилованием Франи [Шолохов: I, 222–225]. Похоже изображен семейный уклад казаков, отношение к женщине: «Муж ... тянет кровя», как говорит Аксинья [Шолохов: I, 28], «Иной около жены – “Маня, Маня”, а если бы его воля, то он бы эту Маню в мешок да в воду» – Жмухин (С. IX, 325). Есть и более частные совпадения: жену Жмухина отдали замуж в 17 лет, как и Аксинью за Степана, Прокофий Мелехов служил в турецкую кампанию, Жмухин служил на Кавказе и т.д.

Чехов зафиксировал то представление о казачестве, которое сложилось у неказачьего населения к концу XIX в., когда герои-

ческий этап жизни этноса-сословия миновал, когда сложилось донское казачье чиновничество, когда на смену воинским заслугам и доблести пришли власть и деньги. Шолохов, знавший жизнь казачества изнутри, сумел вернуть читателям в стране и мире и достоинства, и недостатки казаков.

Возможно еще одно направление сопоставления двух этих писателей – условно говоря, ретроспективное. Е.А. Яблоков характеризует его так: «сопоставительный анализ не только углубляет понимание более позднего по времени произведения, но и изменяет восприятие текста более раннего – который, как бы “перенастраиваясь”, начинает обнаруживать ранее неизвестные свойства» [Яблоков 2005: 248]. В круг донских «казачьих» рассказов Чехова безусловно включаются «Казак» и «Печенег», «Письмо к ученому соседу».

Но если взглянуть на рассказы Чехова «через Шолохова», то этот ряд можно значительно пополнить. Уже было сказано о чеховской повести «Степь», где среди персонажей нет казаков, но есть несколько явных «казачьих» отсылок, например, песня «Наша матушка Расия всему свету га-ла-ва!», или мотив становления героя в мужском сообществе, или даже именование Егорушки не Георгием, а Егорием, как его называет Пантелей Холодов [прим. 2]. В рассказе «В родном углу» создан образ степи, поглотившей молодость героини, метонимически перенесенный на дедушку: «За обедом и за ужином он ел ужасно много; ему подавали и сегодняшнее, и вчерашнее... и он все съедал с жадностью, и от каждого обеда у веры оставалось такое впечатление, что когда она потом видела, как гнали овец или везли с мельницы муку, то думала: “Это дедушка съест”» (С. IX, 317). В «Тихом Доне» про Пантелея Прокофьевича: «Он стал прозорлив, ел много и неряшливо. <...> Пантелей Прокофьевич ел быстро и жадно, на бороде его звеньями лежала лапша. <...> – Едите вы, батенька, будто три дня не евши! – со злобой сказала Дарья...» [Шолохов: I, 310]. А потом про Аникушку: «А и жрать ты здоров! Чрево у тебя, стало быть, как у борова.

<...> Жрет, нечистый дух, неподобно! Куда он столько пихает? Приглядываюсь к нему эти дни, и вроде ажник страшно: сам, стал быть, небольшой, а уж лопает, как на пропасть» [Шолохов: III, 18–19]. И хотя их чеховского рассказа казачий контекст прямо не следует, такое допущение возможно. Либо возможно и обратное предположение: Шолохов наследует Чехову. Зато такая южнорусская реалия, как сушеная вишня «с родимых донских своих садов», которую просит прислать Петро [Шолохов: I, 311], ассоциируется с сушеной вишней, которую когда-то из чеховского вишневого сада возами отправляли в Москву и в Харьков (С. XIII, 206).

Таким образом, сопоставление этих писателей может вестись в направлении их генетической преемственности, поскольку Шолохов читал Чехова и ценил его как писателя. Не менее плодотворным может оказаться типологическое сопоставление этих художников, выявление в их произведениях общей этнокультурной основы, особенностей регионального, или, как сейчас принято говорить, «локального текста».

ПРИМЕЧАНИЯ

1. В стихотворении «Казак» герой назван «донцом», а в «Делибаше» речь идет именно о донском казаке, так как только донские казаки имели в вооружении пики.

2. У Чехова («Степь»): «Тебя как звать? – Егорушка. – Стало быть, Егорий... Святого великомученика Егоргия Победоносца числа двадцать третьего апреля» (С. VII, 51). У Шолохова («Тихий Дон»): «Брешешь ты, Брехович! <...> Не было среди казаков святых! Все они мужичьего роду. – Нет, был! <...> – Кто? – А Егорий-победоносец? – Тюууу! Окстись, чумовой! Да рази ж он казак? – Чистый донской, родом с низовой станицы, кубыть Семикаракорской» [Шолохов: III, 286].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Катаев В.Б.* Чехов и Таганрог: к проблеме культурного ответа // Молодой Чехов: проблемы биографии, творчества, рецепции, изучения Таганрогский вестник: мат-лы междунар. науч. конф. Таганрог, 2004. С. 1–8.
2. *Шолохов М.А.* Тихий Дон. Роман в четырех книгах. М., 1985–1986 (римская цифра обозначает том, арабская – страницу).
3. *Яблоков Е.А.* Нерегулируемые перекрестки: О Платонове, Булгакове и многих других. М., 2005.

Чехов и Шолохов: две степи



Зубарева Вера Кимовна

США, Филадельфия

vera.zubarev@gmail.com

Говоря о влиянии различных писателей на своё творчество, Шолохов, в частности, сказал: «...Казалось бы, что общего между мною и Чеховым? Однако и Чехов влияет!..» Переключки «Тихого Дона» и рассказов Чехова, в том числе и «Степи», не раз отмечались в литературоведении. «В романе-эпопее Шолохова “Тихий Дон” (1925–1940) и в повести Чехова “Степь” (1888) есть места, удобные для сопоставления, например, такие, где повествование о степи дано не от лица героя (у Шолохова – от эпического автора: “...Низко кланяюсь тебе...”, у Чехова – от повествователя – не избранника, а рядового, на уровне героя), о чем свидетельствуют неопределенно-личные обороты: “едешь”, “видишь”, “можно судить” и др.)», – пишет Н. Драгомирецкая [Драгомирецкая 1980: 156]. Однако, как отмечает М.Ч. Ларионова, почти нет серьезных работ, сопоставляющих этих писателей, выявляющих чеховские традиции в произведениях Шолохова, а те, что есть, имеют самый общий характер. Например, лиризм степного пейзажа, отмечаемый исследователями Шолохова, может быть возведен и к Гоголю, и к Фету, и к Тургеневу, и к Бунину. К «Слову о полку Игореве...» и др. [Ларионова 2023: 47].

Несомненно, описания степи привлекают исследователей возможностью провести параллели, лежащие на поверхности. Нас же в предлагаемой статье интересует не явное, а скрытое соответствие, требующее ассоциативного метода в установлении связей между поэтикой столь различных по манере писателей.

В этом смысле, обзор, позволяющий «коснуться до всего слегка», не годится. Необходимо сузить сферу анализа до конкретных произведений, уделяя пристальное внимание детали в контексте целого.

«Влияние Чехова, как правило, изучается на материале “Тихого Дона” и “Поднятой целины” <...> Но оно, очевидно, проявляется и в ранних рассказах», – отмечает Е. Шацкий, обращаясь к сравнительному анализу рассказов «Ветер» Шолохова и «Печенег» Чехова [Шацкий 2017: 225]. Схожесть сюжетов этих произведений позволила выявить параллели в повествовании. «И в том, и в другом рассказе на казачьем хуторе случайно остаётся на ночёвку проезжий из города: у Чехова – частный поверенный, у Шолохова – учитель. Хозяева хуторов – у Чехова пожилой отставной офицер Жмухин, у Шолохова молодой, безногий калека Турилин – ночью рассказывают гостям истории из своей жизни. И тот, и другой гость рано спешат покинуть хутор, не сдержавшись от грубой реплики в адрес недоумевающих хозяев. То, что сходство не случайно, следует и из совпадения деталей» [Шацкий 2017: 226].

В нашем случае таких очевидных параллелей не наблюдается. Напротив, на первый взгляд между «Лазоревой степью» и «Степью» нет ничего общего, кроме места действия. И тем интереснее отыскивать переключки сюжетного плана, включая и сопоставление характеров. Речь не о социальной или гуманистической позиции авторов [прим. 1], а именно о диалогическом характере двух повествований, прочитываемом на уровне сюжета и героев. Последнее требует особо пристального внимания, так как среди героев нет даже персонажей-тезок, которые облегчили бы поиск чеховского кода в рассказе Шолохова [прим. 2].

Взявшись за «Лазоревую степь», Шолохов просто не мог оставить вне своего писательского внимания «Степь» Чехова. Во всяком случае, обратное утверждение звучало бы неправдоподобно. Степи Чехова и Шолохова сближаются не столько пейзажно, не только языковыми, диалектными, способами изображения, сколько функционально – это место блуждания, физического и духов-

ного странствования, становления, упорядочивания, испытания, освобождения от прошлого и подготовки к настоящему, считает М. Ларионова [Ларионова 2023]. Функциональный аспект исключительно важен в сравнительном анализе различных, казалось бы, художественных систем, зачастую несопоставимых по структуре («элементам», в терминах В. Топорова) и типу повествования. В совокупности с процессуальным аспектом (то есть, как именно проходит процесс становления героев) он дает новое понимание общности рассматриваемых произведений.

Итак, «Степь» Чехова была написана в 1888 году.

«Лазоревая степь» – в 1926 году.

62 года отделяет эти две степи, между которыми, казалось бы, нет родства. Тем не менее сравнение двух текстов оставляет ощущение диалога, переключки авторов.

С функциональной точки зрения, оба рассказа ставят вопрос о будущем степи. А шире – о будущем России. По аналогии с Петей Трофимовым, воскликнувшим: «Вся Россия наш сад!», можно сказать, что в этих двух произведениях «вся Россия» представлена как наша степь.

С точки зрения процесса, у Чехова вопрос будущего России связан с последовательным становлением Егорушки и формированием его в Егория Победоносца в универсуме степи.

У Шолохова это проблема *вырождения* защитника степи.

Тем не менее однозначно подойти к вопросу будущего в обоих произведениях невозможно. Открытая концовка – излюбленный чеховский прием – не позволяет этого сделать. Можно только предположить, обратившись к предрасположенности героев и мира, к чему всё клонится.

В этой связи на ум приходит высказывание И. Есаулова об оживающей целостности произведения. Такое «оживание» возможно только благодаря индетерминистской природе художественной системы, в которой не все компоненты увязаны прямо и непротиворечиво и увязки оставляют воздух и создают почву для разветвленной сети ассоциаций. Отсюда вытекает и «творческий

характер произведения», которое, по определению М. Гиршмана, представляет собой «не готовый результат для потребления, а воплощенный творческий процесс, не раз навсегда данный ответ, а заданный вопрос, заключающий в себе путь для каждый раз нового и самостоятельного решения» [Гиршман 2017: 50].

Как известно, А. Чудаков полагает, что «сюжет “Степи” развивается без внутренней связи с личностью героя» [Чудаков 1971: 117]. Но это не так. Егорушка отнюдь не стержень «для картин природы, людей, размышлений повествователя» [Чудаков 1971: 119]. Он – развивающийся герой, олицетворение противоречивых сторон, борющихся в нем на протяжении всей повести [прим. 3]. Егорушка мучает в процессе путешествия. Его предрасположенность заложена в имени, на что указывает Пантелей:

– Тебя как звать?

– Егорушка.

– Стало быть, Егорий... Святого великомученика Егория Победоносца числа двадцать третьего апреля (С. VII, 51).

Акцент, сделанный на имени, неслучаен. Егорушка в повести подан как Егорий в становлении. Он не боится выступить за религиозные ценности. Он призывает дать отпор злу в лице Дымова, встав на защиту певчего и пригрозив Дымову тем, что тот будет гореть в аду. Видя издевательство Дымова над кротким Емельяном, он «шагнул к Дымову и проговорил, задыхаясь: «Ты хуже всех! <...> На том свете ты будешь гореть в аду!» (С. VII, 82).

Выступая против Дымова, Егорушка трансформируется в Егория, что зафиксировано в ответе Пантелея после стычки: «Перед тем, как трогаться в путь, Дымов подошел к Пантелею и спросил тихо:

– Как его звать?

– Егорий... – ответил Пантелей» (С. VII, 83).

Пантелей вполне мог бы ответить «Егорушка», но он выбрал именно полное имя «Егорий», придав духовное значение поступку Егорушки, и давая понять, что столкновение – это своего рода инициация, в результате которой Егорушка становится Егорием.

Если Егорушка взрослеет во время путешествия по степи, то Захар так и остаётся инфантильным до конца дней. Инфантильность передана и в его портрете. «Деду без года семьдесят. <...> но глаза – голубые и юные, взгляд из-под серых бровей – проворен и колюч» [Шолохов: I, 247]. «Юные» глаза и «проворный взгляд» в сочетании с «дрожащими зачерствелыми пальцами» усиливают ощущение уродства, несоответствия между «проворством» юности и старческой немощью. И если Егорушка – мужающий ребёнок, то Захар – ребёнок, который состарился, миновав стадию созревания.

Этимология имени Захара связана с верой в Бога. «Захар» на древнееврейском означает «помнящий Господа» или «вспомнянутый Господом». Тема веры в связи с Захаром возникает карикатурно в самом начале повести в эпизоде с отпущенной на волю вошью: «Пойманную вошь он с трудом держит в дрожащих зачерствелых пальцах, держит ее бережно и нежно, потом кладет на землю, подальше от себя, мелким крестиком чертит воздух и глухо бурчит: – Уползай, тварь! Жить небось хочешь? а? То-то оно... Ишь ты, насосалась... помещица...» [Шолохов: I, 248].

В этом – не просто ирония, а сарказм Шолохова по отношению к примитивному замещению духовности псевдорелигиозностью. Всё, на что способен Захар, это отпустить вошь и отхлестать старого пана, когда тот проникает в спальню жены под покровом ночи. До того момента Захар не прилагает никаких попыток рассчитаться с извергом за издевательства над женой: «Присватался он к моей бабе, она в горничных состояла. Прибежит, бывало, в людскую – рубаха в лохмотьях – ревет белугой. Гляну, а у ней все груди искусаны, кожа лентами висит...» [Шолохов: I, 248].

Захар не выкрикнул пану: «Ты будешь гореть в аду!», – как это сделал Егорушка, и не вступился ни за неё, ни за лошадей, которых тот зверски убивает на его глазах: «Лошадь-то сажень два через голову летит, грохнется обземь, кровь из ноздрей потоком – и готова!.. Таким способом и другую... Коренник до той

поры прет, покуда не запалится, а пану хотя бы что, ажник повеселеет малость, кровина так и заиграет на щеках» [Шолохов: I, 249].

Эта сцена напоминает аналогичную сцену расправы над ужином в «Степи»: «Один из подводчиков, шедших далеко впереди, рванулся с места, побежал в сторону и стал хлестать кнутом по земле. Это был рослый, широкоплечий мужчина лет тридцати, русский, кудрявый и, по-видимому, очень сильный и здоровый. Судя по движениям его плеч и кнута, по жадности, которую выражала его поза, он бил что-то живое» (С. VII, 52).

Чехов приводит два типа реакций на убийство ужа. Первая – реакция подводчика Кирюхи, который «разразился басистым кашляющим смехом и закричал: «Братцы, Дымов змея убил! Ей-богу!» (С. VII, 52). Вторая – реакция Васи и Пантелея, осудивших убийство ужа как богопротивного дела. Говоря о реакции Кирюхи, Чехов пишет: «Есть люди, об уме которых можно верно судить по их голосу и смеху. Чернобородый принадлежал именно к таким счастливым: в его голосе и смехе чувствовалась непроходимая глупость» (С. VII, 52). Точно такая же «непроходимая глупость» протупает в эпизоде освобождения вши.

В связи с этим хочется обратить внимание на один очень интересный и значимый момент в чеховской «Степи». Там Пантелей различает тварей, которых не грех убить и которых убить возбраняется. Он говорит Васе: «ужа бить нельзя... Это верно... Нельзя... Это не гадюка. Он хоть по виду змея, а тварь тихая, безвинная...» (С. VII, 52). Пантелей поясняет, что уж не приносит вреда человеку, в отличие от гадюки. В умении различать, анализировать и обобщать сказывается культура мышления. Сравнивая Дымова и Кирюху с певчим Емельяном, Пантелей говорит: «Люди глупые, непонимающие, ну и бог с ними. Вот Емельян никогда не тронет, что не надо. Никогда, это верно... Потому человек образованный, а они глупые...» (С. VII, 53). Под «образованным» имеется в виду религиозное образование певчего.

У Захара такая культура мышления отсутствует. Его религиозность – это религиозность «необразованных и глупых» или

псевдорелигиозность. Такая необразованность ведёт и к неразличению христианства и язычества, то есть служения Богу и преклонения перед безбожниками – тема, наглядно представленная позднее у Солженицына в «Одном дне из жизни Ивана Денисовича» [прим. 4].

Шолоховская степь – это степь Дымова. В ней властвует жестокий мир языческих расправ. Язычество разжигает низменные страсти, требуя плотских утех и побуждая к насилию и агрессии. Картина, которой открывается «Лазоревая степь», оставляет гнетущее впечатление.

Напротив, картина степи, которая встречает Егорушку, волшебна и полна света: «что-то теплое коснулось Егорушкиной спины, полоса света, подкравшись сзади, шмыгнула через бричку и лошадей, понеслась навстречу другим полосам, и вдруг вся широкая степь сбросила с себя утреннюю полутьму, улыбнулась и засверкала росой» (С. VII, 16). На пути Егорушки возникают ветхозаветные фигуры чабанов: «Старик-чебан, оборванный и босой, в теплой шапке, с грязным мешком у бедра и с крючком на длинной палке – совсем ветхозаветная фигура – унял собак и, снявши шапку, подошел к бричке. Точно такая же ветхозаветная фигура стояла, не шевелясь, на другом краю отары и равнодушно глядела на проезжих» (С. VII, 19).

В терминах многокурсного подхода, структура чеховской степи богата своей разнородностью, ее функция по отношению к героям – преобразовательная, процесс построен на выявлении сокровенного в каждом из участников. В ней не только «действующие лица тоскуют по идеалу, ищут в дорожной пыли просвет» [Страшкова 2008: 162], но и все сущее.

У Шолохова ветхозаветные образы уступают место почти языческой фигуре монстровидного «здоровенного ягночища». «Упираясь задними ногами», он «сосет грязно-желтую овцу. Изредка поддает головой в материно вымя; овца стонет, горбится, припуская молоко», и «выражение глаз у нее страдальческое» [Шолохов: I, 247]. И сама степь предстаёт такой «грязно-жёлтой»

страдающей овцой, из которой выпивают последние соки, которую нещадно полосуют и бичуют, как жену Захара и панских лошадей.

Попытки Захара спасти внуков от лютой расправы не увенчиваются успехом. Внуки отвергают совет Захара поклониться пану и повиниться перед ним, но отказ не имеет ничего общего с тем духовным посылом, который побудил Егорушку восстать против Дымова. Внуки охвачены ненавистью к тому, кто отобрал у них материальный объект – земельный надел. Борьба между ними и паном разворачивается вокруг завоеваний материального мира: «Выгнали наши мужики молодого пана из имения, в тот же день на обчестве Семка мужиков уговаривал панские угоды разделить и имущество забрать по домам. Так и сделали: добро растянули, а землю порезали на делянки и зачали пахать» [Шолохов: I, 250]. «Растянули» и «порезали» имеет негативный оттенок. Точно так же старый пан резал на лоскуты грудь жены Захара...

И речь здесь даже не о классовой, а о чисто волчьей ненависти к посягнувшим на чужую добычу. В особенности это касается Аникея, лютый нрав которого под стать нраву молодого пана. Поведение Аникея описано характерным глаголом «лютовать»: «Иди полозь ты! – лютует Аникушка. <...> Уйди, дед... Уйди, убью! – орет Аникушка, а у самого пена на губах и глаза дикие, как у заарканенного волка» [Шолохов: I, 252]. Только бессильная волчья злоба и помогла Аникею уцелеть во время волчьей расправы: «Набрал Аникушка слюней полон рот, а доплюнуть силов не хватило, по бороде потекли... Побелел весь от злости, только куда уж... три пули его продырявили...» [Шолохов: I, 254].

Образ волка появляется в конце рассказа, напоминая об Аникее. Последнее, что предстаёт перед взором читателя «Лазоревой степи», это след от трактора, пришедшего на смену покалеченному землепашцу Аникею. След идёт «шаг в шаг» с волчьим следом: «Волчий свернул в сторону, в яры, залохматевшие зеленой непролазью бурьяна и терновника, а на дороге остался один след,

пахнувший керосиновой гарью, размеренный и грузный» [Шолохов: I, 256].

Это – приговор степи, наступление нового времени, волчьего, которое движется бок о бок с обезличенной машиной, заменившей изуродованного пахаря, и заполняющей воздух керосиновой гарью. Время, о котором с беспощадным натурализмом писал тот, кто «заступился за 100 тысяч несчастных», кто «защищал крестьянина от жестокой власти» [Осипов 2005: 182]. Время искалеченного поколения, гибели духовности и надежд. Оно, как волк-оборотень, будет менять обличья, и на смену одному лютому хозяину придёт ещё более лютый, потому что в схватке лютых побеждает лютейший.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. О сходной гуманистической позиции Чехова и Шолохова см. статью Л.А. Сурковой «А.П. Чехов и М.А. Шолохов: энергия добра».

2. О роли тёзок в произведениях Чехова и Шолохова см. статью Е. Шацкого «Персонажи-тезки, или Код Чехова в романах Шолохова».

3. Подробнее о трактовке Егорушки см. мою статью «Настоящее и будущее Егорушки. «Степь» в свете позиционного стиля», а также монографию «Чехов в XXI веке: позиционный стиль и комедия нового типа».

4. См. мою статью «И пайку насущную дай нам днесь...» (Новый мир. 2017. № 11).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гиришман М.* Литературное произведение: Теория художественной целостности. М., 2017.
2. *Драгомирецкая Н. М.А. Шолохов и чеховские традиции // Михаил Шолохов: Статьи и исследования. Изд. 2-е, дополн. М., 1980. С. 145–169.*

3. *Есаулов И.А.* Спектр адекватности в истолковании литературного произведения («Миргород» Н.В. Гоголя). М., 1995.
4. *Зубарева В.К.* И пайку насущную дай нам днесь // Новый мир. 2017. № 11. С. 141–151.
5. *Зубарева В.К.* Чехов в XXI веке: позиционный стиль и комедия нового типа. Charles Schlacks, Jr. Publisher, 2015.
6. *Зубарева В.К.* Настоящее и будущее Егорушки. «Степь» в свете позиционного стиля // Вопросы литературы. 2013. № 1. С. 193–227.
7. *Ларионова М.Ч.* Чехов и Шолохов: регулируемые перекрестки // Известия ЮФУ. Филологические науки. 2023. № 1. С. 46–55.
8. *Осипов В.О.* Шолохов. М., 2005.
9. *Страшкова О.К.* Монтаж как художественный прием организации текстового пространства повести А. П. Чехова «Степь» // Таганрогский вестник. Вып. 3. Таганрог, 2008. С. 78–85.
10. *Суркова Л.А.* А.П. Чехов и М.А. Шолохов: энергия добра // Гуманитарий Юга России. 2020. № 9(2). С. 285–302.
11. *Топоров В.Н.* О «резонантном» пространстве литературы (несколько замечаний) // Literary Tradition and Practice in Russian Culture. Rodopi, 1993. С. 16–61.
12. *Чудаков А.П.* Поэтика Чехова. М., 1971.
13. *Шацкий Е.* Персонажи-тезки, или Код Чехова в романах Шолохова // Вопросы литературы. 2021. № 2. С. 116–139.
14. *Шацкий Е.* Следуя чеховской традиции // Дон. 2017. № 4–6. С. 223–234.
15. *Шолохов М.А.* Собрание сочинений: В 8 т. М., 1956–1960 (римская цифра обозначает том, арабская – страницу).

Очеловеченная природа и природный человек в творчестве А.П. Чехова и М.А. Шолохова

■ ■ ■

Петухова Елена Николаевна

Россия, Санкт-Петербург

pen9@yandex.ru

Художественные миры Чехова-прозаика и Шолохова в целом контрастны, очевидно различие способов повествования и выражения/выраженности авторской позиции относительно персонажей. При всем том Чехов и Шолохов – уроженцы степного края, ощущавшие глубинную связь с его природой, оба – мастера литературного пейзажа, создавшие свои оригинальные художественные образы. Именно в изображении природы и человека в природной среде заключается их сходство и несходство. Очеловеченную природу следует понимать в литературе не только как антропоморфную – это и окультуренная природа (сад, парк), и природа, подвергшаяся цивилизационному воздействию человека, причем оно может оцениваться с разными знаками. У Чехова природа запечатлена в разных формах существования: в естественной и в преобразованной человеком, у Шолохова – в естественной.

Общая отличительная черта образов природы и у Чехова, и у Шолохова – антропоморфизм, восходящий к поэтике фольклора. При этом антропоморфизм у них различается, хотя используются одни и те же тропы: сравнения, метафоры, олицетворения. В пейзажах Чехова «пепельно-седое кудрявое облако ... переглянулось со степью – я, мол, готово – и нахмурилось» (С. VII, 28); «степь легко вздыхает широкой грудью» (С. VII, 45); «Солнце уже выглянуло сзади из-за города и тихо, без хлопот принялось

за свою работу» (С. VII, 16); «На реке и кое-где на лугу поднимался туман. Высокие, узкие клочья тумана, густые и белые, как молоко, бродили над рекой, заслоняя отражения звезд и цепляясь за ивы. Они каждую минуту меняли свой вид и казалось, что одни обнимались, другие кланялись, третьи поднимали к небу свои руки с широкими поповскими рукавами, как будто молились...» (С. VIII, 130). Начинаясь в степи гроза в известном чеховском описании сопоставляется с действиями человека: «...налево, как будто кто чиркнул по небу спичкой, мелькнула бледная фосфорическая полоска и потухла. Послышалось, как где-то очень далеко кто-то прошелся по железной крыше. Вероятно, по крыше шли босиком, потому что железо проворчало глухо» (С. VII, 84), и далее образ тучи соотносится с вполне определенным человеческим обликом: «Этот оборванный, разломаченный вид тучи придавал ей какое-то пьяное, озорническое выражение» (С. VII, 84). Шолохов в описании грозы в «Тихом Доне» тоже прибегает к антропоморфным образам, но у него антропоморфизм менее «концентрированный»: «Над хутором стала бурая туча. Дон, **вздохмаченный** ветром, **кидал** на берега гребнистые частые волны. За левадами палила небо сухая молния, давил землю редкими раскатами гром. Под тучами, раскрылатившись, колесил коршун, его с криком преследовали вороны. Туча, дыша холодком, шла вдоль по Дону, с запада. За займищем грозно чернело небо, степь **выжидаяще молчала**» (*выделено мной* – Е.П.) [Шолохов 1964: I, 25–26]. Следует отметить, что Чехов в более поздних произведениях меньше тяготеет к антропоморфизму, который становится к тому же умереннее, что хорошо заметно в описании той же грозы в повести «Дуэль»: «Во всех трех окнах ярко блеснула молния, и вслед за этим раздался оглушительный, раскатистый удар грома, сначала глухой, а потом грохочущий и с треском, и такой сильный, что зазвенели в окнах стекла. <...> На дворе была сильная, красивая гроза. На горизонте молнии белыми лентами непрерывно бросались из туч в море и освещали на далекое пространство высокие черные волны» (С. VII, 436).

Очевидно, что чеховские образы природы в большей степени книжно-литературные, а шолоховские ближе к фольклорным: в романе ветер неоднократно сравнивается с птицей – соколом, белая туча – с лебедем, к тому же, широко используются диалектизмы (ёрик – ручей, займище – заливной луг, макуха – жмыхи, увал – склон, скат), поэтому «Тихий Дон» снабжен лексическим комментарием. У Шолохова частотны расширенные сравнения с синтаксической конструкцией «как...так» или «так и», «так», отсутствующие у Чехова, что также сближает антропоморфизм автора «Тихого Дона» с поэтикой фольклора: «И ему (*Петро*) и Григорию было донельзя ясно: стежки, прежде сплетавшие их, поросли непролазью пережитого, к сердцу не пройти. Так над буераком по кособокому склону скользит, вьется гладкая, выстриженная козьими копытами тропка и вдруг где-нибудь на повороте, нырнув на днище, кончится, как отрезанная, – нет дальше пути...» [Шолохов 1964: II, 23]. Шолоховские образы картинно-живописные, они яркие, сочные, в них нередко присутствуют запахи: «Восходит остролистая зеленая пшеница, растет <...>; потом зацветет; золотая пыль кроет колос; набухнет зерно пахучим и сладким молоком» [Шолохов 1964: II, 23]. У Чехова образы акварельные, левитановские, и, конечно, чеховские описания лаконичнее, обычно «играет» какая-либо одна деталь (отметим, что в «Степи» пейзажи развернутые, поскольку степь в повести больше, чем образ, – самодостаточный персонаж).

Общее начало ощущается также в реальности и зримости природных картин. Создавая образ степи, оба писателя описывают то, что действительно присуще степному пейзажу: у Чехова – летом, у Шолохова – в разные времена года. В зной это – порыжевшая трава, бурые холмы, лиловая даль, бледное выгоревшее небо. Общее заключается и в самодостаточности, художественной самооценности природных образов: природа не фон действия и не иллюстрация переживаний героев, ее роль значительнее. «В творчестве Чехова начинается то свободное сближение противоположных сфер природы и человека,

позволяющее почувствовать материальное единство всего сущего, единые истоки жизни» [Драгомирецкая URL]. Эта особенность, скорее, изначально органична для автора «Тихого Дона», природного казака, чем унаследована от Чехова. Соположение двух сфер у Чехова проявляется в отдельных случаях, сплавления природного и человеческого до единого сущего у него не наблюдается.

Различие творческих методов писателей проявляется и на уровне поэтики, и на сюжетном, и на персонажном уровнях. Изображение природы и человека в природной среде связано с особенностями повествовательной манеры писателей. В «Тихом Доне» пейзаж представлен глазами эпического автора-наблюдателя, который может прямо выражать свои эмоции, признаваться в любви к своему краю: «Степь родимая! Горький ветер, оседающий на гривах косячных маток и жеребцов. На сухом конском храпе от ветра солоно, и конь, вдыхая горько-соленый запах, жуёт шелковистыми губами и ржет, чувствуя на них привкус ветра и солнца. Родимая степь под низким донским небом! Виллюжины балок, суходолов, красноглинистых яров, ковыльный простор с затравевшим гнездоватым следом копыта, курганы в мудром молчании, берегущие зарытую казачью славу... Низко кланяюсь и по-сыновьи целую твою пресную землю, донская, казачьей, не ржавеющей кровью политая степь!» [Шолохов 1964: II, 56–57]. Автор может передавать и впечатление персонажа, точнее, рассказывать о его впечатлении, а у Чехова, как известно, нелегко отделить впечатления/настроение автора-повествователя от впечатлений/настроений персонажа, природа предстает в их рецепции, они – повествователь или персонаж – так ее видят, причем удивительным образом одновременно это и реальная картина.

Исследователи творчества Шолохова давно отметили, что шолоховские описания природы тесно связаны с ее крестьянским восприятием и с поэтизацией крестьянского труда на земле: «Труд осмысливается Шолоховым как эстетическая категория

прекрасного. Такое понимание труда определяет поэтику романа, сообщает поэтическую страстность, захватывающую лирическую силу трудовым сценам» [Якименко 1964: 864]. Персонажей «Тихого Дона», действительно, невозможно изобразить вне труда: ощущение слитности с землей, зависимость от природного цикла для них органичны, они укоренены в природе по своей крестьянской сущности, поэтому человек у Шолохова часто уподоблен ростку, стеблю, колосу. Он живет на земле и землей, для него естественно ощущение жизни и самого себя в тесной связи с природным миром, и Шолохов описывает своих героев в соотнесенности с явлениями и состояниями природы. «Григорий лежал, широко раскинув ноги, опершись на локти, и жадными глазами озирает повитую солнечной дымкой степь <...>. На минуту он закрывал глаза и слышал близкое и далекое пение жаворонков, легкую поступь и фыркание пасущихся лошадей, звяканье удил и шелест ветра в молодой траве... Странное чувство отрешения и успокоенности испытывал он, прижимаясь всем телом к жесткой земле. Это было давно знакомое ему чувство» [Шолохов 1964: II, 819], – как можно заметить, герой наделен не только чувством слитности с природой, но и восприимчивостью к ее красоте. Немногочисленные крестьянские персонажи Чехова: Кирыяк, Чикильдеевы в повести «Мужики», Липа, Аксинья в повести «В овраге» – изображены совершенно иначе, чем казаки Шолохова, и в другом плане: прежде всего в духовно-нравственном, а также в социальном. С одной стороны, запечатлено разрушение патриархальных отношений в деревне, с другой – запустение, скудость и жестокость крестьянской жизни, не смягченной ощущением кровной связи с природным миром, которая разорвана, ведь крестьяне работают уже не на земле, а на фабрике («В овраге») или уходят на заработки в город (Чикильдеевы в «Мужиках»). Сравнение Аксиньи со змеей отнюдь не означает ее близости к природе, а характеризует ее человеческие качества. Лопахин, крестьянский сын, видит прежде всего коммерческую выгоду вишневого сада и

приказывает вырубить его, одновременно испытывая тоску, непонятную ему самому. Социальность, безусловно, в гораздо большей степени присуща «Тихому Дону», и она выражена не опосредованно, а открыто, с публицистическим накалом, причем в сплаве с повседневно-бытовым, но это уже предмет отдельного исследования.

В подавляющем большинстве чеховские герои – городские жители. Нам уже приходилось писать, что это дачники, приезжающие на природу отдыхать, или люди, оказавшиеся в природной среде по личной или служебной необходимости [Петухова 2021]. Их отличают другой уклад жизни, поведение, восприятие природы. Они природой часто любят, могут о ней говорить, она становится предметом раздумий, порождает неясные мечты. «Хорошо бы всю жизнь сидеть здесь на скамье и сквозь стволы берез смотреть, как внизу под горой клочьями бродит вечерний туман, как далеко-далеко над лесом черным облаком, похожим на вуаль, летят на ночлег грачи <...> Хорошо сидеть и прислушиваться к тишине: то ветер подует и тронет верхушки берез, то лягушка зашелестит в прошлогодней листве, то за стеною колокольные часы пробьют четверть... Сидеть бы неподвижно, слушать и думать, думать, думать...» (С. VII, 238). В «Дуэли» Самойленко по дороге на пикник обращается к Лаевскому: «А ты посмотри, какая панорама!» (С. VII, 411), но у Лаевского другое настроение, он поглощен мрачными мыслями и отвечает, что не видит ничего хорошего. Возвращаясь с дуэли и чувствуя себя обновленным, он иначе воспринимает окружающее: «...а теперь дождевые капли, висевшие на траве и на камнях, сверкали от солнца, как алмазы, природа радостно улыбалась, и страшное будущее оставалось позади» (С. VII, 450). Пейзаж может пробуждать у чеховских героев лирическое чувство, грусть, тревогу или быть созвучным их настроениям и тревоге. «Донецкая дорога. Невеселая станция, одиноко белеющая в степи, тихая, со стенами, горячими от зноя, без одной тени и, похоже, без людей <...> перед вами мало-помалу открываются картины, каких нет под

Москвой, громадные, бесконечные, очаровательные своим однообразием» (С. IX, 313) – это впечатления человека «со стороны», городского, и они скоро могут измениться, как у героини рассказа «В родном углу», которую «нескончаемая равнина, однообразная, без одной живой души» начинает пугать: «...и минутами было ясно, что это спокойное зеленое чудовище поглотит ее жизнь» (С. IX, 316). Персонаж или воспринимает пейзаж сквозь призму своего настроения, или, наоборот, пейзаж навеивает ему настроение. В отличие от шолоховского человека, для чеховского природа и труд не представляют неразрывного целого. Полознев, обратившийся к простой рабочей жизни, в итоге не связал ее с трудом на земле: «Но полевые работы не привлекали меня. Я не знал сельского хозяйства и не любил его; это, быть может, оттого, что предки мои не были земледельцами и в жилах моих текла чисто городская кровь. Природу я любил нежно, любил и поле, и луга, и огороды, но мужик, поднимающий сохой землю, понукающий свою жалкую лошадь, оборванный, мокрый, с вытянутой шеей, был для меня выражением грубой, дикой, некрасивой силы...» (С. IX, 244). У чеховских героев осознанное отношение к природе, поэтому для них, как для самого Чехова, характерно особое восприятие сада, который фигурирует во многих его произведениях, будучи многофункциональным образом. У Чехова сад являет образ очеловеченной природы, уже в значении окультуренной.

Условие существования природного человека – сохранность природного мира. У Шолохова гармония их сосуществования нарушается только войной: «...вызревшие хлеба топтала конница, на полях легли следы острошипых подков...», «хмурое лицо земли оспой взрывали снаряды; ржавели в ней, тоскуя по человеческой крови, осколки чугуна и стали» [Шолохов 1964: I, 277], – человеческая трагедия отзывается в природе. Чехов же намного раньше писателей XX века почувствовал угрозу природе со стороны цивилизации. Можно утверждать, что Чехов одним из первых среди писателей заявил об экологи-

ческой проблеме. Принимая и ценя достижения цивилизации, он уловил хищническое отношение цивилизаторов к природе, отсюда в его произведениях нередко возникает двойственность пейзажей. В повести «Степь» естественный пейзаж, солнечный и зеленый, контрастирует с «индустриальным» пейзажем, отмеченным черным и зловещим красным цветами: на выезде из города Егорушка видит, что «густой, черный дым большими клубами шел из-под длинных камышовых крыш <...> и большие тени от клубов дыма ползли по полю через дорогу. В дыму около крыш двигались люди и лошади, покрытые красной пылью...» (С. VII, 15). В рассказе «В овраге» представлена еще более неприглядная картина: в селе из-за фабрик «всегда пахло фабричными отбросами и уксусной кислотой <...> вода в речке становилась вонючей» (С. X, 44). Естественная природная среда разрушена деятельностью человека: вода в реке недалеко от имения «цветом как кофе, потому что по одну сторону имения кирпичный завод, а по другую – костопальный» (С. X, 60). Существование в такой среде искажает ценностные ориентиры человека. Чехов саркастически пишет о тех, кто свысока смотрит на природный мир как нечто ему хорошо известное и подвластное: «На природу глядит он с сознанием своего превосходства над ней, и во взгляде у него что-то хозяйское, повелительное и даже презрительное <...> Было бы напрасно толковать ему, что природа величественна, грозна и полна чудесных чар, перед которыми должен склонить свою шею гордый человек. Ему кажется, что он знает всё, все тайны, чары и чудеса...» (С. V, 53).

Органичному, целостному восприятию природы, присущему шолоховскому человеку, противопоставлено утилитарное и потребительское отношение, сопряженное порой с ностальгическим, отмеченным тоской по уходящей красоте. Отношение человека к природе становится у Чехова и мерилем его нравственной оценки. Как отметил А.П. Чудаков, Чехов «был первым в литературе, кто включил в сферу этики отношение человека

к природе» [Чудаков 1971: 271]. Нравственная ущербность Лаевского в числе прочего выразилась и в отстраненном отношении к природе, в том, что он «за всю свою жизнь не посадил ни одного деревца и не вырастил ни одной травки» (С. VII, 436–437). В образе посаженного дерева, выращенного сада Чехов видел пример труда на земле, спасительного и для природы, и для человека. Высшим выражением чеховской тревоги за судьбу естественной природы стал монолог Астрова в пьесе «Дядя Ваня». То, что в прозе звучит постоянным мотивом, подводящим к пониманию ответственности человека перед природным миром, в пьесе высказано открыто: «Русские леса трещат под топором, гибнут миллиарды деревьев, опустошаются жилища зверей и птиц, мелеют и сохнут реки, исчезают безвозвратно чудные пейзажи...» (С. XIII, 72–73).

Астров являет собой пример редкого у Чехова героя, который выполняет миссию: он спасает лес – «когда я прохожу мимо крестьянских лесов, которые я спас от порубки, или когда я слышу, как шумит мой молодой лес, посаженный моими руками, я сознаю, что климат немножко и в моей власти, и что если через тысячу лет человек будет счастлив, то в этом немножко буду виноват и я» (С. XIII, 73). Если согласиться, что «в рассуждениях Астрова о русском человеке, характер которого формируется в зависимости от природного мира, звучит мысль о том, что изменение ландшафта влечет за собой изменение характера» [Ищук-Фадеева 2011: 236], то это должно относиться к русскому человеку как чеховского, так и шолоховского типа.

У Чехова и Шолохова очеловеченная природа представлена в разных ракурсах. Природный человек возделывал землю, жил в природном мире, не разрушая его и не задумываясь о нем. Чеховский человек не природный, он цивилизованный, не заботящийся о природе, но и среди цивилизованных персонажей есть те, кто осознавал значение и ценность природы для человека и, окультуривая ее, думал о сохранности природного мира и предостерегал от угроз, которые ему несет цивилизация.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Драгомирецкая Н.В.* М.А. Шолохов и чеховские традиции. URL: <http://m-a-sholohov.ru/books/item/f00/s00/z0000023/st005.shtml>
2. *Ищук-Фадеева Н.И.* Лес и сад в драматургическом ландшафте Чехова // Чеховиана: Чехов: взгляд из XXI века. М., 2011. С. 232–246.
3. *Петухова Е.Н.* Природа в изображении Тургенева и Чехова// Inskrypcje Półrocznik. Czasopismo naukowe poświęcone literaturze i kulturze. 2021. R. IX. № 1 (16). С. 45–53.
4. *Чудаков А.П.* Поэтика Чехова. М., 1971.
5. *Шолохов М.А.* Тихий Дон: в 2 т. М., 1964.
6. *Якименко Л.Г.* Эпопея Михаила Шолохова // *Шолохов М.А.* Тихий Дон: в 2 т. М., 1964. Т. 2. С. 852–874.

**Сюжетно-образные параллели
в рассказах А.П. Чехова «Дама с собачкой»
и М.А. Шолохова «Двухмужняя»**



Загребельная Наталья Константиновна

Украина, Киев
nzagr@list.ru

К сопоставлению рассказов Чехова «Дама с собачкой» и Шолохова «Двухмужняя» подталкивает в первую очередь совпадающее имя главной героини Анна Сергеевна, а также общее сходство сюжетов. Е. Шацкий в статье «Персонажи-тезки, или Код Чехова в романах Шолохова» [Шацкий 2001], рассматривает литературные аллюзивные имена собственные. Так, у Шолохова в «Тихом Доне» есть Беликов («Человек в футляре»), Громов («Палата № 6»), в «Поднятой целине» Гаев, в «Они сражались за родину» Лопухин («Вишневый сад») и т.д. В романах Шолохова можно найти не только однофамильцев, но и тезок чеховских героев: Наталья Степановна («Огни» – «Они сражались за родину»), Дуняша и Фирс («Вишневый сад» – «Тихий Дон»), супружеская пара Аксинья и Степан («В овраге» – «Тихий Дон»). Кроме того, отмечается, что Шолохов считал Чехова одним из своих литературных учителей, а среди его рассказов встречаются вариации чеховских сюжетов: «Испытание» Шолохова – «Пересолил» Чехова, «Ветер» Шолохова – «Печенег» Чехова.

Таким образом, в творчестве Шолохова есть произведения, в которых или сюжеты близки чеховским, или же герои носят «чеховские» имена. В паре рассказов «Дама с собачкой» и «Двухмужняя» сходятся обе тенденции. В самых общих чертах их общую сюжетную основу можно представить так: замуж-

няя женщина Анна Сергеевна недовольна своим положением, случайно встречается с другим мужчиной, они испытывают настоящую взаимную любовь, перед ними открывается другая жизнь; при этом женщина не может окончательно разорвать с мужем.

Эти два рассказа объединяет не только имя главной героини и треугольник центральных персонажей, но и ситуации, высказывания героев, художественные детали. Сходство не очевидно, поскольку общие моменты приобретают в каждом из рассказов специфические черты. С одной стороны, это обусловлено в каждом случае особенностями авторского стиля и художественного мира писателей.

У Чехова эпоха отражается в ряде подробностей, но прямо не затрагивает героев. У Шолохова показан переломный период истории, который влияет на жизнь героев непосредственно. В рассказе затронута и гражданская война (муж Анны ушел воевать и пропал), и коллективизация (Арсений – председатель «коллектива»), и ликвидация безграмотности (Анна учится читать и писать).

Герои двух рассказов различаются по социальному положению. Чехов изображает интеллигенцию: Гуров – филолог по образованию, служит в банке, Анна Сергеевна – жена чиновника. Герои Шолохова – крестьяне: Анна работает на скотном дворе, на кухне, на гумне, Арсений не только, как председатель, занимается организационными вопросами, но и сам работает в поле. Если герои Чехова показаны на досуге, то герои Шолохова – в работе. Различна и проблематика рассказов. Чехов поднимает экзистенциальные проблемы, раскрывает внутренние изменения героев. Шолохов дает широкую картину социальных трансформаций: меняется уклад жизни на селе, меняется жизнь Анны, меняется она сама.

Рассказ Чехова охватывает широкую географию: Ялта – Москва – город С. – Москва. Но все эти города и места чужие для главных героев: Гурову тяжело в Москве без Анны Сергеевны, и он едет к ней в город С., а ей тоскливо в городе С., и она приезжает

сначала в Ялту, а потом в Москву Гурову. Они везде не на своем месте: «точно это были две перелетные птицы, самец и самка, которых поймали и заставили жить в отдельных клетках» (С. X, 143). Параллельно этому, без прямой географической обусловленности, существует скрытое ото всех внутреннее пространство их встреч: как размышляет Гуров, «у каждого человека под покровом тайны, как под покровом ночи, проходит его настоящая, самая интересная жизнь» (С. X, 141).

Пространство рассказа Шолохова локальнее, но его можно назвать широким в другом смысле: для шолоховских героев поселок и окрестности – это пространство всей их жизни и труда. Принципиально и то, что это пространство открытое, не предполагающее тайн: от людей на деревне не спрятаться. И если у Чехова минимум эпизодических персонажей, то у Шолохова они более многочисленны и выразительны. Анна Сергеевна с Гуровым встречаются тайно в толпе незнакомых людей или в уединении гостиницы. Шолоховские герои, даже когда рядом нет посторонних, сохраняют установку на то, что все всё узнают. Арсений, поджидая Анну самым ранним безлюдным утром, заранее предполагает, что назавтра бабы будут судачить, а ребята в коллективе ехидно подмигивать. Анна, хотя вокруг никого, тоже встречает его отпором: «Хучь бы людей-то посовестился!.. Каки-таки разговоры на погоне?.. Перед бабами страмотно!..» [Шолохов 1986: 360].

В обоих рассказах показан несчастливый брак, но у каждой героини своим бедой. Чеховская Анна Сергеевна страдает от внутренней пустоты, от несоответствия ожиданиям, от нелюбви к мужу: «Мой муж, быть может, честный, хороший человек, но ведь он лакей! Я не знаю, что он делает там, как служит, а знаю только, что он лакей» (С. X, 132). Она тянется к другой жизни сначала без понимания, дело здесь не столько в личности мужа, сколько во внутренних стремлениях жены. Шолоховская Анна Сергеевна несчастна в браке иначе. В начале рассказа она – солдатка, ее муж ушел на войну и не вернулся, казаки «гутарили, что помер в Туреччине» [Шолохов 1986: 359].

Ей тяжело жить одной, но и с мужем тяжело от непосильного труда, оскорблений и побоев.

Имеют свои особенности и отношения каждой героини с другим, любимым мужчиной. В «Даме с собачкой» это скрывающиеся ото всех чувства, тайные свидания. Отсюда неразрешимая проблема, встающая перед героями: «как избавиться себя от необходимости прятаться, обманывать, жить в разных городах, не видаться подолгу. Как освободиться от этих невыносимых пут?» (С. X, 143). У героев Шолохова все складывается четко и ясно. Арсений зовет Анну на свидание сразу с тем, чтобы предложить выйти за него замуж, за этим следует открытая семейная жизнь; после прихода мужа и рождения ребенка Анна уходит в прежнюю семью, но от тяжелой жизни с мужем возвращается к Арсению.

С другой стороны, сходные моменты воплощаются в каждом из рассказов в соответствии с особенностями художественного целого, а потому различаются (порой до неузнаваемости) в предметном, субъектном или функциональном плане.

Общее сходство ситуации и предметные различия обнаруживаются уже в первой встрече героини с другим мужчиной. Обе Анны Сергеевны появляются в сопровождении животных: у Чехова это белый шпиц, а у Шолохова быки, везущие с мельницы рожь. Хотя это абсолютно разные животные, маленькая декоративная собачка и крупный рогатый скот, в обоих случаях они подчеркивают хрупкость, слабость героинь. У Чехова это происходит по сходству, у Шолохова по контрасту: Анна не может справиться с быками, которые отказываются везти в гору тяжелые мешки. Эта сцена показана с точки зрения Арсения: сначала он слышит «бабий слезливый голос», затем видит быков, возле которых «бабенка вокруг попрыгивает, кнутом беспомощно машет» [Шолохов 1986: 358]. Он предлагает ей свою помощь, рассчитывая, как говорит, на «магарыч» со стороны женщины. И здесь параллель с Чеховым: Гуров, обедая, замечает Анну Сергеевну за соседним столиком, его посещает мысль завести роман, и он начинает с того, что манит к себе шпица и заводит разговор с незнакомой дамой

с вопроса, можно ли дать собачке кость. Таким образом, в обоих сюжетах первое действие по сближению с женщиной происходит в пользу животных.

Каждая Анна Сергеевна подчеркивает, что она порядочная женщина и против предлагаемых отношений. Но сами отношения складываются по-разному. У Чехова Анна Сергеевна с Гуровым неделю гуляют вместе, после поцелуя он предлагает пойти к ней в номер. Уже после близости она говорит: «Нехорошо. (...) Вы же первый меня не уважаете теперь. (...) Я люблю честную, чистую жизнь, а грех мне гадок, я сама не знаю, что делаю...» (С. X, 132–133). У Шолохова Арсений целует Анну сразу после того, как помог ей с быками, та дает пощечину и кричит: «Стыда не тебя нету, паскудник! – Ну, чего орешь-то? – спросил Арсений, понижая голос. – Того, что мужняя я. Зазорно! Другую сыщи на это!...» [Шолохов 1986: 359].

В других случаях предметное совпадение сочетается с функциональным различием. В обоих рассказах Анна Сергеевна получает письмо от мужа, и это нарушает спокойную и счастливую жизнь ее с новым избранником. В «Даме с собачкой» муж пишет, что приболел, и просит жену скорее вернуться домой. У Шолохова муж Анны сообщает, что сам возвращается. Здесь одни и те же элементы, но они складываются по-разному: ждали приезда мужа и получили письмо, что он не приедет, – приезда мужа не ждали и получили письмо, что он приедет.

Примечательно, что в обоих рассказах образ мужа связан с границей (это подчеркивает его чуждость). Муж чеховской героини носит фамилию фон Дидериц, он православный, но по корням немец. Муж героини Шолохова не иностранного происхождения, но вместе с армией Врангеля оказывается «в Туретчине», откуда шлет письмо и затем приезжает; еще одна деталь – его английские ботинки.

Мотив пренебрежительного отношения к женщине присутствует в обоих рассказах, но различается в субъектном плане и функционально. У Чехова этот мотив относится к Гурову до его

встречи с Анной Сергеевной и духовного перерождения. В рассказе Гурову принадлежит единственная, но очень выразительная реплика на эту тему: «Низшая раса!» (С. X, 128). Остальное сообщает повествователь: «Изменять ей (*жене*. – Н.З.) он начал уже давно, изменял часто и, вероятно, поэтому о женщинах отзывался почти всегда дурно. (...) Ему казалось, что он достаточно научен горьким опытом, чтобы называть их как угодно, но всё же без „низшей расы” он не мог бы прожить и двух дней» (С. X, 128).

В «Двухмужней» по сюжету образу Гурова соответствует образ Арсения, однако тот в вольном обращении с женщинами не замечен. Разве что Анна сначала, ответив на поцелуй пощечинной, с обидой восклицает: «Все вы, кобели, одним и дышите!..» [Шолохов 1986: 359]. Но при этом она еще не отличает Арсения от других и отвечает одной фразой на разные ситуации своей безмужней жизни. А потом они объясняются, причем начинает Арсений, чувствуя свою вину: «Обидел я тебя тогда? Брось, не сердчай, Анна!» – и та говорит: «Привыкла я к этому без мужа-то...» [Шолохов 1986: 360]. В браке Арсений не просто по-доброму относится к Анне, он дает ей свободу вернуться к мужу, настаивает, чтобы она училась грамоте, заботится о ребенке.

При этом «низшая раса» становится основной темой разговоров Александра, мужа Анны. Если Гуров мог бросить свою реплику в мужском кругу, ни к кому из женщин не обращаясь лично, Александр не церемонится и прямо говорит жене: «Ты что собою представляешь, Анна? Одну необразованность, темноту» [Шолохов 1986: 370]. В другом диалоге, когда муж узнает, что Анна выучилась грамоте и хочет пойти на собрание, он выражает ту же мысль со всей прямолинейностью:

«– Ты меня и за человека не считаешь?

– Кобыла не лошадь, баба не человек» [Шолохов 1986: 371].

С принижением здесь также связан мотив другой женщины, но и он предстает в различных логических связях. Если Гуров изменяет жене, оправдывая себя тем, что женщина «низшая раса», то Александр сначала оскорбляет жену и запрягает ее в ра-

боту, избивает, а затем уходит к Лушке-самогонщице и возвращается пьяным.

В каждом из рассказов есть эпизод, когда новый избранник Анны Сергеевны идет к дому ее мужа. В «Даме с собачкой» Гуров едет в город С., там находит улицу Старо-Гончарную, долго ходит вдоль забора, понимает, что не может ни войти, ни послать записку, и уходит ни с чем. В «Двухмужней» загорается гумно, Арсений замечает на снегу следы английских кованых ботинок, идет по следам, и они приводят его в Качаловку, к плетню дома, где живет Александр. «Крякнул Арсений, перекинул отцовскую централку с плеча на плечо, отправился по дороге к коллективу» [Шолохов 1986: 368]. Хотя в это время Анна еще живет с Арсением, тот понимает, что против ее первого мужа, хоть тот явно поджиг гумно, крыть нечем, и уходит.

«Дама с собачкой» и «Двухмужняя» охватывают разные промежутки времени, но в его течении обнаруживаются общие закономерности. Отношения центральных героев начинаются в теплое время года. У Чехова отношения Анны Сергеевны с Гуровым завязываются в Ялте в бархатный сезон. У Шолохова первая встреча Анны с Арсением происходит во время уборки урожая, вторая встреча и объяснение – весной, когда «сады оневестились, зацвели цветом молочно-розовым, пьяным» [Шолохов 1986: 359], летом у них уже счастливая семейная жизнь.

Дальнейшие события связаны с холодным временем года. Настоящая осень в рассказе Чехова как бы проходит мимо: на станции в Крыму, когда Анна Сергеевна уезжает на поезде, «пахло осенью» (С. X, 135), а когда Гуров приезжает в Москву, там уже начались морозы. У Шолохова «днем осенним, морозным и паутинистым» [Шолохов 1986: 366] возвращается муж Анны.

Затем наступает зима. Гурова охватывает тоска по Анне Сергеевне, он едет к ней в город С., позже она не раз приезжает к нему в Москву. Шолоховская Анна уходит с ребенком от Арсения к мужу, терпит унижения и побои, решает вернуться обратно к Арсению. Место действия в обоих финалах – закрытое теплое пространство

среди зимнего холода, где можно укрыться от тревог: московская гостиница в «Даме с собачкой», жилье Арсения в «Двухмужней». При этом у Чехова финал открытый, герои ощущают зыбкость своего положения, им «ясно, что до конца еще далеко-далеко и что самое сложное и трудное только еще начинается» (С. X, 143). У Шолохова финал закрытый, возвращение Анны к Арсению свидетельствует о ее окончательном выборе.

Отметим и общий план композиции. Начало рассказа повествует о мужчине: характеристика Гурова у Чехова или повествование о работе Арсения у Шолохова. Затем рассказывается о развитии его отношений с Анной Сергеевной. Финальная сцена – встреча по инициативе женщины. В обоих случаях отмечено, что мужчина плохо выглядит. Гуров замечает себя в зеркале: «Голова его уже начинала седеть. И ему показалось странным, что он так постарел за последние годы, так подурнел» (С. X, 142), шолоховская Анна видит «пожелтевшего худого Арсения» [Шолохов 1986: 373]. Женщина при встрече плачет. Чеховская героиня от безнадежности «не могла говорить, так как плакала. Отвернулась от него и прижала платок к глазам. (...) Она плакала от волнения, от скорбного сознания, что их жизнь так печально сложилась; они видятся только тайно, скрываются от людей, как воры! Разве жизнь их не разбита?» (С. X, 142). Шолоховский финал оптимистичнее, а потому только отмечается «мокрое от слез лицо Анны» [Шолохов 1986: 373].

Связывает оба рассказа и мотив другой жизни. Это выражение чеховской Анны Сергеевны: «Меня томило любопытство, мне хотелось чего-нибудь получше; ведь есть же, – говорила я себе, – другая жизнь. Хотелось пожить!» (С. X, 132). Ей противопоставляется жизнь, лишённая смысла, состоящая из ненужных дел и разговоров, которые, по словам Гурова, «отхватывают на свою долю лучшую часть времени, лучшие силы, и в конце концов остается какая-то куцая, бескрылая жизнь, какая-то чепуха, и уйти и бежать нельзя, точно сидишь в сумасшедшем доме или в арестантских ротах!» (С. X, 137).

Другая жизнь, которую нашли Гуров и Анна Сергеевна, тайная, вынуждающая прятаться и обманывать. Это только этап по отношению к «новой, прекрасной жизни» (С. X, 143), о которой мечтают уже оба. Проблема другой жизни решается у Чехова в личном плане, а потому влечет за собой следующую – проблему совместимости интимного с социальным.

В «Двухмужней» мотив другой жизни связан с образом Анны, именно ее жизнь меняется в наибольшей степени. Эти изменения охватывают два плана. Во-первых, другая жизнь в счастливом браке с Арсением: она уже не одна в семье свекра и не с грубым и жестоким мужем. Но даже важнее этого «жизнь ровная, как небитый землю шлях» [Шолохов 1986: 368], «привольное житье в коллективе» [Шолохов 1986: 370]. Мотив другой жизни приобретает общественное измерение: меняется не только судьба Анны, выбирающей мужчину, который ее любит, жалеет, уважает, но и жизнь всего крестьянства. Об изменениях свидетельствует механизация труда (трактор), ликвидация безграмотности, электрификация (от света фонарей месяц кажется маленьким и ненужным), весь уклад, делающий труд более продуктивным, а жизнь простого человека более свободной, осмысленной, полноценной.

Примечательно разное отношение персонажей к другой жизни. В «Даме с собачкой» другая жизнь Анны Сергеевны и Гурова – их тайна, о которой не знают окружающие, а реплика об осетрине с душком показывает, что и не желают знать. В «Двухмужней» другая жизнь понимается шире и вовлекает многих. Соответственно, можно выделить ее инициаторов, тех, кто несет людям новый уклад, – это Арсений (как председатель коллектива) и учитель. Сторонники другой жизни – крестьяне, которые приходят в коллектив, Анна, дед Артем, множество эпизодических безымянных персонажей. Вместе с тем показаны и противники другой жизни: богатей Ящуров, муж и свекор Анны. Другая жизнь понимается у Шолохова шире, но, на первый взгляд, не глубже, мало затрагивая экзистенциальный план. Однако это расширение своеобразно

способствует углублению: чтобы внутренне измениться, Анне надо сначала найти опору в себе, а это дает ей как раз опыт жизни в коллективе.

В каждом из рассказов присутствует образ техники. В курортной приморской Ялте это пароход: нарядная толпа встречает пароход на пристани, под утро в Ореанде Гуров с Анной Сергеевной наблюдают прибытие парохода из Феодосии. В шолоховском коллективе это трактор. Первый же эпизод рассказа – испытание трактора, который «с утра вымахал четыре десятины» [Шолохов 1986: 358]. За трактором наблюдают Арсений и дед Артем, первый радостно, второй с обидой, что его жизнь прошла в тяжелом труде, а позже жители поселка приходят на коллективистский двор, «погломонили возле амбаров, распухших от хлеба, трактор долго щупали глазами и пальцами заскорузлыми» [Шолохов 1986: 362], и попросились принять их в коллектив. Техника в каждом из рассказов ассоциируется с чем-то новым, вносящим изменения в сложившийся ход жизни: в одном случае как разнообразие среди курортной скуки, как движение среди предрассветного покоя, в другом – как облегчение тяжелого малопродуктивного труда, выбор в пользу нового уклада.

Можно отметить еще ряд подробностей, которые не представляются концептуальными, но в контексте сопоставления сближают оба рассказа. Чеховская Анна Сергеевна блондинка, у шолоховской цвет волос не указан, но она носит белую косынку. Мужья обеих героинь отличаются от других персонажей тем, что появляются в форменной одежде: первый в мундире, второй в шинели. Героиня «Дамы с собачкой» объясняет мужу свои поездки в Москву лечением от женской болезни, впрочем, фиктивной. Соответствием этому в «Двухмужней» выступают беременность и роды Анны. Важный сближающий героев эпизод происходит ночью: ночная поездка в Ореанду у Чехова и ночное свидание у Шолохова. В обоих случаях подчеркнута одна и та же деталь ночной природы – роса, она связана с образом героини и вызывает ассоциации с ее слезами. У Чехова: «Роса на траве, – сказала

Анна Сергеевна после молчания» (С. X, 134). У Шолохова Анна садится рядом с Арсением «на влажную, облитую росой землю» [Шолохов 1986: 360].

Таким образом, в рассказах Чехова «Дама с собачкой» Шолохова «Двухмужняя» обнаруживается ряд сходных моментов, образов и эпизодов, которые реализуются по-разному. Они могут различаться предметно при функциональном подобии, относиться к различным персонажам и трансформироваться в соответствии с их характерами, приобретать разный смысл в зависимости от особенностей персонажей, художественного мира и авторского стиля. Внутренняя жизнь героев «Дамы с собачкой», их переживания и рефлексии соответствуют чеховскому лиризму, тогда как установка на открытость и деятельность, свойственная героям «Двухмужней», их вовлеченность в общественную жизнь – эпическому началу Шолохова.

Шолоховская версия сюжета придает ему инвариантность, семантический ореол имени главной героини приобретает определенность, отдельные образы и мотивы расширяют диапазон конкретных реализаций, вступая в диалог друг с другом. Подробный анализ прозы Шолохова в ключе сопоставления с произведениями Чехова и, шире, с классической литературой, показывает, что простой, на первый взгляд, рассказ о жизни простых людей имеет тонко проработанный литературный подтекст и историко-культурную глубину.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Шацкий Е.О.* Персонажи-тезки, или Код Чехова в романах Шолохова // Вопросы литературы. 2021. № 2. С. 116–139.
2. *Шолохов М.А.* Двухмужняя // *Шолохов М.А.* Собрание сочинений: в 8-ми т. Т. 7. Они сражались за Родину: Главы из романа: Рассказы / Сост. М. Манохина. М., 1986. С. 357–373.

ТВОРЧЕСТВО А.П. ЧЕХОВА: ПОЭТИКА, ИДИОСТИЛЬ

Система мотивов в повести А.П. Чехова «Моя жизнь» и ее доминанты в представлениях об общественной пользе

■ ■ ■

Аксенова Александра Сергеевна

Россия, Москва

Aksenova.alexandra@bk.ru

В повести А.П. Чехова «Моя жизнь» (1896) отражены представления современников об общественной пользе, в основе которых лежит «теория малых дел». Демократический характер этой «теории» состоял в стремлении трудовой интеллигенции поддержать простой народ. Деполитизированное «хождение в народ» предполагало культурно-просветительскую работу [Зверев 2020: 185].

В чеховской повести, написанной от 1-го лица, главный герой, Мисаил Полознев и его окружение решают вопрос о своем месте в жизни. Представители разных сословий, и в первую очередь интеллигенция, задаются мыслью о пользе в общественном бытии и о ее связи с личным счастьем. Вытекающей из этой идеи и организующей художественное целое становится чеховская система мотивов.

Мотив понимается как «сосредоточенность автора на проблемно-тематической конкретике в изображении героя или взаимосвязи героев»; мотивный комплекс предполагает системные «формы воплощения замысла, несущими опорными конструкциями которого являются мотивные построения и их архитектурная

логика» [Лоскутникова 2017: 113, 121]. В прозаическом произведении «контуры мотива» обозначаются, как правило, непосредственно – лексическими маркерами в речи повествователя или персонажей [Лоскутникова 2009: 43].

В силу сказанного цель данной статьи состоит в выявлении в повести Чехова «Три года» «контуров мотива» общественной пользы и актуальных акцентов в систематике мотивного комплекса, связанного в развитии художественного целого с этим фактором.

Историческая справка

В последней трети XIX века широкое распространение в России получила «теория малых дел», выросшая из идей «культурного» народничества, представленного, согласно данным современной исторической науки, правым крылом легального реформаторского народничества (И.И. Каблиц-Юзов, Л.Е. Оболенский, Я.В. Абрамов, В.П. Воронцов, С.Н. Кривенко). Идеологи движения пропагандировали «культурные средства» в борьбе за подъём умственного и нравственного уровня народа, за развитие его самостоятельности и инициативы. Образование, овладение новейшей техникой, навыки интенсивного ведения хозяйства – вот те инструменты, которые, по мнению носителей «теории малых дел», должны способствовать прогрессу [Мокшин 2020: 8].

Термины «малые» и «маленькие» дела ввел в употребление Л.Е. Оболенский в начале 1880-х годов. Появление «теории малых дел» обычно связывают с именем Я.В. Абрамова. Отсюда второе ее название – «абрамовщина» (хотя обоснование идеи отказа от насильственного изменения общественных устоев по причине неготовности большинства населения страны к кардинальным переменам дал И.И. Каблиц-Юзов) [Гаврилова 2017: 19]. Я.В. Абрамов склонялся к необходимости длительной просветительской работы среди крестьянства [Зверев 2020: 184]. Своим лозунгом «из маленьких дел слагается жизнь миллионов» он обозначил переход от революционного народничества к культурничеству. В результате

понятие интеллигентности, заданное представителями революционного народничества, было расширено: был создан образ нового типа интеллигента – «культурного» или «социального» работника (врача, учителя, технолога, агронома и др.) [Мокшин 2016: 20].

Голод в Поволжье и других регионах крестьянской России в начале 1890-х годов поставил под сомнение основополагающие народнические догматы, в т. ч. тактику «малых дел» [Мокшин 2016: 21]. «Теория малых дел» позволяла интеллигенции лучше понять нужды крестьянства, найти применение своим силам и способностям, однако она не содержала требований политических преобразований. Это вызвало критику со стороны других представителей народничества. Главными оппонентами идей Я.В. Абрамова выступили Н.В. Шелгунов и Н.К. Михайловский. В результате во второй половине 1890-х годов влияние «теории малых дел» стало уменьшаться, а ее популярность среди интеллигенции – падать [Зверев 2020: 186].

Сюжетные «контуры мотива» общественной пользы в повести А.П. Чехова «Моя жизнь»

Рассказчик Мисаил Полознев – изгой в своем родном городе. Дворянин, сын архитектора, он не хочет следовать установившимся традициям, считая их деструктивными. Сюжетной завязкой рассказа становится формирование конфликтосферы произведения, когда герой теряет очередную «канцелярскую» должность, где он должен был «сидеть, писать, выслушивать глупые, или грубые замечания и ждать, когда <...> уволят» (С. IX, 192). Герой живет с прозвищем «маленькая польза». Канцелярский же труд, на который Мисаил, казалось бы, обречен, далек, по его мнению, от подлинно умственного труда и не приносит обществу пользу: «Такой труд я ставлю ниже физического, презираю его и не думаю, чтобы он хотя одну минуту мог служить оправданием праздной, беззаботной жизни, так как он сам не что иное, как обман, один из видов той же праздности» (С. IX, 197).

В основе представления героя о правильной жизни и сближении с простым народом лежит идея справедливости. Для Мисаила важно жить «по совести», а это, в его понимании, означает умение жить «за свой собственный счет» и как минимум не быть «никому <...> в тягость» (С. IX, 219, 216). В размышлениях героя обнаруживаются идеи «культурного» народничества: то, что принято называть «общественным положением», «составляет привилегию капитала и образования»; «крепостного права нет, зато растет капитализм» – «и в самый разгар освободительных идей, так же, как во времена Батыея, большинство кормит, одевает и защищает меньшинство, оставаясь само голодным, раздетым и беззащитным» и др. (С. IX, 193, 222).

Герой чувствует себя сопричастным к происходящему вокруг него, поэтому выбирает жизнь рабочего человека, отдавая себе отчет в том, что это грубый физический труд и жизнь в лишениях. При этом, по справедливому замечанию исследователя, такие люди, как Мисаил, «не могут быть счастливы даже при вполне благоприятных обстоятельствах их частной жизни, потому что они не могут смириться с общим неблагополучием»: «словно у них за дверью стоит кто-то “с молоточком” и напоминает стуком, что нельзя быть счастливыми, когда на свете много голодных и несчастных» [Полоцкая 1983: 60].

Полюбив красивую и яркую Машу Должикову (отвечающую ему, казалось бы, тем же), герой поначалу безгранично счастлив. Однако если на этапе знакомства и первых месяцев супружества понимание общественных вопросов сближает главных героев, то позднее формирует конфликт между ними.

Идеи народничества вошли в моду – и Маша увлеклась ими: «В жизни все зло <...> от праздности, от скуки, от душевной пустоты, <...> привыкаешь жить за счет других»; «образованные и богатые должны работать, как все» – «никаких привилегий не должно быть» (С. IX, 228, 229). Чехов указывает, что на периферии сознания влюбленного Мисаила изначально мелькают образы игры: Маша «была превосходная комическая актриса»; «она

смеялась, шалила, мило гримасничала, и это больше шло к ней, чем разговоры о богатстве неправедном»; «это была талантливая актриса, игравшая мещаночку» (С. IX, 229, 242). Читая книги по хозяйственной деятельности и преобразованию деревни, Маша, будучи умным и тонким человеком, высказывала глубокие мысли. Но ожидание скорых и безусловных результатов пришло в столкновение с реалиями жизни: отношение мужиков к делу испугало ее и разочаровало. Маша хотела изменить общество, в котором жила, но легко сменила роль мещаночки на роль богатой наследницы. Иными словами, в ее представлениях о трудовой жизни нет того фундамента, который есть в мировоззрении Мисаила, руководствующегося идеями справедливости и пользы. Для Маши это интересное явление, для Мисаила – жизненный принцип.

Таким образом, Чехов не просто выделяет фигуру человека, строящего свою жизнь и судьбу в соответствии с самыми широкими требованиями социальных идеалов, но, вводя героя в сокровенную ситуацию любви и супружества, показывает драматические стороны жизни, когда, казалось бы, самый близкий герою человек на деле не готов к трудностям провозглашаемого на словах выбора. В определении «контуров» мотива общественной пользы Чехов не только не скрывает непростых данностей бытия человека, живущего в противотоке, но последовательно высвечивает их, демонстрируя бесконечную борьбу человека за свою правду, его печали от непонимания или недопонимания окружающими этой правды и одиночество.

Мотивный комплекс общественной пользы в повести А.П. Чехова «Три года»

Развертывание мотивного комплекса общественной пользы, в т. ч. в возможностях обретения интеллигенцией единства с простым народом – городским людом и крестьянами, Чехов осуществляет, показывая круг второстепенных персонажей как

ряд семей, проживающих в городе. Это, прежде всего, верхушка общества, представители интеллигенции – не только Полозневые и Должиковы, но и Ажогины, Благово, Чепраковы. Писатель воссоздал среду, в которой царит культ внешней успешности, безусловно необходимой для выгодного самопозиционирования каждого. В основе же лежит, как показывал писатель уже с первых своих произведений, «губительная сила чиновничества» – и это «болезнь социальная» [Ларионова 2019: 36, 38].

Но если старшее поколение (бездарный архитектор Полознев, упивающаяся своими дворянскими привилегиями барыня Чепракова, много работающий, но не представляющий жизни без взяток инженер Должиков и др.) считает свою жизнь единственно возможной нормой существования, то младшее поколение пытается идти по жизни по-своему. Вместе с тем оказывается, что Клеопатра Полознева задавлена волей отца-самодура и вынуждена избегать даже брата, чтобы не навлечь на себя гнев родителя; гимназический приятель Мисаила Чепраков превращается в алкоголика; Маша Должикова ищет удовольствий, легко расставаясь с теми, к кому была, казалось бы, душевно привязана, и др. Но в результате насколько непродуктивна в социальном плане жизнь старшего поколения, настолько прогностически-бесперспективно существование и поколения «детей».

Так, брат и сестра Благово, Анюта и Владимир, ведут, на взгляд окружающих, приемлемую со всех точек зрения жизнь: Анюта – барышня строгих правил, серьезно вовлеченная в театральнокультурную жизнь города, а у доктора Владимира Благово, также благонамеренного и полезного члена общества, семья и дети, а также написанная диссертация. Анюта Благово, добрая и красивая девушка, страдает от безответной любви к Мисаилу. Но поскольку жизненный путь Мисаила пролегает за пределами признания его столпами городского общества, Анюта никогда не приближается к Мисаилу, даже когда тайно помогает ему в трудные минуты. Главный интерес в жизни Владимира Благово – познание: «Я иду по лестнице, которая называется прогрессом, цивилизацией, культурой,

иду и иду, <...> право, ради одной этой чудесной лестницы стоит жить» (С. IX, 221). При этом окружающие для Владимира – не более чем факт биологического мира, «насекомые» (С. IX, 221). Он легко бросает свою семью, заводит роман с Клеопатрой и оставляет ее беременную и больную.

В конечном счете только Мисаил Полознев становится человеком, понимающим, на что он сам способен в реальном созидании. К такому выводу чеховедение пришло достаточно давно: «Мисаил Полознев в “Моей жизни” прав не в своих идеях опрощения (конечного решения по этому вопросу Чехов не дает), а в том, что в конкретных жизненных ситуациях поступает более нравственно, чем его оппоненты: отец, тесть – инженер Должикив, бывшие друзья» [Чудаков 1971: 264].

В существовании Мисаила в качестве маляра есть, по свидетельству рабочего Редьки, настоящая правда. Редька, повторяющий, что «тля ест траву, ржа – железо, а лжа – душу» (С. IX, 216), оценивает человека по делам. Однако такой тип характера как «чеховский праведник» находится на периферии творчества писателя [Катаев 2013: 33].

Но в повесть введен большой круг представителей рабочего люда. Маляры, среди которых оказался Мисаил, много бранились, но «тем не менее», по признанию героя, «жили <...> между собой дружно» (С. IX, 218). Колоритен отдельно выписанный образ мясника Прокофия – приемыша няньки Мисаила и Клеопатры Полозневых Карповны. Неизменно подчеркивая, что он приемной матери может всегда «снисхождение сделать» (С. IX, 218), Прокофий действительно заботится о воспитавшей его женщине.

В этой среде есть и те, кто Мисаилу категорически не нравится. Таков, например, Степан, ненавидящий собственное окружение. По его мнению, те, кто живет в грязи, безнадежны, а потому «малые дела», направленные на преобразование их жизни, бесполезны: «Ежели вот вы, положим, хорошие господа, по образованию вашему, из милости пожелаете оказать ему <мужику> способность,

то он ваши деньги пропьет по своей подлости или, того хуже, сам откроет питейное заведение и на ваши деньги начнет народ грабить» (С. IX, 254). Степан считает, что люди, не сумевшие выбраться из бедности, не достойны помощи.

Таким образом, системообразующими мотивами в повести являются мотивы труда и общественной пользы, развитие которых усилено неоднозначностью характеров, в силу чего автор развивает мотивы отчужденности поколений и разъединенности сословий (и влекомого ими мотива одиночества), а также способствующих разъеданию душ мотивов трусости, пошлости и лжи. Автор показывает, что даже в супружеских отношениях мало иметь одинаковые интересы, важна близость в жизненных принципах и взглядах.

* * *

В повести «Моя жизнь», написанной в форме исповеди главного героя, Мисаила Полознева, Чехов создал широкую панораму социально-духовных типов – представителей российского общества последних лет XIX века, современного самому писателю. Это разные поколения, разные сословия, разные нравственные позиции. Это судьбы молодых и немолодых мужчин и женщин. Организующей идеей повести является постановка вопроса о том, что есть общественная польза и что можно назвать продуктивными «малыми» делами.

Сквозной темой в художественной систематике повести является, с одной стороны, мотив нравственной силы, а ключевым словом для героя – слово «совесть». С другой стороны, показательно развитие комплекса взаимосвязанных мотивов: заблуждения; осознаваемых, но не подлежащих исправлению ошибок; отрешенно-равнодушного избегания какой-либо ответственности; упорного и лживо-лукавого настаивания на своей правоте; озлобленности и агрессивности в отношении к инакомыслящему. Указанные мотивы становятся доминантными в разработке представленных в повести характеров.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гаврилова Е.И.* Вопрос об авторстве теории «малых дел» в современном отечественном народниковедении // *Современные аспекты гуманитарного знания.* Воронеж, 2017. С. 19–24.
2. *Зверев В.В.* «Теория малых дел» Я.В. Абрамова и эволюция умеренного крыла русского народничества // *Пути России. Народничество и популизм.* М., 2020. С. 183–192.
3. *Катаев В.Б.* Чехов плюс... Предшественники, современники, преемники. М., 2013. 391 с.
4. *Ларионова М.Ч., Шепелева О.А.* Отчего умер Червяков? Традиционная культура в рассказе А.П. Чехова «Смерть чиновника» // *Известия Южного федерального университета. Филологические науки.* 2019. № 1. С. 36–41.
5. *Лоскутникова М.Б.* Архитектонический строй романа «Обрыв»: сквозные и локальные мотивы // *Мат-лы VI Междунар. науч. конф., посвящённой 205-летию со дня рождения И.А. Гончарова.* Ульяновск, 2017. С. 113–121.
6. *Лоскутникова М.Б.* Особенности великого национального стиля И.С. Тургенева (на материале романа «Дым») // *Тургеневские чтения: сб. ст. Вып. 4.* М., 2009. С. 27–47.
7. *Мокшин Г.Н.* Основные этапы истории «культурного» народничества // *Вестник Российского университета дружбы народов. Серия История России.* 2016. Т. 15. № 2. С. 19–28.
8. *Мокшин Г.Н.* Типология течений культурного народничества // *Вестник Омского университета. Серия Исторические науки.* 2020. № 4 (28). С. 7–13.
9. *Полоцкая Э.А.* Пути чеховских героев. М., 1983.
10. *Чудаков А.П.* Поэтика Чехова. М., 1971.

**Мортальный сюжет
в «медицинских» рассказах А.П. Чехова
1880–1890-х годов**

■ ■ ■

Гедзюк Елена Анатольевна

Россия, Москва
garumna@mail.ru

Феномен смерти как предмет специального гуманитарного анализа проблематизирован в отечественном литературоведении в работах К.Г. Исупова, Ю.М. Лотмана, монографиях Р.Л. Красильникова, коллективных трудах («Мортальность в литературе и культуре» (2015), «Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы» (2018)) и др., в чеховедении немногочисленные, разрозненные наблюдения по этой тематике даны И.Н. Сухих, В.Б. Катаевым, М.А. Дударевой.

По определению И.Н. Сухих, «“смерть” принадлежит к числу “экзистенциальных” тем, “архетипов”, чрезвычайно существенных для мира любого писателя». Ученый отмечает, что в прозе раннего Чехова «мотив смерти оказывается доминирующим или фабульно существенным» более чем в «60» произведениях, в том числе с «комической разработкой фабулы» [Сухих 1990: 65].

Мортальная проблематика «медицинских» произведений писателя обнаруживает осуществление этого архаичного сюжета в разноплановых реализациях, т. к. в силу своей профессии врач оказался в пространстве между жизнью и смертью. Классификационная модель «сюжет о смерти (болезни как патологическом модусе существования) ребенка/девушки» представлена в сюжетном корпусе прозы Чехова 1880-х – начала 1890-х гг. В центре внимания настоящего исследования будут такие рассказы, как

«Цветы запоздалые» (1882), «Враги» (1887), «Доктор» (1887), «Попрыгунья» (1892).

В рассказе «Цветы запоздалые» заглавие эксплицирует «литературность» приема Чехова: связь увядшего/засохшего цветка с утратой возлюбленной и первой любви прослеживается в творчестве Пушкина, Тургенева, Гончарова и др.

По характеристике Е.В. Капинос, поляризованное единство любви и смерти воплощается в наиболее репрезентативном «индоевропейском сюжете “Девушка и смерть”», атрибутированном мотивом уязвимости жизни, любви, юности, красоты в его сочетании с «элегическими мотивами из русской лирики XIX в.» [Капинос 2018: 63]. Этимология архетипического сюжета преобразуется в индивидуальном сюжетном высказывании в проблему поисков человеческой свободы, однако ее границы эстетически переосмыслены Чеховым. Конструкция «чахоточной девы», встречающей смертельную опасность с «улыбкой» на «увянувших» губах из «Осени» Пушкина (1833) персонифицирована в образных дефинициях чеховской героини.

Традиционный сюжетный мотив «любовь врача и пациентки» реализован в свете идей эмансипации: княжна Маруся Приклонская влюбляется в доктора Топоркова из среды разночинцев. Сюжетное разрешение рассказа обусловлено трагическим завершением ее судьбы – смертью, вызванной чахоткой.

Доминантой жизни молодого доктора становится стремление к внешнему успеху, он утрачивает саму способность быть счастливым. Встреча с героиней оказывается для него одним из жизнеутверждающих событий, обнаруживающих смысловые перспективы. Следует отметить, что Маруся для Топоркова олицетворяет мечту и совесть: ее образ проецирует элегический мотив утраты, вызывая у доктора воспоминания об идеалах юности. Однако это осознание не тождественно внутреннему возрождению героя: его поступки архетипически обусловлены, это фиксирует и повествователь, уточняя, что после смерти девушки врач «зажил по-прежнему» (С. I, 431). Согласно авторскому замыслу в жизни

Топоркова любовь должна была стать той нравственной силой, которая могла бы обогатить его высокими человеческими чувствами и помочь освободиться от пошлости мещанского существования, отравлявшей его душу, но в конфликте столкновения духовного и обывательской морали подлинные человеческие чувства лишь коснулись его души, выразившись в причудливой трансформации – обожании князя Егорушки (пьяницы и мота). Так, мировоззренческие метаморфозы персонажа-разночинца, означенные в повествовательной структуре произведения, пародийно снижаясь, позиционируются как авторская уловка в диалоге с читателем, ожидающим финального разрешения сюжета в духе сложившейся литературной традиции.

Рассказ «Враги», продолжающий медицинскую тематику, был включен писателем в сборник «В сумерках» (1887). Сюжетная характеристика произведения, по определению Л.М. Цилевича, являет «переходный» этап в формировании чеховского сюжета, синтезируя «комплекс идей» позднего Чехова и традиционную для раннего творчества экспликацию «авторской оценки в сюжеттообразующем конфликте» [Цилевич 1994: 113]. Фабула конкретизирована ситуацией «случай из практики», в сюжетном фокусе находит выражение коллизия двух правд – врача и пациента.

В.Б. Катаев находит объяснение конфликта в предельной сосредоточенности врача Кириллова на своем горе – смерти единственного сына, «которая “не соединяет, а разъединяет” его и поглощенного своим несчастьем Абогина» [Катаев 1979: 60].

Принимая во внимание точку зрения ученого, стоит отметить не только психологическую, но и профессиональную составляющую. Ее осуществление обнаруживает высокую семантическую профессию героя: в логике авторской системы нравственных координат долг врача предопределяет возвыситься как над регулятивностью медицинского устава, так и личными переживаниями. Разрабатывая идеал деятельного героя, Чехов фиксирует разные формы самоопределения персонажей-медиков. Так, «Враги» и «Попрыгунья» отмечены связью сюжетных линий по ассоциации:

завязка первого рассказа и кульминация последнего перекликаются «мотивами болезни и смерти», акцентируя «атмосферу эмоциональной напряженности, в которой происходит нравственное испытание» – Кириллов его не выдерживает, а Дымов «возвышается до героического трагизма» [Цилевич 1994: 122].

В рассказе «Доктор» можно наблюдать разработку подобного сюжетного эпизода: автор экзаменует врача Цветкова. Писатель анализирует изоморфную фабулу, но развертывание сюжетного действия осуществлено с помощью сюжетной ситуации, где персонаж-врач проявляет равнодушие к чужой смерти, маркирующее омертвелость его собственной души. Мортальная проблематика конкретизирована в эстетике смерти как физического явления (болезнь ребенка), так и метафизического (личностная деградация матери мальчика и доктора). Следует отметить, что с образом ребенка традиционно связано средоточие надежд на будущее: непреложность беззащитности, ранимости, нравственной чистоты детей соотносится с подлинной человечностью живой души. По Чехову, «дети состоят в ангельском чине», их «святость и чистота» безусловны (П. III, 121): этот тезис писателя создает евангельскую перспективу. В письме к брату он обличает его попытки использовать статус детей утилитарно – для самооправдания в разрешении жизненных обстоятельств.

У постели умирающего ребенка доктор Цветков разыгрывает водевильную ситуацию, смерть становится фоном, эксплицирующим микросюжет «любовь врача и пациентки». Целью визитов медика становится не оказание врачебной помощи мальчику, а удовлетворение собственных амбиций – желание узнать, является ли умирающий ребенок его внебрачным сыном. Искажение в сознании героя экзистенциального смысла смерти транслирует разрушение человеческих связей между людьми, проявляющихся в таких формах как инфантильность материнской любви, деформация профессионального и человеческого долга врача.

Эстетика позднего творчества Чехова актуализируется в развитии плотности и мощности сюжетного смысла, углублении

нравственно-психологической проблематики и обострении взгляда на человека. Это сюжетное решение обнаруживает рассказ «Попрыгунья».

Экспозиция произведения открывается свадьбой героев, что определяет новаторство писателя, характеризуя его авторскую индивидуальность в преодолении и трансформации сложившейся литературной традиции («свадьба в конце» (С. I, 18) – одна из стереотипных формул, каталогизированных ранним Чеховым в миниатюре 1880 г.). Признаком творческого поиска в сюжетном высказывании художника, по мысли М.Ч. Ларионовой, становится «возрождение в чеховском творчестве форм культуры, имеющих архаические, архетипические корни», в том числе «свадебной тематики и брачных мотивов» [Ларионова 2010: 102].

Со своей стороны, в наблюдениях О.М. Фрейденберг нашла выражение следующая интерпретация ряда сюжетогенных мотивов, традиционно коррелирующих с брачной обрядностью: «Свадьба являет собой не соединяющуюся по любви или рассудку пару: это действие победы над смертью», а начало новой жизни «дублируется» мотивами «еды» и «воспроизведения» [Фрейденберг 1997: 75]. Симультанно «с мотивом соединения или свадьбы» развиваются «мотивы поединка, схватки; мотив укрощения животного; мотив царя, становящегося рабом» [Фрейденберг 1997: 225–226]. Комплекс этих инвариантных дефиниций сюжетно продуктивен и в рассказе «Попрыгунья». Сквозные мотивы охоты и еды, транслируемые в повествовании, определяются нами как сюжетообразующие. Мотив «воспроизведения», актуализированный брачной семантикой, в тексте Чехова не вызывает художественного резонанса, оставаясь факультативным, однако упразднение его функциональности перманентно эксплицируется автором в ходе сюжетного действия.

Значимой в сюжетном наполнении рассказа становится предыстория знакомства будущих супругов, которая дается повествователем в общих чертах. В фокусе динамического процесса их сближения оказываются болезнь и смерть отца героини: мор-

тальный факт служит отправной точкой событийной стороны изображения. В оценке сюжетологов, пролог как факультативный элемент «композиции сюжета» индексирован «задачами» автора, а не «законами сюжетосложения» [Цилевич 1994: 93].

В сюжетной схеме рассказа «Попрыгунья»: осмысляются мотивы мезальянса (врач и его жена – разные по мировоззрению люди) и адюльтера (муж узнает об измене супруги). Муж, жена и любовник – семантическое гнездо нескольких фабул, однако в литературе нового времени (с конца XIX в.) акцентированы не встречавшиеся ранее типы фабул, что свидетельствует о формировании индивидуальных сюжетно-мотивных решений, не сводимых к заданности реализаций семантики канона, а осмысляемых в контексте проблематики современного автору времени. Развязка чеховской фабулы ограничена событием измены героини мужу, однако сюжетный конфликт не разрешен, достигнув своей кульминации, он продолжает двигаться к завершению, реализовываясь в смерти героя. Факт неверности жены, разрушивший философию смысла жизни Дымова, обнаруживает силу его чувства и степень страдания.

Структура чеховского сюжета предопределяет факультативность разрешения финала: Дымов умирает, а несобственно-прямая речь Ольги Ивановны и ироничная ремарка повествователя как авторские знаки деформации релевантного события обнаруживают, что ее прозрение – декоративное и поверхностное. Описание эмоционально-психологического состояния героини передано при помощи приема ретардации: в полузабытьи ее монолог иллюстрирует внутреннюю реальность Ольги Ивановны как вторичную, компилятивную в отношении жизни других людей (чужая внешняя речь осознается ею как собственная) и бессодержательную, лишенную логики, о чем свидетельствует и нарративная организация онейрического текста (молитва, рифмовки художника Рябовского, слова врача Коростелева).

Смерть героя в контексте повествования может быть воспринята как избавление от нравственных страданий и экзистен-

циальной пустоты, вызванных изменой и равнодушием жены. Судя по эмоциональному признанию доктора Коростелева, речь которого напоминает надгробное слово, коллега и друг Осипа Степаныча апеллирует не только к профессиональному мастерству Дымова, но и к его нравственным качествам: «добрая, чистая, любящая душа – не человек, а стекло», «великий, необыкновенный», «редкий человек» (С. VIII, 30). Это проявление обыденной, житейской праведности героя чеховского произведения, которое подтверждено и воплощением его профессионального долга: Дымов ценой своей жизни спасает больного ребенка, ведь для врача по призванию «высшей ценностью выступает другой человек, его жизнь, здоровье», а «труд и цель жизни становятся для него неразрывными» [Ковелина 2006: 22]. Функциональную значимость приобретает и характеристика специфики труда Осипа Дымова, актуализированная в идиоме «работал, как вол, день и ночь» (С. VIII, 30), которая семантически близка библейской сентенции «в поте лица твоего будешь есть хлеб, доколе не возвратишься в землю», ставшей приговором первому человеку Адаму после грехопадения.

Закачивается рассказ словами доктора Коростелева, который констатирует физическую смерть героя как обыденность экзистенциального. С одной стороны, их можно принять как убеждение человека, укоренного в естественнонаучных знаниях и отрицающего существование загробной жизни, с другой – именно он отдаёт распоряжение совершить над умершим церковный обряд: «богадельки обмоют тело и уберут – всё сделают, что нужно» (С. VIII, 31), однако здесь акцентировано не сакральное начало, а утилитарная атрибутика ритуала. Следует отметить, что в повествовании не сообщается ничего о приготвлении Дымова к смерти, ведь согласно общепринятой традиции того времени для каждого православного христианина переход из жизни в смерть сопровождался обязательными церковными обрядами – исповедью, соборованием и причастием. Д. Хаас, интерпретируя рассказ «Гусев» (1890), отмечает, что герой, несмо-

тря на предложение приступить к таинствам накануне смерти, поступает вопреки сложившейся конфессиональной норме и декларативно уходит в мир иной без них. Этот поступок персонажа, по мнению исследователя, детерминирован намерением автора, который «очень тонко показывает», что этот «ничем в мире не замечательный человек» готов «как к суду загробному, так и к абсолютному небытию» [Хаас 1999: 98–99].

Сюжетно значим и эпизод смерти Дымова. Маска смерти не искадила его лицо, которое можно было узнать «по кроткой и покорной улыбке». Этот образный мотив, один из сквозных в рассказе, служит не только средством характеристики героя, но и знаком авторской экспликации. Здесь писатель отрицательно скрыто цитирует художественное решение предшественника в романе «Отцы и дети», описавшего переживание экзистенциального страха («ужаса»), отразившегося на лице умирающего Базарова. Форма полемики как творческий диалог с традицией обнаруживает направление авторских установок Чехова в разработке окказиональной эстетики.

Новаторство и специфика чеховского сюжетосложения обозначены и композиционно: смерть Дымова закольцовывает сюжетную историю рассказа, а фоном сближения врача с будущей супругой, как уже отмечалось, становятся болезнь и смерть ее отца, коллеги и наставника Осипа Степаныча, этот танатологический мотив во многом определил сюжетное поведение доктора. Ю.М. Лотман, рассуждая о функции «проблемы “смерть и сюжет”» в литературном произведении, отмечает, что размышления «о событиях, которые потенциально “могли бы” произойти, но не произошли» из-за преждевременной смерти героя, всецело модулируют для реципиента «переживания самой сути сюжета», т. к. «реальность» предстает перед ним «как разрушение пучка потенциальных возможностей» [Лотман 1994: 423]. Действительно, Дымов мог стать крупным специалистом медицины, теоретиком и практиком одновременно, благодаря опыту клинической деятельности создать научную

школу: незадолго до смерти он защитил диссертацию, получив признание коллег.

Определяющим для образа Дымова становится последовательно (7 раз) акцентированный мотив кротости, который дефинируется О.М. Фрейденберг как обязательный элемент архетипичного мотивного комплекса «кротости – царствования» [Фрейденберг 1997: 51]. Что обусловлено и фабулой имени: народно-разговорная форма Осип как вариант календарной Иосиф из древнееврейского ономастикона имплицитно переспективу. Жертвенность доктора не была оценена ни в кругу семьи, ни среди представителей людей искусства. Однако качества творца-аскета, присущие его образу, характеризуют истинные качества врача, являющегося примером не рассуждающей, естественной и действенной любви. На это указывает и А.П. Чудаков, отмечая, что в системе жизненных координат Чехова «научное подвижничество равноценно религиозному», писателю «была близка идея святости во вполне секулярном облике – идея подвижничества и мученичества во имя науки» [Чудаков 1997: 305]. Однако во многом из-за пассивности доктора не удалась его жизнь, по мнению исследователей сюжета, одной из концептуальных в рассказе является «проблема активности героя», которая может быть опосредована лишь «большой целью» [Левитан, Цилевич 1973: 203], оказавшейся пока недоступной чеховскому герою.

В художественном пространстве рассказа сюжетное время Дымова, даже после его смерти, идет в привычном темпе, а его жена начинает жить в ином темпоральном измерении – замедленном, эта несоизмеримость обнаруживает антагонизм между искусственностью, эклектичностью Ольги Ивановны и естественностью, цельностью Осипа Степаныча. В то же время акцентированная в заглавии «Попрыгуньи» отсылка к традиции, басне И.А. Крылова «Стрекоза и муравей» (1808), инициирует релевантные смысловые характеристики персонажей. Уже Л.С. Выготский в «Психологии искусства» (1986) и ряд других исследователей обращали внимание на то, что в сюжете басни

«невозможно утвердить здравомыслие и трудолюбие Муравья и осудить живущую иначе Стрекозу, а морали здесь вовсе нет» [Билинкис 1977: 503]. Так, Крылов трансформировал природу басни – традиционная мораль больше не служила безусловным оценочным критерием сюжетного смысла.

Таким образом, конкретизация индивидуальных решений в логике организации сюжетно-мотивного наполнения «медицинских» рассказов Чехова дает понять, что в поле авторской проблематики функционально значимыми реализациями становятся принципы жизненной ориентации героев в системе профессиональных, социальных и духовных координат, способность к нравственному возрождению. Танатологическая специфика «медицинских» рассказов писателя обнаруживает осуществление морального сюжета в разноплановых реализациях. Наиболее референтными элементами смыслообразования стали мотивы «смерть девушки» и «смерть/болезнь ребенка», семантические характеристики которых нашли отражение в сюжетной динамике и психологической разработке характеров героев-врачей. В ранних произведениях этот художественный факт может быть прочитан как репрезентант авторской оценки, у позднего Чехова проблематизируется расширение смыслового прочтения феномена смерти как одной из форм человеческой экзистенции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Билинкис Я.С. Внутренняя жизнь художественного произведения // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. Т. 36. № 6. 1977. С. 502–507.
2. Дударева М.А. Поиски «иного царства» в русской литературе XIX – начала XX века: фольклорная эстетика. М.; СПб., 2018.
3. Капинос Е.В. Тезаурус смерти в творчестве Бунина // Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Эксперимент. изд. / авт.-сост. Е.В. Капинос и др. Вып. 4. Ч. 2: Мортальные сюже-

- ты и мотивы в русской литературе XX в. (авторские тезаурусы). Новосибирск, 2018. С. 57–92.
4. Катаев В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979.
 5. Ковелина Т.А. Образ врача в культуре. Ростов н/Д., 2006.
 6. Ларионова М.Ч. Мотивы свадебной обрядности в ранних рассказах А.П. Чехова // А.П. Чехов и мировая культура: к 150-летию со дня рождения писателя: сб. матер. междунар. науч. конф. Ростов н/Д., 2010. С. 102–108.
 7. Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Сюжет и идея. Рига, 1973.
 8. Лотман Ю.М. Смерть как проблема сюжета // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 417–430.
 9. Сухих И.Н. «Смерть героя» в мире Чехова // Чеховиана: Статьи, публикации, эссе / отв. ред. В.Я. Лакшин. М., 1990. С. 65–76.
 10. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра / подгот. текста, справ.-науч. аппарат, предварение, послесл. Н.В. Брагинской. М., 1997.
 11. Хаас Д. «Гусев» – светлый рассказ о мрачной истории // Чеховский сборник. М., 1999. С. 78–100.
 12. Цилевич Л.М. Стиль чеховского рассказа. Даугавпилс, 1994.
 13. Чудаков А.П. Человек поля // Anton P. Čechov – Philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und im Werk / Herausgegeben von V.B. Kataev, etc. München, 1997. С. 301–308.

Об охотничьем сюжете А.П. Чехова



Иваньшина Елена Александровна

Россия, Воронеж
sergiencou@yandex.ru

Типологической систематизации жанра охотничьего рассказа посвящена диссертация М. Одесской [Одесская 1993]. Относя охотничий рассказ к явлениям периферийной литературы, наряду с лубком, городским романсом и авторской песней, М. Одесская рассматривает эволюцию жанра, показывая, как охотничий рассказ из отраслевого очерка переходит в жанр художественной литературы. Называя переломными текстами «Записки охотника» И.С. Тургенева и «Записки ружейного охотника Оренбургский губернии» С.Т. Аксакова, М. Одесская отмечает, что «охотничий костюм» (позиция повествователя-охотника) ломал барьеры, позволяя барину зайти туда, куда в обычной жизни он вхож не был. Говоря о таких жанровых константах, как этнографизм, натурфилософия, социальная психология и иллюзия документальности, М. Одесская показывает, как жанр охотничьего рассказа складывался на пересечениях высокой и эпигонской культур. По словам М. Одесской, в 1880-е годы сменилась модальность охотничьего рассказа, в котором возобладала антиохотничья тенденция (охота в таком случае актуализируется как публичная казнь, расправа сильного над слабым). Дискредитации жанра, его разрушению и превращению в пародию способствовал, в частности, Н. Лейкин, большинство персонажей которого – горе-охотники, стреляющие по воробьям и курам [Одесская 1998: 20]. В ту же тенденцию вписываются рассказы Чехова, однако его охотничьи сюжеты начинают развиваться в сторону трагизма (охота показывается

как бездумное истребление себе подобных). Для нас интересны и приведенные М. Одесской ссылки на составителя охотничьей библиографии Н. Анофриева, который отмечает, что во многих произведениях рассматриваемого жанра «охота притянута за уши», а также на составителя охотничьего словаря С. Романова, который, представляя читателю книгу Н. Воронцова-Вельяминова, замечает, что «в дело охоты вмешивается любовь» [Одесская 1993: 14].

В.Ф. Стенина, рассматривая два охотничьих рассказа Чехова – «Петров день» (1881) и «Двадцать девятое июня» (1882) – в календарном контексте и отмечая ритуальный характер охоты и её связь со всевозможными запретами и табу, обращаясь к словарю В. Даля, актуализирует другое значение слова «охота» («страсть, слепая любовь к занятию, забаве») и говорит о наложении этих смыслов у Чехова, в рассказах которого охота – поведенческая стратегия, календарно обусловленная окончанием поста и маркируемая как разговенье, а охотник – «тот, главное качество которого – несдержанность, чрезмерность в желаниях и страсть к чему-либо» [Стенина 2013: 289]. Здесь же говорится об амбивалентной модальности охоты, актуализирующей оппозицию «жизнь – смерть».

Если в совокупности рассматривать чеховские рассказы, в которых речь идёт об охоте, очевидно, что она показана как странный ритуал, участники которого меньше всего имеют отношение к охоте в буквальном смысле: на деле охота у Чехова является поводом для чего-то другого и обычно чем-то замещается (склокой, перемыванием костей, хвастовством собаками и ружьями, обжорством, возлияниями).

В рассказе «На волчьей садке» (1882) показана квазиохота на волков в галереях летнего конского бега. Это *театр*, в котором публика наблюдает за тем, как волков одного за другим выпускают из клетки, натравливают на них собак, а затем убивают. «Публике не нравится, что волка так рано зарезали... Нужно было волка погонять по арене часа два, искушать его собачьими зубами, истоптать копытами, а потом уже зарезать... Мало того, что он уже был раз травлен, словлен и отсидел ни за что ни про

что несколько недель в тюрьме» (С. I, 120). Среди зрителей есть те, кто или помнит настоящую охоту, или выдумывает свои подвиги. Действо определяется как кукольная комедия, сборы с которой не окупают тех разрушений, которые производятся этим зрелищем в сердцах юных зрителей.

В рассказе «Двадцать девятое июня» (1882) вместо охоты читатель видит сопровождающий её антураж. Сначала вся компания едет в тесной коляске: «Кто никогда не ездил и не шлялся на охоту, тому не понять этих радостей. Мы держали наши ружья и глядели на них так любовно, как маменьки глядят на своих сыночков, подающих большие надежды» (С. I, 224). Предвкушение радостей охоты сопровождается разговорами о предстоящем маршруте и вполне охотничьими спорами о меткости выстрелов. Хвастовство Отлетаева своим ружьём приводит к ссоре и взаимным обвинениям во вранье; ситуацию усугубляет доктор, начавший без разрешения угощаться отлетаевскими припасами, после чего обидевшийся на всех Отлетаев, изначально взявший на себя в предстоящей охоте роль «старшины» (ему принадлежат и коляска, и самое дорогое ружьё, он же определяет и маршрут), демонстративно уезжает на своей коляске, а с ним и остальные. Итогом становится *ссора* охотников. «Слово за слово, гримаса за гримасой, сплетня за сплетней, и дело зашло чёрт знает куда... Мы начали рассказывать всё, что за зиму накопилось в наших душах друг против друга. Мы перещеголяли старых девок» (С. I, 228). И далее: «Мы готовы были слопать друг друга и не слопали только потому, что не знали, с какого конца начать лопать...» (С. I, 230). Охота, едва начавшись (производится единственный выстрел), разваливается, превращается в «минус-приём».

В рассказе «На охоте» (1884) племянник-профан, которого дядя-профессионал практически насильно втягивает в охоту, вместо зверя убивает любимую дядюшкину собаку и за это лишается содержания и наследства. Охота здесь оборачивается *непреднамеренным убийством*.

Пьянство и страсть к охоте оказываются у Чехова в одном семантическом ряду. *Охота как запой* показана в рассказе «Он

понял!» (1883), герой которого, Павел Хромой, убивает скворца из кустарного ружья, охотясь до Петрова дня. Объясняя барину, почему он это сделал, Хромой твердит, что его черт попутал. Объясняя, почему он пошёл на охоту, Павел говорит: «А по моему глупому предположению, как я это дело понимаю, это не баловство, а болесь... Всё одно как запой... Один шут... Ты не хочешь, а тебя за душу тянет. Рад бы не пить, перед образом зарок даешь, а тебя подмывает: выпей! выпей! Пил, знаю...» (С. II, 175). В рассказе «Петров день» (1881) стопки, выпитые охотниками и имеющие строгий счет, являются прозрачной аллюзией «выпущенных в жертву пуль» [Стенина 2013: 289].

Герой рассказа «Егерь» (1885) Егор Власыч говорит о себе Пелагее: «По-твоему, я шальной заблудящий человек, а который понимающий, для того я что ни на есть лучший стрелок во всем уезде. Господа это чувствуют и даже в журнале про меня печатали. Ни один человек не сравняется со мной по охотничьей части... А что я вашим деревенским занятием брезгаю, так это не из баловства, не из гордости. С самого младенчества, знаешь, я окромя ружья и собак никакого занятия не знал. Ружье отнимают, я за удочку, удочку отнимают, я руками промышляю. Ну, и по лошадиной части барышничал, по ярмаркам рыскал, когда деньги водились, а сама знаешь, что ежели который мужик записался в охотники или в лошадики, то прощай соха. Раз сядет в человека вольный дух, то ничем его не выковыришь. Тоже вот ежели который барин пойдет в ахтеры или по другим каким художествам, то не быть ему ни в чиновниках, ни в помещиках. Ты баба, не понимаешь, а это понимать надо» (С. IV, 81). В процессе разговора выясняется, что заигрывающая с Егором Пелагея – его венчаная жена, с которой он не живёт, так как не считает её ровней: «Граф из зависти, что я лучше его стреляю, месяц целый вином меня спаивал, а пьяного не токмо что перевенчать, но и в другую веру совратить можно. Взял и в отместку пьяного на тебе женил... Егеря на скотнице!» (С. IV, 81) *Охота как воля* сравнивается здесь с *художеством* противопоставляется *женильбе* (да ещё бессознательной) как *неволе*.

В рассказе «Свирель» (1887) разговор охотника с пастухом об отсутствии птицы подводит к апокалиптическому итогу: «Пришла пора божьему миру погибать» (С. VI, 323). Пастух, словно местный Пан (играет на самодельковой свирели что-то суровое и чрезвычайно тоскливое), говорит как свидетель конца времён, выступая на правах старожилы: «И куда оно всё девалось? Лет двадцать назад, помню, тут и гуси были, и журавли, и утки, и тетерева – туча-тучей! Бывало, съедутся господа на охоту, так только и слышишь: пу-пу-пу! пу-пу-пу! Дупелям, бекасам да кроншпилям переводу не было, а мелкие чирята да кулики, всё равно как скворцы или, скажем, воробцы – видимо-невидимо! И куда оно всё девалось! Даже злой птицы не видать. Пошли прахом и орлы, и соколы, и филины... Меньше стало и всякого зверья. Нынче, брат, волк и лисица в диковинку, а не то что медведь или норка. А ведь прежде даже лоси были! Лет сорок я примечаю из года в год божьи дела и так понимаю, что всё к одному клонится» (С. VI, 323). Приказчик Мелитон поддаётся настроению старого пастуха и начинает жаловаться: «От бедности жена осатанела... сам я запоем. Человек я рассудительный, степенный, образование имею. Мне бы дома сидеть, в спокойствии, а я целый день, как собака, с ружьем, потому нет никакой моей возможности: опротивел дом!» (С. VI, 327) Охота здесь становится поводом для философских размышлений.

Н. А. Хохлова приводит выдержку из письма Чехова к брату Михаилу 1877 года («Дражайший Брат Миша! Я сейчас сделал 2 выстрела: один в забор из ружья, другой в Сашу из-под пера» (П. I, 17)) и отмечает, что в этой шуточной фразе актуализируется игровое начало мотива охоты [Хохлова 2015: 12]. Она же приводит фрагмент пьесы «Безотцовщина» (1878), где этот мотив подразумевает разные смыслы [Хохлова 2015: 12].

Таким образом, суммируя сказанное, можно сделать следующее обобщение: охотничьи фабулы у Чехова – приём театрализации обыденной жизни с целью её самораскрытия как абсурдной; охотничьи фабулы создают «принудительные» контакты, чреватые разговорами и ссорами; сама охота оборачивается «нулевым»

итогом. За охотой у Чехова всегда стоит что-то другое, и в этом смысле она *сродни невротическому симптому*. Другими словами, охота – фабульный шаблон, запускающий движение сюжета, обманывающего ожидания читателя.

К таким сюжетам относится и «Драма на охоте» (1884), в которой семантический потенциал охоты развёрнут во всей многозначности. Охотничья фабула здесь удвоена: само происшествие (драма на охоте) рассказано в повести с тем же названием. Такое удвоение охотничьего кода представляет особый интерес.

Мотив «двое в одном» проявляется и в удвоении центрального персонажа: в повести, написанной Камышевым, охотником является судебный следователь Зиновьев, который удваивается своим реальным прототипом – автором повести Камышевым. Но и сам по себе следователь Зиновьев как персонаж повести Камышева – фигура амбивалентная. Его друг доктор Вознесенский характеризует его так: «Дай бог, чтоб я заблуждался, но мне кажется, что вы немножко психопат. У вас иногда, вопреки воле и направлению вашей хорошей натуры, вырываются такие желания и поступки, что все знающие вас за порядочного человека становятся в тупик... Диву даешься, как это ваши высоко нравственные принципы, которые я имею честь знать, могут уживаться с теми вашими внезапными побуждениями, которые в исходе дают кричащую мерзость!» (С. III, 299) Доктор оказывается абсолютно прав. Двое приятелей следователя – кутила-граф Карнеев и доктор Вознесенский – как две стороны его натуры. Взывая к лучшим чувствам Зиновьева, уговаривая его жениться на Наденьке Калининой, доктор до конца остаётся в неведении, что его друг, судебный следователь, – убийца Оленьки Урбениной, тело которой они вместе вскрывают.

Следователь Зиновьев напоминает стивенсоновского Джекила и Хайда: когда он психопат, он способен на самые страшные поступки, о которых в светлой фазе как будто бы забывает. Однако повесть Стивенсона появится чуть позже чеховской «Драмы на охоте» (в Лондоне она впервые будет опубликована в 1886 году).

Главное качество, объединяющее эти Зиновьева и Камышева – лживость, проявляющаяся через театральность поведения. Актёрство в контексте данной повести становится синонимом лжи. «Убийца вы и есть <...> и даже скрыть этого не можете: в романе провалились, да и сейчас плохо актерствуете» (С. III, 40), – говорит Камышеву прочитавший его повесть редактор.

В повести Камышева его автореферентный персонаж – Зиновьев – приписывает актёрство Урбенину, который становится во всей этой истории козлом отпущения. Написание бывшим следователем повести об убийстве – с одной стороны, создание себе своеобразного алиби, с другой стороны – признание вины, так как подлинный убийца здесь вычисляется (указание на подлинного убийцу и является завершением драмы на охоте). Очень точно пишет о мотивах Камышева Р. Назиров: «Пером Камышева водило тщеславие, он хвастливый преступник, *fanfaron de vice*, как говорят французы, он хотел бы и похвастаться своим злодеянием, и не дать себя поймать. <...> Рукопись Камышева — фальшивая исповедь. Эту форму позже использовала Агата Кристи <...>» [Назиров 2005: 165].

Роль подлинного следователя здесь выпадает редактору, которому Камышев приносит свою вещь, и в этой роли редактор подобен Порфирию Петровичу из «Преступления и наказания», с той разницей, что Порфирий вычислил убийцу заранее, а редактор становится следователем поневоле («Мне казалось, что я, не судебный следователь и еще того менее не присяжный психолог, открыл страшную тайну одного человека, тайну, до которой мне не было никакого дела... Я ходил по террасе и убеждал себя не верить своему открытию...») (С. III, 245–246)). Однако тот же редактор оказывается не только в роли следователя, но и в роли психолога, так как медицинский аспект рассказанной истории не менее важен, чем уголовный.

О «Драме на охоте» написано немало: в ней справедливо видят множество литературных аллюзий, в частности, пародию на детективный роман (эти адреса – Габорио, Шкляревский – названы самим пишущим, то есть Камышевым) [Кибальник 2017] и на

Достоевского [Назиров 2005; Кибальник 2015: 57–70]. Но можно смотреть на «Драму на охоте» и шире – как на метатекстуальную новеллу, в которой дезавуируется литературная «кухня». При такой переакцентировке основное внимание будет направлено не на вопрос «Кто убил?!», как в детективном сюжете, а на соотнесение события и рассказа о нём, драмы-происшествия и драмы-текста. В этом случае роль следователя и доктора отводится не только редактору, но и читателю, который должен разобраться с «трупом» рассказанной истории. Неслучайно чтение становится в «Драме на охоте» частью изображаемой реальности: читающими персонажами здесь показаны и слуга следователя Поликарп, и Оленька, и граф. В таком ракурсе друг Зиновьева, доктор Вознесенский, является проекцией затекстового читателя. Парадокс в том, что доктор и знает о следователе то, о чём не догадываются другие (о тайне его натуры, о её темной, инстинктивной стороне), и одновременно не знает о том, кто настоящий убийца. Однако это незнание запланировано автором. Повесть представляет собой, по мнению Д. Быкова, детектив принципиально нового типа, в котором окончательного ответа на вопрос – кто убил – быть не может. Неслучайно Д. Быков не принимает версию редактора о том, что убийцей является следователь, и называет использованный Чеховым приём «двойной обманкой» [Быков 2020: 442–443]. В пользу Камышева Д. Быков приводит три аргумента: во-первых, это человек, который не умеет лгать; во-вторых, у него нет мотива для убийства; в-третьих, вымаранные в рукописи сто сорок строк, которые убийца не оставил бы в варианте, который он передаёт редактору. Таким образом, перед нами ещё одна «нулевая» фабула в том смысле, что *охота* (желание) *читателя* узнать, кто убийца, обречена на неуспех.

Хотя Д. Быков не исключает варианта с двойной перспективой (то есть допускает, что убийца Камышев), он, на наш взгляд, идеализирует Камышева, приписывая ему желание пострадать, и убийцей всё же является следователь, а не Урбенин или одноглазый мужик Кузьма. Во-первых, Камышев умеет лгать, что подтверждается несоответствием его внешнего вида и словами о том, что повесть

написана ради заработка; во-вторых, для убийства в состоянии аффекта мотив не требуется. Вымаранные сто пятьдесят строк – тёмная часть рукописи, соответствующая «хайдовской» личности Зиновьева-Камышева (абрис миленькой женской головки, на которую обращает внимание Д. Быков, – деталь, не тянущая на оправдание). И здесь напрашивается версия, что Камышев убил Оленьку в невменяемом состоянии (о котором говорит в самом начале истории доктор Вознесенский): возможно, аттестуя Зиновьева как расщеплённую личность, Камышев как бы снимает с себя ответственность за преступление. Однако против этого свидетельствует написанный им текст, который демонстрирует театральность и рациональность писательского поведения Камышева.

Самое интересное в «Драме на охоте» – драматургия нарратива, то есть то, как играет Камышев с читателем, как формирует его ожидания, как в этой игре он использует литературные шаблоны, о которых сам говорит редактору: «Повесть моя написана по шаблону бывших судебных следователей, но... в ней вы найдете боль, правду... Всё, что в ней изображено, всё от крышки до крышки происходило на моих глазах... Я был и очевидцем и даже действующим лицом» (С. III, 244).

У автора «Драмы на охоте» шаблонов больше, чем у его героя. Но в каком-то – разумеется, сугубо литературном – смысле Камышев – авторский двойник. Двойничество Камышева и Зиновьева удваивается двойничеством Камышева и автора. Неслучайно Д. Быков отмечает, что «рассуждения господина Камышева – это во многом заветные мысли самого Чехова» [Быков 2020: 455].

Жизнь Зиновьева как изображенного двойника Камышева в написанном им романе подобна охоте; охота здесь – метафора вожделения, высвобождения инстинктов, которые в другое время вуалируются чрезмерной театрализацией поведения; «зайцы» – Оленька Урбенина и Наденька Калинина; но и сами «зайцы» являются ловцами (женщины расставляют сети на мужчин). Говоря о драматическом потенциале мотива охоты, Н.А. Хохлова отмечает противоречивую сущностью охоты как процесса, отличающегося

внутренней парадоксальностью: соединением в одной категории страстного желания овладеть (настичь, поймать, захватить) и одновременно истребить предмет охоты [Хохлова 2015: 11].

Стратегия автора по отношению к читателю тоже может быть интерпретирована как охота: если в процессе жизни-охоты мы наблюдаем, как мужчины охотятся на женщин, а женщины на мужчин, то в процессе нарративной охоты «дичью» становится читатель, для которого с самых первых фраз расставляются приманки и ловушки. К таким ловушкам относятся многократно упоминаемые *предчувствия* и *приметы*, расставленные в рассказе с подчеркнутой театральностью. Чего стоит одна только первая фраза, с которой начинается повесть Камышева: «Муж убил свою жену! Ах, как вы глупы! Дайте же мне наконец сахару!» (С. III, 246). Эта реприза, являющаяся «зерном» сюжета и содержащая внутреннее противоречие (первое предложение объявляет виновника, второе «даёт по морде» доверчивому читателю, третье обозначает цель рассказа – получение награды вместо наказания), будет затем много раз повторена попугаем Иваном Демьянычем, который в финале будет застрелен Зиновьевым, став его четвёртой серийной жертвой (до этого были ударенный веслом по голове – не насмерть – мужик Иван Осипов, кулик и Оленька). Попугай в рассказанной истории становится псевдорезонёром и как бы сообщником Камышева; это ещё один пародийный двойник Камышева-нарратора, который, будучи преступником, боится разными «уликами», которые он руками Зиновьева подсовывает невиновным, в том числе Урбенину, «фамильную» (ср. с Арбениным в «Маскараде») ревность которого он разыгрывает как один из козырей. Весь рассказ Зиновьева раскручивается как сбывшееся предсказание попугая, и в финале Зиновьев предъявляет Урбенину обвинение, которое превращает попугая в пророка. Так замыкается один круг.

В финале большой повести, включающей разбор рукописи редактором, обвинение в убийстве переадресуется Камышеву. Замыкается второй круг. Такая переадресация имеет литературный

смысл: убийцей объявляется автор. Охота переосмысливается как метатроп, объединяющий изображаемые события и событие рассказывания и связывающий автора с читателем как охотника с дичью. Это заставляет нас по-новому посмотреть на сюжеты, в мотивный комплекс которых входит охота. На периферии охотничьего сюжета находится «Чайка», где охотником и рыболовом представлены драматург и писатель, рассказ «Студент», действие которого разворачивается во время возвращения Великопольского с тяги, и маленькая трилогия, персонажей-рассказчиков которой объединила опять же охота. Но это – предмет отдельного разговора.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Быков Д.Л.* Русская литература: страсть и власть. М., 2020.
2. *Кибальник С.А.* Чехов и русская классика: Проблемы интертекста. Статьи, очерки, заметки. СПб., 2015.
3. *Кибальник С.А.* «Судебный следователь» в русской детективной литературе 1860–1880-х гг. От Александра Шкляревского до Чехова // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2017. Т. 22. №3. С. 384–397.
4. *Назирова Р.Г.* Достоевский и Чехов: преемственность и пародия // Назирова Р.Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: сборник статей. Уфа, 2005. С. 159–168.
5. *Одесская М.М.* Русский охотничий рассказ второй половины XIX века (типология, традиции): автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1993.
6. *Стенина В.Ф.* Охота в чеховском тексте: ритуал и поведенческие стратегии // Мир науки, культуры, образования. 2013. № 3 (40). С. 288–290.
7. *Хохлова Н.А.* Об особенностях концепта охоты в рассказах А.П. Чехова первой половины 1880-х гг. // Вестник Томского государственного университета. 2015. № 400. С. 11–19.

**Принципы типизации характера
и мотивная основа
в рассказе А.П. Чехова «На подводе»**

■ ■ ■

Лоскутникова Мария Борисовна

Россия, Москва

maria.loskutnikova@mail.ru

Изображая «человека работающего», из интеллигенции, прежде всего в сферах медицины и искусства, Чехов не обошел и современной ему образовательной сферы – учителей, служащих в системе начальной и средней школ, преподавателей, а также попечителей и руководителей образовательных учреждений и др. В первую очередь писателя интересовали характеры рядовых учителей, которые выведены им как в рассказах 1880-х годов («Клевета», «В Париж!», «В пансионе» и др.), так и в произведениях 1890-х годов («Учитель словесности», «Анна на шее», «Человек в футляре» и др.). Если для сюжетов ранних рассказов Чехова – «для Чехова первой поры» – характерно, как отмечали исследователи уже в начале XX века (например, А.С. Долинин в 1914 году), «именно анекдотическое, смешные приключения» (причем это «комизм не столько характера, идеи, души человеческой, сколько положения»), то в прозе 1890-х годов в характерах и умонастроениях героев, в т. ч. учителей, усиливаются «следы недоумения, непонимания, растерянности и непоправимого одиночества», вызванного «трагедией <...> будней» [Долинин 2002: 947, 956].

Знаком чеховской современности стали и женщины-учительницы. Согласно законодательным актам Российской империи последней четверти XIX – начала XX века, девушка, окончившая

гимназию (с 7-летним курсом обучения), получала аттестат, закрепляющий за ней звание учительницы начальной школы, а если девушка оканчивала 8-й класс гимназии (т. е. дополнительный педагогический класс), она получала документ, дающий ей право работать домашней учительницей. Героини, имеющие такой социально-культурный статус, выведены Чеховым неоднократно. Так, в первый период творчества это, например, бездушная и не заинтересованная в результатах своего труда домашняя учительница Алиса Осиповна Анкет в рассказе 1887 года «Дорогие уроки». В «звездный» период творчества писателя таким персонажем является столь же бездушная и при этом властная и авторитарная Лида Волчанинова, работающая учительницей земской школы, в рассказе 1896 года «Дом с мезонином».

Цель данной статьи состоит в том, чтобы выявить особенности телеологической работы Чехова в рассказе «На подводе» (1897): высветить принципы типизации в образе героини – учительницы земской школы Марьи Васильевны – и определить мотивную основу произведения, потребовавшуюся автору для разработки центрального характера и нравственно-духовной атмосферы в окружающем мире.

* * *

В рассказе «На подводе» показан один день из жизни учительницы земской школы, которая ездила за жалованьем в город.

Земские школы возникли в сельских районах России на рубеже 1860–1870-х годов в т. н. земских губерниях, охватывающих практически всю Европейскую часть страны, как результат утвержденного Александром II в 1864 году «Положения о губернских и уездных земских учреждениях». В каждой такой школе работал один учитель или учительница – народные учителя, преподававшие русский язык, чистописание и азы арифметики, а также приходили священники, чтобы провести уроки Закона Божьего, основ церковно-славянского языка и научить церковному пению. Учениками были как мальчики, так и девочки

в возрасте 8–12 лет. Все дети – ученики младшего, среднего и старшего классов – учились в одной комнате.

Чеховскую «учительшу из Вязовья» Марию Васильевну крестьяне уважают: она «барышня хорошая» – «порядочная» (С. IX, 340). Однако это не мешает им считать, что «она получает слишком большое жалованье – двадцать один рубль в месяц (было бы довольно и пяти) и что из тех денег, которые она собирала с учеников на дрова и на сторожа, бóльшую часть она оставляла себе» (С. IX, 341). И это еще не всё. Школьный сторож «ничего не делает, грубит ей и бьет учеников», а на ее просьбы – «чтобы уволили сторожа», с которыми она неоднократно обращалась в земскую управу, – председатель управы никак не реагирует (С. IX, 341, 337). На инспектора народных училищ надежды нет: он в земской школе Вязовья бывает «раз в три года», к тому же «ничего не смыслит в деле, так как раньше служил по акцизу и место инспектора получил по протекции» (С. IX, 337). Нет никакой надежды и на училищный совет, поскольку он «собирается очень редко и неизвестно, где собирается» (С. IX, 337). Да и сам попечитель, владелец «кожевенного заведения», – «малограмотный мужик»: он «неумен, груб и в большой дружбе со сторожем» (С. IX, 337). И только бы это. Попечитель согласен с крестьянами в вопросе о слишком большом жалованье «учительши», тогда как «сам кое-то наживал с дров [предназначенных для школы] и за свое попечительство получал с мужиков жалованье, тайно от начальства» (С. IX, 341).

В этом описании повествователем служебных неурядиц в жизни «учительши» безусловно слышна несобственно-прямая речь самой героини рассказа Марьи Васильевны: тоскливо-гневное воспроизведение слов крестьян («было бы довольно и пяти» рублей), оценка деятельности, а точнее бездеятельности инспектора (который «ничего не смыслит в деле») и др. Несобственно-прямая же речь, как свидетельствовала Н.А. Кожевникова, занимает «особое место <...> в рассказах Чехова» [Кожевникова 2011: 81].

В рассказе «На подводе» важен мотивный комплекс воспоминаний, понимаемый как совокупность изоморфных и прежде

всего «родственных» мотивов. В структуре художественного целого в указанном произведении автором соотнесены неотступные «близкие» воспоминания и запрещенные «далекие».

Молодая женщина учительствует в местной школе уже тринадцать лет, и при возвращении в апрельский день к месту работы перед нею мелькают все долгие годы в Вязовье. Это мотив «близких» воспоминаний. По замечанию еще 100-летней давности, перед героиней проносится «вся ее каторжная жизнь», и это «настоящая трагедия маленького, одинокого, напуганного существа – трагедия, состоящая из сплошных будней, из мелких и крупных повседневных неудобств и обид» [Долинин 2002: 956]. Смысловым контекстом «близких» воспоминаний являются обстоятельства поездки, когда в апрельском лесу подвода увязает колесами в глубоких колеях, а «колючие ветви бьют по лицу», когда кучер Семен, по дурости, решил переехать разлившуюся в половодье речонку (и все потому, что «тут на цельные три версты ближе», нежели ехать по мосту), в результате чего не только «калоши и башмаки» учительницы стали «полны воды», а вместе с ними насквозь промокли «низ платья и шубки и один рукав», а главное, что «сахар и мука оказались подмоченными», что «было обиднее всего» (С. IX, 337, 341, 342).

Вместе с тем в произведении значим и мотив «далеких» воспоминаний, поскольку еще тринадцать лет назад – «до ее поступления в учительницы» – были у Марьи Васильевны «отец и мать; жили в Москве около Красных ворот, в большой квартире»; но отец «умер, когда ей было десять лет, потом скоро умерла мать...»; был брат, офицер, поначалу писавший письма, но потом и брат «перестал отвечать на письма» – «отвык» (С. IX, 335). В эти воспоминания героини, оформленные как речь повествователя, также вправлена несобственно-прямая речь учительницы («потом скоро умерла...», брат «отвык» писать ей письма и др.). От прежней жизни, о которой и сама Марья Васильевна «уже отвыкла вспоминать», осталась лишь потускневшая «от сырости в школе» фотография матери (С. IX, 335).

Сквозным мотивом произведения является тема тяжелого и безрадостного труда народных учителей. Пунктиром, задающим ритм художественному целому, становятся мысли героини о том, что «скоро экзамен и она представит четырех мальчиков и одну девочку», о том, «какая будет [арифметическая] задача на экзамене – трудная или легкая»; «и опять она думала о своих учениках, об экзамене, стороже, об училищном совете»; «и думала опять о дровах, о стороже»; «а ночью снятся экзамены, мужики, сугробы» (С. IX, 336, 338, 340, 339).

Драматизм безрадостных будней земской учительницы усилен введением другого мотива – невозможности обретения личного счастья. Вновь в слиянном сознании повествователя и героини возникает оценочное суждение: Марья Васильевна «от такой жизни постарела, огрубела, стала некрасивой, угловатой, неловкой» – и теперь «всего она боится» (С. IX, 339). Героиня давно перестала думать о представителях земства как о равных себе. Но, случайно встретив при возвращении из города помещика Ханова, который год назад принимал в ее школе экзамен и «был чрезвычайно вежлив и деликатен» да и сейчас «казался стройным, бодрым», она сокрушается: «В ее положении какой бы это был ужас, если бы она влюбилась!» (С. IX, 336, 338, 339).

Эта последняя фраза в речи повествователя, эмоциональная стилистика которой несомненно являет собой субъектное сознание и речь самой Марьи Васильевны, сначала вновь перерастает в единство высказывания героини и повествователя: «В учительницы она пошла из нужды, не чувствуя никакого призвания» (С. IX, 339). Но вслед за тем субъектность речи изменяется: Чехов передает слово повествователю – и только ему: «А откуда тут думать о призвании, о пользе просвещения? 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» (С. IX, 339). Завершая суждение, автор устами повествователя констатирует: «Жизнь трудная, неинтересная, и выносили

ее подолгу только молчаливые ломовые кони, вроде этой Марьи Васильевны; те же живые, нервные, впечатлительные, которые говорили о своем призвании, об идейном служении, скоро утомлялись и бросали дело» (С. IX, 339).

Мотивным пуантом невозможного счастья на исходе кульминационного этапа в развитии сюжетного действия становится эпизод, когда, остановившись на железнодорожном переезде в ожидании прохода курьерского поезда, героиня, стоя рядом со своей подводой у шлагбаума, видит мелькнувшую «на площадке одного из вагонов первого класса» (С. IX, 342) даму, напомнившую ей покойную мать. И Марья Васильевна «живо, с поразительной ясностью, в первый раз за все тринадцать лет, представила себе мать, отца, брата, квартиру в Москве, аквариум с рыбками и все до последней мелочи, услышала вдруг игру на рояле, голос отца» – и «почувствовала себя, как тогда, молодой, красивой, нарядной, в светлой, теплой комнате, в кругу родных» (С. IX, 342), поэтому она и подъехавшему к переезду Ханову «кивала <...> головой, как равная и близкая» (С. IX, 342).

Но, по справедливому замечанию А.П. Чудакова, «у большинства событий в мире Чехова есть особенность: они ничего не меняют» [Чудаков 2016: 227]. В результате излучение мотива личного счастья и его невозможности в судьбе земской учительницы пресекается двумя репликами кучера Семена в финале произведения. Первая звучит до переезда телеги через железнодорожные пути после поднятия шлагбаума: «Васильевна, садись!», а вторая – после этого переезда: «А вот и Вязовье. Приехали» (С. IX, 342).

Наряду со сквозными мотивами, в рассказе важен мотив запрета на красоту и ее адекватное восприятие. Так, в экспозиционной части произведения, когда поездка учительницы в город за жалованьем только, по сути, обозначена, автор устами повествователя, не скрывающего своего позитивно-оценочного настроения, передает великолепную картину весеннего утра: «шоссе было сухо, прекрасное апрельское солнце сильно грело»; поездка предстояла через «согретые дыханием весны прозрачные

леса»; «небо, чудное, бездонное, куда, кажется, ушел бы с такой радостью» (С. IX, 335). Казалось бы, миновала «зима, злая, темная, длинная» (С. IX, 335). Но у Марьи Васильевны «было такое чувство, как будто она жила в этих краях уже давно-давно, лет сто»: «тут было ее прошлое, ее настоящее; и другого будущего она не могла представить себе, как только школа, дорога в город и обратно, и опять школа, и опять дорога...» (С. IX, 335). Мотив запрета на красоту и ее адекватное восприятие, лексически маркированный при вводе в ситуацию, в развитии сюжетного действия напрямую не повторяется. Однако он задает общий эмоциональный тон всему произведению.

В результате в телеологической сюжетной логике Чехова хроникальность одного дня из жизни учительницы земской школы приобретает кумулятивные черты и свойства, поскольку, по свидетельству М.Ч. Ларионовой, «кумулятивные сюжеты, в отличие от других, не оставляют возможности для непредсказуемого развития событий» [Ларионова 2019: 35]. Указав на «кумулятивную структуру» ряда чеховских рассказов, ученый подчеркивает, что такого рода сюжеты «однозначны и ясно выражают авторскую позицию» [Ларионова 2019: 35]. Неоспоримость этого заключения, наряду с развитием в рассказе «На подводе» системы мотивов, прямо выражается в поэтике финала – в последнем слове художественного целого, которым является реплика кучера Семена «Приехали».

Еще в 1905 году, вскоре после ухода Чехова из жизни, современник писателя, неоднократно обращаясь, в числе прочих, к рассказу «На подводе», писал: «Чехов всей силой своего таланта устремился на воспроизведение родовой стихии души среднего человека, независимо от того определенного жизненного положения, или момента внутреннего развития, в которых может находиться индивидуальная психика» и подчеркивал, что Чехову «естественно описывать заурадное течение жизни, с неустранимыми жизненными и психологическими минимумами человеческого существования» [Шапир 2002: 658]. Повторяя, что в центр

внимания писателем «ставится сама психика (средняя), в самом общем виде» [Шапир 2002: 660], исследователь, по сути, подчеркивал, что образ, в создании которого всегда взаимодействуют две составляющих – типизация и индивидуализация, в чеховском творчестве тяготеет к типизации. К близкому выводу, ссылаясь на Л.Я. Гинзбург, пришел и современный исследователь, радикально заявивший, что Чехов пришел «к отказу от индивидуализации характеров» [Полонский 2009: 72].

Анализ рассказа «На подводе», как и рассмотрение ряда других произведений Чехова в свете профессиональной деятельности героев и/или служения делу жизни [Лоскутникова 2019; Лоскутникова 2020], показывает, что как в раннем прозаическом творчестве, так и в рассказах и повестях 1890-х годов Чехов усиливает в образах, прежде всего в характерах, их типическую ипостась. Иными словами, писатель, осуществляя отбор значимых фактов действительности и проводя их обобщение, стремится установить «силовые линии» бытия и указать не только на общечеловеческие и народно-национальные реалии жизни, но и на несомненное подобие самой обыденности и конкретики обстоятельств у тех, кто по факту существует в определенной профессиональной сфере (в широком смысле – в социально-культурной и субкультурной среде). В итоге возникает изоморфность или гомеоморфность фабульных составляющих, которые ложатся в сюжетную основу произведений. Недаром сам писатель еще в 1889 году подчеркивал: «Сюжет должен быть нов, а фабула может отсутствовать» (П. III, 189).

Вместе с тем о безусловной редукции при индивидуализации образов, прежде всего характеров, говорить не приходится. Чехов выводит не модели людей, а воплощает в данностях пульсирующей ежеминутности не только внешний облик своих героев, но и их представления о жизни, их мнения, суждения, разноплановость их мгновенных эмоционально-чувственных движений и константных (или трансформирующихся) интеллектуально-духовных качеств – всего того, что в видении автора присуще

создаваемым им характерам и типам. Наконец, это неповторимая речь персонажей: это ее словарный ряд; умение или, напротив, неспособность выстроить осмысленную сентенцию; наконец, фоническая организация высказываний.

Иными словами, в познании действительности и при систематизации ее явлений (с целью выявления субстанциально-значимого, сущностного, «корневого») Чехов в любом случае ориентирован не только на общее, но и на бесконечное разнообразие частных. В своей работе Чехов использовал не только принципы типизации, но и принципы индивидуализации образа (хотя вследствие телеологической «задачи» автора приоритет остается за первыми).

Признанный мастер «классического стиля» русской литературы [Гиршман 1991: 153], Чехов несомненно является носителем его пластической природы, что вне индивидуализации образов и их неповторимой литературной грации невозможно. При этом Чехов действительно сумел рассмотреть в жизни, и в первую очередь в профессиональной среде и/или в близкородственных сферах жизни, в т. ч. в бытии женщины, те тонкие нити, которые связывают людей в единые типы.

* * *

Таким образом, в рассказе «На подводе» автор в характере главной героини, учительницы земской школы Марьи Васильевны, воплотил тип великой труженицы и вместе с тем «маленького человека», забывшего за бесконечными безрадостными буднями о том, что она, образованная, воспитанная, умная, добрая, безусловно ответственная за дело, которому вынуждена служить, – по-прежнему равна со всеми теми людьми ее круга, кому в жизни повезло больше, чем ей.

В телеологической работе над мотивной организацией художественного целого, направленной на выявление в частной судьбе той системной повторяемости, которая характеризует тружеников, часто являющихся «маленькими» людьми (или восприни-

маемых в качестве таковых), Чехов актуализирует мотивный комплекс памяти (как мотивы «близких» и «далеких» воспоминаний героини), а также комбинаторику сквозных и локальных мотивов. К сквозным следует отнести не только мотив нелегкого труда представительницы интеллигенции, к тому же труда вынужденного, не приносящего полноценного удовлетворения, но и мотив невозможности счастья для женщины, поглощенной такого рода трудом ради зарабатывания хотя бы небольших денег на очень скромную жизнь. Сквозные мотивы поддержаны локальными мотивами, среди которых мы отметили мотив самозапрета на восприятие даже единственной доступной героине красоты – возможной в природе гармонии.

В результате хронологического изображения одного дня из жизни героини Чехов задает сюжету кумулятивные свойства – как неизбежность перспектив для судеб тех представителей интеллигенции, кто волею обстоятельств оказался в социальной роли «маленького человека».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гиришман М.М.* Литературное произведение: Теория и практика анализа. М., 1991.
2. *Долинин А.С.* О Чехове: (Путник-созерцатель) // А.П. Чехов: Pro et contra: Творчество А.П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX века (1887–1914). СПб., 2002. С. 923–960.
3. *Кожевникова Н.А.* Стиль Чехова. М., 2011.
4. *Ларионова М.Ч.* Творчество Чехова и народная культура // Изучение чеховского наследия на рубеже веков: взгляд из XXI столетия: сб. науч. тр. XXXVIII Междунар. науч.-практ. конф. Вып. 23. 2019. С. 32–41.
5. *Лоскутникова М.Б.* Система мотивов в рассказе А.П. Чехова «Бабье царство» (в контексте изображения женских характеров в прозаических произведениях писателя второй половины

- 1880-х – начала 1900-х годов) // *Inskrypcje. Półrocznik. Siedlce*. 2020. R. VIII. № 1 (14). P. 21–31.
6. *Лоскутникова М.Б.* Телеологические принципы художественного целого и композиционно-архитектоническая организация рассказа А.П. Чехова «Попрыгунья» // *Inskrypcje. Półrocznik. Siedlce*. 2019. R. VII. № 1 (12). P. 45–55.
 7. *Полонский В.В.* Ирония Чехова: между классикой и «Серебряным веком» // *Новый филологический вестник*. 2009. № 10. С. 69–75.
 8. *Чудаков А.П.* Поэтика Чехова. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. СПб., 2016.
 9. *Шатир Н.Л.* Чехов как реалист-новатор: (опыт научно-психологической критики) // *А.П. Чехов: Pro et contra: Творчество А.П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX века (1887–1914)*. СПб., 2002. С. 652–691.

Цвета и звуки в пьесе «Вишневый сад» А.П.Чехова

■ ■ ■

Молнар Ангелика
Венгрия, Дебрецен
manja@t-online.hu

Мотивный план цветов и звуков в пьесе «Вишневый сад» А.П. Чехова не должен быть изучен без разбора поэтической функции «звука лопнувшей струны» и разных проявлений цветов вишни. Первый вопрос достаточно глубоко и многосторонне рассматривался известными чеховедами [Чеховиана 2005; Полоцкая 2003; Сухих 2004; Ивлева 1999; Кайдаш-Лакшина 2004; Ларионова 2006; Ларионова 2010]. В связи с данной темой стоит обратиться также к магистерской работе и ее экстракту венгерской журналистки Ливии Олбеи [Ólbei 2013], руководительницей которой я была ровно десять лет назад. Настоящим мне хотелось бы представить свой анализ чеховского текста, так как у нас с ней получился несколько различный подход и принципиально иная интерпретация пьесы. В тексте статьи используется множественное число первого лица, однако лишь для выражения формального стиля.

Загадка присвоения Чеховым жанра комедии драматической основе «Вишневого сада» продолжает волновать и наших современников. На наш взгляд, реализация этих двух жанровых принципов наблюдается в технике использования цветов и звуков в пьесе. Следовательно, и метафорические определения в связи с особенностями поэтики писателя-драматурга, данные классиками русской литературы, критиками, литературоведами и театральными деятелями, в данном случае воспринимаются нами буквально,

в прямом, конкретном значении. Л.Н. Толстой утверждает, что из «мазания» красками у Чехова «получается цельное впечатление» [Сергеенко 1911: 225]. Такое понимание чеховского импрессионизма мы используем в нашем анализе как функциональное и холистическое применение цветов в мире и тексте «Вишневого сада». Изобразительным термином («полутонами») объясняет также С.Д. Балухатый отсутствие подлинной коммуникации в пьесах Чехова и обращает внимание на важную роль «пауз», которые словно подготавливают грядущие потрясения в них [Балухатый 1935].

Другой устойчивый термин в связи с спецификой поэтики Чехова – это «подтекст» или «подводное течение». На это может указывать и то, как А.П. Скафтымов [Скафтымов 1972] определяет случайные реплики «Вишневого сада»: они «ломают» диалоги. Забегая вперед, мы утверждаем, что мотив ломки играет ключевую роль в пьесе, поэтому мы будем рассматривать его в таком ракурсе. В то же время идею Скафтымова о двойственной структуре пьесы Чехова находим особенно важной для нашего анализа. Добавим, однако, что «обособленное страдание» действующих лиц скрывает более глубокие взаимоотношения между ними и другие, кажущиеся случайными детали, в частности, звуки имеют тесную взаимосвязь у Чехова. Следовательно, утверждения А.П. Чудакова [Чудаков 1971] стоит применять с этой точки зрения. Отметим, что и Б.М. Эйхенбаум [Эйхенбаум 1969] считал, что писатель-драматург снимал «различия» между значительным и мелочным.

Напомним также, что звуки занимают важное место и в музыкальности пьесы. В.Э. Мейерхольд [Мейерхольд 1908] замечает симфоническую композицию как «Вишневого сада» в целом, так и его кульминационного акта: метания Раневской на балу, в то время как идет решающий торг. Под нашим углом зрения цвета и звуки не только являются ключевыми составляющими мира данного произведения, но и служат для определения особенностей драматургии Чехова. Дело в том, что они выполняют поэтическую

функцию и в связи с проблемой жанра пьесы: сочетания комедии и драмы.

Действие «Вишневого сада» начинается в рассвет, обещающий новые возможности как в связи с приездом Раневской, так и символически: излучается подлинный свет (солнце) вместо искусственного (свечи). Весеннее время (май), о котором свидетельствуют поющие птицы и цветущие вишни, однако неожиданно отмечено морозом, что отражает двойственность также и метафорического плана текста. Вспомним классификацию Н. Фрая о том, какие образы присваиваются разным жанрам (например, комедии – весна, радость, воскресение; трагедии – зима, мрак, смерть) [Frye 1998]. Не только в саду, но и в Париже встречаются путешественников необыкновенные холода, в отличие от времени года последнего действия (осени), когда все наоборот. В начале пьесы восходит солнце и становится тепло, и людей, полных надежд, словно олицетворяет сад, который «молод, полон счастья» (С. XIII, 210).

Известно, что в пьесе вишневый сад представляет собой «рай» в воспоминаниях действующих лиц, особенно Раневской (ее фамилия по мужу и начинается с сегмента слова «рай», а девичья – «Гаева» тоже напоминает его). Тем не менее, образ сада обладает той же двойственностью, что и все остальные поэтические компоненты пьесы. К примеру, светлые, «комедийные» составляющие («белые массы цветов, голубое небо»), ставятся рядом с трагическим, «мрачным» событием: тихая, но глубокая река унесла жизнь сына Раневской. Упоминается, что рядом со скамьей, на которой сидят действующие лица, расположены и камни – могильные плиты, обозначающие смерть, а также темная тополиная аллея, которая сопоставляется с протянутым ремнем, блестящим «в лунные ночи» (С. XIII, 210). Луна освещает в саду и людей с их проблемами.

Цветущий сад с белыми и фиолетовыми красками вишен является словно копией детской комнаты, представляющей собой чистоту и невинность. То, что обычно воспринимается как

легкомысленность Раневской, можно интерпретировать как ее радостный, бело-фиолетовый мир. Из окна детской комнаты она будто видит свою давно умершую мать в белом платье в вишневом саду в образе деревца белого цвета, которое «склонилось, похоже на женщину...» (С. XIII, 210). Итак, между растениями, вещами и людьми проводится параллелизм по признакам действия и цвета, и все они вместе составляют образ вишневого сада, то есть мир пьесы под названием «Вишневый сад». Рассмотрим и другие его свойства.

Качества вишни (мягкая, сочная, сладкая, душистая) характеризуют, например, и Аню, ласкательное имя которой содержится и в фамилии Раневской. Аня называется другими «солнышком», «душечкой» и по-детски радуется тому, что на «воздушном шаре летала» (С. XIII, 201). Фонические повторы, в частности слова «душа», делают текст пьесы особенно звучным. По созвучию создается и контраст: когда Варя замечает, что у Ани «брошка вроде как пчелка», та откликается «печально» (С. XIII, 201), то есть вместо подобия проворной пчеле девушка кажется скорее грустной. В другом случае добавляется в ремарках, что она говорит «вяло» (С. XIII, 200) и словно падает от усталости. В то же время именно в ее фигуре многое воплощает свет, весну и для Раневской: ее «глазки играют, как два алмаза» (С. XIII, 247), то есть блестят чисто. В конце третьего действия дочь старается развеселить свою мать, называя ее душу «чистой» и обещая ей светлое будущее: ««мы насадим новый сад» и «тихая, глубокая радость опустится на твою душу, как солнце в вечерний час» (С. XIII, 241). Таким образом, признаки сада переносятся на фигуру Раневской и связывают радость с вечерним солнцем, а по созвучию и с садом.

Отметим, что признаки свежести вишен не исчезают, даже когда их сушат либо варят. Рецепт обработки забылся, однако красота деревьев сохранилась. Согласно Лопахину, деревья бесполезны, так как редко приносят плоды и их вообще некому продавать. Трофимов морализирует, будто каждая вишня воплощает душу, то есть работника-раба Раневских: «с каждой вишни в саду ...

глядят на вас человеческие существа, неужели вы не слышите голосов...» (С. XIII, 227). В то же время «воздушная» Раневская словно олицетворяет душистость и лишность вишни. Слова, которыми ее фигура характеризуется, содержат квази-этимон «души» и «вишни»: она делает «шума», кладет ноги на «подушечку» и т.д. Ее душа полна любви и ранима, как это обозначают ее имя и фамилия – Любовь Раневская: она «ласкалась, плакала» (С. XIII, 201) и «смеялась», потому что любила родину, мужа, любовника, которые, однако, надругались над ней и обобрали ее. Комедия и драма проявляются в ней одновременно: в противоположность ее кажущейся легковесной фигуре на ней лежит «тяжелый камень» – смерть сына и другие трагедии ее жизни. Любовь для нее также «камень», но она «жить без него» не может (С. XIII, 234). Именно такая двойственность, сочетающаяся в светло-цветущей, затем потемневшей вишне, определяет и структуру пьесы в целом. Напомним, что продажа сада за долги выпадает на конец лета и начало осени (22 августа). Драма потери сада разворачивается параллельно напускной веселости вечера, настроениям Раневской. Любопытно, что в это время, когда «решается, судьба» (С. XIII, 232), погода очень хорошая. В последнем, четвертом действии декорации первого действия уже излучают пустоту и даже занавесок нет. Осенняя погода определяется как «чертовски» холодная – мороз, как и в самом начале пьесы, однако в то же время «солнечно и тихо, как летом» (С. XIII, 243). Эта оппозиция также выражает жанровый контраст драмы и комедии.

Былая красота сада остается вне внимания Лопухина, который видит только хорошее для стройки время в октябре и разбитые дачные участки. По всей вероятности, именно это метафоризирует и разбитый градусник, о котором говорит Варя при их неудавшемся сближении и окончательном расставании. Так получает поэтическую мотивировку деталь, кажущаяся случайной, и связываются разрозненные компоненты текста и мира пьесы. Построение будущего одновременно означает и всеобщую ломку, выражающуюся в образе «лопнувшей струны», и в первую очередь

относится к фигуре Лопухина. Диалог действующих лиц в самом деле «сломлен», так как вместо признания в любви говорится о «разбитом».

Символический звук в пьесе сначала раздается «точно с неба» и определяется как «замирающий, печальный» (С. XIII, 224), то есть обладающий качествами трагического. Раневская воспринимает звук точно так, как будто она читает чеховскую ремарку в качестве реципиентки самой пьесы: для нее этот звук – ознаменование несчастья свыше. И Фирс заговорит после паузы о былой трагедии: «и сова кричала, и самовар гудел» (С. XIII, 224). Имеется в виду, что птица, символизирующая беду, и звук предмета из старой жизни, возможно, обозначали смерть Гриши. Другие действующие лица тоже присоединяются к толкованию звука, однако и они не связывают его с творческим продуктом – игрой на струнной гитаре, а передают впечатление, как произведенное, например, хищными птицами – предвестниками беды. Гаев предполагает, что звук издан цаплей, а Трофимов присваивает его филину.

На наш взгляд, так как потом упоминается, что Епиходов «играет на гитаре все ту же грустную песню» (С. XIII, 228), поэтическую мотивировку звуковой детали следует искать в том, что разрыв однообразия (оборвалась струна) означает трагический исход комедии, если принимать машинальную повторяемость как критерий комедии. В том случае, если акцентировать грусть исполняемой мелодии, тогда ее прекращение означает начало чего-то другого, более веселого. А двойственность «Вишневого сада» реализуется именно в этой связи.

При повторении ситуации с лопнувшей струной нет подобной разгадки, так как беда уже произошла – сад продан, все уезжают, поэтому, согласно ремарке, наступает тишина. В этот раз звук характеризуется как «глухой», «звучащий одиноко и грустно» (С. XIII, 253). Плач Раневской и Гаева точно также тих и сдержан. И бормотание оставленного Фирса еле слышно. Слышно только как «топором стучат по дереву» (С. XIII, 254). В заключении пьесы звук вышедшего из строя музыкального инструмента снова

сменяется ритмичным, «могильным» звуком металлического предмета, уничтожающего красоту и приносящего пользу. Таким образом, лопнувшая струна метафоризирует уничтожение сада как творческой и бесполезной формы существования.

Добавим, что в первый раз Лопахин приводит кажущееся логичным объяснение звуку: он издается не сверху, а под землей – «сорвалась бадья» (С. XIII, 224). В этом проявляется установка человека-купца, считающего себя бывшим рабом земли и добившегося статуса владельца сада своим «земным» трудом: он все возводит к материальной причине и подчеркивает срывание, то есть разрыв. В отличие от него у Раневской эмоционально-поэтическое отношение к миру. Отметим, что разница между их позициями состоит и в том иносказательном утверждении, что трудящийся человек в представлении Лопахина становится великаном, однако, по мнению женщины, великаны «в сказках хороши, а так они пугают» (С. XIII, 224). Его рациональное предложение (как такого «великана») по спасению имения наводит на Раневскую только страх «лопнувшей струны» (потери сада): оно для нее «лопотание».

Семантика глагола «лопаться» активизирует «ломку, излом, ломанье». Созвучие фамилии Лопахина и явления управляет как текстопорождением, так и действием пьесы. В этом «разбитом» мире все ломается, теряет свою целостность. Такое «лопающее» отношение Лопахина ко всему выражается и в словах других действующих лиц пьесы, обращенных к нему: «хам», «не размахивай руками» (С. XIII, 243) и т.д. Возможно, потому, что окружение Раневской более похоже на нее в своей «неживучести». Ее фамилия напоминает и действие «ронять», следствием которого могут стать неприятные звуки. Она все теряет, сорит деньгами, отдает кошелек, рассыпает золото, роняет клочки, как и другие лица роняют все. Лопахинская двойственность наблюдается в фигуре Раневской, когда ей после прибытия из Парижа домой также хочется «размахивать руками» (С. XIII, 204) от радости. При этом она так полна эмоций, что комически целует как Варю

и Фирса, так и мебель. Однако люди и вещи не равнозначны для нее, она просто надеется вернуться в свое дальнейшее прошлое, до того момента, как все началось ломаться.

А «ломающий» Лопехин остается для Раневской несколько не своим, несмотря на то, что он утверждает «люблю вас, как родную» и слово «любовь» совпадает с именем Любви и может напоминать и Лопехина. Он объясняет свою приверженность к барыне тем, что пьяный отец избивал его, а Раневская помогала ему любовью: омыла его в своей детской комнате. Положение «битости» (**ранности** – **Раневская**) позволило ему возвыситься и купить имение, а также привело его к тому, что теперь он сам готов вырубить (избить) этот «прекрасный» сад (комнату) и пригласить всех, в том числе и музыкантов, посмотреть, как «упадут на землю деревья» (С. XIII, 240). Вспомним при этом образ матери Раневской в виде наклоненного дерева. Желание нетактичного Лопехина приподнести сад в качестве подарка своей любимой, родной «матери», ведет к ее уничтожению. Его даже надо предупредить, чтобы не начал рубить деревья, пока Раневская не уехала. Старый дом, отождествляемый с «дедушкой» (С. XIII, 247), также будет сломлен им.

Свой акт действия – вырубить сад – Лопехин называет «почистить», слово, которое обрастает новым смыслом в драматическом столкновении Любви Андреевны и Пети. Когда последний считает себя с Аней «выше любви» (С. XIII, 233), Раневская обижается, будто она «ниже». «Падшая», но всех любящая Раневская обзывает по-лопехински нетактичного Трофимова «чистюлькой» (С. XIII, 235). Со своей стороны он тоже обижается, однако буквально становится падшим: это выражается в том, что он «с грохотом» (С. XIII, 235) падает с лестницы. После этой комической ситуации Раневская идет ему навстречу, называя его «чистой душой» и приглашая на танец.

Предикаты также связывают действующих лиц, и это касается и мотива издания звука – речи. К примеру, Раневская замечает, что «вечный студент» не только стал некрасивым, но и остался

бездельником и «болтающим». В словах Лопахина реализуется данное семантическое соотношение: Ермолаю требуется дело, ибо он слишком долго «болтался» в имении, а без дела у него руки «болтаются как-то странно, точно чужие» (С. XIII, 243). Он как в прямом, так и переносном значении «размахивает» руками и топором. Согласно Пете, слова Лопахина о своих планах строить из сада дачи и сделать из дачников хозяев равнозначны его жесту – «размахиванию» (С. XIII, 244).

И Лопахин, и Трофимов желают изменить настоящее, однако первый – сама прагматичность, прикованность к жизни, а последний – идеализация: он отвергает деньги «как пух, который носится по воздуху» (С. XIII, 244) (ср. легкость, дух). Петя удовлетворяется тем, что живет в бане и мечтает о прекрасном будущем, уговаривая Аню идти «неудержимо к яркой звезде» (С. XIII, 227), то есть в «свет», к «счастью». По его мнению, читая, он открывает новый мир. Отметим, что Лопахин ничего не понимает из книг. Трофимов замечает, что за внешней «деревянностью» скрывается доброта Лопахина. Это выражается в его словах: он любит нового владельца на основании общих признаков тонкости, нежности его пальцев и души: «У тебя тонкие, нежные пальцы, как у артиста, у тебя тонкая, нежная душа...» (С. XIII, 244). Итак, оба действующего лица двойственны: и похожи, и контрастно дополняют друг друга.

Это утверждение относится и к другим парам пьесы. Варя, похожая на мрачную монашку, отличается другой формой «болтовни» – благолепием. Ее имя означает варварство, что противоречит ее желанию ходить по святым местам. Движения Вари комически выражают досаду, когда при отъезде она открывает зонтик, будто замахиваясь, и Лопахин прикидывается испуганным, или когда она обижается на бездельного Епиходова и замахивается на него палкой Фирса, а попадает в Лопахина. Этот жест «размахивания», помимо любви к делу, также связывает ее с последним. В таких квази-действиях можно обнаружить и миражность дела, как в фокусах Шарлотты или в бильярдной игре Гаева. Отметим, что поиск калош Пети относится также к этому ряду. Раневская знает,

что Варя без труда – «как рыба без воды» (С. XIII, 250), и старается уладить ее дело с Лопахиным, однако настоящего романа не выходит. Возможно потому, что Варя якобы помешала роману Пети и Ани, и это своего рода наказание для нее.

Фигура Вари должна быть звенящей, так как она носит с собой на поясе ключи от хозяйства. Однако об этом говорится лишь тогда, когда она «со звоном *отпирает старинный шкаф*» (*курсив мой* – А.М. С. XIII, 206). Какофонию создает и постоянное упоминание музыки. Знаменитый еврейский оркестр репетирует и в то время, когда Раневская рвет телеграмму, полученную от любовника. На балу, напоминающем пляску смерти, танцы выражают настроение, ситуацию и сущность каждого, особенно Любви, на которую и тишина, и звуки оказывают отрицательное воздействие («дрожит душа», «страшно» (С. XIII, 234)). Во время чтения «Грешницы» А.К.Толстого, напоминающей Раневскую, до гостей доносятся звуки вальса и все уходит танцевать. Пищик приглашает ее на танец, называя ее «прекраснейшей» (вспомним, как Лопехин назвал сад – это тоже образует параллель между Раневской и садом (С. XIII, 237)), однако просит у нее взаймы.

Варя тихо плачет, предчувствуя, что ей предстоит покинуть дом и поехать в экономки в чужое место. Затем в расстройстве из-за продажи имения она бросает ключи, их поднимает и звенит ими новый хозяин Лопехин. Он от своей радости неуклюже толкнет столик. В это время настраивается и оркестр, а Лопехин требует слушать музыку и утверждает, что настроит дач и новую жизнь. Следовательно, общий предикат (строить) связывает звуки и акты действия. Название имения Рагулиных (ср. рагули), в которое переселяется Варя, – Яшнево анафорично с именем лакея Яши. Таким образом, звуки играют важную роль не только в мире, но и в тексте пьесы.

И половина имени Дуняши совпадает с Яшиным. Другая половина рифмуется со словом «душа», однако служанка только примеряет на себе роль деликатной, нежной «барышни». Принадлежность к господам для нее означает лишь «белый» цвет рук

и заглядывание в зеркало. Курение Яши раздражает ее, так как портит «чистый» воздух. Добавим, что его пачули также можно отнести к подобным вещам. Это показывает, что пара на самом деле подходит друг другу, но надменность лакея не позволяет ему опуститься до уровня служанки (см. ситуацию Вари и Лопухина). В ряд презентации хамства лакея посредством секвенции его имени входит и постоянная «усмешка», выпивание «шампанского». Яша отталкивает Дуняшу тем, что любящая «девушка» – «безнравственная» (С. XIII, 217). А служанка и в конкретном смысле «падшая»: порой словно падает в обморок, а когда Яша обнимает ее, она роняет и разбивает блюдечко. Неразделенная любовь в этом плане производит не трагический, а комический эффект.

Епиходов, безответно влюбленный в Дуняшу, также постоянно падает. Его показная «чистота» отражается и на «ходьбе», слово которое рифмуется с его фамилией: он ходит «в ярко вычищенных сапогах». Однако именно такие сапоги издают неприятный звук: «сильно скрипят» (С. XIII, 198). Епиходов не может привлечь внимания даже своей грустной песней, которой подпекает и Яша. Шарлотте их пение не нравится, она уподобляет его вою «шакалов». Несчастливая фигура конторщика становится всеми осмеянной в силу того, что он роняет букет цветов, ломает предметы, в том числе бильярдный кий.

Это в пьесе связано и с тем, как Гаев делает движения в воздухе, будто играет на бильярде, то есть его жесты также не настоящие, «сломленные». Так миражна и его декламативная речь к шкафу: к опредмеченным светлым идеалам. Гаева просят скорее помолчать, чем произносить такие речи, особенно когда он называет свою сестру «порочной» (С. XIII, 212). Контрастно этой неудобной ситуации слышно, как «за садом пастух играет на свирели» (С. XIII, 214) – аналогия с идиллией. Так молчание и шум обретают двойное значение.

Шарлотта, то выгуливающая собачку, то берущая с собой ружье, является также одновременно комичной и трагичной фигурой: она представляет фокусы, которыми развлекает людей,

однако остается при этом одинокой и несчастной. Ей не с кем говорить, возможно, поэтому она и чревовещательница, то есть одновременно издает звук и молчит. Пантомима (она берет узел, похожий на свернутого младенца, убаюкивает, потом бросает его, издавая при этом детский плач) позволяет отнести ее к ряду действующих лиц пьесы, живущих воображением и роняющих вещи.

Фирс, надевающий белые перчатки в честь барыни, тоже издает непонятные звуки: он или бессвязно бормочет, или наставительно говорит. Проводится параллель между тем, что он забыл способ приготовления сушеной вишни и что он чувствует, будто его жизнь пролетела (ср. с утверждением Лопухина о «лишних» людях). Таким образом, снова подтверждается метафорическое соотношение между вишней и человеческой жизнью. Вопреки просьбе Раневской старик по недосмотру не отправлен в больницу и оставлен запертым в старом доме, в котором будто не осталось ни одной «души» до следующей весны. И так отказывается Фирсу в душе – человеку в жизни – вишне в расцветании. Этот трагический конец балансируется смешной фигурой Симеонова-Пищика (он напоминает лошадь и сам олицетворяет себя лошадю). Фамилия будто воссоздает пискливый голос, а презентация текста – ее сегменты: «Пищик (*затыхавшись*). Ой, дайте отдышаться» (С. XIII, 248). Этот приживальщик, тоже бросающий деньги на ветер, стоит на рубеже уходящего и наступающего века (трагедии и комедии), так как новая железная дорога (масса железа) проходит через его природную землю, более того в ней англичане выкопали белую, дорогостоящую глину.

Итак, метафоризация в тексте Чехова способствует переосмыслению цветовых и звуковых образов как поэтических реализаций жанров комедии и драмы. Комедию у Чехова можно наблюдать в том, как он восполняет традиционную комедию (ситуаций) элементами трагедии. Эта двойная игра с жанрами служит и обнажению старых канонов, и обновлению окаменевших форм: лопнувшая струна перестраивается в цветущий сад посредством творчества.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Балухатый С.Д., Петров Н.В.* Драматургия Чехова. Л., 1935.
2. *Ивлева Т.Г.* Особенности функционирования чеховской ремарки // Чеховские чтения в Твери. Тверь, 1999. С. 130–135.
3. *Кайдаш-Лакишина С.Н.* Вишневый сад и «Вишневый сад» Чехова // Век после Чехова: Междунар. науч. конф. М., 2004. С. 84–87.
4. *Ларионова М.Ч.* «Фольклорная память» чеховского символа: звук лопнувшей струны // Образ Чехова и чеховской России в современном мире. К 150-летию со дня рождения А.П. Чехова. СПб., 2010. С. 159–167.
5. *Ларионова М.Ч.* Миф, сказка и обряд в русской литературе XIX века. Ростов н/Д., 2006.
6. *Мейерхольд Вс.Э.* Театр (к истории и технике) // Театр. Книга о новом театре. СПб., 1908. С. 123–178.
7. *Полоцкая Э.А.* «Вишневый сад»: Жизнь во времени. М., 2003. – 381 с.
8. *Сергеенко П.А.* Толстой и его современники. М., 1911.
9. *Скафтымов А.П.* Нравственные искания русских писателей. М., 1972.
10. *Суших И.Н.* Двадцать книг XX века: Эссе. СПб., 2004.
11. Чеховиана: «Звук лопнувшей струны»: к 100-летию пьесы «Вишневый сад». М., 2005.
12. *Чудаков А.П.* Поэтика Чехова. М., 1971.
13. *Эйхенбаум Б.М.* О прозе. Л., 1969.
14. *Frye N.* A kritika anatómiája. Вр., 1998.
15. *Ölbei L.* Ha történet, ha szakad: Ulickaja Csehovot olvas. // Bár. 2013. No. 3. O. 157–166.

Российский Юг в жизни и творчестве А.П. Чехова

■ ■ ■

Спачиль Ольга Викторовна

Россия, Краснодар

spachil.olga0@gmail.com

В научно-популярной биографии А.П. Чехова, недавно написанной славистом из США Кэрол Аполлонии [Apollonio 2020], доступным языком рассказывается о жизни писателя, поэтике его произведений, об особенностях его русского языка и стилистике. Основным принципом, в согласии с которым организовано повествование, назван географический принцип. Родоначальницей такого подхода Аполлонии называет Розамунд Бартлет [Bartlet 2004], сказавшей новое слово в зарубежном чеховедении и подчеркнувшей важность места, в котором Чехов жил и работал: “We proceed on a path that, though roughly chronological, follows a geographical principle, recognizing, as Rosamund Bartlet did in her groundbreaking 2004 biography, the importance of the locations where Chekhov lived and worked” («Мы идем по пути, который подчинен в основных своих моментах хронологии, но следуем географическому принципу, признавая вслед за Розамунд Бартлет (новаторская монография 2004 года) важность тех мест, где Чехов жил и работал» (*перевод наш* – О.С.)) [Apollonio 2020: 22]. В книге последовательно расположены главы «Таганрог», «Москва», «Летние месяцы на природе», «Петербург и литературная слава», «Сахалин», «Мелихово», «Ялта и Западная Европа». Обозначенные на географической карте места предстают в виде хронотопических образований, каждое из которых соответствует определенному этапу на пути Чехова-писателя. Связь писателя и места, где он творил, очевидна для внимательного исследователя и известна

со времен античности как *genius loci* и в популярной форме изложена в книге П.Л. Вайля «Гений места» [Вайль 2008]. В настоящей статье мы предлагаем более обобщающий вариант трактовки связи А.П. Чехова с местом, где он был рожден, – с российским югом. Мы предлагаем рассматривать Чехова в историко-культурном смысле как писателя-южанина. Такое определение снимает целый ряд вопросов и недоумений, связанных с образностью и символикой произведений Чехова, позволяет основательнее и глубже понимать Чехова, опираясь на культуру российского Юга, его сформировавшую.

В российском литературоведении нет традиции противопоставлять Юг и Север или хотя бы их сравнивать, как это делается в США, где Гражданская война (1861–1865 гг.) разделила страну на два враждебных лагеря, а стороны света или географические регионы получили четко очерченные границы. Напомним, что одним из последствий военного противостояния между армией Конфедерации, или армией Юга, с армией Союза, или армией Севера, явилось формирование Южной школы американского романа, в российской американистике подробно описанное в статьях и монографиях [Анастасьев 1976, Башмакова 2011, Яценко 1983, 1984]. Выражение «южная школа» в историко-культурном смысле применяется как синонимичное понятиям «писатели Южного Ренессанса», «Южная литература», «южане». Разногласия по вопросу о правомерности использования данного термина как понятия эстетического вытекают из того, что литературная школа предполагает более тесное, чем это имело место у американских южан, общение писателей, и, как следствие этого, наличие лидера и эпигонов. Факт рождения на Юге США и наличие общего культурно-исторического фона обуславливают определенную общность проблематики, тематики, образности и символики произведений Уильяма Фолкнера, Роберта Пена Уоррена, Эрскина Колдуэлла, Юдоры Уэлти, Фланнери О'Коннор, Карсон МакКаллерс и многих других.

Всякий на своем опыте знает, сколь различные по духу культуры формируют Юг и Север. Если даже Элизабет Гаскелл подметила

несхожесть противоположных районов Британских островов, назвав свой роман «Север и Юг» (1855), что скажешь о различиях между севером и югом такой огромной страны, как Россия! И в этом, самом широком, историко-культурном смысле вполне мотивированно говорить о писателях-южанах. Здесь следует прежде всего назвать имена Н.В. Гоголя, А.П. Чехова, М.А. Булгакова, М.А. Шолохова, А.И. Солженицына, В.П. Катаева и др. «Южность» этих писателей выражается прежде всего в особенностях языка (наличие так называемых украинизмов, южнорусского городского просторечия), характерной образности, в символике и своеобразном юморе.

Представители американской Южной школы интересуют нас еще и потому, что среди писателей-южан утверждено мнение о сходстве и сродности некоторых черт России рубежа XIX–XX столетий с чертами Юга США первой половины XX в. Усматриваются общие проблемы на Юге, побежденном и разоренном армией Севера, и в пореформенной России, с ее осиротевшими дворянскими гнездами: ведь и здесь шел слом традиционных устоев, их место занимала новая социальная реальность.

«Первая леди» американской литературы Юдора Уэлти [Тлостанова 1993] в одном из интервью 1972 года сказала: «Чехов – один из нас, он очень близок сегодняшнему миру, мне, американскому Югу <...> Он любил в людях уникальность, их неповторимость. Он считал естественным чувство семьи. Он чувствовал судьбу, которая определяет образ жизни человека, и, мне кажется, что его русский юмор похож на юмор южан, когда смешное заключено в самом характере. <...> Такая отзывчивость миру, тому, что происходит, из глубин характеров, кажется мне очень южной» (*перевод наш* – О.С.) [Conversations 1984: 74–75].

В конечном счете, и писатели Юга, и писатели Севера – два крыла единой русской литературы. Авторы сами это чувствовали, и притом лучше всех. Не об этом ли сказал Н.В. Гоголь, пометивший в записной книжке 1846–1851 годов: «Обнять обе половины русского народа, северную и южную, сокровище их

духа и характера»? В 1844 году он отвечал Александре Осиповне Смирновой: «Скажу вам одно слово насчет того, какая у меня душа, хохлацкая или русская, потому что это, как я вижу из письма вашего, служило одно время предметом ваших рассуждений и споров с другими. На это вам скажу, что сам не знаю, какая у меня душа, хохлацкая или русская. Знаю только то, что никак бы не дал преимущества ни малороссиянину перед русским, ни русскому пред малороссиянином. Обе природы слишком щедро одарены Богом, и как нарочно каждая из них порознь заключает в себе то, чего нет в другой, – явный знак, что они должны пополнить одна другую. Для этого самые истории их прошедшего быта даны им непохожие одна на другую, дабы порознь воспитались различные силы их характера, чтобы потом, слившись воедино, составить собою нечто совершеннейшее в человечестве» [Гоголь 1952: 418–419]. В идеале, безусловно, это образец взаимоотношения любых культур, которые, сосуществуя, дополняют друг друга и соборно составляют сокровище палитры духовных достижений человечества в целом.

Сами термины Южная Русь, Юг России и их производное *южнорусский* возникли не вчера. Д.К. Зеленин в труде «Восточнославянская этнография» (первое издание – 1927 г.), опираясь на факты диалектологии и этнографии, делит восточнославянские народы не на три, а на четыре народа – северорусский, южнорусский, украинский и белорусский, так как Южная Русь представляет собой отдельный край не только по культуре, но и по этническим особенностям. Посвященная этому вопросу глава так и называется «Четыре восточнославянских народности» [Зеленин 1991: 29–36].

Юг России – часть пространства Российского государства, и в данном случае имеются в виду не результаты административно-политического деления, а «историческое пространство как явление и понятие близкое дефиниции “историко-культурная область”, применяющейся в антропологии, этнографии, в работах по этнокультурному, языковому, антропоэкологическому

“районированию” территорий» [Бондарь 2013: 7]. Границы на юге Российской империи, подобно фронтиру, долгое время были подвижными; процесс их формирования, начатый созданием Большой засечной черты (применявшейся с XIII века системы оборонительных сооружений) был полностью завершен только в XIX столетии.

Вот на этом Юге России родился и сформировался писатель, творчество которого мы изучаем. Сам по себе факт южного происхождения отмечен многими исследователями и, естественно, биографами. Одно из первых обобщений на данную тему в тезисной форме сделала Жаклин де Пруайяр: «В творчестве Чехова можно выделить три юга по трем направлениям железной дороги, которые ведут из Москвы: 1) юго-запад (в Одессу через Киев), 2) “изобильный юг” (Крым), 3) юго-восток (через Харьков и Ростов, Таганрог или в Кубань, на Кавказ). Это третье направление является излюбленным местом для Чехова» [Пруайяр 2004: 156–157]. «Южнорусский ореол», «экологические нотки» Чехова отмечала Е.Д. Толстая: «Социальное и культурное отличие Чехова петербуржцы воспринимают очень остро, и в сочетании этих черт, чуждых им, с размахом и талантом тоже видится некоторое сходство с Потемкиным» [Толстая 2002: 80]. Э.А. Полоцкая писала о типе южнорусской женщины в прозе А.П. Чехова [Полоцкая 2006: 26]. Д.Т. Капустин в одной из своих статей сделал следующее заключение: «А.П. Чехов по складу ума и характера, по жизненным принципам был, если можно так сказать, писателем центральной и южной России» [Капустин 2012: 21].

Б.А. Лазаревский на вопрос А.П. Чехова, из какой он губернии, сказал: «Я родился в Полтаве». И услышал от писателя: «Это слышно. Я тоже южанин» [Лазаревский 1986: 568]. Да, южане говорят иначе, несколько растягивая гласные, у них часто проскакивает фрикативное произношение звука «г», своеобразен интонационный рисунок речи. Но являются ли эти отличия южан единственными? Как показывают исследования, отнюдь нет. Существует целый ряд отличий, дающих основание рассматривать южные

особенности в произведениях А.П. Чехова как широкий южный контекст, неотъемлемо присутствующий в его творчестве в силу условий, в которых родился и сформировался писатель.

Некоторые из этих особенностей уже подробно описаны исследователями. Так, Чехова часто называют первооткрывателем образа степи в литературе Нового времени, и именно с его именем связывают появление в геопоэтике и тесно с ней сопряженной этнопоэтике особого вида текста – так называемого «южнорусского текста». «Степь является доминантным образом-символом, определяющим специфику южнорусского текста» [Бронская 2011: 33]. «Степь» Чехова словно просится в музыкальную сюиту на тему «южный пейзаж» [Дерман 1959: 116]. Степь однозначно признается всеми южным локусом и подробно описана в ряде работ, однако следует обратить внимание на слова М.Ч. Ларионовой, которая совершенно справедливо подчеркивает, что не всякое описание степи равнозначно: «Образ степи у Чехова сложился под влиянием одновременно творчества Гоголя и традиционной культуры, что хорошо видно при сопоставлении гоголевских и чеховских степей, например, с тургеневскими. В “Тарасе Бульбе” степь – это не просто природный ландшафт, а мир казачества (козачества). Думается, Чехов назвал Гоголя “степным царем” не потому, что тот лучше всех писателей изобразил степь, а потому что он изобразил степь так, как ее понимал Чехов, как ее понимали в российском/малороссийском пограничье, в Приазовье и на Дону» [Ларионова URL]. Именно эту степь Юга России знал и любил А.П. Чехов. Именно об этой степи писали в своих работах исследователи-южане [Громов 1951; Громов 1989; Седегов 1924; Шапочка 1996] и многие другие [н., Шалдонова 2010].

Понимание особенностей южного менталитета писателя помогает устранить недоумения по поводу его реакции на постановку «Вишневого сада» в «северной» Москве. Тонкий исследователь творчества А.П. Чехова Э.А. Полоцкая отметила, что писателю не нравилось, что декорации в театре Станиславского педалируют элегическую ноту: «Подчеркивание в декорациях В. Симова

грустных красок севера его так раздражало. Декорация была выдержана в левитановских, мягких, акварельных тонах (чем бы не чеховских?), с цветением вишни в первом акте, с часовенкой во втором. Но – без “необычайной для сцены” дали, которой хотелось автору. Замена во втором акте южных тополей березами и елками казалась ему ужасной» [Полоцкая 2003: 25].

Хорошо описаны несколько случаев, связанных с И.И. Левитаном и послуживших прототипом для эпизода с убитой чайкой в одноименной пьесе. Известно, что Островно, где по свидетельству М.П. Чехова [Чехов 1923: 121–122], была совершенно бессмысленно убита чайка и брошена под ноги Турчаниновой, находилось в северных краях, произвело на Чехова, по мнению Л.П. Гроссмана, неприятное впечатление. Гроссман совершенно справедливо подчеркивает, что «он (Чехов – О.С.) в своем творчестве преобразил эту первобытную Русь в один из самых поэтических уголков современной России, зарисовав свое “колдовское озеро” в манере творческих этюдов Левитана» [Гроссман 1967: 256–257].

Действие пьесы, в которую вошел эпизод с убитой птицей, перенесено на Юг. Имение Сорина предстает перед нами в разгар лета: «жарко, тихо» (С. XIII, 24), убирают рожь («Сегодня у нас возят рожь» (С. XIII, 24), цветет дитя юга гелиотроп («приторный запах, вдовий цвет» (С. XIII, 29), созрели сливы («Вот вам слив на дорогу» (С. XIII, 43). Очевидно, что имение находится где-то в южных провинциях, в отличие от Подмосковья, здесь летом темнеет рано: «уже вечер, темнеют все предметы» (С. XIII, 10), «Поднимем занавес ровно в половине девятого, когда взойдет луна» (С. XIII, 7). Имение находится на значительном удалении от Москвы, в местечке, куда нужно добираться на поезде. Время, которое уходит на поездку, обозначено в тексте пьесы неконвенциональным [Спачиль 1988; Савина 2009] способом: «Опять вагоны, станции, буфеты, отбивные котлеты, разговоры...» (С. XIII, 43). Нам точно не сообщают, сколько часов или дней займет дорога, но путь представляется долгим и утомительным. Герои пьесы

упоминают о городах Российского Юга – Киеве, Полтаве, Елисаветграде, Харькове. По паспорту Треплев – киевский мещанин, как и отец его. Солнце, жара, Юг – всё это меньше всего напоминает этюды Левитана, но, видимо, еще была сильна инерция тогда всемогущего, а сегодня печально известного В.В. Ермилова, безапелляционно утверждавшего, что «подобно Левитану, он (Чехов – О.С.) был поэтом среднерусской природы; именно она возбуждала в нём, как говорит Тригорин в “Чайке”, страстное, непреодолимое желание писать» [Ермилов 1959: 262].

Из писем А.П. Чехова хорошо известен тот факт, что Мелихово было куплено из-за дешевизны: писатель располагал крайне небольшой суммой денег. Мечтой же было приобрести имение (хутор) в Малороссии, в гоголевских местах. Антон Павлович писал А.И. Смагину: «Если хутор в Сорочинцах не годится, то нет ли чего-нибудь другого? Впрочем, деньги так малы, что за них не купишь ничего путного. Мне предлагают устроиться в Рязанской губернии, но ведь это север – холодно и скучно. А если до февраля или марта ничего не найдется на юге, то придется ехать в Рязанскую губ<ернию>. Одним словом, хоть караул кричи» (П. IV, 341). Уже после совершенной покупки Чехов в свойственной ему шутиливой манере констатирует, что пришлось «изменить хохлам и их песням» (П. V, 360). Мысль проходит рефреном в нескольких письмах этого периода: «Я изменил Хохландии, ее песням и ракам» (П. V, 364).

Поселившись в Мелихове, он обустроивает усадьбу на свой южный вкус и первым делом засаживает ее цветами и плодовыми деревьями. Не все молодые саженцы выдерживали холодную зиму, но писатель с неизменным упорством пестовал фруктовый сад (П. V, 196), именуемый в записной книжке «вишневым» (С. XVII, 122). «Шутки насчет отдельного дома на дальнем участке (“изба”; “дворец”; “хутор” с вишневым садом, где бы он жил, “как старец Серафим”, или стал бы “колдовать и стрелять лосей”; “замок”, к которому бы вела просека, поэтичная и величественная) относились к планам, возникшим сразу после

переезда в Мелихово. Чехов то и дело признавался, что мечтает переселиться в это глухое, красивое, одинокое место, где построил бы пасеку, посадил фруктовые деревья» [Кузичева 2010: 334]. Писатель словно пытается воссоздать в Мелихове мир, который ему дружелюбен, – мир Юга России, мир знакомых с детства и согревающих душу образов. Наступило последнее десятилетие жизни писателя.

В своих письмах он все чаще вспоминает о «предсказании» Тургенева. Например, пишет из Мелихово А.С. Суворину: «Как-то лет 10 назад я занимался спиритизмом и вызванный мною Тургенев ответил мне: “Жизнь твоя близится к закату”. И в самом деле, мне теперь так сильно хочется всякой всячины, как будто наступили заговы. Так бы, кажется, все съел: и степь, и границу, и хороший роман... И какая-то сила, точно предчувствие, торопит, чтобы я спешил» (П. V, 306). Совсем не случайно на этом фоне усиливается тяга к фольклорному наследию южной России, где прошли детство и юность писателя, к образам, органично вплетенным в художественную ткань его прозы и вошедшим в названия бессмертных творений – «Чайки» и «Вишневого сада». Из заглавий чеховских пьес именно эти два однозначно относятся исследователями к образам-символам. Варианты их толкований появлялись на протяжении всей истории существования этих пьес [Волчкевич 2000: 121] и будут появляться в силу самой природы символа, которую А.Ф. Лосев полагал неисчерпаемой [Лосев 1976].

Использование по отношению к А.П. Чехову слова «южанин» в историко-культурном смысле вполне оправданно. Такое определение снимает целый ряд вопросов и недоумений, связанных с образностью и символикой его произведений, позволяет рассматривать его творчество в одном ряду с другими писателями российского Юга. Важность изучения этого вопроса трудно переоценить. Изучение южного контекста – фольклора и реалий быта с их народной символикой – полнее обозначит «южную» составляющую в творчестве писателя и позволит основательнее и глубже понимать Чехова, опираясь на культуру, его сформировавшую.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Анастасьев Н.А.* Фолкнер: Очерк творчества. М., 1976.
2. *Башмакова Л.П.* Писатели старого Юга: Джон Педлтон Кеннеди, Уильям Гилмор Симмс. Краснодар, 2011.
3. *Бондарь Н.И.* Юг России: время и бремя перемен (предисловие) // Этнокультурное пространство Юга России (XVIII–XXI вв.): материалы Всеросс. науч.-практ. конф. Краснодар, 2013. С. 7–13.
4. *Бронская Л.И.* Степь как локус южнорусского текста (обоснование темы) // Творчество А.П. Чехова: Текст, контекст, интертекст. 150 лет со дня рождения писателя. сб. мат-лов Междунар. научн. конф. Ростов н/Д., 2011. С. 26–33.
5. *Вайль П.Л.* Гений места. М., 2008.
6. *Волчкевич М.А.* «Чайка». Комедия заблуждений. М., 2000, 2010.
7. *Гоголь Н.В.* Письма 1842–1845. Т. 12. М.; Л., 1952.
8. *Громов Л.П.* Этюды о Чехове. Ростов н/Д., 1951.
9. *Громов М.П.* Книга о Чехове. М., 1989.
10. *Гроссман Л.П.* Роман Нины Заречной // Прометей. Историко-биографический альманах серии «Жизнь замечательных людей». Т. 2. М., 1967. С. 218–289.
11. *Дерман А.Б.* О мастерстве Чехова. М., 1959.
12. *Ермилов В.В.* А.П. Чехов. М., 1959.
13. *Зеленин Д.К.* Восточнославянская этнография. М., 1991.
14. *Капустин Д.Т.* Антон Чехов на Востоке: сб. ст. Саарбрюкен, 2012.
15. *Кузичева А.П.* Чехов. Жизнь «отдельного человека». М., 2010.
16. *Лазаревский Б.А.* А.П. Чехов // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 567–582.
17. *Ларионова М.Ч.* «В нашей литературе он степной царь...»: степь Гоголя и Чехова. URL: domgogolya.ru/science/researches/1213/
18. *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976.
19. *Полоцкая Э.А.* «Вишневый сад»: Жизнь во времени. М., 2003.
20. *Полоцкая Э.А.* «Напоминают мне Заньковецкую...» // О Чехове и не только о нем. Статьи разных лет. М., 2006. С. 26–38.

21. *Пруайар Ж. де*. Образ юга в литературном творчестве А.П. Чехова // Век после Чехова: тез. докл. междунар. науч. конф. М., 2004. С. 157–158.
22. *Савина А.А.* О неконвенциональных способах выражения художественного времени и пространства (на материале английского регионального романа) // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 17 (155). Филология. Искусствоведение. Вып. 32. С. 71–74.
23. *Седегов В.Д.* Родной край в произведениях А.П. Чехова // А.П. Чехов. Повести и рассказы. Ростов н/Д., 1984. С. 452–477.
24. *Спачиль О.В.* Художественное время в композиционно-речевой структуре южного романа США: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Одесса, 1988.
25. *Глостанова М.В.* Юдора Уэлти – «Первая леди» американской литературы. Нальчик, 1993.
26. *Толстая Е.Д.* Поэтика раздражения: Чехов в конце 1880 – начале 1890-х годов. М., 2002.
27. *Чехов М.П.* Чехов и его сюжеты. М., 1923.
28. *Шалдонова Ж.С.* Топосы национального пространства в произведениях А. Чехова, Н. Гоголя и Я. Коласа // Чеховские чтения в Ялте. Вып. 15. Мир Чехова: пространство и время. Симферополь, 2010. С. 59–66.
29. *Шапочка Е.А.* «...Фантастический край» чеховского Приазовья // Чеховиана. Чехов и его окружение. М., 1996. С. 279–290.
30. *Яценко В.И.* Южная школа американского романтизма. Иваново, 1983.
31. *Яценко В.И.* Литература Юга США. 1865–1900 гг. Иваново, 1984.
32. *Apollonio C.* Simply Chekhov. N. Y., 2020.
33. *Bartlet R.* Chekhov: Scenes from a Life. L., 2004.
34. *Conversations with Eudora Welty* / ed. P.W. Prenshaw. Jackson, 1984.

Эпистолярная проза и письма А.П. Чехова: стилометрический подход

■ ■ ■

¹*Щербак Анна Сергеевна,*

²*Петров Константин Олегович*

Россия, Ростов-на-Дону

¹ansherbak@sfedu.ru, ²konpetrov@sfedu.ru

Стиль – многоаспектное понятие, использующееся в различных областях гуманитарных наук: архитектуре, литературе, музыке, живописи. В рамках филологического знания выделяются два подхода к его определению: один – из области языкознания, другой – литературоведения [Николаев 2011]. В первом случае стиль – это функциональная разновидность литературного языка, появившаяся в результате потребности разграничить формы языкового общения в зависимости от цели высказывания [Гальперин 1973]; согласно В. В. Виноградову, это «общественно осознанная и функционально обусловленная, внутренне объединенная совокупность приемов употребления, отбора и сочетания средств речевого общения в сфере того или иного общенародного, общенационального языка, соотносительная с другими такими же способами выражения, которые служат для иных целей, выполняют иные функции в речевой практике данного народа» [Кожина 2008: 90]. В литературоведении под стилем подразумевается «система взаимообусловленных художественных приемов, образующих неповторимую и запоминающуюся творческую манеру, которая присуща отдельному автору, литературному направлению или целой художественной эпохе»; в связи с этим выделяют исторические, коллективные, индивидуальные (или индивидуально-авторские) и другие типы стиля [Литература и язык URL]. В данной работе проводится исследование индиви-

дуально-авторского стиля А.П. Чехова на материале его личных писем в сравнении с эпистолярной прозой писателя.

Понятие индивидуального стиля писателя не имеет исчерпывающего определения, но исследователи сходятся в том, что это некоторая уникальная комбинация языковых средств, характерная для каждого отдельного автора. Существуют различные исследовательские подходы к изучению индивидуально-авторского стиля: лингвистов интересует в первую очередь сознательный выбор автором языковых средств, используемых в произведении, проблема литературной нормы, ее колебаний и нарушений, а также ряд других вопросов, связанных с функционированием норм литературного языка эпохи автора; интересы литературоведов выходят за пределы лингвистического анализа и включают также исследование композиционной и сюжетной составляющих произведений, его принадлежность к литературной школе или направлению [Гальперин 1973]. В данном исследовании не опровергаются традиционные подходы к изучению авторского стиля, однако используемые количественные экспериментальные методы базируются на анализе также и служебной лексики, т. е. того набора языковых средств, который используется автором бессознательно и составляет тот самый индивидуально-авторский стиль, обособленный от совокупности стилистических особенностей произведения, используемых писателем в качестве конвенциональных для данного литературного жанра и, соответственно, обязательных к употреблению [Сдобников 2014: 182].

Минимально зависящие от контекста признаки авторского стиля одним из первых с помощью количественных методов исследовал американский физик Томас Менденхолл. В 1887 году он предложил считать, что неизменный авторский стиль есть не что иное, как кривая распределения частот слов одной длины. Автор утверждал, что один и тот же писатель имеет тенденцию использовать примерно одинаковую долю n -буквенных слов на каждые N слов текста [Mendenhall 1887: 237]. Его работа положила начало развитию направления вычислительной стилометрии – методам

статистического анализа текстов на предмет выявления схожести стиля, в частности, для установления авторства анонимных или спорных произведений или их фрагментов.

В XXI веке на фоне технического прогресса и роста вычислительной мощности компьютеров интерес к стилометрии усиливается и значительным прорывом в области стилометрического анализа становится исследование Джона Берроуза, опубликованное в 2002 году. Его метод «дельты», заключающийся в построении и сравнении количественных моделей текстов на основе подсчета самых частотных слов, признается одним из наиболее эффективных в вопросах установления авторства и стилистического анализа текстов [Rybicki 2011: 315]. Проиллюстрируем его принцип на конкретном примере.

Представим, что «Рассказ неизвестного человека» А.П. Чехова анонимен и его истинный автор неизвестен, но гипотетически его можно атрибутировать одному из следующих русских писателей: Пушкину, Гоголю, Достоевскому, Толстому или Чехову. Для того, чтобы узнать, кому именно принадлежит выбранный рассказ, необходимо:

- 1) выбрать несколько показательных текстов, авторство которых принадлежит вышеперечисленным писателям;
- 2) объединить выбранные произведения в один текстовый файл и выделить в нём 100 наиболее часто встречающихся словоформ [Burrows 2002];
- 3) определить, какой процент от общего количества слов каждого текста составляет каждое из выделенных ста слов;
- 4) вычислить среднюю долю встречаемости каждого из них во всех текстах;
- 5) выявить долю употребления каждого из ста выбранных слов в спорном тексте (в нашем случае это «Рассказ неизвестного человека»); тот текст, доли частотных слов в котором будут отклоняться от вычисленного среднего почти так же, как отклоняются от этого среднего доли слов «Рассказа неизвестного человека», будет считаться наиболее близким к нему по стилю.

Условная мера стилистического «расстояния» между текстами, получаемая в результате алгоритма, и есть так называемая «дельта»: меньшее число указывает на большее стилистическое сходство. Результат противопоставления «Рассказа неизвестного человека» текстам различных писателей действительно подтверждает, что именно произведения Чехова являются ближайшими к нему с точки зрения стилистического сходства. С помощью программного пакета Stylo для языка программирования R можно получить интуитивную визуализацию результатов алгоритма в формате дендрограммы – иллюстрации шагов иерархической кластеризации (рис. 1). На ней «ближайшие» друг к другу тексты визуально объединяются в группы, именуемые кластерами [Eder 2016]. Это в определенной степени служит подтверждением того, что алгоритм действительно способен успешно классифицировать авторские стили.

В 2016 году польский исследователь Мачей Эдер предложил модифицированный вариант формулы: в ней влияние отдельного слова на итоговый результат обратно пропорционально его порядковому номеру в частотном списке, чем минимизируется влияние менее часто встречающихся слов – в частности, знаменательных – на итоговый результат [Eder 2016]. В ходе эксперимента была выявлена одинаковая эффективность обоих методов (рис. 2).

При помощи дельты Берроуза журналисты The Sunday Times в 2013 году установили, что криминальный роман «Зов кукушки», авторство которого значилось за отставным военным Робертом Гэлбрейтом, в действительности написан Джоан Роулинг [Крылов 2020]. В 2018 году группа лингвистов из Санкт-Петербурга посредством того же метода исследовала и показала принадлежность романов «Золотой теленок» и «Двенадцать стульев» И. Ильфу и Е. Петрову [Марусенко 2018], вычислив процент участия каждого в написании текстов. В 2020 году, к 115-летию со дня рождения М.А. Шолохова, лингвисты Б.В. Орехов и Н.П. Великанова провели исследование авторства «Тихого Дона», в результате которого

было показано, в том числе стилометрическими методами, что автором романа является М.А. Шолохов [Орехов 2019].

Таким образом, выбранный метод для анализа стиля эпистолярной прозы и писем А.П. Чехова на сегодняшний день широко применяется исследователями и имеет довольно высокую точность, что позволяет обращаться к нему как к одному из ключевых инструментов «дальнего чтения».

Известно, что А.П. Чехов оставил после себя большое количество писем и художественных произведений, часть из которых также написана в форме письма. Подобные рассказы мы вслед за Н.В. Логуновой определяем как «эпистолярные рассказы» [Логунова 2011: 447]. Используя методы вычислительной стилометрии, мы провели исследование схожести эпистолярных рассказов с письмами 1901 (П. X) и 1904 (П. XII) годов. Письма были распределены на четыре группы по степени близости автора к адресату, а именно: письма жене, семье, другим родственникам (племянникам, двоюродным братьям и сестрам А.П. Чехова, родным О.Л. Книппер-Чеховой) и другим адресатам, не имеющим с писателем родственных связей. Рассказы сопоставлялись с письмами каждой из этих групп по отдельности. Была выдвинута гипотеза о том, что, поскольку художественные произведения ориентированы на широкую публику, их стиль должен быть наиболее близким к письмам «другим» адресатам.

Предварительное исследование показало, что авторский стиль художественных рассказов отличается от стиля писем. Были выбраны тексты всех рассказов и писем, написанных в 1887 году: именно в этот период Чеховым было написано самое большое количество рассказов (65 шт.) (С. VI) в соотношении с письмами (132 шт.) (П. II) – это имеет принципиальное значение ввиду того, что большее количество текстов одного класса обеспечивает большую статистическую точность. Стили текстов получившегося корпуса мы сравнили с помощью метода Берроуза, который классифицировал тексты правильным образом в 97,4 % случаев (рис. 3), чем было подтверждено их различие.

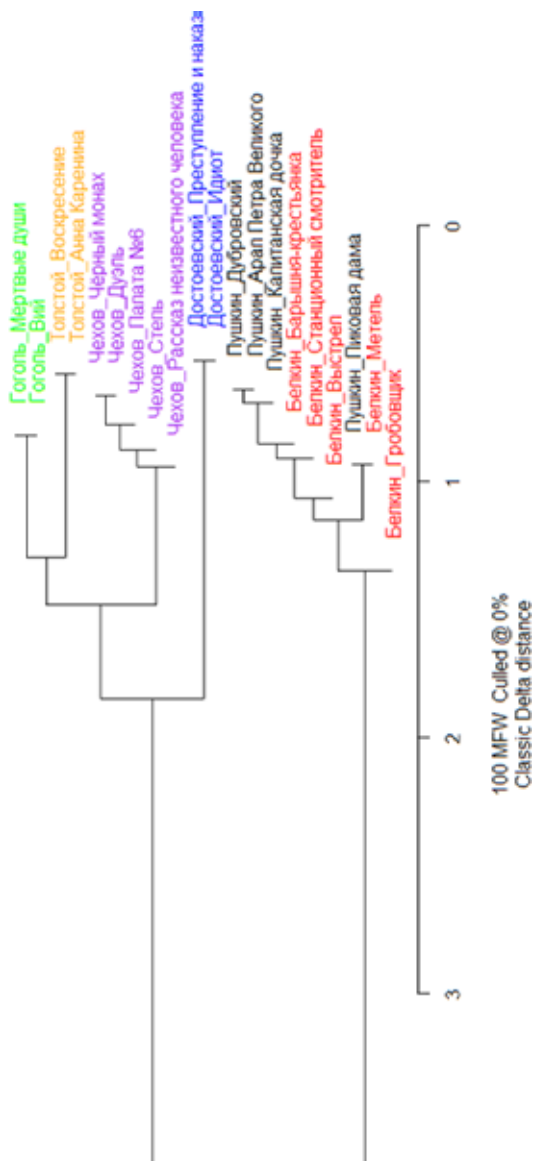


Рис. 1. Визуализация стилистического сходства произведений, вычисленного методом Берроуза

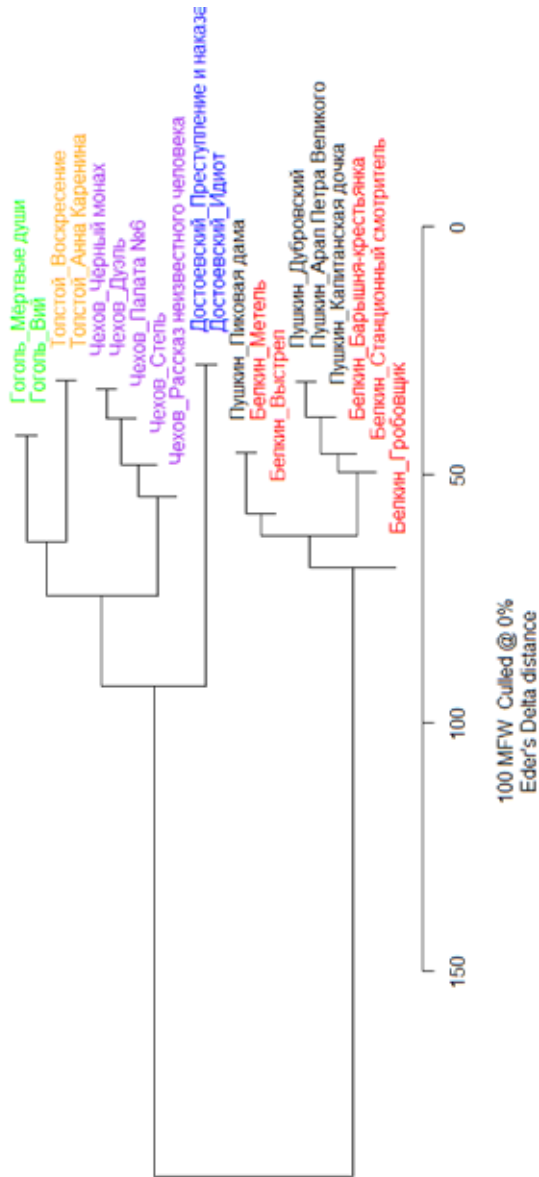


Рис. 1. Визуализация стилистического сходства произведений, вычисленного методом Берроуза

В качестве материала для основного исследования были отобраны 14 эпистолярных рассказов, написанных в период с 1880 по 1894 год, а именно: «И то и се» (С. I, 106), «Исповедь, или Оля, Женя, Зоя» (С. I, 133), «Письмо ученому соседу» (С. I, 11), «Письмо в редакцию» (С. I, 485), «Два письма» (С. II, 356), «Новейший письмовник» (С. III, 134), «Письмо к репортеру» (С. III, 23), «Мои жены» (С. IV, 24), «Письма» (С. IV, 285), «Нытье» (С. V, 339), «Ванька» (С. V, 478), «Письмо» (неопубликованное неоконченное), «Письмо в редакцию газеты “Новое время”» (С. XVI, 270), «Ваше высокоблагородие! Будучи преследуем...» (С. XVIII, 34), а также ряд реальных писем автора 1901 (П. X) и 1904 годов (П. XII). Еще одно небольшое исследование при помощи дельты Берроуза показало, что время написания письма не является фактором различия авторского стиля (рис. 4), то есть письма 1901 и 1904 годов уместно сопоставлять с рассказами 1880-х – 1890-х годов.

Для детализации процесса исследования использовалась одна из вариаций метода Берроуза – метод «роллинговой» классификации `rolling.classify` из вышеупомянутого

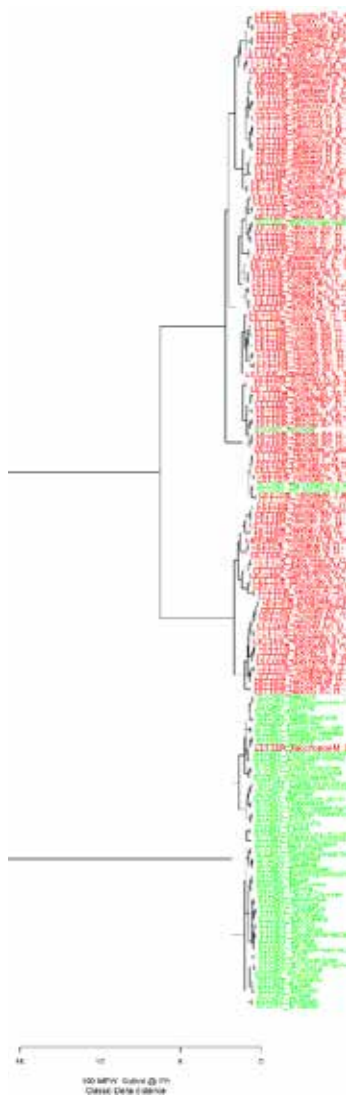


Рис. 3. Визуализация стилистического сходства писем (тёмно-серым) и рассказов (светло-серым) за 1887 год

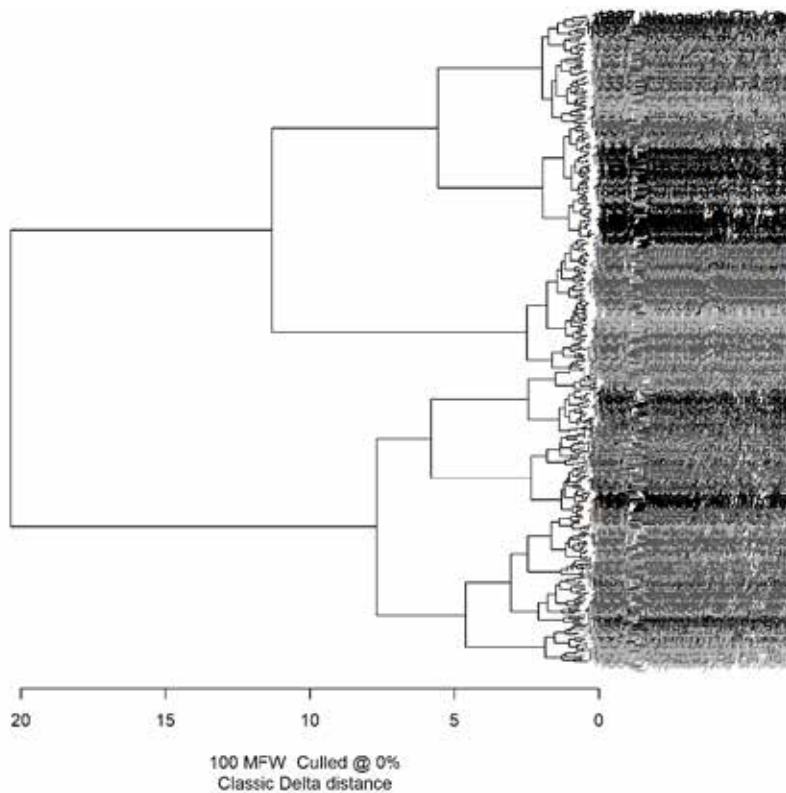


Рис. 4. Визуализация стилистического сходства писем 1887 (темно-серым), 1901 (светло-серым), 1904 (серым) годов: письма кластеризуются не по временному признаку

пакета *Stylo*, который отличается от классического метода классификации тем, что определяет стилистическую близость не текста целиком, а его фрагментов. Так, по результатам сравнения рассказов с письмами 1901 года было обнаружено, что 9 из 14 произведений имеют наибольшее стилистическое сходство с письмами «другим» адресатам. Рассказы «Письмо в редакцию» (С. I, 485), «Новейший письмовник» (С. III, 134) и «Письмо в редакцию газеты “Новое время”» (С. XVI, 270) в равной степени похожи как на письма «другим», так и на письма родственникам. «Письмо к репортеру» (С. III, 23) имеет стилистическое сходство с письмами родственникам и частично – на небольшом фрагменте текста – с письмами другим адресатам, а стиль рассказа «Ваше высокоблагородие! Будучи преследуем...» (С. XVIII, 34) полностью совпадает с письмами родственникам.

Сравнительный анализ рассказов и писем 1904 года показал, что 6 из 14 произведений имеют наибольшее стилистическое сходство с письмами «другим» адресатам, а именно: «Письмо ученому соседу» (С. I, 11), «Два письма» (С. II, 356), «Письмо к репортеру» (С. III, 23), «Нытье» (С. V, 339), «Письмо в редакцию газеты “Новое время”» (С. XVI, 270) и «Ваше высокоблагородие! Будучи преследуем...» (С. XVIII, 34). Первая половина произведения «И то и се» (С. I, 106) сходна с письмами А. П. Чехова семье, вторая – с письмами жене. «Исповедь, или Оля, Жена, Зоя» (С. I, 133) стилистически схожа с письмами «другим» адресатам, за исключением фрагмента в конце произведения, который совпадает с письмами жене. Стиль первой половины «Письма в редакцию» (С. I, 485) схож с письмами «другим» адресатам, второй – с письмами жене. То же самое и в отношении «Писем» (С. IV, 285). Начало рассказа «Мои жены» (С. IV, 24) имеет стиль, схожий с письмами семье, но в середине текста сменяющийся на стиль «другим» адресатам. Рассказ «Ванька» (С. V, 478) частично похож на письма семье, частично – на письма «другим» адресатам. Произведение «Письмо» (неопубликованное и неоконченное) (С. VII, 511) полностью соотносится со стилем писем, адресованных О.Л. Книппер-Чеховой.

Таким образом, результаты «роллинговой» классификации подтверждают преимущественное сходство авторского стиля эпистолярных рассказов со стилем писем «остальным», неблизким людям. Сопоставление рассказов с письмами 1901 года не выявило ни одного фрагмента, сходного со стилем писем жене и членам семьи, что может свидетельствовать о том, что А.П. Чехов при общении с ними проявляет себя как член семьи: его манера письма как человека расходится с его манерой письма как писателя. Однако сходство рассказов с письмами жене и родным людям проявляется в 1904 году, что может говорить о стирании границ между авторским и личностным «Я» писателя в последний год его жизни. Конечно, нельзя утверждать абсолютное сходство художественной прозы и писем А.П. Чехова в силу различия жанровых канонов того и другого, однако полученные результаты предоставляют широкое пространство для дальнейших исследований творчества автора посредством других цифровых методов и методов традиционного литературоведческого анализа.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гальперин И.Р.* О понятиях «стиль» и «стилистика» // Вопросы языкознания. М. 1973. № 3. С. 14–25.
2. *Кожина М.Н., Дускаева Л.Р., Салимовский В.А.* Стилистика русского языка: учебник. М., 2008.
3. *Крылов Д.* Прометей безотчий. URL: <https://nplus1.ru/material/2020/10/15/pseudotragedies>
4. Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия. URL: <http://niv.ru/doc/dictionary/literature-and-language/index.htm>
5. *Логунова Н.В.* Русская эпистолярная проза XX – начала XXI века: эволюция жанра и художественного дискурса: дисс. ... д. филол. наук. М., 2011.

6. *Марусенко М.А.* Метод Дельты Берроуза для определения авторства анонимных и псевдонимных литературных произведений на русском языке // *Proceedings of the R. Piotrowski's Readings in Language Engineering and Applied Linguistics*. СПб., 2018. С. 1–14.
7. *Николаев А.И.* Основы литературоведения: учебное пособие для студентов филологических специальностей. Иваново, 2011.
8. *Орехов Б.В.* Атрибуция текста: теория и практика. // *ПостНаука*. URL: <https://postnauka.ru/faq/99046>
9. *Сдобников В.В.* Тактика воспроизведения индивидуально-авторского стиля в переводе художественного текста // *Иностранные языки в контексте межкультурной коммуникации: мат-лы докладов VI Междунар. Интернет-конф.* Смоленск, 2014. С. 182–195.
10. *Семенов В.Б.* Статистические методы в русском стиховедении XX века: Андрей Белый и А.Н. Колмогоров // *Вестник Московского университета. Серия 9: Филология*. 2009. № 6. С. 36–43.
11. *Burrows J.* 'Delta': a Measure of Stylistic Difference and a Guide to Likely Authorship // *Literary and Linguistic Computing*. Oxford University Press. 2002. No. 17 (3).
12. *Eder M., Kestemont M., Rybicki J.* Stylometry with R: A package for computational text analysis. // *The R Journal*. 2016. No. 8 (1). P. 1–15.
13. *Laramée F.D.* Introduction to stylometry with Python. URL: <https://doi.org/10.46430/phen0078>
14. *Mendenhall T.C.* The Characteristic Curves of Composition. // *Science*. 1887. No. 9 (214). P. 237–249.
15. *Rybicki J., Eder M.* Deeper Delta across genres and languages: do we really need the most frequent words? // *Literary and Linguistic Computing*. 2011. No. 26 (3). P. 315–321.

А.П. ЧЕХОВ И...

Донжуанская тема в прозе И.А. Гончарова и А.П. Чехова

■ ■ ■

Акопян Стелла Араиковна
Россия, Москва
iamstellaakopian@gmail.com

Сюжет о Дон Жуане считается одним из ключевых в мировой литературе. По утверждению В.Е. Багно, после пьесы Тирсо де Молина «Севильский озорник, или Каменный гость» (1630) «развитие этого мифа шло по двум направлениям» [Багно 2000: 11] – как поиск героем красоты и наслаждений и как последующая расплата за святотатство.

Направление в развитии донжуанской темы в русской литературе связано, прежде всего, с творчеством А.С. Пушкина. В «маленькой трагедии» «Каменный гость» (написана в 1830 г., опубликована посмертно, в 1839 г.) автор, сохраняя верность центральным вехам фабулы, переосмыслил «вечный» образ: Дон Жуан стал творческим человеком, «импровизатором любовной песни» [Пушкин 1978: 153]. Пушкинское решение во многом определило отечественную традицию донжуанской темы. За ним, в частности, последовали И.А. Гончаров и затем А.П. Чехов, хотя сюжетно-мотивное насыщение в развитии темы у

обоих писателей не является буквально пушкинским и к тому же типологически единым. Свою роль в развитии донжуанской парадигмы в романах Гончарова и в малой прозе Чехова сыграли «неодинаковость исторических эпох, несходство мировоззрений и индивидуальных стилей» [Зайцева 1996: 3]. Однако налицо телеологическая перекличка пушкинской позиции и данностей в гончаровских и чеховских произведениях [Чудаков 1998: 45; Гузь 1986: 40; Лоскутникова 2012: 37]. Вслед за Пушкиным и Гончаров, и Чехов видят «истинного» Дон Жуана как неоднозначного и часто неординарного по своим взглядам человека, который находится в поиске смысла жизни и ее красоты. «Ложное» же (по отношению к пушкинской традиции) донжуанство связано, в понимании писателей, со стремлением к пустым наслаждениям.

Цель данной статьи заключается в том, чтобы актуализировать сопоставительную картину донжуанской темы в прозе Гончарова и Чехова и выявить, как в ее воплощении выражается индивидуально-авторское представление о «вечном» образе.

В творчестве Гончарова «вечный» тип Дон Жуана впервые возникает в очерке «Иван Савич Поджабрин» (1842). В гончароведении отмечено, что «“очерки” Гончарова – это цепочка узнаваемых или кажущихся узнаваемыми сюжетов» [Отрадин 1994: 9]. Один из них – история Дон Жуана и Донны Анны, представленная в травестийном виде. Изображая петербургского чиновника (образ, активно разрабатываемый в прозе 1840-х годов), автор отходит от привычных ракурсов диаметрально противоположного представления «маленького человека» (как сочувствие ему или насмешку над ним) и вводит в произведение тему донжуанства. Дон Жуан Поджабрин не имеет высоких целей, не служит искусству, его поведение определяется формулой: «жизнь коротка! надо жуировать!» [Гончаров 1997: 58]. Слуга Авдей, обращаясь к барину, на скрывает низость такого образа жизни: «Полно вам, батюшка, Иван Савич! бога вы не боитесь...» [Гончаров 1997: 38]. Как и герой либретто Да Понте (в опере Моцарта), больше всего Иван Савич ценит наслаждения [Гончаров 1997: 13]. Однако сцена,

в которой Гончаров воссоздает «любовный треугольник», лежащий в основе мифа о Дон Жуане (Дон Жуан – Донна Анна – Командор), демонстрирует, что Поджабрина стоит считать пародией на «вечный» тип, поскольку у него нет собственной «философии», он не способен защитить себя перед лицом «Командора» Стрекозы: «А я так скромн, так невинен... могу даже сказать, что ненависть моя к женщинам известна здесь всем в городе... я мизантроп!» [Гончаров 1997: 34]. Итак, первый Дон Жуан Гончарова – комически-сниженный тип, автор иронизирует над стремлением героя к наслаждениям и обытовляет его романтические ценности.

Впоследствии, в романе «Обыкновенная история» (1847), в основе которого лежит конфликт двух мировоззрений – дядюшки Петра Иваныча Адуева, «делового» человека, и его племянника Александра, носителя книжного романтизма, ставшего в 1830–1840-е годы анахронизмом, также появляется тема донжуанства, высвечивая некоторые особенности в характере Адуева-младшего в пору «завоевания» им Петербурга [Отрадин 1994: 102]. Александр легко переходит от увлечения оставшейся в прошлом Сонечки к влюбленности в Надиньку Любецкую, а затем становится «вынужденным» Дон Жуаном, пытающимся завоевать богатую вдову Юлию Тафаеву. Безусловно, Адуев-младший представляет собой «пародию на опытных Дон Жуанов романтической литературы» [Краснощекова 1997: 101]. Наиболее отчетливо это отражается в любовной истории Адуева-младшего и Лизы, где он, не испытывая сильных чувств, выступает в роли опытного учителя по отношению к юной девушке. Расплата за подобное поведение наступает после того, как Александр встречается с «Командором» – отцом Лизы. Показательно, что именно беседа с «Командором» подводит героя к «моменту истины» в самопознании и его неутешительным результатам. Поэтому Александр готов совершить самоубийство. «Ключевым моментом гончаровского романа» [Краснощекова 1997: 104] становится сцена, когда, присутствуя на концерте европейски известного музыканта, Адуев-младший «поник головой»: «Эти звуки, как нарочно,

внятно рассказывали ему прошедшее, всю жизнь его, горькую и обманутую» [Гончаров 1997: 412]. Таким образом, донжуанский сюжет становится для Гончарова значимым в разработке характера Адуева-младшего.

В вершинном романе «Обрыв» (1869) Гончаров создал целую галерею Дон Жуанов, в которой представлены как «истинные» представители этого типа, так и «ложные». Возвышенным Дон Жуаном является художник Борис Райский, поскольку в создании этого образа Гончаров напрямую развивает традицию, заложенную Пушкиным, – изображает героя как творческого человека, ищущего красоту. В сознании героя пульсирует мысль: «ужели я не могу наслаждаться красотой так, как бы наслаждался красотой в статуе? Дон Жуан наслаждался прежде всего эстетически этой потребностью» [Гончаров 2004: 11]. Однако Райского стоит считать средоточием двух начал. Аянов, обращаясь к нему, говорит: «А ты был и Дон Жуан, и Дон Кихот вместе. Вот умудрился!..» [Гончаров 2004: 38]. В этом заключается причина неоднозначности героя как Дон Жуана: в Райском быстро разгорается страсть, но он не способен найти ей применение, а его донкихотство, выражающееся в проповедях, всякий раз оказывается сильнее донжуанских набегов.

Вместе с тем, выведя Бориса Райского как главного героя, Гончаров развивает и ранее обнаруженную им линию «ложных» представителей типа. В силу этого в романе «Обрыв» органичны образы пародийных Дон Жуанов. К ним следует отнести сниженные характеры – старика Пахотина и лакея Егорки, живущих лишь сладострастием, что для Гончарова служит основанием для комической модальности в разработке данных образов. Эти персонажи, как и Поджабрин, «вторичны» в своем донжуанстве, поскольку главное для них – удовлетворение низменных потребностей.

Подобное деление на «истинное» и «ложное» (следуя пушкинской традиции) донжуанство органично и для прозы Чехова. С первых лет творчества автор обращается к данному мировому сюжету, однако «никогда произведение Чехова не сводится

целиком к вариации того или иного “вечного” образа» [Катаев 1989: 112]. Своеобразие воплощения фабулы о Дон Жуане в творчестве Чехова выражается в том, что для его прозы, в отличие от романов Гончарова, «характерен не столько образ Дон Жуана, сколько тема донжуанства» [Лоскутникова 2010: 88]. Такой подход существенно расширяет возможности «вечного» сюжета, т. к. автор сосредоточен прежде всего на разработке различных типов донжуанского мировосприятия и поведения, что подчеркивает многообразие данного явления. Эта тема развита Чеховым в рассказах «Огни» (1888, образ инженера Ананьева), «Анна на шее» (1895, образ богача Артынова), в повести «Три года» (1895, образ родственника главного героя Панаурова) и др.

Уже в раннем творчестве Чехова, когда задача автора состояла главным образом в том, чтобы «рассмешить читателя» [Лоскутникова 2009: 6], целевая модальность может отличаться драматической насыщенностью. Так, с точки зрения «несостоявшегося» Дон Жуана интересен рассказ Чехова «На пути» (1886). В данном произведении Чехов разрабатывает образ неординарного человека – Григория Петровича Лихарева, в котором, по мысли современного исследователя, слились сразу три начала – гамлетовское, фаустовское и донжуанское [Комиссарова 2002: 188].

Временем действия в рассказе становится Рождество. Местом действия – трактир, в котором Лихарев с дочерью Сашей, «девочкой лет восьми» (С. V, 462), остановился, чтобы переждать непогоду. Туда же заехала, также спасаясь от метели, молодая богатая барышня – Марья Михайловна Иловайская. Именно разговор с ней актуализирует донжуанскую тему в данном рассказе. В «исповеди» героя, в момент сильного раскаяния, он, восхищаясь женщинами – их «благородным, возвышенным рабством» (С. V, 472), начинает загораться от собственных слов. Иловайская понимает, что женщины «были не случайною и не простою темою разговора» (С. V, 472). В своей страстной речи, в которой раскрываются мысли и устремления Лихарева, герой становится «истинным» Дон Жуаном, стремящимся к красоте и полноте мира, – и в его

образе обнаруживается прямое влияние Пушкина. Иловайская, как и все женщины, с которыми судьба сталкивает Лихарева, ощущает восторг перед теми духовно-интеллектуальными просторами, которые открывает перед нею герой. Однако Лихарев не скрывает перед своей случайной знакомой и своей ущербности, признаваясь: «сегодня я верую, падаю ниц, а завтра уж я трусом бегу от сегодняшних моих богов...» (С. V, 471). В результате, по свидетельству М.Ч. Ларионовой, в ситуации встречи героев в Рождество «может начаться, но не начинается любовь Иловайской к Лихареву»; «может начаться, но не начинается духовное возрождение Лихарева»; «случайная встреча может обернуться, но не оборачивается семьей, родством, обретением дома, прекращением странничества» [Ларионова 2016: 215].

В видении «истинного» донжуанства для Чехова значимо пушкинское представление об этом человеческом явлении. Однако тема донжуанства в творчестве писателя связана прежде всего с мотивом адюльтера. Писатель использует элементы мирового сюжета (легкомысленность в поведении донжуанов конца XIX века, их ложь, стремление к наслаждениям), интерпретируя их с помощью этого значимого для его творчества мотива.

Вершиной воплощения донжуанской темы у Чехова является рассказ «Дама с собачкой» (1899). По замечанию В.Б. Катаева, «лишь Гуров может быть поставлен в ряд с философским, вечным образом Дон Жуана и рассматриваться как чеховский вариант этого образа» [Катаев 1989: 108]. Гуров, относящийся к женщинам как к «низшей расе» (С. X, 128), встретил свою Донну Анну – Анну Сергеевну – и оказался способным полюбить ее. Донжуанские черты Гурова неоднократно подчеркиваются Чеховым: «В его наружности, в характере, во всей его натуре было что-то привлекательное, неуловимое, что располагало к нему женщин, манило их» (С. X, 128). Поначалу Анна Сергеевна не вызывала у героя серьезных чувств, отношения с ней он считал временными и ни к чему не обязывающими – этому научил его «опыт многократный, в самом деле горький опыт» (С. X, 129). Однако

в театре города С., в момент полного осознания Гуровым своих чувств к Анне Сергеевне, повествователь восклицает: «Но как еще далеко было до конца!» (С. X, 140). Эта фраза повторяется и в финале рассказа: «обоим <Гурову и Анне Сергеевне> было ясно, что до конца еще далеко-далеко и что самое сложное и трудное только еще начинается» (С. X, 143). Следовательно, Гуров, как и пушкинский Дон Гуан, нашел свое счастье в любви, хотя его наказание за нарушение общепринятых социально-культурных норм, в отличие от наказания пушкинского героя, будет длиться месяцы и годы.

Таким образом, в разработке «вечного» сюжета о Дон Жуане Гончаров и Чехов близки в своем интересе к пушкинскому представлению об этом характере как о человеке, наделенном определенными талантами и обаянием. Для Гончарова органично создание вариантов «вечного» типа: от комически-сниженных героев (Поджабрин, Пахотин, Егорка) до возвышенных, ищущих свой идеал (Райский). Задача Чехова же состоит не столько в создании различных Дон Жуанов, сколько в изображении многообразной природы донжуанства, в т. ч. как следствие духовной ограниченности, гордыни, скуки.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Багно В.Е.* Расплата за своеволие, или Воля к жизни // Миф о Дон Жуане. СПб., 2000. С. 5–22.
2. *Гончаров И.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. СПб., 1997–... Т. 1, 1997; Т. 7, 2004.
3. *Гузь Н.А.* Способы выражения авторской позиции Гончарова и Чехова: (На материале романа «Обломов» и повести «Три года») // А.П. Чехов: (проблемы жанра и стиля). Ростов н/Д., 1986. С. 40–51.
4. *Зайцева Т.Б.* А.П. Чехов и И.А. Гончаров: проблемы поэтики: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 1996.
5. *Катаев В.Б.* Литературные связи Чехова. М., 1989.

6. *Комиссарова О.В.* «Вечные образы» в творчестве А.П. Чехова: дисс. ... канд. филол. наук. М., 2002.
7. *Краснощечкова Е.А.* И.А. Гончаров: Мир творчества. СПб., 1997.
8. *Ларионова М.Ч.* «Провинциальный текст» в этнокультурном контексте // Историко-культурный и символический облик провинции в творчестве А.П. Чехова. Ростов-на-Дону, 2016. С. 203–263.
9. *Лоскутникова М.Б.* «Вечный» образ Дон Жуана: европейские традиции и вклад А.П. Чехова в их разработку // Вестник Центра международного образования МГУ. Серия Филология. Культурология. Педагогика. Методика. 2010. № 4. С. 86–91.
10. *Лоскутникова М.Б.* Композиционно-стилистические особенности романов И.А. Гончарова // Мат-лы V Междунар. науч. конф., посвященной 200-летию со дня рождения И.А. Гончарова. Ульяновск, 2012. С. 37–48.
11. *Лоскутникова М.Б.* Особенности стиля А.П. Чехова (на материале рассказов «Длинный язык» и «Дама с собачкой») // Вестник РУДН. Серия Литературоведение. Журналистика. 2009. № 4.
12. *Отрадин М.В.* Проза И.А. Гончарова в литературном контексте. СПб., 1994.
13. *Пушкин А.С.* Каменный гость // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Л., 1978. Т. 5. С. 316–350.
14. *Чудаков А.П.* Пушкин – Чехов: завершение круга // Чеховиана: Чехов и Пушкин. М., 1998. С. 35–47.

Зрелый Бунин как анти-Чехов: «Кавказ» и «Дама с собачкой»

■ ■ ■

Звизняцковский Владимир Янович

Чехия, Брно
vyaz57@ukr.net

Мы не пророки, даже не предтечи...

О. Мандельштам

1

Одно время в школьную программу Украины для 11 класса было включено бунинское «Лёгкое дыхание». Как раз тогда меня пригласили прочесть лекцию в одном учебном заведении, где учителя проходят переквалификацию: лекцию на какую я сам хочу тему. Я выбрал «Трудные произведения в новой программе».

– Как вы думаете, о каких именно произведениях я хотел бы с вами поговорить?

Недоумённое молчание.

– Может быть, трудных нет? Все лёгкие?

– Ну да...

– А «Лёгкое дыхание»?

– Что же трудного в «Лёгком дыхании»? Обычный душеполезный рассказ о том, как девочкам не надо себя вести.

– Да нет же, совсем напротив...

– Неужели о том, как девочкам надо себя вести?

2

Я вспомнил этот эпизод и посочувствовал моим российским коллегам (которым тоже приходится читать такие лекции), когда среди методичек в Интернете, и даже не для 11-го, а для 8-го (!!!)

класса, увидел разработку урока по «Кавказу» Бунина [Кутейникова 2009].

В примечании к уроку столь ранняя профилактика неправильного поведения девочек (да и мальчиков) объясняется «исходя из конкретной ситуации в школе и регионе» (где, в каких конкретно – не сказано, но можно себе представить, что ситуация взаправду тревожная). А направление душевспасительного разговора задаёт эпиграф к уроку: «Большая часть страдающих из нас подвергается страданиям как следствию или неправильных мыслей, или ошибочных действий» (Преподобный Амвросий Оптинский).

Такое лёгкое объяснение трудной темы ещё можно было бы предложить на урок по тому или иному произведению Достоевского – к примеру, по «Подростку» (который теперь в школьной программе Украины), к образу Версилова. Но в точности ли учитель (не говоря уж о школьнике) представляет себе духовный облик оптинского старца? Ведь есть авторитетное мнение, что, взяв его в прототипы Зосимы, Достоевский смысл речей и деяний прототипа сильно исказил. Резкий отзыв о Зосиме, в сравнении с Амвросием, есть в письме К.Н. Леонтьева к В.В. Розанову от 8 мая 1891 года: «В Оптиной “Братьев Карамазовых” правильным православным сочинением не признают, и старец Зосима ничуть ни учением, ни характером на о. Амвросия непохож. Достоевский описал только его наружность, но говорить его заставил совершенно не то, что он говорит, и не в том стиле, в каком Амвросий выражается. У о. Амвросия прежде всего строго церковная мистика и уже потом – прикладная мораль. У о. Зосимы (устаи которого говорит сам Фёдор Михайлович!) – прежде всего мораль, “любовь”, “любовь” и т. д. ... ну, а мистика очень слаба» [Письма К.Н. Леонтьева 1903: 650–651].

Итак, даже в этом случае нам, по зрелом размышлении, пришлось бы «прикладную мораль» оставить в покое. Что уж говорить о «Кавказе» Бунина? Говорить можно лишь о том, что ключом к этому произведению, как ко всякому иному, может оказаться его собственный миф, прочитанный в его собственном, через многие сигналы выстроенном, контексте [Звinyaцковский 2010].

3

Если бы в «Кавказе» хоть один нарочито встроенный сигнал намекал на какую-либо Достоевщину (так, как, например, в бунинском же рассказе «Петлистые уши»), то можно было бы и в самом деле попытаться затеять издревле излюбленный отечественной школой сугубо моральный дискурс («как девочкам не надо...» и т. п.). Но в таком случае мы сами себе создали бы дополнительную трудность, связанную с тем, что зрелый Бунин сознательно, раз навсегда, отказался следовать в фарватере каких-либо влияний и традиций. Автор специального исследования реминисценций Бунина приходит к выводу, что в своих реминисценциях именно из русской литературы второй половины XIX века он всегда полемичен [Атаманова 1998: 19]. Вот так же точно, как в рассказе «Петлистые уши» у него не Достоевский, а анти-Достоевский, так и «Кавказ» каждым своим описанием и каждым сюжетным поворотом сигнализирует о некоем анти-, и это конечно анти-Чехов.

Мы не на уроке, и нам не нужно предварительных оговорок о том, как Антон Павлович любил и опекал «Жанчика» и как «Жанчик» отвечал ему тем же. И даже если мы заподозрим тут ученичество, то не забудем, что как раз истинный, «правильный» ученик не поддакивает, а спорит и через этот спор растёт: «Бунин осмысливает действительность, отталкиваясь от Чехова и опираясь на запросы нового времени» [Атаманова 1998: 18].

Среди запросов «нового времени» (в данном случае приближающегося к середине XX века) сразу же отметим лежащий на поверхности запрос на краткость модернистской новеллы. Это тот жанр и то направление, к которым новеллы из «Тёмных аллей» можно отнести полностью, без каких-либо оговорок. И хотя известный афоризм о сестре таланта принадлежит именно Чехову и именно о «Даме с собачкой» М. Горький писал её автору, что в ней тот «убивает реализм» [Горький 1937: 47], но во Франции 1937 года, где и когда Бунин пишет «Кавказ», у читателя даже русской эмигрантской газеты (где он впервые его печатает) просто

нет времени читать, а у автора писать нечто вроде: «Говорили, что на набережной появилось новое лицо».

Писать о том, как сначала говорили о какой-то даме, а потом и герой (ФИО, образование, профессия) обратил на неё внимание и познакомился; как она представилась (ИО), рассказала о себе и т. д.

Как всегда или почти всегда у Бунина-эмигранта, действие рассказа происходит во времена чеховские или чуть постчеховские, когда интеллигентные люди в холодную пору тянули постылую лямку, а в тёплую отдыхали в Ялте, как Гуров, или в Сочи, как безымянный герой «Кавказа».

О своих критиках Бунин явно не подумал: их текст, наоборот, выходит длиннее, чем у критиков Чехова: ну-ка повтори раз двадцать «безымянный герой» и «безымянная героиня»! Но мы автора перехитрим и будем говорить Он, Она и Муж.

Вот Он, персонаж уже новой формации, формации Конквистадоров Потерянного Поколения, тех, о ком (и о себе) поэт сказал: «Мы не пророки, даже не предтечи: не любим рая, не боимся ада и в полдень матовый горим как свечи». Отдыхая в Сочи, Он как персонаж такой формации отнюдь не удовлетворяется, подобно Гурову, прогулками по набережной, а залазит в самые дебри «кавказских джунглей», где ему недостаёт одного: такой же отчаянной и безбашенной подруги (а не серой мышки Анны Сергеевны). Автор не сообщает подробностей, как то: знал ли Он Её в эпоху своей первой, одинокой поездки на Кавказ? Это неважно. Важно лишь то, что это неважно, что таких отчаянных и безбашенных тогда, то есть не в эпоху модернизма, а уже и в эпоху убиваемого реализма, было пруд пруди, и вот вам античеховинка номер ван – скрытый упрёк Чехову в том, что он таких дам в своём времени не увидал.

4

Итак, в «Кавказе» мы имеем remake (или, избегая языка американского кино и пользуясь языком американского литературоведения, – reimagining) «Дамы с собачкой», но это **наоборотная**

«Дама с собачкой», вплоть до мелочей: москвичка Она, а не Он, это Он приезжает к Ней в Москву, а не Она к Нему и т. д.

Переписывая чеховский текст и исходя из «запросов нового времени», Бунин начинает прямо **с конца**, с 4-й главы, где она «стала приезжать к нему в Москву» (С. X, 141) и возник **мучительный, неразрешимый** вопрос: как освободиться от «невыносимых пут?» (С. X, 143).

Всё, что невозможно решить чеховским героям, у Бунина решается само и легко, надо лишь конец переместить в начало: «Приехав в Москву, я воровски остановился в незаметных номерах в переулке возле Арбата и жил томительно, затворником – от свидания до свидания с нею. Была она у меня за эти дни всего три раза и каждый раз входила поспешно со словами:

– Я только на одну минуточку...» [Бунин 1988: 9].

И без дальнейших подробностей свиданий (подробностей и не будет) ясно, что минута затягивалась, растягивалась, как это и всегда бывает со всеми «бледными прекрасной бледностью любящей взволнованной женщины» [Бунин 1988: 9].

И наоборот: что легко решается у чеховских героев, то у бунинских становится проблемой. Например, как следует из той же «Дамы с собачкой», уже в то время отдых на юге замужней женщины в одиночестве проблемой отнюдь не был. Анна Сергеевна в первые минуты знакомства сообщает Гурову, «что пробудет она в Ялте ещё с месяц и за ней, быть может, приедет её муж, которому тоже хочется отдохнуть» (С. X, 130). Тоже. То есть Анна просто захотела отдохнуть и без разговоров была отпущена.

А у Бунина собственно интрига, «план» в том и состоит, что Она должна убедить Мужа отпустить её к морю: «чтобы наш план удался, я должна быть страшно осторожна. Он уже согласен отпустить меня, так внушила я ему, что умру, если не увижу юга, моря» [Бунин 1988: 10].

У Бунина, в отличие от Чехова, поездка к морю не случайна, а страстно ожидаема: «И она бледнела, когда я говорил: “А теперь

я там буду с тобой, в горных джунглях, у тропического моря...» [Бунин 1988: 10].

И всё удалось, и вот уже поезд идёт **мимо** чеховского края – приаганрогских степей: «За мутными от пыли и нагретыми окнами шла ровная выжженная степь, видны были пыльные широкие дороги, арбы, влекомые волами, мелькали железнодорожные будки с канареечными кругами подсолнечников и алыми мальвами в палисадниках... Дальше пошёл безграничный простор нагих равнин с курганами и могильниками» [Бунин 1988: 11].

Любовники «Дамы с собачкой» почти каждый вечер уезжали куда-нибудь за город, в Ореанду или на водопад, чтобы полюбоваться видом, сидя на скамье. Любовники «Кавказа» в горах у моря даже не присели, нет там слов этого корня. Зато на полутора страницах, куда вместились вся их кавказская эпопея, Он шёл, Они уходили, Они ложились, Она ложилась, море лежало, черкешенки ходили, шакалы сбегались, туман расходился, речка прыгала, тучи надвигались, буря шла и всё кипело: и речка, и базарная торговля.

Не подвёл и Муж. В последнем абзаце рассказа он обошёлся почти вовсе без эпитетов, заслужил лишь два, но дорогого стоящих: чистое (бельё) и белоснежный (китель). Зато щедро пополнил наш список глаголов. Муж конечно же, как Она и предполагала, отправился за Ней на Кавказ и, не найдя Её по указанным Ею фальшивым адресам, купался утром в море, потом брился, надел чистое бельё, белоснежный китель, позавтракал в своей гостинице на террасе ресторана, выпил бутылку шампанского, пил кофе с шартрезом, не спеша выкурил сигару. Возвратясь в свой номер, он лёг на диван и выстрелил себе в виски из двух револьверов [Бунин 1988: 13].

Чем не решение **неразрешимого** вопроса: как освободиться от «невыносимых пут?» Но рассказ-то на этих словах – из двух револьверов – взял и закончился.

Можно тут разное думать. Ну например, что Он и Она, разумеется, в символическом смысле, и были этими убившими его двумя револьверами. Или подумать словами «Дамы с собачкой»:

вот и свободны от невыносимых пут. Но что-то мешает порадоваться за бунинских героев, да и есть ли чему радоваться? Скорее приходят на ум лермонтовские слова (Кавказ же!), что вечно любить невозможно.

5

Сказано более полувека назад, но и сегодня нельзя не согласиться, что «подтекст у Бунина, как и у Чехова, весомее сюжета» [Иофьев 1965: 293]. Разве что добавить: разгадывать бунинский подтекст трудней, чем чеховский. А в случае, подобном вышеописанному, интерпретатор должен быть особенно осторожен, чтоб не прийти к истолкованию, подобному опять же вышеописанному: не искать в радостях причины страданий.

Казалось бы всё, мы дошли до самого предела сложности истолкования, ан нет, Бунин подкинул нам трудностей, сознательно включив в свой собственный подтекст ещё и чеховский. Тот же М. Иофьев в своей неустаревающей статье отмечал: «Переключка и спор с Чеховым создали такие новеллы Бунина, близкие, но одновременно контрастные и друг другу, и “Даме с собачкой”, как “Солнечный удар” (1925) и “Визитные карточки” (1940)» [Иофьев 1965: 302]. Но вот в чём, по справедливой мысли критика, обе эти бунинские новеллы сходятся и в чём они противостоят чеховской: «Та и другая <бунинские> новеллы навсегда пресекают любовь героев, ставят точку над ней, наглухо закрывают будущее – в этом обе они полемизируют с Чеховым» [Иофьев 1965: 303].

Жаль, что Иофьев в этой связи не обратил внимания на «Кавказ». Он вообще-то обратил, и даже именно в связи с этой новеллой вспомнил стихи Мандельштама «Мы не пророки, даже не предтечи...» и т. д., но отнёс их к Мужу: «Люди и время отжили свой срок <...> оно утверждает закономерность конца» и т. п. [Иофьев 1965: 313]. Но трагический конец Мужа потенциально мог бы стать счастливой развязкой для Неё и для Него. В этом, совершенно в ином смысле, чем «Солнечный удар» и «Визитные

карточки», трагический финал «Кавказа» противопоставлен **открытому** финалу «Дамы с собачкой».

И не в этой ли открытости чеховского финала какому-то ещё не определившемуся будущему всё и дело? Ведь будущее в принципе, как категория, из мира позднего Бунина исключено. Что угодно было бы возможно, и даже вечная любовь, если бы в этом мире существовала не то что вечность, а даже ближайшее будущее.

Сравним.

«Когда жар спадал и мы открывали окно, часть моря, видная из него между кипарисов, стоявших на скате под нами, имела цвет фиалки и лежала так ровно, мирно, что, казалось, никогда не будет конца этому покою, этой красоте» [Бунин 1988: 12]. Но это так только казалось. Даже вечность моря не очевидна, она только кажется. По сути, этот аргумент неопровержим. Как будто в бурях есть покой! И как будто красота может существовать без людей! А люди, увы, не вечны...

А вот как «то же самое» выглядит у Чехова:

«В Ореанде сидели на скамье, недалеко от церкви, смотрели вниз на море и молчали. Ялта была едва видна сквозь утренний туман, на вершинах гор неподвижно стояли белые облака. Листва не шевелилась на деревьях, кричали цикады, и однообразный, глухой шум моря, доносившийся снизу, говорил о покое, о вечном сне, какой ожидает нас. Так шумело внизу, когда ещё тут не было ни Ялты, ни Ореанды, теперь шумит и будет шуметь так же равнодушно и глухо, когда нас не будет. И в этом постоянстве, в полном равнодушии к жизни и смерти каждого из нас кроется, быть может, залог нашего вечного спасения, непрерывного движения жизни на земле, непрерывного совершенства. Сидя рядом с молодой женщиной, которая на рассвете казалась такой красивой, успокоенный и очарованный в виду этой сказочной обстановки – моря, гор, облаков, широкого неба, Гуров думал о том, как, в сущности, если вдуматься, всё прекрасно на этом свете, всё, кроме того, что мы сами мыслим и делаем, когда забываем о высших целях бытия, о своем человеческом достоинстве» (С. X, 133).

Тут море, во-первых, не между кипарисов и не цвета фиалки (образы совершенно декадентские), а во всём своём размахе и даже (!) недалеко от церкви, и уж не она ли, осеняя вечный покой своим крестом, вызывает такие мысли, что впору и впрямь ставить вышеприведенный эпиграф из афоризмов оптинского старца? «Всё прекрасно на этом свете, всё, кроме того, что мы сами мыслим и делаем, когда забываем о высших целях бытия, о своем человеческом достоинстве».

Но ведь если иметь в виду финал рассказа, то к «высшим целям бытия» нам придётся, например, отнести и ту незаконную любовь, что созрела и расцвела меж Гуровым и Анной Сергеевной. А она ведёт их к страданиям, в этом старец Амвросий объективно прав.

Сравнивая статичный пейзаж чеховского Крыма с динамическим – бунинского Кавказа, мы, по контрасту с художественным миром Бунина, ещё яснее понимаем закономерности художественного мира Чехова, в котором мало что произошло и мало что произойдёт. Уж кто-кто, а муж Анны Сергеевны не застрелится не то что из двух револьверов, а даже из одного. И вот тут в финале тоже, как и у Бунина, наступает власть кажимости: «И казалось, что ещё немного – и решение будет найдено» (С. X, 143). Но к этому времени читатель уже смутно догадывается (или чувствует), что в статичном мире решение найдено не будет.

Но и в динамичном мире Бунина быстро прилетевшее решение – ни к чему не ведёт, рассказ кончается. Руками тучи ловить и глазами молнии следить всё равно вечно невозможно, а ехать в Москву и заменить Ей Мужа точно так же невозможно для Него, Конквистадора Потеряного Поколения. Да и Ей самой, этой отчаянной и безбашенной, к чему бы эта неизбежная рутинная «московской» жизни?

И Волга не уносит пароход с одним из – спешно и бешено – возлюбленных (как это было в «Солнечном ударе» и будет ещё в «Визитных карточках»), и море всё ещё лежит так ровно, мирно... Но финал необратим.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Атаманова Е.Т.* Русская литература XIX века в контексте художественной прозы И.А. Бунина (проблема реминисценций): автореф. ... канд. филол. наук. Елец, 1998.
2. *Бунин И.А.* Кавказ // Бунин И.А. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 4. М., 1988. С. 9–13.
3. Горький М. и Чехов А: Переписка, статьи, высказывания. М.; Л., 1937.
4. *Звенияцковский В.Я.* Побеждающий страх смехом: Опыт реставрации собственного мифа Николая Гоголя. Киев, 2010.
5. *Иофьев М.И.* Поздняя новелла Бунина (1959) // Иофьев М. Профили искусства. М., 1965. С. 277 – 319.
6. *Кутейникова Н.Е.* Уроки литературы в 8 классе. М., 2009. URL: http://literatura5.narod.ru/bunin-kavkaz_urok-v-8-klasse-kutejnikova.html#nachalo.
7. *Письма К.Н. Леонтьева к В.В. Розанову* // Русский вестник. 1903. № 4.

**Проблема выхолощенности души
как обратная сторона успеха
(роман И.А. Гончарова «Обыкновенная история»
и рассказ А.П. Чехова «Ионыч»)**



Иванов Алексей Георгиевич

Россия, Москва

alekseyvonavi@mail.ru

Роман Гончарова «Обыкновенная история» (1847) и рассказ Чехова «Ионыч» (1898), разделенные полувеком, близки в главной теме этих произведений – в теме «выгорания души» [Лоскут-никова 2019: 48]. Цель статьи состоит в выявлении изменений в характерах Дмитрия Ионыча Старцева и Александра Федоровича Адуева, приведших этих героев к выхолощенности души, оказавшейся обратной стороной успеха.

Гончаров в экспозиции романа изображает Александра Адуева как образованного молодого человека, идеалиста и романтика, в котором «любовь матери и поклонение окружающих ... развили преждевременно сердечные склонности», он «был избалован, но не испорчен домашнею жизнью» [Гончаров 1997: 180]. Таким образом, автор даёт понять, что изначально в Александре нет явных предпосылок к превращению в бездушного дельца. Однако, как указывает исследователь, «из концепции всего романа видно, что источник несчастий Александра таится не только в нем самом, в его воспитании, в условиях помещичьего провинциального быта, но и в окружающей обстановке петербургской жизни» [Пруцков 1962: 24]. Из этого замечания следует, что, рассматривая причины изменения характера Адуева, необходимо обратить особое внимание на влияние внешних факторов.

В отличие от Гончарова, Чехов не дает предыстории Дмитрия Старцева, кроме указания на то, что он «дьячковский сын» и «земский врач» (С. X, 32). Однако ряд подробностей в речи повествователя позволяет составить общее впечатление о Старцеве: это образованный человек, исповедующий общественно-значимые ценности. На первых порах своей профессиональной деятельности Дмитрий Ионыч следует благородным идеалам служения в своей профессии (например, даже в праздник Вознесения принимает больных).

Первым этапом в сюжетном развитии характеров в обоих произведениях становится испытание героя любовью.

Так, Александр Адуев, влюблённый в Надиньку Любецкую, действует согласно литературным клише романтических произведений [Отрадин 1994]; «увлечение Александра – это юная любовь с бесконечным упоением счастьем и безмерной идеализацией предмета обожания» [Краснощекова 1997: 82]. Гончаров изображает Надиньку в восприятии Александра в книжно-возвышенных тонах: «Каким светлым умом блестят ее суждения! что за огонь в чувствах! как глубоко понимает она жизнь!» [Гончаров 1997: 236].

Дмитрий Старцев влюбляется в Катерину Ивановну Туркину, Котика, в которой он видит красивую и интеллектуально привлекательную девушку: «Она восхищала его своею свежестью, наивным выражением глаз и щек. <...> И в то же время, несмотря на эту наивность, она казалась ему очень умной и развитой не по летам» (С. X, 29). Старцев, способный, в отличие от Александра Адуева, любить не надуманной «колоссальной страстью», говорит Екатерине Ивановне: «Я не видел вас целую неделю, ... а если бы вы знали, какое это страдание!» (С. X, 29). Но любовь толкает Старцева на романтические и на ложноромантические поступки: это не только разговоры с Котиком в тенистом саду и раздобытые где-то чужие фрак и галстук, чтобы быть рядом с возлюбленной в клубе, но и поездка на кладбище для якобы ночного свидания с избранницей.

Старцев и Адуев-младший близки в своих первоначальных представлениях о чувстве любви. Для Александра Адуева лю-

бовь – «дивные минуты, ... сладостные страдания, трепет блаженства, слезы...» [Гончаров 1997: 232]. Старцев также размышляет о сокровенном: «О, как мало знают те, которые никогда не любили! Мне кажется, никто еще не описал верно любви, и едва ли можно описать это нежное, радостное, мучительное чувство, и кто испытал его хоть раз, тот не станет передавать его на словах» (С. X, 34). Однако разочарование в любви постигает и Александра Адуева, и Дмитрия Старцева: возлюбленная Адуева Надинька увлекается графом Новинским и становится в глазах Александра изменницей; на предложение Катерине Ивановне выйти за него замуж Старцев получает отказ.

Мотив разочарования в любви как в романе Гончарова, так и в рассказе Чехова связан с мотивом разочарования героев в людях как таковых.

Горечь от несостоявшихся надежд, а потом и презрение Александра Адуева по отношению к людям связано с тем, что идеалы романтизма, согласно которым Александр выстраивает свою жизнь, стали в изображаемое Гончаровым время совершенным анахронизмом. Александр разочаровывается в своих талантах поэта и в дружбе. Адуев-младший теперь уверен: «о люди, люди! жалкий род, достойный слез и смеха!» [Гончаров 1997: 295].

Чехов в сюжетной завязке рассказа устами повествователя также подчеркивает: «Старцев бывал в разных домах и встречал много людей, но ни с кем не сходилась близко. Обыватели своими разговорами, взглядами на жизнь и даже своим видом раздражали его» (С. X, 35). В дальнейшем неприязнь Дмитрия Ионыча к жителям провинциального города оказывается вполне оправданной: «Опыт научил его мало-помалу, что пока с обывателем играешь в карты или закусываешь с ним, то это мирный, благодушный и даже не глупый человек, но стоит только заговорить с ним о чем-нибудь несъедобном, например, о политике или науке, как он становится в тупик или заводит такую философию, тупую и злую, что остается только рукой махнуть и отойти» (С. X, 35). Из-за постоянного избегания пустых разговоров и уклонения

Старцева от неприятного ему общения его прозвали в городе С. «поляк надутый», «хотя он никогда поляком не был» (С. X, 36). Иными словами, горожане воспринимают Старцева как нечто чужеродное, отсюда и прозвище.

В результате если Адуев-младший презирал всех людей, создав затем образ «искусственного» страдальца, «выдержавшего удар судьбы», и «позволив себе ненавидеть и презирать людей, рассмотрев и обсудив их ничтожность, мелочность, слабости, перебрав всех и каждого» [Гончаров 1997: 311, 335], то чеховский повествователь показывает, что Старцев по отношению людям «чувствовал раздражение, волновался, но молчал» (С. X, 36). Следовательно, Старцев и Адуев-младший, хоть и по разным причинам, не видят в окружающих интересных им людей и отстраняются от общества.

В сюжетном развитии обоих произведений их авторы указывают на причины, которые привели героев к духовной пустоте – и при этом к финансовому успеху.

Выхолощенность души Александра Адуева связана с тем, что при развенчании его заблуждений дядей Петром Ивановичем Александр не получил взамен ничего. По мнению исследователя, «эта обстановка освободила Адуева от иллюзий, но взамен ничего ему не дала, отняла у него право быть человеком в высоком смысле этого слова» [Пруцков 1962: 24]. Разрушение романтических иллюзий приводит Александра к глубокому духовному кризису, вследствие чего его посещает мысль о самоубийстве. Однако он бежит из Петербурга в своё имение, чтобы найти покой и вновь обрести душевное равновесие (в том смысле, в котором он его понимает).

Совсем по-другому дело обстоит с Дмитрием Старцевым. Уже перед тем как сделать предложение дочери Туркиных, Старцева посещает мысль, которая на этом сюжетном этапе кажется случайной: «А приданого они дадут, должно быть, немало» (С. X, 32). Однако тем самым Чехов уже акцентирует внимание на том, что Старцев не так чистосердечен, как Адуев-младший. После неудавшегося сватовства Старцев лишь три дня переживал случившееся, а затем «успокоился и зажил по-прежнему» (С. X, 35).

Несостоявшейся любви и общению с людьми он быстро находит замену: радость жизни герою доставляет возможность «по вечерам вынимать из карманов бумажки, добытые практикой» (С. X, 36). В результате, по словам Д.Н. Овсяннико-Куликовского, Старцев «по прошествии нескольких лет “опускается”, становится исключительно человеком наживы, копит деньги и всё более и более черствеет в своем эгоистическом существовании и в нескрываемом презрении к “среде”, перед которою, впрочем, он не может похвалиться большими преимуществами» [Овсяннико-Куликовский 2002: 491–492]. Современный исследователь в этой связи отмечает, что «мотив скуки, маркированный напрямую словами “скучный”, “скучно” и т.п., актуализирован главным образом в характеристике одиночества, отсутствия дела и серьезных чувств, бездуховности, бездарности, бесталанности, отсутствия в помыслах и поступках творческого начала» [Лоскутникова 2009: 8]. Последняя оценка полностью соответствует периоду жизни Дмитрия Старцева после отказа Котика.

Иными словами, отличие в авторской характерологии Старцева и Адуева-младшего заключается в том, что Александр долго и мучительно страдает из-за несбывшихся надежд, а Дмитрий Старцев не жалеет ни молодость, ни прошедшую любовь, повторяя: «А хорошо, что я тогда не женился» (С. X, 37, 39).

В финале романа Гончаров показывает, что Александр Адуев скрылся в своём имени и, кажется, успокоился и нашел свой жизненный путь. Но в эпилоге он предстает совершенно пустым и бездушным человеком, которого не беспокоят чувства девушки, на которой он собирается жениться. При этом Гончаров не объясняет, что именно в конечном итоге так повлияло на героя.

В финале чеховского рассказа духовно-нравственные изменения в Старцеве автор отражает во внешности героя: через несколько лет работы в городе С. от легко проходящего девять верст человека не остается и следа. Двойной портрет Старцева и его кучера Пантелеймона, данный повествователем, усиливает впечатление от столь поразительного изменения героя. Дмитрий

Старцев «ожирел, тяжело дышит и уже ходит, откинув назад голову»: «Когда он, пухлый, красный, едет на тройке с бубенчиками и Пантелеймон, тоже пухлый и красный, с мясистым затылком, сидит на козлах, протянув вперед прямые, точно деревянные руки, и кричит встречным “Прррава держи!”; то картина бывает внушительная, и кажется, что едет не человек, а языческий бог» (С. X, 40). В финале произведения духовная выхолощенность героя, сравнимого с архаическим идолом, сочленяется с эпизодом осмотра Старцевым дома, предназначенного для продажи, когда герой уже в буквальном смысле слова не видит людей. Нравственная связь с Другим для Старцева, как и для Александра Адуева, утрачена [Лоскутникова 2014]. Кроме того, в научно-критической литературе давно замечены чеховские приемы ономастики. В частности, вместо уважительного обращения «Дмитрий Ионыч» героя со временем зовут по-своейски «Ионыч», то есть он стал каким, как все те, от кого он стремился отстраниться.

Подводя итог всему вышесказанному, можно сделать вывод, что роман Гончарова «Обыкновенная история» и рассказ Чехова «Ионыч» состоят в типологической переключке. Герои подверглись ряду жизненных испытаний, хотя и разных: Ионыч – бытом и деньгами, Адуев-младший – столкновением романтических иллюзий с реальностью и беспощадным анализом дяди. Ключевым моментом в жизни обоих героев была любовь. В эпилоге гончаровского романа очевидно, что чувство любви для Александра Адуева отныне недоступно. Для Ионыча «любовь к Котику была его единственной радостью и, вероятно, последней» (С. X, 41).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гончаров И.А.* Обыкновенная история // Гончаров И.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. СПб., 1997. Т. I. С. 172–469.
2. *Краснощекова Е.А.* Иван Александрович Гончаров: Мир творчества. СПб., 1997.

3. *Лоскутникова М.Б.* Мотив Другого в романе И.А. Гончарова «Обыкновенная история» // Русистика и компаративистика: сб. науч. ст. Вып. 9. М., 2014. С. 99-115.
4. *Лоскутникова М.Б.* Особенности стиля А.П. Чехова (на материале рассказов «Длинный язык» и «Дама с собачкой») // Вестник РУДН. Серия Литературоведение. Журналистика. 2009. № 4. С. 5–13.
5. *Лоскутникова М.Б.* Телеологические принципы художественного целого и композиционно-архитектоническая организация рассказа А.П. Чехова «Попрыгунья» // Inskrypcje. Róĳrocznik: Czasopismo naukowe poświęcone literaturze i kulturze. Siedlce. 2019. R. VII. No. 1 (12). P. 45–55.
6. *Овсянко-Куликовский Д.Н.* Этюды о творчестве А.П. Чехова // А.П. Чехов: pro et contra. СПб., 2002. С. 482–536.
7. *Отрадин М.В.* Проза И.А. Гончарова в литературном контексте. СПб., 1994.
8. *Пруцков Н.И.* Мастерство Гончарова-романиста. М.; Л., 1962.

**«Метельные» пространства русской литературы:
«Хозяин и работник» Л.Н. Толстого
и «По делам службы» А.П. Чехова**

■ ■ ■

Нагина Ксения Алексеевна

Россия, Воронеж
k-nagina@yandex.ru

Важнейшие страницы в «метельном» тексте русской литературы принадлежат Л.Н. Толстому и А.П. Чехову. Толстой создает по одному «метельному» произведению в десятилетие: «Метель» написана в 1850-е годы, сцена родов маленькой княгини из романа «Война и мир» в 1860-е, встреча Анны Карениной и Алексея Вронского в 1870-е, в 1880-е – эпизод блуждания в метель из трактата «В чем моя вера?» и, наконец, в 1890-е – рассказ «Хозяин и работник». Временное пространство рассказов А.П. Чехова более сжато – это два десятилетия: «Ведьма» и «На пути» относятся к 1880-м годам, «Воры» написаны и опубликованы в 1890 году, «Убийство» и «По делам службы» – в 1890-х. Рассказы «Хозяин и работник» и «По делам службы» завершают «метельные» тексты писателей. Первый написан в 1895 году, второй – в 1898, опубликован в 1899 году. Несомненно, Чехов был знаком с толстовским рассказом, о чем свидетельствует его письмо Суворину, датированное мартом 1895 года, где он хвалит Мамина-Сибиряка и говорит, что «народ в его наиболее удачных рассказах изображается несколько не хуже, чем в “Хозяине и работнике”» (П. VI, 40).

Траектория метели и ее сюжета в произведениях Толстого и Чехова различна. Толстой следует пушкинской традиции в литературе, поддерживая концепцию «метели-судьбы» даже в inferнальном ее изводе, обогащая метельный сюжет линией «метели-страсти» и вводя метель в широкий контекст религи-

озно-философских исканий. Чехов же инверсирует этот традиционный сюжет каждый раз, начиная с «Ведьмы», демонстрируя, как измелечал герой «метельного текста», которому, как и прежде, вполне покровительствует все та же «метель-судьба», но который не в состоянии ответить на ее призывы и изменить собственную жизнь к лучшему. В этом смысле «Хозяин и работник» – закономерный итог «раскручивания» Л. Толстым «метельной» универсалии, в то время как финал чеховского рассказа «По делам службы» как будто и не подсказан уже сложившимся в творчестве писателя сюжетом. Что это – уже привычная игра Чехова с чужими текстами или всерьез высказанная им мысль, совпадающая с магистральной идеей «Хозяина и работника»? Попытаемся ответить на этот вопрос, который принципиально важен в связи с тем, что рассказ «По делам службы» завершает «метельный» сюжет не только в творчестве Чехова, но и во всей русской литературе XIX столетия.

Начнем с того, что отметим семантическое совпадение в заглавиях рассказов – оба отсылают к теме службы. Толстовская пара «хозяин и работник» говорит о социальных статусах персонажей – Никите Андреиче Брехунове, купце, отправляющемся в непогоду покупать дубовую рощу, и его работнике Никите, пьющем малом, давшем себе зарок не употреблять спиртного и потому трезвом на момент поездки по торговым делам хозяина. Бытийный смысл заглавия отсылает к паре «Бог, хозяин бытия», и «человек, его работник». Действующими лицами в рассказе Чехова являются следователь Лыжин и доктор Старченко, приехавшие на вскрытие трупа застрелившегося в земской избе страхового агента Лесницкого, и сотский Лошадин, тоже несущий свою службу. Служба в финале рассказа так же, как и у Толстого, встраивается в бытийный контекст: Лыжину во сне представляются бредущие по колено в снегу Лошадин и Лесницкий, которые взвалили на свои плечи все человеческие несчастья и боль, чтобы остальные могли радоваться жизни.

В обоих текстах антитетичны не только социальный статус героев, но и понимание ими жизни. Цель купца Брехунова –

приобретательство, экспансия, тогда как цель Никиты – жизнь как таковая в соответствии с христианским миропониманием: трудом, смирением, готовностью в любой момент расстаться с земным бытием. Цель следователя Лыжина – как можно скорее перебраться из провинции в Москву, потому что только там возможна нормальная жизнь, а не прозябание. О целях доктора Чехов ничего не сообщает. Лесницкий вообще кончает с собой, поскольку его жизненная дорога зашла в тупик, хотя во сне Лыжина он становится спутником Лошадина, который, как и толстовский Никита, кротко и безропотно выполняет свой служебный и человеческий долг. Так, жизнь носителей более высокого социального статуса в рассказах Чехова и Толстого оказывается бессмысленной в противоположность существованию людей из народа.

У Толстого эта оппозиция закрепляется именами персонажей. Семантика фамилии купца прозрачна, в основе ее лежит способность героя лгать, в просторечии, «брехать», обманывая не только окружающих, но и самого себя. Сложнее с именем Никита. Причудливым образом это имя сплетается с чернобыльником, выступающим в рассказе основным символом одиночества и страха смерти. «В народе чернобыльник был связан с днем поминовения святого Никиты (28 (15) сентября): в день Никиты-гусаря, Никиты-гусятника подавался к столу гусь, к которому готовили приправу из *чернобыльника*. Чернобыльнику приписывали магические свойства» [Нагина 2013: 178]. В одной из своих ипостасей он «выступает как трава *забвения*» [Нагина 2013: 178]. «В толстовском сюжете *чернобыльник* явно проявляет свои магические свойства: он заставляет Василия Андреича *забыть* о роще, валухах, аренде и других *символах материального благополучия*. Связанный с мотивом *сна*, он указывает персонажу на *жизнь*, которая протекает здесь и сейчас под знаком “неминуемой, скорой и бессмысленной смерти”» [Нагина 2013: 178].

Межа, поросшая чернобыльником, становится той точкой отсчета, к которой в своем метельном кружении возвращается Бре-

хунов, чтобы воссоединиться с брошенным им Никитой, спасая которого и забывая о себе, он прозревает и обретает смысл жизни.

Теперь о паре «Лыжин – Лошадин». Здесь ситуация иная, поскольку обе фамилии сближает семантика движения, перемещения в пространстве, которой обладают и лыжи, и лошади. Пространство, в котором обретается Лыжин, – замкнутое пространство провинции, которое он мысленно пытается разорвать с помощью фантазий о Москве. Траектория его реального движения связана с двумя деревнями, между которыми он перемещается в метель: Сырня и Недощотово. В названиях сел «выявляется общая топологическая семантика – недополучение какого-либо качества. И Сырня, и Недощотово, и, в конце концов, уезд и провинция в целом, с точки зрения повествователя и близкого ему персонажа Лыжина, – локус неготовых и недосчитанных вещей; в проективной семантике – “неготовых”, несостоявшихся людей» [Синякова 2016: 47–48]. Учитывая ситуацию метели, движение Лыжина – это движение по кругу, которое в итоге приводит его, как и Брехунова, к новым чувствам и идеям.

Семантика фамилии сотского достаточно прозрачна, что и отмечено рядом исследователей. Так, В.В. Кондратьева указывает на символическое значение лошади в традиционных культурах – она проводник в царство мертвых, неслучайно старик дважды сопровождает следователя по дороге в Сырню, где лежит покойник [Кондратьева 2012: 96]. «Илья Лошадин – “свернутый” в имя персонажа лошадиный мотив (Илья – имя пророка, правящего лошадьми)» [Иваньшина 2021: 545], – подтверждает эту мысль Е.А. Иваньшина. Любопытно, что в другом «метельном» тексте А.П. Чехова – рассказе «Воры» – уже содержится отсылка к имени пророка Ильи. Конокрад Калашников на постоялом дворе рассматривает картинку, на которой изображен пророк Илья, правящий «тройкой лошадей, несущихся к небу» (С. VII, 314).

На этот лошадиный мотив обращает внимание А.А. Фаустов, показывая, что «Воры» – это «именно святочное произведение» [Фаустов, Савинков 2013: 277]: «...мотив этот имеет, по крайней

мере, двойную святочную маркировку: “кобылка” была популярной маской “ряженого антимира”..., а катание на санях было столь же привычной составной частью святочного быта, не раз запечатленной в святочных литературных текстах» [Фаустов, Савинков 2013: 277]. Рассказ «По делам службы» формально, в общем, как и «Воры», не причисляется к жанру святочного рассказа, однако некоторые «знаки фольклорно-этнографического и литературного святочного текста» [Фаустов, Савинков 2013: 277] в них присутствуют, что в том числе мотивирует финал повествования, в котором Илья Лошадин открывает скрытый дотоле бытийный смысл Лыжину.

Если сотский у Чехова – «свернутый лошадиный мотив», то у Толстого Никита, благодаря тесной сюжетной связи с жеребцом Мухортым, также сопряжен с этим мотивом. Как уже было сказано, именно лошадь приводит замерзающего Брехунова к Никите, что позволяет последнему, как и Лыжину, открыть для себя мир новых истин.

Скрытый в имени сотского пророк Илья рифмуется в тексте Толстого со святым Николаем. Брехунов и Никита едут торговать рощу «на другой день после зимнего Николы» [Толстой 1978–1985: XII, 277]. «Возникает ощущение, что *Николаем Чудотворцем* смоделирована вся ситуация бытийного прозрения. Из-за праздника персонаж выезжает в путь вечером. Его жена настоятельно просит взять с собой Никиту. Имени жены Брехунов не упоминает, пренебрежительно называя ее “старухой”, зато она фигурирует в его провидческом сне, из которого узнается ее отчество: *Миколавна*. Именно у *Миколавы* Василий Андреич спрашивает в сновидении, не заходил ли к нему становой, который превращается в того, “кого он ждал”, “который кликнул его и велел ему лечь на Никиту”» [Нагина 2013: 181] (*курсив автора* – К.Н.).

В рассказе Чехова следователь и доктор перемещаются между двумя локусами – земской избой и домом барона фон Тауница. В «чистой» комнате, которая называется «приезжей», лежит покойник, поэтому они располагаются в «черной». Пребывание в чужом пространстве, являющемся таковым для всех, вообще

характерно для «метельных» произведений Чехова: в рассказах «На пути» и «Воры» в его качестве выступает постоялый двор, где персонажи переживают непогоду, станция становится местом действия первой части рассказа «Убийство».

Для Толстого «постоялый двор» – семантически нагруженное пространство, выступающее в трактате «В чем моя вера?» в качестве символа человеческого бытия. Люди, пребывающие в нем и не понимающие слова учителя, через которого говорит сам Бог, совершают безумные и жестокие поступки, за которые следует наказание в виде смерти. Так, постоялый двор становится символом земной жизни, хозяином его выступает Бог, а люди – работниками. В «метельном» рассказе Толстого символическая пара «хозяин и работник» не обходится без подкрепляющего ее образа постоялого двора, правда, «спрятанного» в этот раз в образе хозяина – Василия Брехунова: он «деревенский дворник», то есть хозяин постоялого двора, а в символической перспективе – работник, неправильно понявший волю хозяина [Нагина 2013: 167–170]. Так что постоялый двор как промежуточное пространство и у Толстого, и у Чехова становится аналогом земной жизни, указывающим на ее временность и конечность. У Чехова в этом пространстве еще находится и покойник – Лесницкий, утомившийся жизнью и самостоятельно прервавший ее.

Но столь же очевидна разница между толстовским и чеховским персонажами, связанными с постоялым двором: Брехунов уверен в том, что ведет прекрасную жизнь, и надеется, что она будет еще лучше, в то время как Лыжин считает свою жизнь в провинции скучной и бессмысленной, но надеется на то, что когда-нибудь переезд в столицу исправит ее.

Тем не менее, логика «метельного» текста ведет к тому, что зимнее путешествие даст свои плоды, и чрезвычайно значимую роль здесь сыграют сновидения героев, являющиеся неотъемлемой частью «метельного» сюжета всей русской литературы. Сновидения подобного рода объединяются общими образами, кодами и мотивами.

«Особый художественный и философский потенциал позволяет *метели* продуцировать сюжеты, имеющие либо inferнальный, либо провиденциальный характер, а о возможных вариантах развития собственных бытийных сюжетов персонажи чаще всего узнают во сне» [Нагина, Кухтина 2019: 101]. Основополагающим мотивом метельных снов является испытание веры. Этот мотив берет начало в балладе В.А. Жуковского «Светлана» и продуцируется в сновидениях героев Пушкина, Аксакова, Толстого, Пастернака. «*Метельные* сновидения диктуют героям определенную линию поведения, характерную для русской литературы и, возможно, русской ментальности XIX века в целом: любые попытки роптать на судьбу и противиться ее воле гибельны, а единственно верная стратегия – довериться знакам судьбы – в итоге вознаграждается. Кроме того, метельные сновидения отмечены присутствием фигуры, “авторитетной для сновидца”, которая становится воплощением высших сил, судьбы. Фигуру подобного рода мы встречаем во снах пушкинских и толстовских героев: в пушкинской “Метели” это отец Марьи Гавриловны, в “Капитанской дочке” – посаженный отец во сне Гринева, Онегин и медведь в сновидении Татьяны Лариной, старичок во сне повествователя толстовской “Метели”, мужик, работающий над железом во снах Анны Карениной. Завершает этот ряд сон Василия Брехунова, которому является Хозяин бытия, поясняющий его истинный смысл» [Нагина, Кухтина 2019: 101–102].

Страх охватывает Брехунова в тот момент, когда он вспоминает случай с Севастьяном, который «закоченел весь, как туша морожена» [Толстой 1978–1985: XII, 241]. Тогда Брехунов отвязывает Мухортого, бросает Никиту и отправляется на поиски спасения. Метель кружит Василия Андреича, несколько раз ему попадает чернобыльник, являющийся знаком одиночества и смерти: «...это была действительно пустыня, та, в которой он теперь оставался один, как тот чернобыльник, ожидая неминуемой, скорой и бессмысленной смерти» [Толстой 1978–1985: XII, 335]. Затем он сваливается с Мухортого и совершенно отчаивается: «Пропал я...

потерю след и лошади не догоню» [Толстой 1978–1985: XII, 335]. И тут он видит свою лошадь, которая ведет его назад к Никите. Брехунов успокаивается и тотчас же принимается активно действовать, к чему располагает вся его энергичная натура. После того, как он вытряхивает снег из валенок, перепоясывается и укрывает Мухортого, он слышит зовущего его Никиту, который говорит ему, что «помирает». Тогда хозяин пытается согреть Никиту, и в этом Толстой психологически достоверен, так как в «белой пустыне» Брехунову больше не к чему приложить свои усилия. Он выгребает снег со своего работника, ложится на него и старательно подтыкает полы шубы. И вдруг чувствует «слабость», которая в художественном мире Л. Толстого служит сигналом к перерождению, «поскольку вера и слабость, в представлении писателя, взаимосвязаны» [Нагина, Кухтина 2019: 106]: «слабость» «позволяет... вручить заботу о самом себе кому-то другому. Эта логика действует и в предсмертном сне, подробно описанном Толстым» [Нагина, Кухтина 2019: 106].

Брехунов вспоминает «о празднике, жене, станом, свечном ящике и опять о Никите, лежащем под этим ящиком» [Толстой 1978–1985: XII, 338]. Свечной ящик – один из способов обогащения Брехунова, поскольку тот, будучи церковным старостой, продает свечи и, чуть обгоревшие, прячет назад. Этот свечной ящик он вспоминает во время блуждания в метель, и он выступает символом десакрализации, упадка веры. Во сне под свечным ящиком и «домами, крытыми железом» [Толстой 1978–1985: XII, 338], лежит Никита, в реальности лежащий под Брехуновым. Значит, сам Василий Андреич уравнивается с этим ящиком и домами, что вполне соответствует действительности: герой отождествляет себя с «рощей, валухами, арендой, лавкой, кабаками, железом крытым домом и амбаром, наследником» [Толстой 1978–1985: XII, 338].

Во второй части сновидения появляется «свечной ящик», из которого Василий Андреич хочет достать «пятикопеечную свечу к празднику», но руки его «зажаты в карманах» [Толстой 1978–1985:

ХII, 338], а ноги в калошах приросли к полу. Это не просто отражение реального положения дел – превращения героя в «мороженую тушу», но и смена бытийной позиции. Брехунов понимает, что «между этими свечами ... и его бедственным теперешним положением нет и не может быть никакой связи» [Толстой 1978–1985: ХII, 338]. И он отказывается от всего того, что имел. Из сна исчезает Никита, «свечной ящик» трансформируется в «постель», на которой «на брюхе» лежит уже сам Василий Андреич и ждет становой [Толстой 1978–1985: ХII, 339].

Становой – фигура превосходящего ряда, олицетворяющая безусловный авторитет, как и во снах других героев метельного текста. Ожидание его «жутко и радостно». Но оказывается, что не его, а другого Хозяина, неземного масштаба, ждет герой: «И вдруг радость совершается: приходит тот, кого он ждал, и это уж не Иван Матвеич, становой, а кто-то другой, но тот самый, кого он ждет. Он пришел и зовет его, и этот, тот, кто зовет его, тот самый, который кликнул его и велел ему лечь на Никиту» [Толстой 1978–1985: ХII, 339]. Василий Андреич отзывается «радостно», и собственный крик: «Иду!» – пробуждает его» [Толстой 1978–1985: ХII, 339].

В этот момент наибольшую ценность для Брехунова представляет жизнь Никиты, который «угрелся» и «лежит под ним», «и ему кажется, что он – Никита, а Никита – он, и что жизнь его не в нем самом, а в Никите. Он напрягает слух и слышит дыхание, даже слабый храп Никиты. “Жив, Никита, значит, жив и я”, – с торжеством говорит он себе» [Толстой 1978–1985: ХII, 339]. Здесь толстовский герой использует особый способ познания – «перенесение себя в других», к которому неоднократно прибегали другие персонажи писателя, начиная с Нехлюдова в рассказе «Утро помещика». Этот способ подкреплен религиозно-философской концепцией Толстого, предполагающей отождествление себя с объектом познания. В художественных произведениях писателя познание подобного рода чаще всего происходит в онирическом пространстве, как и в случае с Брехуновым, который осознает, что все существа в мире

не просто связаны между собой, а в основе своей тождественны друг другу. Говоря словами Толстого, «этот способ... есть любовь. Это есть восстановление нарушенного как будто единения между существами. Выходишь из себя и входишь в другого. Все – слиться с Богом, со Всем» [Толстой 1928–1958: ЛII, 101].

Сон чеховского героя, Лыжина, вполне вписывается в онирическое пространство метельного текста русской литературы. Если практически всем героям Толстого в метель снятся вещие сны, то мотив сна у Чехова разворачивается только в рассказе «По делам службы», в рассказах «Ведьма», «На пути» и «Воры» он присутствует как бы в свернутом виде. В первом рассказе мотив сна сопутствует дьячихе Раисе Ниловне, в основе образа которой лежит архетип спящей красавицы [Нагина 2011: 78], но которая так и не обретает своего Героя в явившемся как будто на ее зов молодом почтальоне. Во втором соотносится с Иловойской, которая, как и дьячиха, ждет Героя, способного изменить ее жизнь. В третьем фельдшеру Ергунову «мерещится» танцующая Любка, в свою очередь видящая в конокраде Мерике Героя, но так же, как предыдущие героини, не обретающая его. Мотив вещего сна разоблачается и инверсируется Чеховым, чьи персонажи-мужчины уже не способны ответить на призыв метели-судьбы, чтобы изменить свою жизнь и жизнь ждущих их героинь.

Иначе дело обстоит в финальном рассказе чеховского «метельного» текста. Лыжин засыпает в гостях у барона фон Тауница, который жалуется доктору на смерть жены, и сквозь сон слышит его «точно сиротский голос». Следовательно снится, что он находится в земской избе, лежит на сене «в пятнадцати шагах» от самоубийцы Лесницкого. Затем он видит, как Лесницкий и Лошадин идут «бок о бок» в метели, «поддерживая друг друга», и поют: «Мы идем, мы идем, мы идем» (С. X, 98–99). Происходящее кажется похожим на театральное представление, однако слова исполняемой ими арии заставляют Лыжина неожиданно проснуться: «Вы в тепле, вам светло, вам мягко, а мы идем в мороз, в метель, по глубокому снегу... Мы не знаем покоя, не знаем радостей... Мы несем на себе

всю тяжесть этой жизни, и своей, и вашей... У-у-у! Мы идем, мы идем, мы идем...» (С. X, 98–99).

Лейтмотив арии и сна в целом – бесконечное перемещение в метельном пространстве его героев – подсказано Лыжину явью. Это дневные впечатления, почерпнутые из рассказа Лошадина о трудной службе сотского: «У людей праздник, а я все хожу. На дворе Святая, в церквах звон, Христос воскрес, а я с сумкой. В казначейство, на почту, к становому на квартиру, к земскому, к податному, в управу, к господам, к мужикам, ко всем православным христианам. Ношу пакеты, повестки, окладные листы, письма, бланки разные, ведомости <...> Тридцать лет хожу по форме» (С. X, 88). После этого разговора сотский снова отправляется в путь – теперь к старшине. Службу Лошадина со службой земского агента Лесницкого сближает все то же перемещение в пространстве, только первый ходит пешком, а второй вынужден «в тележке трепаться по уезду» (С. X, 91). Первый раз засыпая в земской избе, Лыжин как будто слышит шаги покойника Лесницкого, но, когда он в ужасе просыпается, оказывается, что рядом с ним стоит Лошадин, так что фигуры здравствующего сотского и умершего страхового агента сближаются в подсознании сновидца уже во время пребывания в земской избе, когда его охватывает «забытье».

Фигуры Лошадина и Лесницкого сближает не только мотив бесконечного передвижения, но и мотив страдания. Сотский рассказывает о своей тяжелой жизни, к финалу которой лишается нажитого добра из-за пьющих сыновей, а Лесницкий, по рассказу все того же сотского, изначально беден. В воспоминаниях Лыжина, случайно встретившего его при жизни, он остался «господином с темными глазами, черноволосым, худым, бледным» (С. X, 88). Изможденность Лесницкого снова сближает его с Лыжиным, «стариком за шестьдесят лет, небольшого роста, очень худым, сгорбленным, белым» (С. X, 90). Правда, вначале следовательно по-разному относится к страховому агенту и сотскому. Первый неприятен ему, хотя, в отличие от доктора, он открыто не выска-

зывает оценочных суждений, а второй вызывает симпатию. Укладываясь спать в земской избе, он думает о том, что «он, Лыжин, уедет рано или поздно опять в Москву, а этот старик останется здесь навсегда и будет все ходить и ходить; и сколько еще в жизни придется встречать таких истрепанных, давно нечесанных, “нестоящих” стариков, у которых в душе каким-то образом крепко жились пятиалтынничек, стаканчик и глубокая вера в то, что на этом свете неправдой не проживешь» (С. X, 92).

Так что дневные впечатления героя отражаются в увиденном им сне. По законам «метельного» сновидения сновидцу должен явиться человек, обладающий особым знанием, и этим знанием обладает Лошадин. Он не только знает, что «неправдой не проживешь», но и владеет бытийной истиной: в этом мире все взаимосвязано, счастье и страдание отмеряются на всех, и если одни счастливы, то страдание на себя принимают другие.

Проснувшись, Лыжин формулирует ту мысль, которую обдумывал давно: «...в этой жизни, даже в самой пустынной глуши, ничто не случайно, всё полно одной общей мысли, все имеет одну душу, одну цель, и, чтобы понимать это, мало думать, мало рассуждать, надо еще, вероятно, иметь дар проникновения в жизнь, дар, который дается, очевидно, не всем. И несчастный, надорвавшийся, убивший себя “неврастеник”, как называл его доктор, и старик мужик, который всю свою жизнь каждый день ходит от человека к человеку, – это случайности, отрывки жизни для того, кто и свое существование считает случайным, и это части одного организма, чудесного и разумного, для того, кто и свою жизнь считает частью этого общего и понимает это. Так думал Лыжин, и это было его давней затаенною мыслью, и только теперь она развернулась в его сознании широко и ясно» (С. X, 99).

Определенно, два героя, увидевшие сновидения в метель, Брехунов и Лыжин, приходят к одинаковым заключениям. Толстовский сновидец отождествляет себя со своим работником, разделяя свою жизнь с жизнью Никиты: «Жив Никита, значит, жив и я». Говоря словами чеховского сновидца, он обретает «дар

проникновения в жизнь». Этим даром у Чехова владеет Лошадин, а у Толстого – Никита, как бы передающий его своему хозяину. Лыжин ощущает и себя, и Лесницкого, и Лошадина «частью одного организма, чудесного и разумного», подобно Брехунову, перенесшего свою жизнь в замерзающего работника. И прозревает, как и толстовский герой: «И он чувствовал, что это самоубийство и мужицкое горе лежат и на его совести; мириться с тем, что эти люди, покорные своему жребию, взвалили на себя самое тяжелое и темное в жизни – как это ужасно! Мириться с этим, а для себя желать светлой, шумной жизни среди счастливых, довольных людей и постоянно мечтать о такой жизни – это значит мечтать о новых самоубийствах людей, задавленных трудом и заботой, или людей слабых, брошенных, о которых только говорят иногда за ужином с досадой или с усмешкой, но к которым не идут на помощь... И опять: – Мы идем, мы идем, мы идем...» (С. X, 100).

Так что метель в рассказе Чехова, как и в рассказе Толстого, выполняет свою провиденциальную функцию, приводя героев к бытийным откровениям. Брехунов из хозяина превращается в работника, и «в этом контексте невозможно не обратить внимание на акцентированное Толстым слово “брюхо” в характеристике Брехунова», созвучное его фамилии. «Ее семантика заключена не только во “вранье”, “обмане”. “Брюхо” – экспрессивно маркированное обозначение “живота”, слова с традиционно амбивалентным значением, создающим образ жадности, алчности, необузданных страстей, но и образ души, внутренней сущности человека. “Брюхо” – это и “утроба”, “чрево”, дающее жизнь. Так, брехуновское “брюхо” оказывается соединением смерти и обновления» [Нагина, Кухтина 2019: 108].

Лыжин не совершает поступков подобного рода, поэтому возникают сомнения относительно глубины его прозрения. К примеру, В.В. Савельева замечает, что «сны, приснившиеся во время следствия по делу о самоубийстве, на первый взгляд так напоминают кризисные сны героев Достоевского и Толстого... Но прозрение героя Чехова мимолетно, а потрясение кратковременно.

Рожденное метелью кружево из сновидения и мыслей-откровений рассыпается после утреннего пробуждения и окончания метели» [Савельева 2013: 343].

Однако есть и другие мнения. Л.Н. Синякова поддерживает мысль о том, что экзистенциальное прозрение состоялось: «В архитектонике сюжета усиление хаотичности происходящего разрешается в конце этико-экзистенциальным выводом героя о связи «между всеми, всеми», восстанавливающим гармонию образа мира. Это позволяет прийти к заключению о движении сюжета и концепции рассказа в целом как о смене хаоса порядком» [Синякова 2016: 51].

Согласимся с мыслью исследователя, поскольку подобную логику диктует сам «метельный» текст русской литературы. Чеховская «ироническая ревизия» «литературного наследия» [Нагина 2013: 289], ранее приводящая к инверсии «метельного» сюжета, в рассказе «По делам службы» уступает место серьезному и не лишённому сочувствия диалогу, который Чехов ведет со своими предшественниками по «метельному» тексту, и в первую очередь с Толстым. «Хозяин и работник», выступающий по отношению к рассказу Чехова в качестве претекста, предлагает тот сценарий, который ведет к прозрению героев. Ему и следует Чехов, о чем свидетельствуют выявленные нами схождения и параллели. Однако и здесь писатель остается верен себе – в финале рассказа толстовский монологизм сменяют чеховские неоднозначность и некая недоговоренность. В отличие от Брехунова, Лыжин не совершает никаких поступков, напротив, еще целый день проводит в доме Тауница, запертый в нем все той же метелью. Однако в финале рассказа его вновь встречает Лошадин, почти чудесным – прямо «театральным» – образом добравшийся в метельную ночь до дома барона: «У крыльца рядом с кучером стоял знакомый цоцкай, Илья Лошадин, без шапки, со старой кожаной сумкой через плечо, весь в снегу; и лицо было красное, мокрое от пота». Он вновь напоминает Лыжину о том, в чем состоит его служба: «– Ваше высокоблагородие, народ беспокоится... – заговорил

Лошадин, улыбаясь наивно, во всё лицо, и видимо довольный, что наконец увидел тех, кого так долго ждал. – Народ очень беспокоится, ребята плачут... Думали, ваше благородие, что вы опять в город уехали. Явите божескую милость, благодетели наши...» (С. X, 101). С учетом увиденного героем сна речь здесь идет о службе не только чиновничьей, но и сущностной, человеческой.

К подобному финалу приводит и логика собственно чеховского «метельного» текста. Если герои рассказов «Ведьма», «На пути», «Воры» только мечтают о переменах и не в состоянии принять материнскую помощь стихии, то Лыжин наконец делает верный шаг на пути к прозрению. Учет ли он новый экзистенциальный опыт, не ясно, но в этом весь Чехов. Поэтому есть глубокая внутренняя закономерность в том, что завершает «метельный» текст русской литературы XIX столетия именно чеховский рассказ «По делам службы», а не монологически законченный толстовский «Хозяин и работник». Поддерживает же этот короткий рассказ Чехова метельный сюжет всей русской литературы, составляющий его глубинный интертекстуальный слой.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Иваньшина Е.А.* Колесо фабулы и движение сюжета: как работает мотивный комплекс у А.П. Чехова // Вестник Удмуртского университета. Серия История и филология. 2021. № 31. Вып. 3. С. 543–550.
2. *Кондратьева В.В.* Семантика пространства образа провинции в рассказе А.П. Чехова «По делам службы» // Вестник Таганрогского института им. А.П. Чехова. Гуманитарные науки. 2012. № 2. С. 95–98.
2. *Нагина К.А.* Метельные пространства русской литературы. Воронеж, 2011.
3. *Нагина К.А.* Пространственные универсалии и характерологические коллизии в творчестве Л.Н. Толстого. Воронеж, 2013.

4. *Нагина К.А., Кухтина Н.И.* Сновидения в рассказе Л.Н. Толстого «Хозяин и работник»: от «жизни для себя» к «жизни для других» // Вестник Северо-Восточного федерального университета им. Аммосова. 2019. № 3 (71). С. 100–110.
5. *Савельева В.В.* Художественная гипнология и онейропоэтика русских писателей. Алматы, 2013.
6. *Синякова Л.Н.* Сюжетная архитектура в рассказе А.П. Чехова «По делам службы» // Сибирский филологический журнал. 2016. № 2. С. 46–52.
7. *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: в 90 т. М., Л., 1928–1958.
8. *Толстой Л.Н.* Собр. соч.: в 22 т. М., 1978–1985.
9. *Фаустов А.А., Савинков С.В.* Историческая семантика характера в русской литературе. Воронеж, 2013.

Поэтика изображения человека у А.П. Чехова на фоне философии экзистенциализма

■ ■ ■

Регеци Ильдико
Дебрецен, Венгрия
iregeczi@yahoo.com

1

В трактовке вопроса связи текстового мира А.П. Чехова и философских тезисов экзистенциализма возникает ряд теоретических проблем [прим. 1]. С одной стороны, необходимо выявить теоретические основы, в рамках которых мы хотим заниматься данной темой. А с другой стороны, следует ответить на вопрос, что именно мы понимаем под упомянутым философским направлением, ведь экзистенциализм является далеко не однозначной категорией в области истории философии. Во введении мы постараемся ответить на возникающие вопросы в той мере, в какой они касаются основной проблематики настоящей статьи.

Начиная с последнего из перечисленных проблемных пунктов, постараемся определить, что мы понимаем под категорией экзистенциализма. Мы употребляем понятие в том конвенциональном собирательном значении, в котором оно упоминается в работах таких философов, как С. Кьеркегор, Ф. Ницше или Л. Шестов, – авторов, чаще всего цитируемых нами. Однако в трактовке явления самоубийства в творчестве Чехова мы коснемся и взглядов французского экзистенциализма: А. Камю и Ж.-П. Сартра. Конечно, следует иметь в виду, что философские идеи данных мыслителей во многих аспектах отличаются друг от друга, но в рамках настоящей статьи мы хотели бы сфокусироваться на общности их позиций в истории философии, на которую об-

ращает внимание и сам Шестов: под заглавием «Кьеркегард и экзистенциальная философия» (1936) он пишет о близости своих взглядов с философией Кьеркегора; а близость мыслей Шестова и Ницше хорошо демонстрируется в ранних работах первого – «Добро в учении гр. Толстого и Ф. Ницше» (1900) и «Достоевский и Нитше – Философия трагедии» (1903). В дальнейшем мы выведем на передний план схожие элементы мировоззрений упомянутых авторов, которые являются определяющими мотивами различных философских «систем» (если вообще можно говорить о «системах» в данном случае).

Анализируя связь произведений Чехова с философским направлением экзистенциализма, мы не можем обойти трактовку вопроса и с аспекта их истории влияния. В активный творческий период Чехова определенные части произведений С. Кьеркегора уже были переведены на русский язык: в 1894 и 1904 публиковалась часть трактата «Или–или» под заглавием «Наслаждение и долг» (в переводе Петра Ганзена). И до этого в 1885 г. уже вышли в свет: одна часть материала («Дневник соблазнителя» и «Равновесие между эстетическим и этическим в развитии личности») в журнале «Северный Вестник», а другая часть («Диапсалмата») – в майском номере 1886 г. «Вестника Европы». Хотя упомянутой книгой Чехов не владел [Балухатый 1930: 197–423], но известен факт, что он читал «Северный Вестник», порой делая пометки в своем экземпляре журнала [Балухатый 1930: пункт 288], то есть внимательно следил за статьями. О данном номере у нас нет конкретных данных, но можно предполагать, что от его внимания не ускользнули переводы датского философа. Кроме того, Чехов хорошо знал немецкий язык, путешествовал за границей, что тоже могло дать повод к знакомству с немецкими переводами работ Кьеркегора. Писатель, вероятнее всего, был знаком и с произведениями Ф. Ницше, иначе он не хотел бы «встретиться где-нибудь в вагоне или на пароходе и проговорить с ним целую ночь» (П. VI, 29). То, что философию Ницше он считает более «бравурной», чем «убедительной» (П. VI, 29), еще не означает

отказ от мыслей немецкого философа, а наоборот, подтверждает наше предположение о его возможном влиянии: Чехов, должно быть, читал Ницше (его работу «Так говорил Заратустра» [Also sprach Zarathustra, 1883–1885]). Его занимали мысли философа, и он хотел бы продолжить разговор в более свободной форме, даже более вольной, чем чтение его произведений в характерном для него эссеистическом стиле, отвергающем академический язык и приближающимся к художественной литературе. Глубокий интерес писателя к философии немецкого философа подтверждается и тем, что он имел в своей личной библиотеке работу о Гауптмане и Ницше, написанную Альбертом Рохдэ, с посвящением от одного из русских переводчиков (Вс. Мейерхольда) [Балухатый 1930: пункт 650].

Исходя из всего этого, мы считаем возможным предположить, что «следы» интертекста, обнаруживающиеся в текстах Чехова и отсылающие к работам представителей философского направления экзистенциализма, являются элементами живого диалога текстов – элементами диалога текста теоретического характера и текста художественной литературы. В этом случае писатель сознательно встраивает утверждения философского текста в свой текст, ведет «свободный разговор» с ними, продолжает его тему, развивая или трансформируя ее, дает простор для появления философских идей в реалиях творимой, фиктивной действительности литературного текста. Этот тип интертекстуальной связи, по сути, не отличается от «комментирующего» типа связи, названного Г. Генеттом метатекстуальностью, в рамках которого о предыдущем тексте говорится не «видимо», но «ощутительно». То есть, несмотря на то, что реферирующий текст не цитирует референтное произведение напрямую, он говорит о нем намеками, как бы «тайно» [Genette 1996: 85]. В рамках настоящей статьи мы, с одной стороны, ищем следы этой «немой» связи, которая, согласно нашей гипотезе, является доминантной с точки зрения соприкосновения произведений Чехова с философскими идеями экзистенциализма.

С другой стороны, наше исследование касается также области критической интертекстуальности, поскольку один из философов, представитель экзистенциализма русского происхождения Лев Шестов посвятил критическую статью поэтике Чехова под заглавием «Творчество из ничего. А.П. Чехов» [прим. 2]. Комментирование художественной литературы у Шестова является не просто формой критики, скорее, его философия «вырастает» именно из его замечаний и субъективных наблюдений, связанных с текстами художественной сферы. Таким образом, можно сформулировать тезис о том, что «критическая интертекстуальность» является одним из методов, свойственных философским размышлениям Шестова. Среди любимых, часто цитируемых писателей философа, таких, как Ф. Достоевский, Г. Ибсен, Л. Толстой, У. Шекспир, мы находим и имя Антона Павловича, на произведения которого Шестов ссылается, кроме упомянутого эссе, и в другой своей работе «Апофеоз беспочвенности. Опыт адогматического мышления» (1905).

Рефлексии Шестова, посвященные писательскому миру Чехова, естественным образом являются также отправной точкой нашего хода мыслей. Его замечания обращают наше внимание непосредственно на темы, которые он считал самыми важными с философской точки зрения, и в художественном изображении которых он обнаруживает основополагающие темы «искренней» философии. А эта философия, в первую очередь, занимается перспективой индивидуума.

Мы рассматриваем эти два аспекта, метатекстуальность и критическую интертекстуальность, как теоретические основы, в рамках которых раскрываются пути анализа текстов художественной литературы и философии. Мы хотели бы сразу добавить и то, что наше исследование не дает нам возможности заниматься проблемой разных знаковых систем на теоретическом уровне. В рамках настоящего анализа мы принимаем как данность факт наличия разных языков, употребляющих разную степень выразительности и абстракции, в разных сферах культуры.

В истории чеховианы данной темой – темой связи поэтики Чехова с экзистенциализмом – еще мало кто занимался настолько глубоко, насколько этого требует значимость этого вопроса. Несмотря на то, что уже в 1970-е гг. обратили внимание на «философский по своей сути характер» [Катаев 1979: 30] творчества писателя, в советский период тщательная разработка данной темы еще не начиналась. Причиной может быть то, что философское направление, к которому мировосприятие Чехова было ближе всего, то есть современное ему течение истории мыслей, не было популярной областью исследований в эпоху пропаганды марксистско-ленинских идей. В конце 1970-х гг. В.Б. Катаев обращает внимание на то, что отношение Чехова к «философской теме» отличается от дочеховского понимания этой категории [Катаев 1979: 28]. С одной стороны, потому что философский характер произведений писателя проявляется не в проповеди каких-либо идейных начал; само художественное построение произведений [Катаев 1979: 177] отражает интерес писателя к проблемам философского характера. С другой стороны, по нашему мнению, потому что современная Чехову философия также во многом отличается от предыдущих этапов истории мыслей – как своей тематикой, так и своими методами. Обнаруженный Катаевым «метод индивидуализации» чеховской прозы и его определение «рассказа открытия» как особой разновидности чеховской прозы, на наш взгляд, имеют связь именно с направлением экзистенциализма, сконцентрированным на правах индивидуума и на его «готовности» к смене горизонта (в сущности «открытию»).

Через несколько лет, в 80-е гг. на это направление указывает и И.Н. Сухих в своей монографии о поэтике Чехова. В главе «Художественная философия Чехова», определяя тип связи Чехова с философскими основами, он считает, что «философия жизни» является философским направлением, с которым Чехов имеет наиболее схожие черты. То есть речь идет не о какой-то закрытой системе, а о философствовании, ищущем свои основа-

ния «в самом человеке» [Сухих 1987]. И это направление, представителем которого в академической дискуссии является и Ф. Ницше [прим. 3], повлияло на экзистенциализм и подготовило его появление. Из тематического разнообразия чеховских произведений Сухих выделяет именно элемент свободного нравственного самоопределения, главную тему не только Ницше, но и других представителей экзистенциализма. О чеховском герое он пишет: «В мире, полном зла, невежества, разнообразных предрассудков, он должен выбирать путь, рассчитывая только на себя» [Сухих 1987, URL]. Освобожденное от «общих идей», одинокое состояние человека трактуется как «экзистенциальная» ситуация, оказывающаяся в центре художественного изображения Чехова.

Философский аспект как самостоятельная тема исследований появился в чеховиане только в 1994 г., когда второй международный симпозиум о творчестве писателя в городе Баденвайлер выбрал своей общей темой философский аспект его произведений. Доклады, в первую очередь, рассматривали сходство поэтики Чехова с философией С. Кьеркегора: Мария Сендерович рассуждала о влиянии символов и метода изложения датского мыслителя на прозу Чехова (особенно между 1887–1889 гг.); Рудольф Нейхаузер прочитал доклад о литературных возможностях конструкции, связанных с парадигмой произведений Кьеркегора (этический человек – эстетический человек, мир как иерархический порядок – мир как хаос, традиционные нормы – автономия индивидуума, идея/иллюзия – жизнь/реальность). Исследователи (А. Чудаков, Н. Грякалова, В. Катаев, В. Линков, З. Паперный, Е. Стрельцова, А. Собенников) касались также вопросов метафизических проблем и роли религии в творчестве писателя. А Лена Силард связала философское измерение произведений Чехова – в первую очередь, противопоставление «этики покаяния» и этики закона – с персонализмом Н. Бердяева [См. подробно: Anton P. Šechov, philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und im Werk 1997]. Несмотря на эту постановку вопроса, а в дальнейшем на

хронологически первое монографическое изложение темы на венгерском языке [Regéczi 2000] и на несколько статей 1990-х гг. автора настоящей работы [Регеци 1995: 95–104; Regéczi 1996: 69–77; Regéczi 1997a: 387–400; Regéczi 1997b: 641–655; Регеци 1998: 277–288], число научных трудов, касающихся данного вопроса в его сложной противоречивости, по-прежнему мало.

В синтезирующем сборнике «А.П. Чехов: pro et contra. Творчество А.П.Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в.» А.Д. Степанов в рамках обзора критических статей о Чехове касается и работ, представляющих собой философский подход к произведениям писателя. Статья Степанова ищет ответ на вопрос, насколько интерпретация Шестова отражает существующие сходства между поэтикой Чехова и Шестова, и насколько работа философа является отражением своих собственных взглядов. С одной стороны, Степанов видит в отвержении рационального и поиске чудесного элементы, являющиеся общими темами и по мнению Шестова. С другой стороны, он также видит параллель между двумя авторами в той особенности, что Шестов как философ «больше задавал вопросов, чем давал ответов». Однако он обращает внимание и на то, что у Чехова нет отрицания науки, прогресса и этики как таковых, которое считается основным элементом у Шестова [Степанов 2002: 1001–1006].

В русском литературоведении тема связи поэтики Чехова и философии появилась в монографии П. Долженкова (2003). Несмотря на то, что автор, исходя из образования писателя, предполагает воздействие на него позитивизма, широко распространенного во второй половине XIX в. и, таким образом, в своей работе рассматривает творчество и мировоззрение Чехова в его взаимосвязях с позитивизмом, он также посвящает одну главу проблематике связи писателя с экзистенциализмом. Цитируя слова И.Н. Сухих об узнаваемой «экзистенциальной» ситуации чеховских героев, Долженков считает, что «попытки сблизить тему свободы у Чехова с аналогичной темой в экзистенциализме вызывают определенные возражения» [Долженков 2003:

162]. По его мнению, в чеховском мире проблемы свободы воли и свободы человеческого выбора между добром и злом далеко не акцентируются таким образом, как, например, у Достоевского. Не опровергая мнение исследователя о пропорциях, мы все-таки должны добавить, что тот факт, что тема достоинства человека часто повторяется в тематике произведений Чехова, на наш взгляд, все же свидетельствует о том, что Чехов снова и снова возвращался к тематизации наличия свободы воли у человека.

Несмотря на возражения, связанные со сближением основоположников экзистенциализма и поэтики Чехова по вопросу свободного выбора, Долженков в то же время перечисляет и ряд тематических элементов, которые являются главными мотивами экзистенциального типа в произведениях Чехова (Долженков прямо называет «Три сестры» (1901) «экзистенциальной драмой» [Долженков 2003: 170] [прим. 4]), утверждая, что Чехов тематизирует именно явления, как например, *абсурд* или *случайность*, игнорируемые позитивизмом. Эти элементы оказываются у писателя – и особенно в его драматургии – теми определяющими построение сюжета элементами, которые, по мнению Долженкова, ведут чеховских героев в самоубийство или в «бегство в надежду» [Долженков 2003: 172] (данную тему см. позже).

Тема философских основ в дальнейшем развивалась в статье С.Г. Бочарова, который также считает, что писатель созерцает мир на позитивистской основе, отсюда и начинается свой путь поиска, в результате чего превышает истину «дважды два», подобно Достоевскому, русскому предтече экзистенциализма [Бочаров 2007: 343]. Утверждение Бочарова созвучно с выводом эссе Шестова, который со своей точки зрения также обнаруживает сходство между столь разными писателями, как Достоевский и Чехов.

Р.С. Спивак также считает полностью обоснованным говорить о близости художественного мира Чехова и направления экзистенциализма, и в рамках Международной научной конфе-

ренции «Философия Чехова» он определил и типологический характер этого сходства. Он считает, что «[В] антиномичности художественного мира Чехова отчетливо обнаруживает себя феномен русского экзистенциализма, типологически родственного позднее сложившемуся экзистенциализму французскому и в то же время национально своеобразного» [Спивак 2008: 192–208]. Национальную специфику он видит в совмещении чувства безблагодатного человеческого существования с надеждой на Божье присутствие в мире, которое все-таки обещает оправдание страданий [Спивак 2008: 207].

С точки зрения настоящей темы фундаментальной является монография под заглавием “Anton Chekhov Through the Eyes of Russian Thinkers: Vasilii Rozanov, Dmitrii Merezhkovskii and Lev Shestov”, в которой третья глава посвящается проблеме связи творчества Чехова и философии Шестова. В своей статье А. Степанов считает, что интерес философа к Чехову является неслучайным, ведь в творчестве писателя Шестов обнаруживает основные элементы своей философии в сфере эстетики, через фигуру автора – это отказ от рационального и поиск чуда. Однако он обращает внимание и на то, что нельзя считать произведения писателя «эстетическим дублированием» философии Шестова [Stepanov 2010: 170–171]. Предостерегает от односторонней интерпретации и Ольга Табачникова, которая утверждает, что в эссе философа читатель встречается с «шестовизированным» (“Shestovizing”) Чеховым. Табачникова внимательно прослеживает анализ Шестова и исследует его с двух сторон. С одной стороны, она раскрывает близость философии Шестова к формирующимся в то время теориям З. Фрейда, а с другой стороны, она акцентирует ошибочность позиции Шестова в оценке пренебрежения Чехова к идее и концепции. Она считает, что тенденциозность подхода мешает Шестову оценить безграничное пространство художественной креативности Чехова [Tabachnikova 2010: 175–198]. Савелий Сендерович в своей работе также исходит из того, что Шестов упрощает портрет Чехова, поэтому в рамках анализа

он старается корректировать нарисованный философом авторский портрет, сосредоточившись на отрицании высказываний Шестова, связанных с пессимизмом и безнадежностью писателя. Сендерович предлагает иметь в виду в оценке упрощенных фраз философа такие свойства художественного мира Чехова, как наличие пронизывающей все творчество писателя иронии или склонность к изображению комического аспекта явлений [Senderovich 2010: 170–171]. Несмотря на это, по мнению Светланы Евдокимовой, Шестов, вероятно, глубже понимает Чехова как мыслителя, чем другие современные писателю критики. Однако, пишет Евдокимова, Шестов чувствует и различия между собой и Чеховым: нерасположенность Чехова к сумасшествию и тот факт, что у писателя разум все-таки является средством открытия вечных истин, неприемлемы для философа [Evdokimova 2010: 219–246].

Присутствующие в монографии аспекты исследования эссе Шестова были рассмотрены более подробно, потому что в дальнейшем – несмотря на то, что мы будем исходить из восприятия Шестова – в центре нашего внимания все же будет, в первую очередь, не рассмотрение работы философа о Чехове. Наша цель состоит в том, чтобы, исходя из нескольких произведений писателя, сформулировать общие, относящиеся к более широкому кругу произведений поэтические принципы творчества, связанные с основными идеями экзистенциализма.

Первый русскоязычный анализ вопроса связи Чехова с экзистенциализмом на монографическом уровне был выполнен в 2015 г. Т.Б. Зайцева рассмотрела данную тему в своей диссертации под заглавием «Художественная антропология А.П. Чехова. Экзистенциальный аспект: Чехов и Кьеркегор». Понимая условность и неоднозначность категории экзистенциализма, исследовательница выбрала философское наследие одного из европейских представителей данного философского направления и поставила в центр внимания работы Кьеркегора, в частности, его произведение «Или-или» и имеющуюся тесную связь, в том числе, и с этой

работой концепцию философа о трех стадиях существования человека. В диссертации анализируются произведения писателя в зеркале философии Кьеркегора. В центре интерпретаций стоят «Иванов» (1889), «Три года» (1895), «Моя жизнь» (1896), «Скучная история» (1889), «Ионыч» (1898) и «Три сестры», то есть прозаические и драматические произведения, которые отчасти являются и темами эссе Шестова [Зайцева 2015].

На высказывания Шестова и Бочарова отзывается В.Б. Катаев, который считает, что «требуется учет значительно большего числа составляющих художественный мир Чехова для осознания во всей его полноте его истинного философского смысла» [Катаев 2018: 178–179]. К этому стремимся и мы в своем анализе, в рамках которого мы постараемся вовлечь в дискуссию о теме отношения Чехова к основам философского направления экзистенциализма новые аспекты, раньше не затронутые предыдущей научной литературой [прим. 5].

Мы уже упоминали о том, что при анализе данного вопроса исследователи часто ссылались именно на те произведения писателя, которые стоят в центре внимания и у Шестова. Эти рассказы («Скучная история», «Палата № 6» (1892), «Дуэль» (1891), «Черный монах» (1894)) и драмы («Иванов», «Чайка» (1896) и «Дядя Ваня» (1897)) лучше всего представляют мировоззрение, свойственное и самому философу. Однако нельзя забывать и о том, что, когда Шестов замечает сходство своего мировоззрения и мировоззрения писателя, он исходит из того чрезвычайно субъективного предположения, что герои Чехова борются с теми же проблемами, с которыми и автор, и что они представляют собой квазихудожественную иллюстрацию к вопросам экзистенциального характера. Хотя данный подход, с точки зрения сегодняшнего литературоведческого восприятия, является неадекватным [прим. 6], он все-таки предлагает читателю много новых аспектов к интерпретации произведений. Как и в настоящем случае, когда мы можем утверждать, что тематические повторы автора свидетельствуют об активизации определенных

философских проблем в рамках художественного текста, только с той оговоркой, что нельзя ставить знак равенства между высказываниями героев и автора.

В дальнейшем мы попытаемся отделить друг от друга аспекты героев и художника и заняться темой поэтических решений автора, которые имеют связь с тематическими узлами или формальными особенностями философских текстов направления экзистенциализма. Мы подойдем к избранным – считающимся нами самыми значительными с данной точки зрения – произведениям, имея в виду тематические повторы в творчестве писателя, типологический характер его героев, нарратологические свойства и структуру его прозаических и драматических текстов.

2

Как уже было сказано, Шестов раскрывает тематические узлы экзистенциального характера в творчестве Чехова. Прочитав произведения писателя [прим. 7], он обращался к темам творчества Чехова, передающим читателю то мировоззрение, о котором он так пластично писал в своей книге «Достоевский и Ницше», в начале работы суммируя свой ход мыслей в форме вопроса: «имеют ли надежды те люди, которые отвергнуты наукой и моралью, т. е. возможна ли философия трагедии?» [Шестова, URL]. Это то «чувство жизни», то состояние человека, которое для философии Шестова больше всего демонстрирует полное одиночество индивидуума, основное состояние человека на земле. По его мнению, из этого опустошенного состояния нужно творить («Творчество из ничего»), это одинокое состояние человека должно быть предметом литературного текста, и никакие идеалы не должны покрывать трагизм существования. Изображение такого типа он ищет и находит в определенных произведениях Достоевского, Толстого и самого Чехова.

В специализированной литературе уже упоминалось об «универсальности неблагополучия жизни», о неблагополучии, вырастающем в иррациональную величину и становящемся причиной

трагического абсурда у Чехова [см., н., Спивак 2008: 196]. Тип героя, которому в мире рассказа или драмы принадлежит чувство безвыходности, очень часто стоит – имеется в виду интеллектуальный уровень персонажа – выше, чем его окружающая среда. В том числе и поэтому читатель, воспитывавшийся в XIX в. на литературе, проповедующей победу гуманистических идей, приходит в нерешительность, поскольку замирание, духовный кризис героя не может объясняться реальными, однозначными причинами.

Для Шестова попадание чеховских героев в пограничные ситуации становится важным мотивом в аспекте творчества Чехова. Однако возникновение кризисных ситуаций в прозаических и драматических текстах связывается почти исключительно с обыденной жизненной ситуацией, которая представляется вполне пригодной для жизни или которая, как оказывается, уже давно переносится героями. Нет речи об идеологическом, заранее представляющемся объектом изображения «искушении» или об идейной обоснованности кризиса (как, например, в случае героев Достоевского). У Чехова обыденные ситуации превращаются на глазах читателя в кризисные моменты жизни [прим. 8]. Несмотря на то, что тут не происходит убийства, как у Достоевского, или похожего, напрямую нарушающего закон действия, Чехов все-таки доводит своих героев до предела считающегося нормальным, обычным образа жизни. Более того, в сущности, кажущиеся на поверхности самыми этичными поступки героев оказываются последними моментами в ходе осознания ими «неподлинного» существования и желания «уйти», «уехать», оставить всё позади себя. Как, например, брак, узаконенная связь людей при поддержке окружающей среды («Иванов», «Три сестры», «Учитель словесности» [1894]), отказ от брака в духе этики («О любви» [1898]), соблюдение закона («Человек в футляре» [1898]), работа («Дядя Ваня», «Три сестры») и другие формы этичного поведения людей. Нам кажется, что Чехов все же ходит по тому же пути, что и Достоевский. Однако его цель состоит в максимальном сближе-

нии ощущения потери уверенности в основных принципах этики и в рациональном мирозерцании героя и действительности воспринимающего.

Накапливающаяся горечь и апатия неподлинной жизни обнажает недостаточность этики. То есть, осознание неподлинной жизни не является результатом трагической катастрофы, а в поэтическом плане ситуацию вступления в «преддверие» саморазрушения или веры делают возможной не сталкивающиеся во время кризиса сознания/идеи. Само изображение повседневного бытия, подчиненного этике и не знающего высшей власти и более высокого измерения, носит в себе эстетическое качество трагизма.

3

Наиболее трагическая реакция на представляющийся бессмысленным мир – это акт самоубийства. Чехов неоднократно использует мотив суицида в своих произведениях [прим. 9], но он никогда не изображает внутренний бунт индивидуума с осуждающей позиции внешнего наблюдателя. Изображение во всех случаях фокусируется на возможных индивидуальных причинах. Из перспективы экзистенциальной философии попытку ликвидации абсурда (то есть парадокса ищущего смысл жизни индивидуума и представляющегося чужим немого мира) выражает, с одной стороны, сдвиг в сторону стадии веры (см. далее обсуждение данного вопроса), а с другой стороны, самоубийство (данное явление более подробно рассматривается А. Камю в книге «Миф о Сизифе» [Le Mythe de Sisyphe, 1942], где он, в том числе, полемизирует и с представителями экзистенциальной философии, принимающими первый вариант). Отдельные персонажи Чехова (Володя [«Володя», 1887], Иванов [«Иванов», 1887], Войницкий [«Леший», 1890], Зинаида Федоровна [«Рассказ неизвестного человека», 1893], Треплев [«Чайка», 1895], Войницкий [«Дядя Ваня», 1897], Лесницкий [«По делам службы», 1899]) выбирают последний, саморазрушающий спо-

соб побега из *абсурда*. Как уже упоминалось, в произведениях писателя уделяется большое внимание потере почвы под ногами у персонажей, осознанию того, что прежний организационный принцип, считавшийся свойственным этому миру, стал недействительным для персонажа, вследствие чего мир показывает хаотичную картину недоступных пониманию, случайных существований. Чеховское изображение персонажей, переживающих метафизическое беспокойство, имеет ряд общих черт с фигурой главного героя первого считающегося экзистенциальным прозаического произведения – романа Жан-Поля Сартра «Тошнота» [La nausée, 1938] – Антуана Рокантена, ведущего повествование от первого лица. *Потеря самоидентичности персонажа, недоверие* к достоверности своих наблюдений и к собственному внутреннему миру, ощущение *отрывочности*, возникающее из ощущения *случайности*, – все эти особенности также могут быть отмечены в изображении упомянутых героев Чехова. Более того, персонаж, расследующий возможные причины самоубийства и способный сформулировать более интернализированную точку зрения, также располагает этими характеристиками и в отдельных случаях может их выразить даже вербально. Это мы видим, например, во внутренней речи судебного следователя из рассказа «По делам службы», в которой ощущение случайности и отрывочности определяется как «раздражающее» явление: «И скучные мысли мешали ему веселиться, и он всё думал о том, что это кругом не жизнь, а *клочки жизни, отрывки*, что всё здесь *случайно*, никакого вывода сделать нельзя; и ему даже было жаль этих девушек, которые живут и кончат свою жизнь здесь в глуши, в провинции, вдали от культурной среды, где ничто не случайно, всё осмысленно, законно, и, например, всякое самоубийство понятно, и можно объяснить, почему оно и какое оно имеет значение в общем круговороте жизни. Он полагал, что если окружающая жизнь здесь, в глуши, ему *непонятна* и если он не видит ее, то это значит, что *ее здесь нет вовсе*» (С. X, 97, *курсив мой* – И.Р.).

Для следователя в далеком от городского существования крае потерю ощущения хорошо упорядоченной жизни естественным образом генерирует столкновение с ситуацией суицида, за которым, однако, у персонажа, отмежевывающегося от трагического действия, следует отказ от чувства случайности. Будучи в замешательстве, Лыжин успокаивает себя следующими мыслями: «... в этой жизни, даже в самой пустынной глуши, *ничто не случайно*, всё полно одной общей мысли, всё имеет одну душу, *одну цель*, и, чтобы понимать это, мало думать, мало рассуждать, надо еще, вероятно, иметь дар проникновения в жизнь, дар, который дается, очевидно, не всем. И несчастный, надорвавшийся, убивший себя «неврастеник», как называл его доктор, и старик мужик, который всю свою жизнь каждый день ходит от человека к человеку, – это случайности, отрывки жизни для того, кто и свое существование считает *случайным*, и это *части одного организма, чудесного и разумного*, для того, кто и свою жизнь считает частью этого общего и понимает это» (С. X, 99, *курсив мой* – И.Р.).

В то же время, помимо философской рефлексии, реагирующей на абсурдность бытия, как у Сартра, так и в прозаических и драматических текстах Чехова наблюдается также социально-критическая составляющая, подвергающая критике ложь мещанского быта, мираж «упорядоченного существования». Кажущийся самоочевидным порядок буржуазного мира наиболее пластично разоблачается в романе Сартра, действие которого разыгрывается в Бувиле («*vous*» означает «грязь»), в частности, в гомодиегетическом комментарии к портретам городского музея, но Чехов также охотно выбирает перспективу, из которой становится явной узкость ценностного горизонта среды. Наиболее однозначным примером этого является пьеса «Иванов», в которой Львов, представляющий партию, призывающую к точке зрения гуманизма и соблюдению общественных конвенций, в иерархии персонажей стоит значительно ниже, чем представляющий внутренний бунт персонаж Иванова. Но мотив абстрактного стремления к свободе от банальности мира – никогда не героического, скорее заслужи-

вающего жалость – также присутствует у персонажей Войницкого из «Лешего» и «Дяди Вани» – Зинаиды Федоровны и Треплева; или же в трагическом бунте молодого героя рассказа «Володя».

Точка соприкосновения Чехова с темой суицида вырисовывается в письме, на которое обратил внимание Роберт Л. Джексон [Джексон 1993: 10] при анализе истории создания «Степи» (1888). Речь идет о письме Чехова Д.В. Григоровичу, в которой писатель, рассматривая возможные причины самоубийства одного русского юноши, включает в свое объяснение, среди прочих, факт обширности, необъятности русского пространства [прим. 10]. По мнению Чехова, совокупность необъятной равнины и сурового климата угнетает зарождающуюся в русском человеке жажду широкой деятельности, поскольку не дает зацепок относительно направления действия. То есть, по его предположению, существование в просторном пространстве, влияя на ментальность русского человека [прим. 11], одновременно становится причиной трагического взгляда на жизнь. Высказанную в частном письме мысль Чехова важно привести здесь потому, что описанный писателем пейзаж тесно связан с природной средой, изображенной в его беллетристических текстах, содержащих мотив самоубийства. Уже З. Полоцкая обращает внимание на то, что «драма человека, которому не хочется жить, у Чехова иногда происходит на фоне российских холодных просторов» [Полоцкая 2006: 162]. Холодное и в большинстве случаев также подчеркнутое темнотой пространство, в котором индивидуум ощущает себя чужим, является одним из основных элементов драматических и прозаических текстов Чехова.

В «Рассказе неизвестного человека» начальное место действия – Петербург, представленный как темный и сырой город (где Зинаида в первый раз заигрывает с мыслью о самоубийстве – см. ее разговор с Орловым в 6 главе), в течение путешествия Владимира Иваныча и Зинаиды Федоровны сменяется сначала Венецией, затем местом ее самоубийства, солнечными окрестностями южно-французской Ниццы. Однако в последнем

месте описанию пространства присваивается новое качество: «на левом берегу в лиловой мгле горы, сады, башни, дома, на всем играет солнце, *но все чуждо, равнодушно, путаница какая-то*» (С. VIII, 203, *курсив мой* – И.Р.). А перед непосредственно предшествующим самоубийству Зинаиды Федоровны пережитыми ею с «отвращением» родами («Гадко, – прошептала она», С. VIII, 209) рассказчик, ведущий повествование от первого лица, опять вспоминает Петербург, «снег хлопьями, потом пролетку без фартука, пророчество, какое я прочел на холодном утреннем небе» (С. VIII, 208). Перед отъездом из Петербурга в свисте дующего с Невы, пронизывающего до костей ветра рассказчику начинает казаться, будто бы они давно уже едут, давно страдают, а он сам давно уже слышит дрожащее дыхание Зинаиды. В следующих за этим замечаниях Владимира Иваныча сгущается предчувствие падения, обреченной на провал попытки обретения дома в мире.

Холодный мрак, метель, вой ветра являются элементами описания фона и в рассказе «По делам службы». Эта среда тесно переплетается с возвращающимися мыслями молодого судебного следователя, направленного на вскрытие самоубийцы, с представлением об окончательном разделении представленной и реальной жизни: «... им (с доктором Старченко – И.Р.) представлялись длинный вечер, потом длинная, темная ночь, скука, неудобство их постелей, тараканы, утренний холод; и, прислушиваясь к метели, которая выла в трубе и на чердаке, они оба думали о том, как *всё это непохоже на жизнь, которой они хотели бы для себя и о которой когда-то мечтали ...*» (С. X, 87–88, *курсив мой* – И.Р.); «... выл ветер. Было прохладно, и он сверх пледа накрылся еще шубой. Греясь, он думал о том, как всё это – и метель, и изба, и старик, и мертвое тело, лежавшее в соседней комнате, – как всё это было далеко от той жизни, какой он хотел для себя, и как всё это было *чуждо* для него, *мелко, неинтересно*» (С. X, 92, *курсив мой* – И.Р.)

Лыжин не может избавиться от образа самоубийцы и постепенно приближается к пониманию возможных мотивов суицида. А усилие понять причину, приведшую к самоубийству, появляется

в рассказе как закономерность, моральная основа, нарушающая состояние замкнутой в себе, не обращающей внимание на страдания окружающего мира упорядоченности, к которой наше внимание привлекает мотив воображаемого стука молотка, присутствующий в чеховской поэтике как повторяющийся элемент: «Точно кто стучит молотком по вискам» (С. X, 100).

Но можно также упомянуть об отчаянной, тревожной ночной прогулке молодого героя рассказа «Припадок» (1889), в течение которого близость Васильева к причинению вреда самому себе, а затем отказ от него символизируются черной водой Яузы и опять же темнотой, пустынным, заснеженным берегом и вызванным ими испугом – картиной, состоящей в явном родстве с ощущением чужести, испытываемым персонажем «Трех сестер» Вершининым в отношении Москвы [см. Regéczi 2015: 135]. Итак, в пьесе, как и в нашем предыдущем примере, нередко сами реплики содержат пространственные элементы, передающие переживания тоскующих или даже вступающих на путь самоуничтожения персонажей. Например, в «Чайке», в четвертом действии Треплев также использует метафору холода и подземного мрака, чтобы охарактеризовать свое душевное состояние: «Я одинок, не согрет ничьей привязанностью, мне холодно, как в подzemелье...» (С. XIII, 57). В то же время в пьесе явно, что предписанные авторскими инструкциями элементы декорации, обретая подобное множественное значение, и сами могут выражать ощущение безвыходности персонажей. Как, к примеру, сконструированное в глубине сцены «колдовское озеро», которое в одной из возможных смысловых плоскостей пьесы олицетворяет некое влечение, стремление, направленное на освобождение от гнетущих явлений жизни. Ведь, если исходить из характеристики свойств волшебного пространства у Ю. Лотмана [Лотман 1988: 251–292], становится заметным, что, в данном случае, в противоположность «застывающему», почти исключаящему движение бытовому пространству усадьбы, колдовское озеро в пьесе Чехова воплощает то пространство, с которым связы-

вается желание смены состояния, от которого персонажи (особенно Нина) как бы бессознательно (она невольно неоднократно возвращается к озеру) ожидают вмешательства, генерирования событий. Но пространство «молчит», от него нет ни знаков, ни посланий, вследствие чего покинутость героев обретает еще более трагический характер. По своей функции «колдовское озеро» во многом похоже на карту Африки, вовлекаемую в игру в «Дяде Ване»; но картину волшебного пространства и связанных с ним нереальных желаний можно опознать и в «Трех сестрах» в репликах Маши, в неоднократно повторяющейся метафорической фразе «У лукоморья дуб зеленый» [о последнем подробнее см.: Regéczi 2015: 143–144].

Мы можем констатировать, что, таким образом, в поэтике Чехова темная, мрачная местность, или же наоборот, волшебное место часто воплощают метафизическое чувство покинутости и вызванную им тревогу, из которой – согласно парадигме экзистенциального мышления – может следовать либо трагическое самоотречение в состоянии смирения и отказа от жизни, либо же, как противоположность этого, скачок в сторону стадии веры.

4

Как прозаическое, так и драматическое творчество Чехова отмечены уже затронутой основной чертой его поэтики, а именно, что трагедия остается в сфере этики и тесно связана с потерей уверенности в самих нормах этики и с ощущением недостаточности опоры, предоставленной нормами социальными. По нашему мнению, этот основной принцип тесно связан с мироощущением экзистенциализма, согласно которому ключ к аутентичной жизни находится в связи с «выходом за пределы» сферы этики. А тоске по высшему существованию, согласно дискурсу экзистенциальной философии, предшествуют состояния *скуки* и *ненаправленного страха*, то есть *трепета*, которая повторно встречается в текстах Чехова и может считаться одним из наиболее частых состояний бытия его персонажей.

В разных ответвлениях экзистенциализма проблема «неподлинной жизни» появляется по-разному. В ранней версии экзистенциализма, у Кьеркегора наивысшей степенью существования человека на земле является бытие в абсолютном отношении к абсолюту (см. пример Авраама из «Ветхого Завета» в «Страхе и трепете»), тогда как у Ницше высшую степень представляет собой идея сверхчеловека, стоящего над общей моралью, представителя своего закона; а у Шестова, в зависимости от того, читаем ли мы его ранние или поздние работы, в такой же роли выступает отказ от «земных истин», состояние страдания, поиск пути, а затем найденный путь «Sola fide». Как мы видим, у перечисленных философов общим корнем перехода или «скачка» в более аутентичное состояние человека является освобождение от этики и других «правд» жизни. Этот тот сходный элемент, который играет выдающуюся роль и в поэтике Чехова. Писатель особенно охотно изображает ситуации, в которых именно этические нормы оказываются преградами «счастья», более свободного и совершенного существования человека. Когда земные нормы не помогают, а наоборот, препятствуют героям в более аутентичной жизни. В центре анализа Шестова стоит состояние «колотиться головой о стену» [Шестов, URL], а в качестве примера изображения этого состояния он приводит такие произведения, в которых проблема несостоятельности этических ограничений звучит также и в речи героя. В дальнейшем мы хотели бы обратить внимание на такие произведения, в которых процесс разочарования в этических нормах и общем взгляде не артикулируется настолько явно, но изображается на микроскопическом уровне [прим. 12].

Мы хотели бы иллюстрировать нашу мысль произведением, которое одновременно является примером того, что Чехов, отказываясь от этики, является не только «певцом безнадежности», но и «певцом надежды» [прим. 13]. Открытый финал рассказа «Дама с собачкой» (1899) и инспирированная этим открытым финалом постановка вопроса у читателя основываются на том, что воспринимающий ощущает возможность достижения

более подлинной жизни для героев путем переступления границ этических норм. 16 января 1900 г. Лев Толстой записал в дневнике: «Читал “Дама с собачкой” Чехова. Это все Ницше. 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 сю сторону, т.е. почти животные» [Толстой 1955: 492, *курсив мой* – И.Р.]. В отличие от Л. Толстого, мы считаем, что в центре рассказа стоит не аморальный герой, а герой, который сталкивается с нормами общества, у которого осознание лживости общих рецептов на счастье приходит постепенно, а в центре изображения стоит именно этот медленный процесс изменения взгляда персонажа, который параллелен и с изменением аспекта воспринимающего.

Несмотря на это, замечание Толстого все же заслуживает нашего внимания при рассмотрении философских параллелей художественной прозы Чехова. Толстой ссылается на Ницше, намекая на то, что рассказ вдохновлен немецким философом. Игра с заглавием книги Ницше «По ту сторону добра и зла» [Jenseits von Gut und Böse, 1886] показывает, что проблематику рассказа Толстой связывает с философией экзистенциализма, считая, что автор в рамках литературного текста также намерен поставить под вопрос этические нормы общества буржуазного порядка. Однако, по его мнению, Чехов изображает не преступление, соответствующее измерению представляющего собой «аристократическую мораль» сверхчеловека, а людей, которые не дошли даже до уровня этического поведения. Неприятие рассказа Толстым делает еще более необъяснимым тот факт, что роман Толстого «Анна Каренина» (1875–1877), вышедший в свет более чем за двадцать лет до произведения Чехова, занимается теми же вопросами, что и рассказ, – темами супружеской измены и возможности счастья вне официальных рамок общественной жизни. Добавим к этому, что невозможно упустить из виду и наглядную связь между произведениями, то есть общеизвестную переключку между романом Толстого и рассказом «Дама с собачкой».

Путем постепенного выстраивания мотивного ряда отчуждения Гурова от своей предыдущей, «нормальной» в глазах окружающих людей жизни и изображение процесса зарождающейся любви приводят читателя к ощущению возможности подлинного существования героев «по ту сторону добра и зла». Концепт стирания границ сферы этики в самом деле может ассоциироваться с именем Ницше, но не таким образом, который мог бы привести читателя к выводу Толстого. Вместо неприятия персонажей чеховского рассказа рождается надежда в отношении положительной оценки сюжетных поворотов конца рассказа. Согласно интерпретации Шестова, пробуждение надежды не является типичным чеховским приемом, однако может быть и то, что Чехов в своих литературных произведениях просто никогда не абсолютизировал никакого пути аутентичного существования, а представлял некоторые из них в той форме, которую он считал более «реальной» в смысле поэтического оформления.

5

Опыт измерения, находящегося по ту сторону этики, по сравнению, например, с произведениями Достоевского, у Чехова проявляется в более мягких контурах. В то время как, например, в «Бесах» (1872) отец Тихон, а в «Братьях Карамазовых» (1879–1880) Алеша или старец Зосима достоверно представляют собой фундаментальный опыт веры, переживаемой через общепринятые способы вероисповедования, у Чехова ощущение скрытых измерений жизни встречается не в партиях персонажей, а почти исключительно в картинах природы, появляющихся в партии рассказчика [прим. 14]. Такие решения пространственной поэтики, как картина безграничного неба, отражающаяся также в бескрайности степи («О необъятной глубине и безграничности неба можно судить только на море да в степи ночью, когда светит луна» [«Степь», (С. VII, 46)]), череда телеграфных столбов вдоль дороги/железной дороги, намекающая на переходящую

в бесконечность перспективу [прим. 15] («Страхи», 1886, «Огни», 1888) или же представление ширины и глубины плеса, а затем связывание этого опыта с ощущением дождя, снисходящего на подобие небесной благодати («Крыжовник», 1898) – раскрытие горизонтальных и вертикальных перспектив в комментариях рассказчика одновременно передает и ощущение смены измерения у персонажа, наблюдающего данную картину. То есть рассматриваемые с особым вниманием элементы пространства приобретают значение таких природных метафор, которые в художественном тексте становятся носителями содержания экзистенциального характера, указывающими в направлении постановки онтологических вопросов. С этим нашим общим наблюдением могут быть связаны и элементы картин, описывающих впечатления поездки в Ореанду в рассказе «Дама с собачкой» (1899): созерцаемый в молчании пейзаж, временная бесконечность моря («Так [море] шумело внизу, когда еще тут не было ни Ялты, ни Ореанды, теперь шумит и будет шуметь так же равнодушно и глухо, когда нас не будет», С. X, 133), состояние белой неподвижности, обогащающее взгляд зрителя загадочными полутонами (утренний туман, белые облака, листва не шевелилась), монотонные звуковые эффекты (цикады кричали, слышится однообразный, глухой шум моря). Общее состояние спокойствия делает возможным созерцательное углубление персонажей, переосмысление человеческого существования в рамках природного порядка и мира в целом. Привязанная к природным мотивам рефлексия персонажа однозначно фиксирует выводы наблюдателя, получившего возможность на короткий – и пока еще мимолетный – миг узреть тайны аутентичной жизни: «Гуров думал о том, как, в сущности, если вдуматься, всё прекрасно на этом свете, всё, кроме того, что мы сами мыслим и делаем, когда забываем о высших целях бытия, о своем человеческом достоинстве» (С. X, 134).

Погруженное в природу созерцание играет особую роль и в тех текстах Чехова, в центре которых стоит представитель религии.

В рассказе «Архиерей» (1902) в партии рассказчика, соприкасающейся с сознанием персонажа и предзнаменующей изменение взглядов архиерея в предшествующие его смерти дни, мы также находим примеры мотивных повторений, подобных вышеприведенной сцене в Ореанде. В начале рассказа, когда архиерей возвращается домой, рассказчик, как бы следуя за взглядом персонажа, наблюдает «сад, освещенный луной», передает всеохватывающую белизну («Белые стены, белые кресты на могилах, белые березы»), вертикальную перспективу («далекая луна на небе»), которая, в то же время, кажется преодолимой («казалось теперь (*березы, тени, луна* – И.Р.) жили своей особой жизнью, непонятной, но близкой человеку» «всё было кругом приветливо, молодо, так близко, всё – и деревья и небо, и даже луна», С. X, 187) и вследствие этого выражает мирное спокойствие. В то же время, картина бесстрастной природы, вызывающая в памяти среди прочего и описания природы тургеневской прозы, в этом тексте, как и в упомянутой сцене «Дамы с собачкой», также служит выражению того настроения, который, путем постоянного акцентирования пространственной обширности (в более позднем месте в «Архиерее»: «над ними, бог знает куда, уходило бездонное, необъятное голубое небо», С. X, 196) и временной перспективы (перспективы детства), позволяет передать усиливающееся при переживании бесконечности природы и неохватности мироздания ощущение бытия верующего человека, которое в прозе Чехова тезисно нигде не раскрывается.

6

Переход к потустороннему, таящему «секреты» (по Андрею Белому) новому измерению в ряде трудов экзистенциальной философии визуализирован через прерванность речи, фрагментарность коммуникации или напрямую через состояние тишины, полного замолкания [прим. 16]. Как фрагментарность, так и молчание обозначают индивидуальный опыт, который не может транслироваться в систему общественных норм и ценностей,

в сферу этики. К произведениям Чехова стоит подойти и с этой стороны. Общеизвестно, что одним из очень важных составных элементов чеховской драматургии является вклинивающаяся в диалог тишина, роль которой, помимо акцентирования сказанного, заключается в генерировании такой степени отвлечения, которая позволяет читателю/зрителю ощутить скрытую в глубине сказанного пропасть между – пользуясь терминологией Кьеркегора – стадиями этики и веры. Даже когда персонажи не могут приблизиться к сфере веры, ситуации, когда та, выходя за пределы этики, «предлагает себя» им, во многих случаях обозначаются именно предписанной авторской инструкцией тишиной, умолканием реплики. Вспомним, к примеру, последнюю сцену «Дяди Вани» или выходящее за рамки драматургического момента мистическое явление смущенной тишины, вызванной лопнувшей струной, в «Вишневом саде» [Подробнее см.: Regéczi 2000: 148–152].

Прозаические произведения Чехова также содержат примеры того, что смена горизонта персонажа, в результате которой он становится способен увидеть произошедшее прежде из более высокой перспективы, оценить его, перестроив свой опыт, на новом уровне сознания и духовности, происходит часто уже упомянутым способом, в привязке к наблюдению пейзажа, что подчеркивается среди прочего и мотивом *тишины*, то есть в процессе некоего созерцательного акта. Наряду с уже цитированной сценой из Ореанды в «Даме с собачкой», можно еще привести в качестве примера рассказ «Студент» (1894), в котором пережитая в тишине (одиночестве) смена горизонта одновременно привязана и к ощущению времени в более широком измерении и поднимающейся пространственной перспективе. Теолог Иван Великопольский обретает обновленное мироощущение, способность как бы «видеть целое», наблюдая за тем, как взволновали простых людей рассказанные им события Страстной пятницы. Это обозначается, с одной стороны, возникшей в его внутренней речи временной связью, осознанием единства времен Христа и

современности. Объединение исторического прошлого и настоящего времени рамочно возвращает нас к началу рассказа, где переживание холода и человеческих страданий в сознании студента создает связь с временами Рюриковичей, Ивана Грозного и Петра Великого. Однако повторяющаяся в конце картина уже претерпевает трансформацию. Связь с временами Христа создают уже новые качества: мысли студента пронизаны чувством постоянства, организованного в соответствии с «правдой и красотой» (С. VIII, 309). Общая ситуация человеческих несчастий и евангелие, укладываемое в событийный ряд спасительной смерти и воскресения Иисуса, оказываются связаны, направляя внимание на мысль об избавлении Христом от человеческого мрака. То есть спонтанный рассказ студента – неожиданно и удивляя даже его самого – превращается в истинное богослужение, под чем подразумевается, что его изложение истории возносит слушателей в великую библейскую драму спасения, которая началась задолго до их настоящего и которая, по всей вероятности, должна выйти за пределы измерения синхронности. Таким образом, Василиса и Лукерья принимают участие в истинном богослужении, то есть «на вдовьих огородах» (С. VIII, 306) происходит настоящая служба, размещающая ее участников в Божьей истории. Для зарождения у студента этого осознания и для своего перерождения ему требуется переход в другое концептуальное измерение, что рассказчик опять же иллюстрирует на уровне пространственных метафор: «он переправлялся на пароме через реку», «поднимаясь на гору» (С. VIII, 309). Удаляющаяся и, в то же время, наблюдаемая с высоты картина родного села (и человеческого общества) создает в сознании персонажа чувство постоянства, организованного в согласии с высшими этическими принципами, предлагает новую перспективу жизни, «полной высокого смысла» (С. VIII, 309). Однако право на существование этой новой перспективы у Чехова никогда не получает однозначного подтверждения со стороны рассказчика; используемый им особенно часто оператор («казалось

ему») составляет часть поэтического приема открытого финала. В проекции дискурса экзистенциальной философии можно сказать и так, что позиция рассказчика близка позиции уже упоминавшегося рассказчика у Кьеркегора («Страх и трепет»), который сам находится в промежуточном пространстве между стадиями этики и веры, откуда он с восхищением наблюдает за «рыцарем веры», и только пытается приблизиться к абсолюту [прим. 17].

Конечно, выше мы привели лишь отдельные примеры, иллюстрирующие наше наблюдение, в целом относящееся ко всей чеховской поэтике, но эмигрирующий «из сферы всеобщего», выдерживающий «искушение» этического, переживающий удивление по поводу абсурда отдельный человек присутствует и в других формах как в прозаических, так и в драматических произведениях писателя. Адекватные жесты веры часто ассоциируются с простыми, необразованными людьми, и эти жесты, как правило, вызываются тем или иным библейским текстом [прим. 18]. Помимо текста Священного писания, особое значение в изображении состояния бытия, привязанного к высшему измерению, получает мотив музыки, особенно религиозного пения. Но вот что исключено в аспекте творчества Чехова – это состояние веры, достигнутое интеллектуальным путем, рациональным осознанием. Данный факт указывает нам не только на тот легкоузнаваемый аспект, что в художественном изображении интеллектуальное движение, изменение состояния сознания сами по себе не могут стать исходным материалом изображения, требуется добавить какой-либо сопровождающий мотив, имеющий подходящую выразительную силу для художественного изображения [прим. 19]; но он указывает и на тот общий, тематически прослеживаемый элемент чеховских текстов, согласно которому в отношении «абсолютных истин» наука не располагает удовлетворительными решениями, персонаж, ищущий «рецепт» аутентичного существования в утверждениях науки (или в любой форме знаний) закономерно заходит в тупик на своем пути поиска.

7

Пластичны в поэтике Чехова отчаянные, горячо отрицающие всемогущество науки строки разочаровавшихся в науке персонажей – по профессии в основном врачей. В пьесах отдельные персонажи-врачи, такие как, например, Астров («Дядя Ваня») или Чебутыкин («Три сестры»), соответствуя, среди прочего, и культурной символике фигуры врача, сперва представляются надежными представителями голоса объективности, общих этических норм, которые в ненадежной, беспочвенной среде создают иллюзию ориентации. Однако у Чехова отчаяние этих персонажей проливает свет как раз на последнее содержание, на иллюзорность утешения и осмысления. Кроме того, используя пример, приведенный Шестовым, мы можем также сослаться на профессора-медика Николая Степановича из «Скучной истории», где в результате повествования, ведущегося от первого лица, перед нами пластично предстает мотив разочарования во всемогуществе науки и универсальном порядке этики.

Центральные персонажи чеховских пьес очень часто выражают отчаяние, ощущение безысходности героев фразой «не знаю». Выделив пьесы «Иванов» и «Три сестры» из примеров особой семантической позиции словосочетания «не знаю», становится заметным, что персонажи постоянно пульсируют между противоположностями неведения и жажды знания. Иванов в первом действии не может объяснить Анне Петровне причину своей тоски; в третьем действии он говорит Саше о своем чувстве вины, с источником которого и связано его «незнание»; а в четвертом действии он уже предстает перед нами как отчаявшийся, «не знающий» основ своей личности персонаж [прим. 20]. Неуверенность, «незнание» постепенно поглощает всю его личность и ведет его к самоуничтожению.

В «Трех сестрах» завершающую фразу пьесы («Если бы знать, если бы знать!», С. XIII, 188) также в полной мере подготавливает ряд реплик, указывающих на «незнание», которые принадлежат чуть ли не всем персонажам пьесы. Данный мотив чаще всего

встречается в репликах персонажа Чебутыкина, являясь как бы их постоянным элементом, своего рода фиксированной идиомой его речи. Однако у незнания также наблюдаются и другие, более глубокие слои. Неоднократно озвученное «незнание» Андрея, как правило, связано с происходящими в доме событиями, он явно не имеет четкого представления о том, что происходит вокруг него [прим. 21]. Кулыгин в одном месте теряет уверенность в этических принципах, которые он всегда считал важными [прим. 22]. Вершинин также характеризует себя как персонажа, располагающего ограниченными знаниями, а единственное, что он «знает», связано с иллюзией счастливого будущего, так же, как и Ирина, еще в первом действии, с «ясностью» относит свое «знание» лишь к утопической мечте [прим. 23]. Незнание женских персонажей, в первую очередь, направлено на происходящие внутри них духовные процессы [прим. 24], чему резко противостоит становящаяся полностью доминантной к третьему действию агрессивная самоуверенность Наташи: «И если я говорю что насчет прислуги, то знаю, что знаю; я *знаю*, что говорю...» (С. XIII, 159–160, *курсив мой* – И.Р.). Другим персонажем, уверенно знающим что-либо, является, бесспорно, Соленый, что также следует и из динамики персонажей в пьесе [прим. 25]. То есть мы можем утверждать, что в партиях персонажей, готовых к насилию в любой форме, нет места неуверенности и связанному с ней сомнению в жизни, кажущейся насыщенной смыслом. А к персонажу, стоящему на более высоком этическом уровне, как бы прилипает элемент незнания, непонимания, относящегося к различным сферам жизни.

Знание также дает возможность получить власть над объектом знания. Как показывают вышеприведенные примеры, из персонажей пьесы как Наташа, так и Соленый обладают реальной властью над человеческими судьбами; тогда как у сестер как будто нет «власти» даже над самими собой, они показывают полное отсутствие способности влиять на собственные судьбы. В завершающей реплике пьесы в уже цитированных словах Ольги

(«Если бы знать, если бы знать!») артикулируется естественное желание сестер через знание об основах жизни стать способными управлять жизнью или хотя бы понять ее цель и течение. Однако многократно релятивизируемое в пьесе знание не может помочь им в этом. Несмотря на то, что Маша озвучивает, среди прочего, и идею жизни, полной веры, как выход из лишенной смысла, «пустой» жизни («Мне кажется, человек должен быть верующим или должен искать веры, иначе жизнь его пуста, пуста...», С. XIII, 147), звучащая в конце пьесы фраза все же может быть истолкована как отчаянное восклицание. Ведь таким же образом, как Иванов отказывается от возможности нахождения смысла, так и сестры не способны подняться над состоянием покорности судьбе, не могут сделать тот скачок, который мог бы и в ретроспективе наполнить смыслом существование в этом мире, которое из горизонтальной перспективы кажется бессмысленной, более того – хаотично несправедливой. Финальным мотивом «Трех сестер» остается тоска по аутентичной жизни и ее ожидание.

Результатом утраты уверенности в принципах и считающихся незыблемыми истинах науки [прим. 26], зарождения сомнений по их поводу и распространения идеи релятивизма (то есть превращения относительности, условности оценок в поэтический принцип) в чеховской поэтике становится открытие нового, раскрывающего метафизические перспективы, свободного, адогматичного поля мышления. В партиях персонажей художественное оформление, карикатурно изображающее «незнание» и объявляющее состояние жажды знания бесплодным, находится в связи с основным элементом экзистенциальной философии, ставящим перед рациональностью и объективным знанием внутреннюю реальность индивидуального человека, как единственную и единственно постижимую реальность (здесь человек думает то, с чем он может идентифицировать себя, то есть собственную реальность), которая может играть роль в ситуации метафизического поиска пути человеком. Именно поэтому Чехов не может соответствовать и, по всей вероятности, и не намерен

соответствовать требованию современной ему критики, согласно которой его тексты должны бы завершаться концовкой, организованной в соответствии с какой-либо универсальной «идеей». Завершение, то есть приверженность какой-либо истине, с точки зрения Кьеркегора, Ницше и Шестова является личнейшим делом индивидуального человека. В чеховском литературном тексте на карту поставлено не меньше, чем содействии путем «вовлечения» читателя тому, чтобы восприниматель оказался готовым к переоценке общих норм и сохранил свою открытость в отношении субъективного аспекта.

Как показали вышеперечисленные аспекты, обращение Шестова к творчеству Чехова становится понятным по нескольким причинам. За поэтическими решениями Чехова однозначно стоит то направление экзистенциальной философии, которое и русский философ считает близким своим мыслям. Изображение характеров писателем, разработка сюжетного конфликта, приобретающие символическое значение мотивные повторения связаны с такими философскими прозрениями, как подвергание рационализма сомнению, характеризуемое скукой и тревогой состояние неаутентичного существования, отрицание сферы этики (общей морали и научных истин) в аспекте постановки онтологических вопросов, демонстрация значимости измерения, выходящего за пределы морали, в отношении индивидуальности или же стремление избежать мышления в пределах закрытой системы, основанной на единой, общей идее. Как мы видели, у Чехова в поднятии вышеперечисленных вопросов могли сыграть роль прочитанные им произведения, но наша первичная цель состояла не в том, чтобы доказать соединение дискурсов художественной литературы и философии с точки зрения истории влияния. Выбранный нами способ был основан на более широком понимании интертекстуальности, согласно которому тематические или мотивические связи имеют, среди прочего, и связеобразующую силу. Философское направление, вовлеченное в диалог таким образом, в форме метатекстуальности, в более поздние периоды

(в XX в.) как бы узнает себя (как Шестов в рамках критики) или заставляет узнать себя (см. узнавание нами отдельных элементов произведений Камю или Сартра) в чеховском тексте.

Важнейшим следствием возможности совместного прочтения двух различных дискурсов – художественной литературы и философии – является осознание того, что новый период истории прозы и драмы в начале XX в. – модернизм, частично стимулированный обсуждаемыми нами философскими направлениями – имеет важные корни в творчестве Чехова. В то же время связи между стремлением к обновлению традиционных методов письма в начале века и чеховской поэтикой требуют рассмотрения в более масштабной статье и, естественно, речь здесь идет о теме, которая не нова в профессиональной литературе. В настоящих рамках мы вызвались подтвердить лишь то, что считающаяся актуальной в данную эпоху философская мысль у Чехова так же имела релевантность, вдохновлявшую эксперименты с формой (см. обновление жанра малой эпики, достигаемое через способ развития действия или открытый финал; либо же создание драмы нового типа, ликвидирующей классическое построение драмы), как у представителей модернизма начала XX в.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ и РЯИК, проект «Феноменология счастья в русской литературе XVIII–XX вв.», № 20-512-23007.

This article was prepared with the support of the Russian Federal Property Fund in the framework of the project “Phenomenology of Happiness in Russian Literature of the 18th–20th Centuries” No. 20-512-23007, 2020, competition of fundamental scientific research projects, held jointly by the Federal State Budgetary Institution “Russian Foundation for Fundamental Research” and the Foundation “For Russian Language and Culture” in Hungary.

2. Статья в первый раз была опубликована в третьем номере 1905 г. журнала «Вопросы жизни», а потом вошла в сборник «Начала и концы» (1908): [Шестов 1908: 1–68].

3. В то же время по другой категоризации Ницше, подобно Кьеркегору, является предшественником, ранним представителем направления экзистенциализма.

4. Определение Долженкова имеет уже «предысторию» в специальной литературе: в 2002 г. Р.Е. Лапушин толковал вопрос экзистенциальной перспективы «Трех сестер»: [Лапушин 2002: 19–32].

5. С точки зрения нашей темы, конечно, кроме вышеизложенных имеют большое значение и работы, тематизирующие другие, но коррелирующие с нашей темой аспекты поэтики Чехова, как например: [Полоцкая 2006: 156–170] или [Лосиевский 1993: 32–40].

6. Добавим, что в начале XX-го столетия, до теоретических работ формалистов, данный метод восприятия литературных произведений, в кругу мыслителей-эссеистов еще являлся вполне естественным, и – как и подход Шестова к текстам Чехова – оказывался весьма продуктивным.

7. На схожесть мировоззрений Чехова и Шестова обращает внимание и сам Шестов в посвященных Чехову частях уже упоминавшегося «Апофеоза беспочвенности», написанного в 1903 г. и вышедшего в России в 1905 г., а также в написанном вскоре после него эссе, поставившем в центр своего внимания труды Чехова («Творчество из ничего. А. П. Чехов»). Шестов попросил Сергея Дягилева, бывшего в это время его сотрудником по журналу «Мир искусства», стать посредником между ним и Чеховым. Дягилев в своем письме от 21 ноября 1901 г. сообщает писателю, что Шестов собирается написать статью о его творчестве, и просит Чехова предоставить Шестову необходимый материал (названия и годы издания своих произведений, которые он сам считает наиболее важными). Чехов в своем ответе (письмо от 20 декабря 1901 г., П. X, 145–146) сообщает запрашиваемые сведения со ссылками на тома своих произведений в издании А.Ф. Маркса. Тем не менее Шестов не сразу приступил к работе, несмотря на то, что, по всей вероятности, его сильно занимал текстовый мир Чехова.

На это указывает и его письмо, написанное жене в 1902 г. из Москвы: «Думал было повидаться в Москве с Чеховым – да он уехал в Ялту. Ужасно жаль. Единственный из русских писателей (кроме Толстого), с которым мне действительно ужасно хотелось бы познакомиться. Он очень теперь болен» [Баранова-Шестова 1983: 1: 53]. Однако статья вышла уже только после смерти писателя.

8. Эта «остановка», «выбитость из колеи» без каких-либо предварительных ожиданий, которая часто бывает недоступна пониманию даже партии данного персонажа, является основным элементом поэтического строительства Чехова. Наиболее яркие примеры этого явления приводит сам Шестов: трансформация, рождающая непонимание даже на уровне внутреннего монолога, артикулируется, пожалуй, наиболее явно центральными персонажами «Скучной истории» (в прозаических произведениях) и «Иванова» (в пьесах). Кажущийся необоснованным кризис, преобразованный в литературу, на основании глубокого личного опыта Шестова становится частью его философии, превращается в такую его отправную точку, из которой раскрывается мироощущение, переживаемое в состоянии беспочвенности. Кризисная ситуация без видимой причины видится Шестову как в личной жизненной судьбе, так и в искусстве анализируемых им писателей и философов.

9. Изложение темы см. напр.: [Полоцкая 2006: 156–170].

10. «Не знаю, понял ли я Вас? Самоубийство Вашего русского юноши, по моему мнению, есть явление, Европе не знакомое, специфическое. Оно составляет результат страшной борьбы, возможной только в России. Вся энергия художника должна быть обращена на две силы: человек и природа. С одной стороны, физическая слабость, нервность, ранняя половая зрелость, страстная жажда жизни и правды, мечты о широкой, как степь, деятельности, беспокойный анализ, бедность знаний рядом с широким полетом мысли; с другой – необъятная равнина, суровый климат, серый, суровый народ со своей тяжелой, холодной историей, татарщина, чиновничество, бедность, невежество, сырость столиц, славянская апатия и проч.... Русская жизнь бьет русского человека так, что мокрого места не остается,

бьет на манер тысячепудового камня. В З<ападной> Европе люди погибают оттого, что жить тесно и душно, у нас же оттого, что жить просторно... Простора так много, что маленькому человечку нет сил ориентироваться... Вот что я думаю о русских самоубийцах...» Письмо Д.В. Григоровичу. 5 февр. 1888 г. (П. X, 190)

11. На формирование мысли Чехова также оказал влияние Генри Томас Бокль, бывший представителем идеи географического детерминизма (А.П. Чехов. Энциклопедия 2011: 321).

12. Ср. с словами А. Белого: «Чехов ... исходя из реального образа, утончая и изучая самый образ видимости, рассматривает его как бы в микроскоп» [Белый 2021].

13. Здесь стоит привести замечание И.Н. Сухих, согласно которому Чехов «[О]дновременно с разрушением иллюзий [...] ищет в современной действительности элементы, опираясь на которые, можно построить философию надежды.» В поэтике писателя он считает таким «надежным ориентиром» природу, что созвучно более позднему пункту наших рассуждений [Сухих 1987].

14. Приближение к недостижимому идеалу человеческой жизни у Чехова почти всегда показано через символический субтекст. О теме см.: [Лосиевский 1993: 33].

15. В то же время эта картина, включая в себя среди прочего и соприкосновение цивилизации и природы, становится своего рода пограничным пространством, расположенной на стыке двух миров переходной зоной, мотивом, передающим опыт выпадения из цивилизованного мира и, опять же, ощущение тревоги.

16. Фрагментарность коммуникации и молчание, невозможность трансляции в сферу этики, то есть тематизация пустоты и отсутствия, незаполненных разговорами, у всех обсуждаемых нами философов оказываются в особенной роли, приобретают значение вне себя. Наряду с монументальными произведениями Кьеркегора («Или-или» [Enten-Eller, 1843], «Заключительное ненаучное послесловие» [Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift, 1846]) с точки зрения содержания иногда намного более важны его меньшие по объему труды: «Понятие страха» (Begrebet Angest, 1844), «Философские

крохи» (Philosophiske Smuler, 1844), «Болезнь к смерти» (Sygdommen til Døden, 1849), «Повторение» (Gjentagelsen, 1843) и т.д. Он может наилучшим образом разобрать полностью ту или иную тему, разбив ее на короткие главы. А мысль, изложенная в „крохах“, подводит нас и к измерению тишины, которую рассказчик «Страха и трепета» (Frygt og Bæven, 1843), по имени Silentio (!), интерпретирует следующим образом: «Авраам не может говорить; то, что разъяснило бы все, он не может сказать (то есть сказать так, чтобы быть понятным), он не может сказать, что это испытание, причем такое, при котором этическое является искушением.» [Кьеркегор 2010: 111]

Ницше также может быть назван, главным образом, мастером «малых форм» [Schmidt 1983: 203]. Г. Й. Шмидт ссылается на четвертый раздел «По ту сторону добра и зла» (Jenseits von Gut und Böse, 1886), который, как показывает его заглавие «Афоризмы и интермедии», является сборником остроумно звучащих, четких афоризмов (количеством 185 шт.). Как известно, Ницше гордился тем, что он мог сформулировать в четырех-пяти афоризмах то, на что другим не хватало даже четырех-пяти толстых книг. Но он является мастером «малых форм» не только из-за этих своих, до крайности сконцентрированных, сжатых по структуре произведений. В определенном смысле все произведения Ницше являются набором формально не связанных, но по своему внутреннему смысловому содержанию составляющих целое обрывков мыслей. «Ницше использует два типа речи – пишет М. Бланшо. – Один принадлежит философскому дискурсу, связанному дискурсу, который он подчас желал довести до конца, сочинив масштабное произведение, подобное великим традиционным сочинениям. Его реконструируют комментаторы. Можно рассматривать фрагментарные тексты Ницше как элементы этой совокупности» [Бланшо 2003] Такая форма демонстрирует незавершенность, мысль «Versuch (попытки) и Versucher (искусителя); что она связана с изменчивостью поиска, с мыслью-путешественницей» [Бланшо 2003]. Ницше, со своей фрагментарной речью, представляет идеи бесконечности, разлуки и многообразия, принцип множественности точек зрения.

Шестов также использует фрагментарность форм для борьбы против построения всеобъемлющей системы и систематизации, то есть он и в качестве стилиста отчуждается от письменных работ, созданных как единое целое и последовательно и подчеркнута представляющих единый руководящий принцип. Труды о Шестове почти без исключения уже в первых предложениях отмечают выбор им афористической формы. В журнале Вопросы философии и психологии С. К.-ий в своей рецензии на «Апофеоз беспочвенности» приветствует эту форму, как он ее называет, «философский импрессионизм», хотя ему и кажется, что автор иногда и сам – вопреки форме – впадает в грех догматизма [С.К.-ий 1905: 326–327]. Иванов-Разумник тоже не думает, что Шестов с полным успехом противостоял общим идеям, тем не менее, он считает органически связанными форму письма и основную цель философа [Иванов-Разумник 1971: 162–256]. Г. Федотов считает Шестова (как ученика Ницше) несравненным мастером философской миниатюры. По его мнению, эта форма идеально подходит для изложения остроумных наблюдений и психологических находок [Федотов 1930: 259–263]. Также положительно оценивает «фрагментарную» передачу мыслей В. Ерофеев, который считает афористическую форму сочетаемой с «мобильностью» автора [Ерофеев 1975: 153–188]. Мобильность следует понимать так, что Шестов способен упрочить собственные позиции, или даже изменить их. Шестову кажется, что он должен оправдаться, обосновать свой выбор формы. Книгу «Апофеоз беспочвенности» автор начинает с вопроса формы: «... по мере того, как растет недоверие к последовательности и сомнение в пригодности всякого рода общих идей, не должно ли явиться у человека отвращение и к той форме изложения, которая наиболее приспособлена к существующим предрассудкам? <...> С удивлением и недоумением я стал замечать, что, в конце концов, “идея” и “последовательности” приносилось в жертву то, что больше всего должно оберегать в литературном творчестве – свободная мысль. Иногда незаметное, пустячное на вид обстоятельство, – например, место, отведенное той или другой мысли, или случайное соседство уже придавали ей нежелательный оттенок отчетливости и

определенности, на которые я не имел никакого права и которых менее всего желал. А все “потому что” заключительные “итак”, даже простые “и” и иные невинные союзы, посредством которых разрозненно добытые суждения связываются в “стройную” цепь размышлений, – Боже, какими беспощадными тиранами оказались они! Я увидел, что так писать – для меня по крайней мере – невозможно» [Шестов 1991: 33–34]. То есть он так же считает невозможным использование «“стройной” цепи размышлений», дискурсивного способа изложения, как Ницше и Кьеркегор, или же Чехов, только экспериментировавший с подразумевающим «идею» и «последовательность» большим эпическим произведением, но никогда не осуществивший его.

17. Наше утверждение может быть созвучно с известной заметкой Чехова, в которой он пишет: «Между “есть бог” и “нет бога” лежит целое громадное поле, которое проходит с большим трудом истинный мудрец. Русский же человек знает какую-нибудь одну из двух этих крайностей, середина же между ними ему неинтересна, и он обыкновенно не знает ничего или очень мало» (С. XVII, 33–34). Чехов и в своей личной жизни позиционирует себя в основном на этом «громадном поле», как избегающий крайностей, внимательный наблюдатель «середины», то есть промежуточного пространства между двумя полюсами.

18. Для более подробного разбора данной темы на примере рассказов «Мужики» (1897), «На страстной неделе» (1887), «На святках» (1900), «На пути» (1886) и «Архиерей» см.: [Regéczi 2000: 156–161]. А также: [Регеци 1998: 277–288].

19. Добавим, что для Чехова в большинстве случаев художественным исходным материалом при большом богатстве инструментов формы является как раз преобразование сознания. Таким образом, наш вышеприведенный вывод относится к эмпирической реальности изображенного в художественном тексте, вступающего на путь веры индивидуума.

20. Действие I: «Как только прячется солнце, душу мою начинает давить тоска. Какая тоска! Не спрашивай, отчего это. Я сам *не знаю*» (С. XII, 19, *курсив мой* – И.Р.); Действие III: «Ива-

нов. <...> Как это нездорово, как ненормально! Шура, как я виноват, как виноват!.. Саша. Как ты любишь говорить страшные и жалкие слова! Виноват ты? Да? Виноват? Ну, так говори же: в чем? Иванов. *Не знаю, не знаю...*» (С. XII, 57, *курсив мой* – И.Р.); Действие IV: «С тяжелою головой, с ленивою душой, утомленный, надорванный, надломленный, без веры, без любви, без цели, как тень, слоняюсь я среди людей и не знаю: кто я, зачем живу, чего хочу?» (С. XII, 74, *курсив мой* – И.Р.).

21. См. реакцию Андрея на просьбу Наташи, чтобы не приходили ряженые; а затем повторение этого утверждения в ответ на вопрос Ирины.

22. «Кулыгин (*вздыхает*). Да... Но прилично ли ей участвовать в концерте?

Пауза.

Я ведь, господа, *ничего не знаю*. Может быть, это и хорошо будет» (С. XIII, 162, *курсив мой* – И.Р.)

23. «*Вершинин*. Но все же, мне кажется, самое главное и настоящее я знаю, *крепко знаю*. И как бы мне хотелось доказать вам, что счастья нет, не должно быть и не будет для нас... Мы должны только работать и работать, а счастье это удел наших далеких потомков» (С. XIII, 146, *курсив мой* – И.Р.).

«*Ирина*. Когда я сегодня проснулась, встала и умылась, то мне вдруг стало казаться, что *для меня все ясно на этом свете, и я знаю*, как надо жить. Милый Иван Романыч, я знаю все. Человек должен трудиться, работать в поте лица, кто бы он ни был, и в этом одном заключается смысл и цель его жизни, его счастье, его восторги ...» (С. XIII, 123, *курсив мой* – И.Р.)

24. Как например: «*Ирина*. Я не знаю, отчего у меня на душе так светло!» (С. XIII, 120) или «*Маша*. Не знаю. Сегодня весь день смеюсь с утра» (С. XIII, 146).

25. См. его абсурдное заявление о том, что он «знает», почему вокзал далеко от дома Прозоровых.

26. Конечно, здесь разделяется сформулированная в сфере искусства роль науки в решении вечных вопросов, относящихся к ин-

дивидууму, и ее роль в мировоззрении Чехова. Значение естественно-научных знаний в жизни Чехова, являющихся также основой его медицинской деятельности, боготворение ученых-натуралистов, представляющих «мудрость» научного метода, врача-терапевта Григория Захарьина и Чарльза Дарвина в 80-х гг. [см. Катаев 1989: 52], а также «направляющее влияние» (С. XVI, 271) занятий медициной на его литературную деятельность предстает перед нами как неоспоримый факт, в том числе и на основании признаний самого писателя. В то же время, мы также можем обратиться к Чехову для формулировки тонкого разделения относительно компетенций науки. В автобиографии, вложенной в письмо к бывшему школьному товарищу, Г.И. Россолимо (1899, 11 октября, Ялта), он пишет: «К беллетристам, относящимся к науке отрицательно, я не принадлежу, и к тем, которые до всего доходят своим умом, – не хотел бы принадлежать» (С. XVI, 272).

ЛИТЕРАТУРА

1. А.П. Чехов. Энциклопедия / сост. и науч. руд. В.Б. Катаев. М., 2011.
2. *Балухатый С.Д.* Библиотека Чехова // Чехов и его среда. Л., 1930, С. 197–423.
3. *Баранова-Шестова Н.* Жизнь Льва Шестова. 1–2. Paris, 1983.
4. *Белый А.* Чехов. URL: http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_16_1907_arabeski.shtml.
5. *Бланишо М.* Ницше и фрагментарное письмо // Новое литературное обозрение. 2003. № 3. С. 12–29. URL: <https://www.nietzsche.ru/look/xxb/fragment-letter>.
6. *Бочаров С.Г.* Чехов и философия // Бочаров С.Г. Филологические сюжеты. М., 2007. С. 328–343.
7. *Джексон Р.-Л.* Время и путешествие: метафора для всех времен. «Степь. История одной поездки» // Чеховиана. Чехов в культуре XX века: Статьи, публикации, эссе. М., 1993. С. 8–17.
8. *Долженков П.* Чехов и позитивизм. М., 2003.

9. *Ерофеев В.* «Остаётся одно: произвол» (Философия одиночества и литературно-эстетическое кредо Льва Шестова) // Вопросы литературы. 1975. № 10. С. 153–188.
10. *Зайцева Т.Б.* Художественная антропология А.П. Чехова. Экзистенциальный аспект: Чехов и Киркегор: дисс. ... д-ра филол. наук. Екатеринбург, 2015. URL: <https://www.dissercat.com/content/khudozhestvennaya-antropologiya-ap-chekhova-ekzistentsialnyi-aspekt-chekhov-i-kirkegor>.
11. *Иванов-Разумник Р.В.* О смысле жизни. Letchworth, 1971 (Reprint. С.-Петербург, 1910).
12. *Катаев В.Б.* Литературные связи Чехова. М., 1989.
13. *Катаев В.Б.* Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979.
14. *Катаев В.Б.* Русские философы читают Чехова // *Катаев В.Б.* К пониманию Чехова. М., 2018. С. 173–180.
15. *Кьеркегор С.* Страх и трепет. М., 2010.
16. *Лапушин Р.Е.* «... Чтобы начать нашу жизнь снова» [Экзистенциальная и поэтическая перспективы в «Трёх сестрах»] // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М., 2002. С. 19–32.
17. *Лосиевский И.Я.* Символическое у Чехова в контексте исканий русской философской мысли начала XX века // Чеховиана. Чехов в культуре XX века: Статьи, публикации, эссе. М., 1993. С. 32–40.
18. *Лотман Ю.М.* Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 251–292.
19. *Полоцкая Э.* Грех самоубийства у Чехова // Полоцкая, Э. О Чехове и не только о нем. Статьи разных лет. М., 2006. С. 156–170.
20. *Регеци И.* Аспект веры в произведениях Чехова // *Studia Slavica Hung.* 1998. № 43. С. 277–288.
21. *Регеци И.* Чехов и ранний экзистенциализм: Несколько замечаний к проблеме // *Studia Slavica Hung.* 1995. № 40. С. 95–104.
22. С.К.-ий. Л. Шестов. Апофеоз беспочвенности. Опыт адогматического мышления // Вопросы философии и психологии. 1905. № II (77) (март–апрель). С. 326–327.

23. *Спивак Р.С.* Чехов и экзистенциализм // *Философия Чехова: Материалы Международной научной конференции (Иркутск, 27 июня – 2 июля 2006 г.)*. Иркутск, 2008. С. 192–208.
24. *Степанов А.Д.* Антон Чехов как зеркало русской критики. // *А.П.Чехов: pro et contra: Творчество А.П.Чехова в русской мысли конца XIX – нач. XX в.: Антология*. СПб., 2002. С. 976–1007.
25. *Сухих И.Н.* Художественная философия Чехова // *Сухих И.Н.* Проблемы поэтики А.П. Чехова. Л.: Изд-во ЛГУ, 1987. <http://archekhov.ru/books/item/f00/s00/z0000039/st009.shtml> [дата обращения: 10.10.2021]
26. *Толстой Л.Н.* Дневник 16 января 1900 г. // *О литературе: статьи, письма, дневники*. М., 1955. С. 492.
27. *Федотов Г.Л.* Шестов. На весах Иова. Париж, 1929 («Числа», кн. 2–3, 1930). С. 259–263.
28. *Шестов Л.* Апофеоз беспочвенности (Опыт адогматического мышления). Л., 1991.
29. *Шестов Л.* (а) Достоевский и Ницше. Философия трагедии. URL: <https://www.nietzsche.ru/look/century/dostoevski/>.
30. *Шестов Л.* (б) Творчество из ничего (А.П. Чехов). URL: <http://www.vehi.net/shestov/chekhov.html>.
31. *Шестов Л.* Начала и концы. Сборник статей. СПб., 1908.
32. *Anton P.* Čechov, philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und im Werk: Vorträge des Zweiten Internationalen Čechov-Symposiums, Badenweiler, 20–24. Oktober 1994. München, 1997.
33. *Evdokimova S.* Philosophy's Enemies: Chekhov and Shestov // *Anton Chekhov Through the Eyes of Russian Thinkers: Vasilii Rozanov, Dmitrii Merezhkovskii and Lev Shestov*. L. – N. Y., 2010. P. 219–246.
34. *Genette G.* Transztextualitás // *Helikon*. 1996. No. 1–2. P. 82–90 (Gérard Genette: Palimpsestes. Paris, Seul 1982. P. 7–17).
35. *Regéczi I.* Chekhov and the Philosophy of the Turn of the Century: Chekhov and Shestov // *Studia Slavica Hung.*, 1997a. № 42. P. 387–400.
36. *Regéczi I.* Egyszerű vallásosság és hitkeresés Csehov műveiben // *Távlatok*. 1997b. No. 37 (5). P. 641–655.

37. *Regéczi I.* Csehov és a korai egzisztenciabölcselet [Чехов и ранний экзистенциализм]. Debrecen, 2000.
38. *Regéczi I.* Megjegyzések A.P. Csehov írói törekvései és a korai egzisztenciabölcselet hasonlóságairól // *Filológiai Közlöny.* 1996. No. XLII (2). P. 69–77.
39. *Regéczi I.* Térképzetek az orosz irodalomban. Klasszikus és kortárs szövegek térpoétikai megközelítése. Pozsony, 2015.
40. *Schmidt H.J.* “F. Nietzsche: Philosophie als Tragödie”. Grunprobleme der grossen Philosophen. III. Josef Speck Hrsg. Göttingen, 1983. P. 198–239.
41. *Senderovich S.* Shestov–Chekhov, Chekhov–Shestov // *Anton Chekhov Through the Eyes of Russian Thinkers: Vasilii Rozanov, Dmitrii Merezhkovskii and Lev Shestov.* L. – N. Y., 2010. P. 199–218.
42. *Stepanov A.* Lev Shestov on Chekhov // *Anton Chekhov Through the Eyes of Russian Thinkers: Vasilii Rozanov, Dmitrii Merezhkovskii and Lev Shestov.* London – N. Y., 2010. P. 169–174.
43. *Tabachnikova O.* Between Tragedy and Aesthetics: Shestov’s Reading of Chekhov – a Gaze Directed Within // *Anton Chekhov Through the Eyes of Russian Thinkers: Vasilii Rozanov, Dmitrii Merezhkovskii and Lev Shestov.* L. – N. Y., 2010. P. 175–198.

А.П. ЧЕХОВ В ПРОСТРАНСТВЕ МУЗЕЯ

**С.А. Андреевский – юрист и поэт
(личная библиотека А.П. Чехова)**

■ ■ ■

Алферьева Анна Геннадьевна

Россия, Таганрог
lit-expo@yandex.ru

А.П. Чехов шутил, что писал все, кроме романов и доносов. Почти то же самое можно сказать о Сергее Аркадьевиче Андреевском. Он публиковал судебные речи, стихотворения, критические этюды, статьи, доклады. Добавим к этому списку рассказы. В личной библиотеке Чехова, хранящейся в фондах Таганрогского музея-заповедника, находятся четыре книги Андреевского. Две связанные с его адвокатской деятельностью, поэтический сборник и литературная критика.

Медицинская практика врача Чехова оказывала влияние на его творчество. А писательское внимание к деталям, стремление лучше понять человека помогало больше узнать о личности пациента, условиях, в которых он живет и причинах возникновения заболевания. О юристе Сергее Аркадьевиче его коллеги говорили, что он больше поэт, чем адвокат. Излагая в суде истории своих подзащитных, он использовал литературные приемы. Зато в своих произведениях показывал глубокое знание жизни, полученное во время участия в десятках процессов.

Было у этих двух людей еще кое-что общее. Оба родились в весьма незаурядных семьях. Талантливый род Чеховых общеизвестен. Тех, кто окружал юного Андреевского, его современник литературовед С.А. Венгеров назвал «талантливой дворянской семьей» [Энциклопедический словарь... 1890: ст. 794]. Дед Степан Семенович (1760–1818), сын священника, был врачом, много сделавшим для развития медицинского образования в России. Руководил созданной по его проекту Медико-хирургической Академией. Дядя Эраст Степанович (1809–1872), известный врач, написал целый ряд статей по хирургическим и бальнеологическим вопросам. Отец Аркадий Степанович был председателем Екатеринославской казенной палаты. Его единственное произведение – фельетон «Пятигорск», в котором появилось первое известие о смерти Лермонтова. Фельетон был отмечен В.Г. Белинским.

У Аркадия Степановича и его супруги Веры Николаевны, родилось четверо сыновей; братья-близнецы Сергей и Михаил, Павел, Николай. Михаил Аркадьевич (1847–1879) – математик, с 24-х лет занимавший кафедру чистой математики в Варшавском университете. Павел Аркадьевич (1850–1890) – судебный следователь, затем присяжный поверенный и журналист. Редактировал одну из лучших провинциальных газет – киевскую «Зарю», помещал в ней свои фельетоны, судебные и театральные статьи. Написал несколько драм и фарсов. Николай Аркадьевич (ум. в 1880 г.) – видный филолог-классик, приват-доцент в Харьковском университете по кафедре римской литературы.

Сергей Аркадьевич Андреевский родился 29 декабря 1847 года в селе Александровка Славяносербского уезда Екатеринославской губернии. До 9 лет Сергей жил на попечении своей прабабушки в большом барском доме, стоявшем на берегу Донца, недалеко от Луганска. После окончания Екатеринославской гимназии с золотой медалью Сергей, по решению отца, поступил на юридический факультет Харьковского университета. В 1869 году он завершил университетский курс. Познакомившись с будущим знаменитым юристом А.Ф. Кони, работал под его руководством.

В 1870 году следователь Андреевский женился на любимой девушке из бедного семейства, дочери провинциального отставного капитана. Шафером на свадьбе был А.Ф. Кони. Брак был заключен против воли властной матери, и Сергей лишился материальной поддержки родни.

Кони выхлопотал другу в Петербурге должность товарища прокурора окружного суда. В столичной прокуратуре тогда было немало блестящих имен и между ними, как считал Кони, видное место занимал и Андреевский. В 1878 году успешно начатая карьера оборвалась из-за отказа Андреевского выступить обвинителем по делу Веры Засулич, стрелявшей в петербургского градоначальника Ф.Ф. Трепова. Его изгнали из прокуратуры.

Став присяжным Санкт-Петербургской судебной палаты, Андреевский быстро составил себе репутацию одного из самых талантливых уголовных защитников. Великолепный оратор, он всегда давал тонкие психологические портреты своих клиентов и старался воздействовать на чувства присяжных заседателей. Он булл уверен, что простые, глубокие, искренние правдивые приемы литературы в оценке жизни следует перенести в суд.

Широкую известность Андреевскому принес процесс, получивший название «Дело Зайцева. Убийство в меняльной лавке на Невском проспекте, в доме Бенардаки». Преступник казался зверем – при ограблении смертельно ранил топором юного приказчика. Но адвокат поведал: Зайцева ребенком отдали из деревни «в люди» к столичному купцу, он трудился за еду. А когда вырос, купец его выгнал. Этот 18-летний парень, голодный и уставший, с лотком дешевого товара, каждый день видел, как в лавке меняют крупные суммы денег. И однажды не выдержал... Андреевский говорил – да виноват, да, преступление, жаль жертву, но посмотрите на предыдущую жизнь преступника. К тому же Зайцев тяжело переживал из-за содеянного и даже не потратил похищенные деньги. Речь адвоката повлияла на решение присяжных, значительно смягчивших приговор обвиняемому. На заседания суда приходили журналисты, они все записали и опубликовали.

Выступление Андреевского читали по всей России. Возможно, с ним познакомился и старшекласник Антон Чехов.

После успеха публикации на каждом процессе с участием Сергея Аркадьевича присутствовали стенографы и представители прессы. Одним из самых громких дел в карьере адвоката стало дело о хищениях в таганрогской таможене. В 1885 году он защищал таможенника П.М. Айканова, хорошего, но слабовольного человека, попавшего под чужое влияние. Айканова хорошо знала вся семья Чеховых. П.Е. Чехов даже был шафером на его свадьбе. Возможно, члены семьи следили по газетам за ходом процесса. Антон Чехов называл брата-таможенника Александра «Айкано-Ходаковский», в честь двух коллег, находившихся под следствием.

В 1891 году вышла из печати книга «Защитительные речи», в которой были собраны тексты выступлений Андреевского в суде. Она сразу стала необыкновенно популярна и среди юристов и среди читающей публики. На ней учились молодые адвокаты. Андреевский вспоминал: «В какой бы уголок я не приезжал по делу, я встречал товарищей, которые относились ко мне не как к защитнику, известному им только по имени, а как к человеку уже близкому им душевно, по всему тому, что они нашли в моем сборнике» [Андреевский 1891: 18]. Сергею Аркадьевичу сообщали, что недобросовестные юристы выдают его речи за свои. Но он не огорчился и считал этот факт утешительным, поскольку речь, сказанная более двадцати лет тому назад, оказалась еще молода и свежа, когда сам он уже стар. Он радовался, что выступление в защиту одного подсудимого сможет помочь и другим.

Поэтом Андреевский стал довольно поздно – в 30 лет. Он заинтересовался стихотворением А. Мюссе и перевел его на русский язык. Затем начал сочинять сам. Он писал стихи, посвященные важным событиям в культурной жизни – радостным и печальным. Среди них: «У гроба Достоевского (в его квартире 30-го января 1881 г.)», «Кончина Тургенева (22 августа 1883 г.)», «Памятник Пушкина (день открытия)». На открытии памятника присутство-

вали братья Чеховы. Николай запечатлел происходящее. Но в этот момент Андреевский с ними не встретился. В 1886 году Андреевский издал сборник «Стихотворения. 1878–1885», в который включил собственные поэмы и стихи и переводы Э. По, Бодлера и др. С конца 1880-х годов Сергей Аркадьевич начал выступать с изящными и содержательными критическими очерками и литературными портретами. Они составили вышедшую в 1891 году книгу «Литературные чтения. Боратынский. – Достоевский. – Гаршин. – Некрасов. – Лермонтов».

В 1890 году Андреевский познакомился с А.П. Чеховым. Представил их друг другу, по-видимому, издатель А.С. Суворин, печатавший произведения обоих. В письмах и при встречах они давали оценку творчества друг друга. Чехов доверял Андреевскому читать свои неоконченные произведения. 7 января 1891 году на благотворительном балу у баронессы В.И. Икскуль он выслушал мнение Сергея Аркадьевича об отдельных главах будущего «Острова Сахалина». В декабре 1893 года Андреевский прочитал в корректурных листах начало «Рассказа неизвестного человека» и просил прислать продолжение. Считая, что рассказ очень хорош, уговаривал автора не уничтожать его [Гитович 1955: 334].

В январе 1891 года Чехов просил Андреевского прислать его речи и стихотворения. Ему были высланы книги с автографом: «Нашему талантливому писателю А.П. Чехову. С.Андреевский». 25 декабря 1891 года Чехов писал: «Судя по Вашему письму, в Вас есть та самая раздражительность, которая свойственна только богам, поэтам и очень красивым, избалованным женщинам. Трем богиням понадобилось мнение простого пастуха – Вам захотелось моей критики. Доказательство, что Вы поэт. Ваши книжки прочел я очень внимательно и с большим удовольствием. Помню дело Лютостанского читал я вслух в деревне и потом был длинный разговор о Вас. Стихи Ваши целое лето лежали у меня на круглом столе, и их читали я и все, кому случалось подходить к этому столу». Далее Чехов перечисляет особо понравившиеся речи, отмечая «удивительную грациозность, простоту и картин-

ность» (П. I, 334–335). Чехов также отправил Андреевскому свои книги – «Повести и рассказы» (М., 1894) и др.

В начале 1904 года Андреевский подарил Чехову оттиск из журнала «Судебное обозрение» (№ 1) с речью «Об уголовной защите (Читано в конференции помощников прис. поверенных группы Буцковского)». На нем автограф: «Близкому моему сердцу художнику А.П. Чехову». Доказывая, что «художественная литература неизмеримо более содействовала смягчению взглядов на преступника, нежели деятельность знаменитых филантропов», он приводит в пример рассказы Чехова «Злоумышленник» и «Беда».

Андреевский высоко ценил значение Чехова и не мог представить себе русского читателя, который бы когда-либо в будущем смог обойтись без Чехова. Скончался Сергей Аркадьевич в 1918 году в Петрограде от воспаления легких.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Андреевский С.А.* «Защитительные речи». СПб., 1891.
2. *Гитович Н.И.* Летопись жизни и творчества А.П. Чехова. М., 1955.
3. Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. Т. 1. СПб., 1890.

Проект «Слушать подано. Рассказы братьев Чеховых»: новые формы музейной работы



Золотовская Елена Николаевна

Россия, Таганрог
lit-expo@yandex.ru

Высокие технологии все больше проникают не только в деловую сферу, но в культурное пространство. Музеи тоже стараются идти в ногу с прогрессом. В борьбе за публику они вооружаются новыми технологиями. На онлайн-площадках появились видеоролики с обзорами экспозиций, мастер-классы по различным темам, онлайн-концерты и онлайн-лекции. Всё это, несомненно, расширило сферу влияния музеев на потенциальную аудиторию.

Таганрогский музей-заповедник также активно работает в этом направлении. 26 июля 2020 года, в день Военно-морского флота России, старший научный сотрудник историко-краеведческого музея А.А. Цымбал провела первую «живую» онлайн-экскурсию «Таганрог – колыбель Российского Флота». Её участники могли не только прослушать интересную экскурсию, но и общаться с гидом, задавать вопросы, получать ответы и оставлять свои комментарии. Подключиться могли все желающие из любой точки планеты.

Литературный музей А.П. Чехова 3 ноября 2020 года присоединился к ежегодной Всероссийской акции «Ночь искусств», которая проходила в онлайн формате. Зрители побывали на вечере «Искала великое искусство», посвященном 125-летию Ф.Г. Раневской, увидели редкие семейные фотографии, фрагменты из фильмов и спектаклей с участием великой актрисы, а также коллекцию вещей Фаины Георгиевны из московской квартиры:

мебель, личные вещи, книги. Всё это бережно хранится в фондах музея-заповедника.

В дни празднования 161-й годовщины со дня рождения А.П. Чехова Южно-Российский научно-культурный центр его имени провёл музейный веб-квест «ЧеховLand» для учащихся 7-х классов, в котором приняли участие 24 команды из Таганрога, Неклиновского, Матвеево-Курганского, Красносулинского, Белокалитвинского, Песчанокопского районов Ростовской области, из г. Конаково Тверской области. Онлайн формат позволил расширить географию мероприятия и обогатить знания ребят о жизни и творчестве великого писателя, а, возможно, пробудить интерес к литературе, чтению.

Высокотехнологичный музейный комплекс «Самбекские высоты» тоже занял свою нишу в музейном онлайн-пространстве. Конкурсы, викторины и другие онлайн-мероприятия музея пользуются популярностью у разных категорий посетителей.

Это лишь несколько ярких примеров работы музея-заповедника в новом формате.

Мемориальные музеи, как наиболее консервативные и традиционные в хорошем смысле этого слова, в свете перемен, которые были продиктованы новыми реалиями, тоже стали предлагать свои проекты современного взаимодействия с потенциальными посетителями.

В музее «Лавка Чеховых» с середины 2020 года был запущен онлайн-проект «Аудиокнига “Слушать подано. Рассказы братьев Чеховых”». Изначально проект предполагал выпуск 3 частей, каждая часть посвящалась произведению одного из братьев. Актуальность этой работы была и в том, что проект был запущен в год юбилея всех братьев: 165 лет Александру Чехову, 160 лет Антону Чехову, 155 лет Михаилу Чехову.

Работа над темой автобиографических рассказов Александра, Антона и Михаила Чеховых велась задолго до реализации данного проекта. У каждого из них есть достаточное количество произведений, связанных с воспоминаниями о Таганроге и таганрожцах.

На основе собранных материалов был подготовлен сценарный план видеоролика по рассказу М.П. Чехова «Беглецы». М.П. Чехов, младший брат писателя, юрист по образованию, до конца жизни занимался литературной деятельностью. На начальном этапе творчества А.П. Чехова Михаил, тогда ещё студент, жил вместе с братом, наблюдал, как он работает, выполнял его поручения, связанные с издательской деятельностью и, безусловно, многому учился у старшего брата. Михаил тоже стал сотрудничать в литературных журналах сначала в качестве переводчика, а позже и как автор. Влияние чеховской прозы на творчество Михаила Чехова несомненно. Многие его рассказы сюжетно перекликаются с произведениями Антона Павловича. Рассказ «Беглецы» очень напоминает чеховских «Мальчиков». Однако это вполне объяснимо, так как братья много общались, а их детские годы, проведённые в Таганроге, сохранились в памяти обоих.

Аудиокнига задумывалась иллюстрированной, поэтому решено было в качестве иллюстраций использовать фондовые материалы. Из фонда ИЗО были отобраны работы художников, из фонда ФПИ видовые открытки старого Таганрога. Техническую часть проекта исполнял научный сотрудник культурно-образовательного отдела Д. Зиньковский. Видеоролик был размещён в ноябре 2020 года на сайте музея-заповедника и в соцсетях.

Работа над второй частью аудиокниги была начата в январе 2021 года и приурочена к празднованию 161-ой годовщины со дня рождения писателя. Для сценария были отобраны 2 рассказа А.П. Чехова. «И то и сё... поэзия и проза», первая публикация в журнале «Зритель» в 1881 году за подписью Антоша Ч., и «Огни» (отрывок), опубликованный в журнале «Северный вестник» в 1888 году.

В основе этих рассказов воспоминания о Таганроге, событиях и людях, которые на тот момент окружали Чехова. Легко узнаваемы описание городского парка («И то и сё... поэзия и проза»), Карантина («Огни»), инспектора гимназии Дьяконова («И то и сё... поэзия и проза»). Фондовые материалы проиллюстрировали видеоролик и обогатили его для восприятия слушателей.

Для третьей части аудиокниги был взят малоизвестный рассказ Александра Чехова «Из дневника гимназиста старшего класса», впервые опубликованный в 1887 году в журнале «Будильник» под псевдонимом Агафопод Единицын. Старший брат писателя Александр окончил Таганрогскую мужскую гимназию четырьмя годами ранее Антона. В гимназической среде тех лет было принято вести рукописные журналы. Гимназисты писали туда эпиграммы, рисовали дружеские шаржи, сочиняли стихи. Известно, что Антон Чехов, будучи гимназистом, тоже участвовал в издании гимназического журнала. Соученик будущего писателя М.А. Рабинович вспоминал: «В четвёртом классе ...Чехов принимает участие в рукописном журнале, издававшемся под редакцией ученика старшего класса Грахольского. Чехов написал для журнала едкое четверостишие на инспектора Дьяконова... Было выпущено два номера. Начальство пронюхало и “приняло меры”» [Рабинович].

В качестве иллюстраций к рассказу Александра Чехова были использованы страницы из рукописных журналов «Голубочка» Павла Филевского и «Кабаре» Анатолия Семёнова. Оба в разные годы учились в гимназии Таганрога. Рукописные журналы хранятся в коллекции ФПИ таганрогского музея-заповедника.

При работе над созданием «Аудиокниги» музей сотрудничал с Камерным театром города Таганрога. Тексты всех трех частей книги были прочитаны студийцем Камерного театра Павлом Гладким.

Первый опыт создания аудиокниги нашёл отклик у слушателей и зрителей, и в планах музея продолжить работу по популяризации автобиографических произведений братьев Чеховых в данном формате.

ЛИТЕРАТУРА

1. М.А. Рабинович. Воспоминания. ТГЛИАМЗ. ЧФ.

Автографы личной библиотеки А.П. Чехова: И.И. Иванюков



Корж Анна Александровна

Россия, Таганрог

lit-expo@yandex.ru

В Личной библиотеке А. П. Чехова Таганрогского музея-заповедника среди бережно хранимых дарственных книг с автографами авторов представлены три книги экономиста, публициста, старшего современника Чехова Ивана Ивановича Иванюкова. Это «Падение крепостного права в России» (СПб., 1882), «Основные положения теории экономической политики с Адама Смита до настоящего времени» (М., 1891) и «Политическая экономия как учение о процессе развития экономических явлений» (М., 1891). Эти научные труды свидетельствуют не только о направлении исследований русского ученого второй половины XIX – начала XX века, но и открывают одну из страниц жизни и окружения А.П. Чехова.

Иванюков Иван Иванович родился в дворянской семье 19 октября 1844 года в Волынской губернии. Он прошел жизненный и научный путь, насыщенный яркими событиями. Окончил курс в Санкт-Петербургском кадетском корпусе, был кавалерийским офицером. Однако под влиянием просветительских идей, распространявшихся в период, предшествовавший реформам Александра II, оставил военную службу и поступил в начале 1860-х годов в Санкт-Петербургский университет, где посещал лекции на естественном, филологическом и юридическом факультетах. По окончании курса со степенью кандидата в 1867 году ездил в Америку для ознакомления с бытом социалистических общин. Трудился в качестве сельскохозяйственного рабочего на фер-

ме в штате Нью-Йорк, жил и в других районах США, а в свободное время писал заметки об американских порядках и публиковал их в журнале «Отечественные записки» в конце 1860-х годов.

По возвращении в Россию Иванюков посвятил себя занятиям политической экономией. Преподавал в университетах Варшавы, Петербурга и в Московском университете, где в 1881 году защитил докторскую диссертацию «Основные положения экономической политики с Адама Смита до настоящего времени», вышедшую отдельным изданием.

В 1880–1881 годах он выпустил в «Отечественных записках» серию статей «Роль правительства, дворянства и литературы в крестьянской реформе», которые вошли в книгу «Падение крепостного права в России». Будучи экономистом, он, выявляя причины, которые привели к реформе 1861 года, большое значение отводил роли литературы и печати.

Иванюков – автор первого русского учебника по экономической истории. Он сотрудничал в периодических изданиях «Русские ведомости», «Вестник Европы» и др. В «Русской мысли» в 1893–1898 годы публиковал «Очерки провинциальной жизни», которые пользовались огромной популярностью у читателей. Иван Иванович писал об обеспечении крестьян землей, о развитии кустарных промыслов. Выступал за всеобщее самоуправление в волостях, городах, считал, что для осуществления самоуправления нужно грамотное население, поэтому поднимал вопрос об увеличении количества земских школ и создании сети народных читален [Карамова 2019]

Иванюков общался с видными деятелями науки, русскими писателями, в числе которых были статистик А.И. Чупров, публицист, учёный-лесовод Н.В. Шелгунов, писатель и публицист В.А. Слепцов, литературный критик, социолог Н.К. Михайловский, писатель Г.И. Успенский, историк, юрист, социолог М.М. Ковалевский, Л.Н. Толстой и многие другие. Чехов с ними тоже был знаком.

Антон Павлович познакомился с профессором И.И. Иванюковым в период преподавательской деятельности последнего в

Петровской земледельческой и лесной академии. Писатель часто бывал там. В письме к О.Л. Книппер от 20 августа 1900 г. писал: «Когда приеду, пойдем опять в Петровско-Разумовское? Только так, чтобы на целый день...» (П. IX, 102). О приятельском общении Чехова с Иванюковым свидетельствует письмо беллетриста В.И. Бибикова Антону Павловичу от 13–16 февраля 1891 года.

А.П. Чехов с 1892 г. стал сотрудником и редактором беллетристического отдела журнала «Русская мысль», который по составу публицистов был одним из интереснейших российских изданий 1880–1890-х годов. О периоде сотрудничества Иванюкова и Чехова в московском журнале свидетельствует фотография 1893 года. На ней изображены А.П. Чехов, И.И. Иванюков с сотрудниками «Русской мысли». В одних и тех же выпусках издания были опубликованы «Очерки провинциальной жизни» Ивана Ивановича и произведения Антона Павловича: «Ариадна», «Убийство», «Три года», «Человек в футляре», «Дама с собачкой», «Палата № 6»; впервые были изданы очерки «Остров Сахалин». В 1897 году была напечатана повесть Чехова «Мужики», она вызвала широкий отклик у современников.

Иванюков так делился своими впечатлениями с автором в письме от 10 октября 1897 г.: «Ваша последняя вещь “Мужики” произвела сильное впечатление не только в культурных центрах, но и в таком тихом уголке, как Калуга. Ее читали, обсуждали, по поводу ее много спорили. Впечатление от нее было ошеломляющее, как “обухом по голове”» (С. IX, 516).

Чехов и Иванюков с коллегами в дружеской обстановке проводили досуг, на это указывает шуточная запись писателя, оставленная в альбоме редактора «Русской мысли» В.М. Лаврова: «Я ночевал у И.И. Иванюкова в квартире В. М. Соболевского и проспал до 12 часов дня, что подписом удостоверяю. Ноября 5 1893 г. Антон Чехов» (С. XVIII, 32). Чехов не случайно оставил эти шуточные строки. О профессоре-экономисте, о его легком нраве, «веселье, изяществе ... просто легенды ходили; им все увлекались», – так вспоминал Андрей Белый о хорошем знакомом своей семьи Иване

Ивановиче Иванюкове. Он отмечал: «смеется – всегда; и пошучивает, ... разыграется, – шутки и фанты; и даже мазурку отпрыгивает; был заводчиком всяких невиннейших шалостей; и милых глупостей <...> настоящий “бэль ом”; и не докучает наукою; знает всему свое место». И добавлял: «Шутил, как картинка, ходил, как картинка; писал – не картинно: весьма жидковато; и – скучно» [Белый 1989: 130].

Схожую характеристику Иванюкову дала и приятельница Антона Павловича писательница Т.Л. Щепкина-Куперник. Описывая художественную жизнь Москвы, она отмечала: «Рефераты и лекции ... сменялись концертами, выставками ... все вертелось около искусства. Среди этого иногда собирались и веселились как дети – вдруг увлекаясь игрой в фанты, причем получалось, что почтенный профессор политической экономии Иванюков лез под стол и лаял оттуда собакой... В нашу компанию попадал и Чехов» [Чехов в воспоминаниях современников 1986: 228].

Об установившихся отношениях Антона Павловича и его старшего современника в эти годы свидетельствует письмо переводчика В.А. Чумикова писателю от 15/27 октября 1896 г.: «я считаю долгом вежливости, прежде чем приступить к переводу Ваших произведений, испросить на это Ваше разрешение. <...> Что же касается моей личности и моей способности к такого рода литературным работам, то Вы можете узнать обо мне от нашего общего, если не ошибаюсь, знакомого И.И. Иванюкова» (П. X 494). Чехов, узнав из письма В. А. Гольцева о болезни Иванюкова, беспокоился о его здоровье. Общему знакомому М.М. Ковалевскому 20 января 1898 года он сообщал: «Мне писали, что у Иванюкова будто бы туберкулез в кости. Он в клинике» (П. VII, 146–147).

Иванюков в «Очерках провинциальной жизни» исследовал факты социокультурных преобразований губерний Российской империи, касался проблем народного образования в российских городах, деятельности отдельных лиц и кружков по распространению образования в народе; затронул и вопросы культурной жизни Таганрога. В «Русской мысли» № 7 за 1896 год он писал: «Выстроена, освящена и открыта народная аудитория в Таганроге. Два

года как существуют здесь народные чтения. Число посетителей быстро возросло, и помещение на 200 человек скоро оказалось слишком тесным. В кружке лиц, организовавших чтения, само собой явилась мысль о надобности иметь народным чтениям собственное здание. Кружок начал действовать, открыл подписку, – и вот недавно открыто в Таганроге обширное и красивое здание народных чтений» [Иванюков 1896: 196].

При составлении «Очерков» Иванюков обращался к местной прессе, например, к сообщению таганрогского журналиста, издателя А.Б. Тараховского (псевдоним «Шиллер из Таганрога») в «Таганрогском вестнике» в декабре 1894 года, где тот писал об открытии народной читальни Л. П. Черницкой в Таганроге, «когда во всей области Войска Донского не было ни одной народной библиотеки» [Таганрог и Чеховы 2003: 494–495]. В дальнейшем газета «Приазовский край» за 6 августа 1896 года информировала горожан, что в читальню из «просимых г-жею Черницкою книг были допущены произведения следующих авторов: Достоевский, Карамзин ... Надсон, Некрасов, Немирович-Данченко, Никитин, Печерский, Сенкевич ... Чехов» и др. [Таганрог и Чеховы 2003: 518–519]. Эту же информацию мы находим и в статье Иванюкова в октябрьском номере «Русской мысли» за тот же год. Он продолжал исследовать деятельность народных библиотек и вновь обратился к позитивному опыту работы таганрогской библиотеки-читальни, ее заведующей г-жи Черницкой и перечислил авторов произведений поступивших в библиотеку, которые ранее были опубликованы в «Приазовском крае».

Спустя годы Людмила Петровна Черницкая подготовила доклад «О деятельности Таганрогской народной библиотеки-читальни за 1894–1911 гг.» на Первый Всероссийский съезд по библиотечному делу в Санкт-Петербурге, из которого можно подчерпнуть сведения о литературных запросах таганрожцев рубежа XIX–XX веков. По ее словам, «человек с детства привыкший к книге ... понимает, что он от многого скорее может отказаться, но прожить без книги для него невозможно... Книга влияет на человека сильнее домашней обстановки, школы и даже общества. Такое

понимание значения книги ... и желание дать возможность читателю, ... на какой бы ступени грамотности он ни стоял, развиваться самостоятельно – вот основание, на котором было положено дело Таганрогской народной библиотеки-читальни» [Черницкая 1912: 388]. Далее Черницкая отмечала, что в это время увеличивалось число читателей и в других библиотеках Таганрога, так, городская библиотека пополнилась более 500 книгами, присланными А.П. Чеховым с автографами, что привлекло читателей. В библиотеке-читальне же «читается более всего литературный отдел для взрослых. По сведениям последнего года более всего спрашивался Чехов 2.104 раза и Л. Толстой 1.659 раз» [Черницкая 1912: 394].

А.П. Чехов знал о деятельности своей землячки Л.П. Черницкой. Журналист А.Б. Тараховский сообщал писателю в письме от 22 марта 1899 года таганрогские новости: «Здесь теперь до 19 тыс. заводских рабочих, есть кому читать. В библиотеке Черницкой более 1000 человек абонентов («абонатов»), а в городской библиотеки нет и 200» [Таганрог и Чеховы 2003: 590]. Но накануне 200-летия со дня основания Таганрога журналист в письме от 17 сентября 1898 года сообщал Антону Павловичу, что городская библиотека «теперь не узнаваема. В кабинете для чтения висят портреты вами присланные Толстого и др. Я рад, что книги, которые вы отсылаете, теперь в хороших руках» [Таганрог и Чеховы 2003: 570].

Писатель продолжал заботиться о пополнении первой в Таганроге общественной библиотеки, открывшейся в 1876 году, которую называл «своей библиотекой». Еще будучи гимназистом, Антон Чехов был среди первых её читателей. С середины 1890-х годов Антон Павлович почти в каждом своем письме заведующему Городской публичной библиотекой, члену городской Управы П.Ф. Иорданову сообщал об очередной посылке книг. Избегая широкой огласки своей роли в комплектовании библиотечного собрания, писатель просил Иорданова: «Только, пожалуйста, никому не говорите о моем участии в делах библиотеки» [Таганрог и Чеховы 2003: 525]. «Библиотека хорошеет с каждым днём, – сообщает Чехову – попечителю Таганрогской библиотеки

П.Ф. Иорданов в ноябре 1901 года, – уже она первая в городе, т. е. опередила и клубные, и гимназические, а между тем ещё как недавно она была мизерной из всех...» [Таганрог и Чеховы 2003: 637].

О заботе Чехова о родном городе не мог не знать Иванюков. Вероятно, в период их сотрудничества в «Русской мысли» ученый подарил свои труды с дарственными надписями писателю. Авторские преподносительные надписи: «Милейшему А.П. Чехову от автора», «На добрую память А. П. Чехову от автора», «Дорогому писателю и человеку А. П. Чехову от автора» – свидетельствуют об уважительном отношении к личности и таланту писателя. Эти три книги с оттиснутыми на корешках буквами «Т.О.Б.» (Таганрогская общественная библиотека) составляют часть раритетов Личной библиотеки Чехова.

Обращение к личности Ивана Ивановича Иванюкова, внесшего вклад в историю как отечественной, так и мировой экономической науки, раскрывает одну из страниц жизни и окружения А.П. Чехова и напоминает о талантливых и равнодушных к родному городу таганрожцах – современниках А.П. Чехова.

ЛИТЕРАТУРА

1. А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986.
2. *Белый А.* На рубеже двух столетий. Воспоминания в 3-х книгах. Книга 1. М., 1989.
3. *Иванюков И.* Очерки провинциальной жизни // Русская мысль. 1896. № 7. С.187–204.
4. *Карамова О.В.* История и методология российской экономической науки, М., 2019.
5. Таганрог и Чеховы. Таганрог, 2003.
6. *Черницкая Л.П.* О деятельности Таганрогской народной библиотеки-читальни (1894–19110) // Труды Первого Всероссийского съезда по библиотечному делу, состоявшегося в С.-Петербурге с 1 по 7 июня 1911: в 2 ч. Ч. 2. СПб., 1912. С. 388–394.

**Одно из забытых имен. Пьеса И. Гриневской «Баб»
в личной библиотеке А.П. Чехова**



Малых Ирина Владимировна

Россия, Таганрог

lit-expo@yandex.ru

Одной из самых ценных коллекций в собрании музея-заповедника является личная библиотека А.П. Чехова. И не только потому, что она принадлежала Чехову, что в ней книги с автографами Толстого, Бунина, Горького, Куприна. Она словно срез литературы конца XIX – начала XX века.

Чехов начал собирать библиотеку в студенческие годы. Источники были разные – новые издания, старые книги, найденные в книжных развалах Москвы; была даже библиотека, завещанная ему одним из знакомых. Не менее разнообразны книги и по тематике: религиозная литература и юмористические журналы, книги российских авторов и переводные, книги на иностранных языках.

Значительная часть собрания – с дарственными надписями – подарена Антону Павловичу авторами. Эти книги представляют особый интерес. В целом библиотека Чехова позволяет изучать движение литературы рубежа веков.

Одной из особенностей чеховской библиотеки является присутствие в ней большого количества произведений авторов-женщин, что характерно для данного периода. В 1889 году в статье «Современные женщины-писательницы» сказано: «Никогда еще в русской литературе не было так много женщин-писательниц, как в настоящее время. Это своего рода признак времени» [Чуйко 1889: 26]. Этому способствовали многие факторы. В том числе развитие женского образования в России и рост числа литературных

журналов. Журналы сделали более доступными широкой публике новинки литературы, а также давали возможность публиковаться. Не только в столицах, но и в провинции многие образованные женщины обращаются к творчеству.

Кстати сказать, наш город не был исключением. В Таганроге родилась, выросла, с золотой медалью закончила Мариинскую гимназию Софья Парнок (Парнох), талантливая, своеобразная поэтесса, чье имя возвращается к читателям. К сожалению, большинство авторов-писательниц в библиотеке Чехова сегодня читателям незнакомы. Некоторые забытые имена встречаются в воспоминаниях и переписке известных писателей или в их библиотеках. А вот произведения этих забытых неизвестны и почти недоступны даже в век интернета.

Подобная судьба ожидала и Изабеллу Аркадиевну Гриневскую, одна из книг которой хранится в Личной библиотеке Чехова. А ведь в свое время она была известной фигурой на литературном небосклоне. Личностью она была неординарной и разносторонней и жизнь прожила яркую.

В информации о Гриневской много неточностей, вплоть до имени и даты рождения. Бейла Абрамовна Фридрихс родилась в Польше, возле Гродно, в 1864 году [прим. 1]. Там же окончила гимназию. В конце 1880-х годов переехала в Петербург, где училась на Высших женских (Бестужевских) курсах. Она знала несколько европейских языков, кроме польского – итальянский и французский, и начинала творческий путь с переводов, в частности, пьес Роветты и д'Анунцио. Писать же начинала на идиш и польском. На них в Польше был опубликован ряд рассказов. После переезда в Петербург она писала на русском. Творчество Гриневской (это фамилия ее второго мужа) разнообразно: стихи, рассказы, пьесы, статьи о литературе и театре, театральные обозрения и др., публиковавшиеся во многих журналах и отдельными изданиями. Театр был ее сильнейшим увлечением. Ее одноактные пьесы, среди которых «Трудовой день», «Пожар», «Урок танцев» и другие, были популярны, ставились в столичных и провинциальных

театрах. Она и сама играла на сцене под псевдонимом Тамарина. На ее стихи были написаны музыкальные произведения. Кроме того, Гринеvская преподавала сценическое искусство и декламацию, выступала с лекциями по истории литературы и театра. Дружба с И.А. Ефронем привела к сотрудничеству в его «Энциклопедическом словаре». Написала несколько критических статей о литераторах, в частности, о Монтене и Гауптмане. Была знакома и состояла в переписке со многими деятелями российской культуры, ее имя было достаточно известно.

Особняком в творчестве Гринеvской стоят несколько крупных произведений, посвященных истории Персии и Бабу и Баха-улле, основателям новейших религиозных учений современности, названных по их именам бабизмом и бахаизмом. Вероятно, интерес к Востоку возник у нее благодаря отцу, известному востоковеду, журналисту, переводчику, писателю Аврааму Фридбергу.

Основатель бабизма Сийид Али Мухамад Ширази (1829 или 1830–1850) в 1844 году принял имя «Баб» (Врата) и начал проповедь своего учения. В нем главными провозглашались идеи о равенстве всех людей, их прав, говорилось об окончании действий законов шариата, основанных на Коране, осуждалось стяжательство и безнравственность в среде священников. Шиитским духовенством эти идеи воспринимались как еретические и направленные на подрыв ислама. Но они быстро получили широкое распространение в Персии и привели в 1840-е годы к ряду восстаний, длившихся около 20 лет. Правительство в конце концов подавило восстания с крайней жестокостью. Сам Баб в 1850 году, в возрасте 30 лет, был расстрелян по приказу Наср ад Дина, молодого шаха из династии Каджаров, недавно призванного на престол. Они были почти ровесниками и, возможно, объединившись, могли бы изменить историю страны. Ведь шах делал попытки приобщить Иран к европейской цивилизации [прим. 2].

Последователи Баба сумели вывезти его останки из страны и позже захоронили в Хайфе, в Палестине.

После смерти Баба его дело продолжил его ученик, иранский дворянин Мирза Хуссейн Али (1817–1892), принявший имя Баха-ула (Беха-улла), что означает Слава Божия или Величие Бога, а затем его сын Абдул-Баха.

По именам создателей, или Явителей религий и были названы пьесы И.Гриневской – «Баб» и «Баха-улла».

Пьеса «Баб» была издана в 1903 году и сразу привлекла внимание публики. Вскоре она была поставлена в Петербурге, в театре Литературно-художественного общества, где имела выдающийся успех, в других столичных театрах, а затем в провинции. За границей она с успехом неоднократно ставилась, в частности, в Лондоне, Париже, Берлине. Читатели, зрители и критика восхищались ею. Публикаций о пьесе было так много, что в 1910 году в Петербурге вышел сборник «Отзывы печати о драматической поэме “Баб” (из персидской жизни) Изабеллы Гриневской».

«Я был поражен редким соединением глубоких философских мыслей, большой силой выражений, красотой образов и гармонией стиха» [Отзывы 1910: 54].

«Лучшая пьеса текущего сезона наконец найдена. И вчера она увидела свет на сцене Императорского театра.... Поэма эта произвела на многих, бывших в тот вечер в театре, неизгладимое впечатление». [Отзывы 1910: 30–31].

«Об идее этой пьесы я уже не говорю. Она действительно способна поднять душу читателя и зрителя на высоту, которую в последнее время эта душа редко испытывает от литературных произведений и театра» [Отзывы 1910: 38].

«Кажется, были разговоры о постановке “Баба” Станиславским, но этими разговорами дело и кончилось, о чем нельзя не пожалеть, так как едва ли не одному только Московскому Художественному театру и по силам хорошая постановка этой широко задуманной поэмы» [Отзывы 1910: 50].

Это лишь малая часть отзывов о пьесе [прим. 3].

Отношение к пьесам Гриневской и у последователей бабизма-бахаизма было восторженным. Мало того, в 1910 году она

встречалась в Египте с сыном основателем бахаизма Абдул-Баха. Он одобрил пьесу и предсказал ее постановку в разных странах. Это тем более удивительно, что согласно вероучению бахаи, Явители религий не могут быть как-либо изображены.

Пьеса привлекла к новым религиозным течениям внимание публики. Ранее ими интересовались в основном те, кто был так или иначе связан с Персией (Ираном): дипломаты, военные, ученые. Российские дипломаты в Персии постоянно сообщали о положении дел, восстаниях, новых религиозных учениях и их основных идеях. В результате первая научная публикация по бабизму также появилась в России. Эта книга, «Баб и бабиды. Религиозно-политические смуты в Персии в 1844–52 гг.», изданная в 1865 году, до сих пор вызывает интерес и считается наиболее полным научным трудом по теме на русском языке. Автор – преподаватель персидского языка, профессор и первый декан факультета восточных языков Санкт-Петербургского университета Мирза Александр Касимович Казем-Бек.

Серьезную роль в изучении и в какой-то мере в развитии бабизма-бахаизма в России сыграл офицер-артиллерист А.Г. Туманский (впоследствии генерал-майор). Он заинтересовался учением, будучи слушателем курсов при учебном отделении восточных языков. В 1890 году отправился в Ашхабад, который был центром бабидов, из-за репрессий бежавших из Персии. В том же году посетил Иран, важные центры бахаизма. Итогом стал ряд трудов, опубликованных в 6–8 томах Записок восточного отделения Императорского археологического общества [Щеглов 2011].

Кроме того, Туманский участвовал в строительстве в Ашхабаде первого храма бахаитов, у которого своя интересная история [прим. 4].

Работы этих авторов, которые привлекли внимание не только российских, но и иностранных ученых-востоковедов, могли находиться в собрании отца Изабеллы Аркадиевны, ученого-востоковеда, и были ей доступны. Она сама называла их, а также

М.А. Гамазова в качестве источников. Изабелла Гриневская была человеком образованным, неординарным и разносторонне талантливым. Что в результате и привело к созданию неожиданного для нее произведения.

В то же время пьеса Гриневской – не исследование и не пересказ исторических событий, она даже не совсем точна фактически. Это художественное произведение, страстное и яркое, написанное хорошими стихами. И критика, очень благожелательно принявшая пьесу, оценивая неожиданную тему, особое внимание обращала на художественный уровень. Пьеса была настолько популярна, что в 1916 году вышло ее второе издание. Кроме того, она была включена в список литературы, рекомендованной для чтения учащимися старших классов. Правда, к постановке на сцене она была запрещена через два года после первой публикации, но вскоре запрещение было снято.

Следует отметить, что до появления пьес Гриневской в России на рубеже веков интерес к новым религиям был распространен больше в кругах ученых, философов, творческой интеллигенции. Одним из тех, кто в России активно интересовался бабизмом и его основателем был Л.Н. Толстой. В «Яснополянских записках» Д.П. Маковицкого множество упоминаний об этом. В 1908 году Лев Николаевич беседовал с гостившим в имении бабидом, купцом из Мерва, «и вечером говорил, что он ему был очень интересен – не как он лично, а как представитель массового движения бабидского. У них братство всемирное; ничего чудесного, догматического; одно нравственное учение» [Маковицкий 1979: 203] Толстой переписывался с бабидами из многих стран. Не удивительно, что писателя заинтересовала пьеса о явителе религии и его трагической судьбе. 22 октября 1903 года он написал большое письмо И.А. Гриневской. В нем, в частности, говорится: «Очень рад, что В.В.Стасов передал Вам о том хорошем впечатлении, которое произвела на меня Ваша книга, за присылку которой приношу вам мою благодарность <....> о бабидах я знаю давно и давно интересуюсь их учением.

Мне кажется, что это учение ... имеет великую будущность именно потому, что все эти учения ... стремятся к тому, чтобы слиться в одну общую религию человечества. Поэтому и учение бабидов ... имеет великую будущность» [Толстой 1954: 207–208].

Вероятно, И.А.Гринеvская разослала пьесу нескольким известным и уважаемым писателям вскоре после ее публикации. Увлеченный темой Толстой ответил довольно быстро. Но необходимо отметить, что позже Лев Николаевич изменил свое отношение к этому учению.

Дальнейшая судьба пьесы и ее автора на родине печальна. В Советском Союзе она не издавалась и не ставилась. В 1928 году в Репертуарном указателе Главного комитета по контролю за репертуаром «Баб» и еще две пьесы Гринеvской указаны как запрещенные. Публикации ее, кроме немногих стихотворных переводов, отсутствуют. Имени ее нет в Театральной и Литературной советских энциклопедиях.

А вот за границей (известно, что «Баб» был переведен на несколько языков, в том числе на английский и французский) в любом списке литературы по теме указана пьеса И.А. Гринеvской «Баб», а также «Бехаулла». Ее ленинградский адрес до конца жизни официально публиковался во всех информационных изданиях бабистов. Гринеvская считается чуть ли не первой последовательницей бабизма в России.

Сама религия получила широкое распространение. В мире более 5 миллионов ее последователей в десятках стран, в том числе в России. Москва же называется в числе 9 главных городов бахаи. Правда, информации о храмах не обнаружено.

Читал ли Чехов пьесу Гринеvской? Трудно сказать. Ему присылали массу рукописей, книг, журналов. Он старался познакомиться с ними, особенно с работами молодых авторов; помогал с публикациями, если видел искру таланта. Гринеvской помощь не была нужна. Восточными религиями Чехов, в отличие от Толстого, не увлекался. Может, он и проглядел книгу, но ее романтический, возвышенный стиль вряд ли был близок Антону

Павловичу. К тому же в это время он работал над «Вишневым садом». Работа шла трудно; здоровье ухудшалось, порой писатель по несколько дней не брался за рукопись.

Были ли знакомы Чехов и Гриневская? Вопрос сложный. Ее имя могло быть ему знакомо хотя бы по театру, ведь пьесы Изабеллы Аркадиевны с успехом шли в столицах и провинции. Ее произведения публиковались во многих периодических изданиях, в частности, в журнале «Театр и искусство». В 1901 году в нем помещались большие статьи о Художественном театре, о постановках «Чайки» и «Трех сестер», рецензии на пьесы Горького, рассказы Потапенко. Рядом – стихи И.Гриневской и упоминания о написанных или переведенных ею пьесах. Соответственно, они вращались в одном кругу журналистов, писателей, театральных деятелей.

Кроме того, в 1902 году во время гастролей Художественного театра в Петербурге О.Л. Книппер в письмах к мужу упоминала ее как лицо знакомое, наряду с Вейнбергом, Чюминой, Лилиной, Станиславским, Вишневым и др. [Переписка 1936: 382, 384, 396]. Но ни в письмах Чехова, ни в воспоминаниях о нем имя Гриневской не встречается.

Об их встрече сообщается только в одном источнике – воспоминаниях Ф.Ф. Ветцель. Мемуаристка рассказывает о единственной своей встрече с Чеховым, состоявшейся в Ялте. Ее, начинающую писательницу, привел к Антону Павловичу Н.Г. Гарин-Михайловский. Им и рассказал Чехов о состоявшемся накануне знакомстве в доме у ялтинских приятелей. Во время рассказа писатель был расстроен и раздражен. Новая знакомая оказалась писательницей и поэтессой. Она бестактно и назойливо расспрашивала его о здоровье, требовала соблюдать диету, в общем, вела себя так, что Чехов «не выдержал и бежал». Этой новой шумной знакомой возможно и была И.Гриневская. Встречу с Чеховым и его рассказ Ветцель записала по горячим следам. Она пишет, что Чехов говорил именно о знакомстве. В тексте имя Гриневской не указано, только в примечаниях. Дату можно

установить приблизительно. Гарин-Михайловский познакомился с Чеховым осенью 1903 года, следовательно, и история эта произошла не раньше [Ветцель 1943: 205–206]. Дарственная надпись на книге Гриневской датирована июнем 1903 года, то есть, она, вероятно, уже была у Антона Павловича. Но речь о книге не идет.

Хотя Чехов и не оставил своего мнения о пьесе и ее авторе, но само присутствие произведения Гриневской в его библиотеке говорит о многом. Подтверждается мысль о том, что библиотека писателя отражает жизнь литературы рубежа веков. Пьеса была отправлена в Таганрог среди сотен книг личной библиотеки писателя. Несколько лет сотрудниками музея-заповедника ведется подготовка к изданию научного описания этой коллекции. И почти каждая книга раскрывает новый, точнее, забытый мир – и не только мир литературы. Это подтверждает и изучение книги И.А. Гриневской, ее литературных и исторических связей, судьбы автора и самой пьесы.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. В источниках, ориентирующихся на словарь Брокгауза-Ефрона, указан 1854 год. Но эта дата сомнительна, так как ее отец 1838 года рождения и в 16 лет был занят учебой.

2. Реформы Наср ад Дина не имели успеха в том числе и из-за религиозного фанатизма, который осуждал в своем учении Баб. Однако ему удалось провести в страну телеграф, преобразовать армию и т.п. Кстати, шах в 1870-е годы трижды посещал Европу, побывал в России и был ее союзником в одной из войн; он пытался несколько осовременить жизнь страны, но без особого успеха. Жестокое преследование бабистов (по разным данным было убито от 50 до 80 тысяч) возникли в результате их попытки покушения на его жизнь. Но в 1896 году покушение удалось, прекратив одно из самых долгих царствований в истории Персии – 47 лет.

В казни Баба присутствует и русский след. Военная часть, участвовавшая в расстреле, состояла в основном из русских дезертиров, в большинстве принявших ислам. Ее командир, Самсон Макинцев (1780–1853), более известный как Самсон-хан или Самсон-хан урус, также дезертировавший из российской армии, до конца дней оставался православным. Он прослужил в Персии (Иране) более 50-ти лет, дослужился до генерала. Самсон Макинцев вообще довольно яркая фигура в истории Ирана. Он одним из первых обратил внимание на опасность бабистов; некоторые историки считают, что своими действиями Самсон-хан спас династию Каджаров.

3. «Критики газет того времени: “Новое Время”, “Новости”, “Биржевые Ведомости”, “Русская Ведомость”, “Московская Ведомость”, “Санкт-Петербургская Ведомость”, “Русь”, “Петербургская Газета”, “Петербургский Листок” и журналов “Вестник Европы”, “Богатство”, “Мир Божий”, “Вестник Знания”, “Театр и Искусство”, “Исторический Вестник”, “Север”, “Нива”, “Новый Мир” говорят о больших достижениях пьесы, о её возвышающих началах, о её захватывающем содержании, “великой идее” и почти все из них восторженно относят к художественному выполнению. Такие же отзывы были и в провинциальной печати.

Одновременно с русскими отзывами появились статьи и в иностранной прессе Петербурга, и в заграничной прессе. Появилась и брошюра президента Союза всемирной печати в Лондоне Г.С. Весселитского, сделавшего доклад об этой поэме в Союзе, о чем во многих газетах русских и иностранных появились телеграфные сообщения.

Драматическая поэма И. Гриневской привлекла внимание самих бабидов, пославших ей от всего общества восторженные похвалы, что было отмечено в газетах». [Отзывы 1910: 4–5].

4. Храм Бахаитов в Ашхабаде был большим и красивым. Там был зал для диспутов, библиотека, гостиница, помещение для молодежного комитета. Когда после 1917 года в стране начались репрессии против религии и представителей различных конфессий, бахаитов поначалу это не коснулось. И хотя храмовый комплекс перешел в собственность государства, бахаиты продолжали свою деятельность:

работала школа, их принимали в университеты. Гонения и аресты начались в середине 1930-х годов. В 1938 году храм был закрыт, в здании разместился музей. Во время землетрясения 1948 года здание серьезно пострадало и впоследствии было снесено. По просьбе международного общества бахаитов, Н.С. Хрущёв распорядился разбить на месте храма парк, так как природа, парки являются непременным атрибутом храмовых комплексов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ветцель Ф.Ф.* Из моих воспоминаний. Чехов // Звезда. 1943. № 5–6.
2. Отзывы печати о драматической поэме «Баб» (из персидской жизни) Изабеллы Гриневской. СПб, 1910.
3. Переписка А.П. Чехова и О.Л. Книппер: в 2 т. Т. 2. М., 1936.
4. *Толстой Л.Н.* Полное собрание сочинений: в 90 т. Т. 74. Письма. М., 1954.
5. *Чуйко В.В.* Современные женщины-писательницы // Наблюдатель. 1889. № 4. С. 44–47.
6. *Щеглов Н.В.* Бабизм и ранний бахаизм в трудах российских исследователей // Философские науки. 2011. № 6.
7. *Маковицкий Д.П.* Яснополянские записки: в 4 кн. Кн. 4. М., 1979.

**Альбом «Таганрогское общество
2-й половины XIX века в бытовых рисунках».
История одной коллекции**

■ ■ ■

Цымбал Алла Августовна
Россия, Таганрог
alla.taganrog@gmail.com

К 160-летию А. П. Чехова сотрудниками Таганрогского музея-заповедника был выпущен альбом-каталог «Таганрогское общество II половины XIX века в бытовом рисунке». Он знакомит с уникальной коллекцией шаржей и карикатур II половины XIX века, которая насчитывает более двухсот рисунков. Этот богатый иконографический материал на протяжении долгого времени оставался неизученным и невостребованным. Но в последние годы ситуация изменилась. Возросший интерес к истории повседневности привлек внимание к этой коллекции.

Как исторические памятники, очаровательные «моментальные» зарисовки могут поспорить по своему значению с документом и фотографией. Они интересны в своей непосредственности и способны «оживить» историю и увидеть людей прошлого глазами современников.

Альбом представляет коллективный портрет таганрогского общества II половины XIX века. Перелистывая его страницы, мы погружаемся в жизнь города, по улицам которого ходит гимназист Антон Чехов. Знакомимся с полузабытыми именами, узнаём прежде неизвестные факты, и по-новому смотрим на знакомые события. Это своеобразная «энциклопедия» города, который ещё не знает, что ему предстоит стать чеховской провинцией, населённой прототипами.

Рисунки создавались в расчете на замкнутый круг знакомых, которые могли по достоинству оценить узнаваемость изображенных лиц. Для них не требовались пространные комментарии в виде надписей о том, кто именно изображен; важнее была острота сюжета, выбор характерной позы или момента, позволяющие безошибочно определить бытовую ситуацию, запечатлённую художником. Он и его «жертвы», были хорошо знакомы и известны в той среде, где выполняли рисунки. Надписи, указывающие имена изображённых на некоторых шаржах и карикатурах, сделаны гораздо позже. Возможно, при их передаче в музей.

Именно эти особенности требовали большой работы по атрибуции и подготовке подробных комментариев, без которых публикация коллекции была невозможна.

Все рисунки объединяет принадлежность изображённых на них персонажей к высшему кругу таганрогского общества второй половины XIX века. Перед нами члены известных не только в Таганроге семей Алфераки, Авьерино, Бенардаки, Варваца, Орем, Поляковых, помещики и «светские львицы», купцы и банкиры, члены Городской Думы и судейские чиновники, служащие таможи, преподаватели гимназии и гимназисты.

Они изображены так, как будто их застали на балу, во время застолья, на домашней вечеринке или заседании Думы. Видно, что авторы карикатур были близки этому кругу и очень хорошо знали людей, которых изображали. Главная ценность рисунков в отсутствии «искусственности», в свободе и непосредственности художественного высказывания. При этом даже человек неискушённый отметит незаурядный профессионализм самодеятельных карикатуристов, их тонкую наблюдательность, умение несколькими штрихами создать яркий психологический портрет.

В середине XIX века ядро таганрогского высшего общества составляли 12 греческих семей, связанных друг с другом родственными узами. Они объединялись вокруг одной из богатейших и влиятельнейших семей Екатеринославской губернии – семьи Алфераки. Этот род с конца XVIII века проживал в Российской империи,

владел землями, дарованными их родоначальнику Д.И. Алфераки за участие в русско-турецкой войне 1768–1772 годов.

Наиболее известным представителем этой славной династии таганрогских греков был Ахиллес Николаевич Алфераки (1846–1919), которому традиционно приписывается авторство большинства рисунков. Несмотря на то, что отдельные листы и альбомы поступали в собрание музея в разное время и из различных источников, все они получили название «Коллекция Алфераки».

Собрание рисунков складывалось в течение столетия и имеет интереснейшую историю, которая отражена в структуре издания. Оно состоит из четырёх разделов.

Первый раздел «В кругу семьи Алфераки» знакомит с рисунками из альбома семьи Алфераки, выполненными в период с середины 1860-х по 1874 год. Во втором разделе «Таганрогские типы» помещены шаржи на известных представителей таганрогского общества 1860–1880 годов, выполненные на разрозненных листках различного формата. И третий раздел «Необыкновенные приключения таганрожцев в Италии» представляет коллекцию рисунков из семьи родственников Алфераки – итальянского рода Боттари.

Каждому из разделов посвящена отдельная глава. Рисунки в них заметно отличаются манерой исполнения, сюжетами и темами, но, объединённые вместе, они создают яркую картину жизни таганрогского общества II половины XIX столетия.

Первая глава знакомит с наиболее старой частью собрания, в ней представлены карикатуры из альбома, поступившего в фонды городского музея в начале XX века. Его передал в 1919 году исполняющий обязанности заведующего Таганрогской городской библиотекой, член правления Таганрогского «Общества изучения местного края и старины» адвокат Михаил Петрович Батура. Долгое время дар краеведа находился в библиотеке музея и только летом 1956 года был переведен в основной музейный фонд и внесен в инвентарную книгу как «Альбом А.Н. Алфераки» [Книга поступлений...].

В этой главе представлено 67 рисунков, выполненных в основном карандашом. Они создавались членами семьи Алфераки и запечатлели жизнь таганрогского высшего общества.

Точное число авторов установить сложно, но о двух можно говорить с уверенностью. Это братья Ахиллес и Сергей Алфераки. По свидетельству их дальнего родственника князя М.С. Маврогордато, «они были прекрасно образованы. Старший (Ахиллес) – талантливый музыкант, неординарный композитор, прекрасный лектор, неплохо рисовал, особенно шаржи <...>. Его брат Серж, доктор естественных наук, был известным натуралистом ... как и старший брат, он хорошо рисовал карикатуры и юмористические картинки, был высоко ценим знатоками» [Дневники...].

В альбоме очень много сюжетных зарисовок, относящихся к ситуационной карикатуре. Она, в отличие от шаржей, несёт больше информации, помогает понять, что скрывается за скупыми историческими фактами. Истории, рассказанные в рисунках, достойны чеховского пера.

В первую очередь запечатлены события, касающиеся Алфераки и их многочисленных родственников – представителей семейств Война, Орем, Ландер, Бенардаки, Авьерино, Синоди-Поповых, Софьянопуло. В одном из рисунков с многозначительным названием «Ноев ковчег в Таганроге» ярко воплощён образ этой большой и дружной семьи.

Страницы альбома заполнялись в то время, когда в жизни Таганрога, как и во всей Российской империи, происходили большие перемены, последовавшие за отменой крепостного права в 1861 году. Пореформенная эпоха была ознаменована развитием новых тенденций в экономической и социальной сфере.

Таганрог, старейший город региона, активно участвовал в процессах экономического развития юга России, по-прежнему играя лидирующую роль. Здесь концентрировались большие капиталы, проживали люди, озабоченные перспективами развития региона, был порт, через который осуществлялись связи с европейскими странами.

В 1865 году население города насчитывало 25282 человек. К этому времени Таганрог утратил своё первенство в торговле на юге и одно за другим уступал свои административные полномочия. Но у него были преимущества, которых не могли иметь другие молодые города юга России.

Здесь на протяжении XVIII–XIX веков создавались первые административные учреждения края, он был экономическим и культурным центром, в котором предпочитали жить окрестные помещики.

Местное население, среди которого было немало выходцев из греческой элиты, а также, как утверждал А.Н. Алфераки, «старейшая часть дворянства Екатеринославской губернии» [Записка...], имело особые традиции, немалое влияние в деловых кругах Петербурга и финансовых центрах Европы.

Поэтому именно в Таганроге основывались первые банки и акционерные общества, создавались пароходства, строилась железная дорога, закладывались шахты и проходили первые съезды горнопромышленников, создавался Окружной суд и т. д. По вечерам таганрогское общество собиралось слушать оперу в новом здании театра, также построенном на средства людей, которых мы видим на рисунках.

Местные землевладельцы, пытаясь вписаться в новую жизнь, основывали в своих имениях экономии, торговали сельскохозяйственной продукцией. Но не всем удалось приспособиться к реалиям новой эпохи. Стучали топоры, уничтожая «вишнёвые сады» в старейших помещичьих хозяйствах Приазовья: Бенардаки, Алфераки, Платовых, Грековых, Ливенов, Мартыновых. Их владельцы уезжали в Петербург или за границу.

Но на рисунках в альбоме Алфераки они все ещё в Таганроге. Танцуют, обедают с примадоннами итальянской оперы, охотятся, читают книги, ловят бабочек, сплетничают. Музицирует и ухаживает за дамами будущий камергер двора и крупный столичный чиновник Михаил Алфераки, играет на рояле и смотрит спектакль из ложи театра его будущая тёща, жена богатейшего донского

помещика Наталья Валериановна Грекова, кружит головы поклонникам и читает Дарвина кузина братьев Алфераки Александра Ильинична Ландер, а её муж, крупный предприниматель Карл Ландер, владелец британской торговой компания «Ландер и Джеймс», спускает на воду новые пароходы.

Но альбом семьи Алфераки не просто светская летопись, а документ эпохи, отразивший различные стороны жизни таганрогского общества. Над его страницами словно витает дух иронии, воплотившейся позднее в творчестве Чехова.

Во втором разделе «Таганрогские типы» представлены шаржи и карикатуры, нарисованные карандашом и чернилами на отдельных листах. Они поступили в музей в 1936 году, что подтверждает надпись: «Из'ять при обыске 29/X1-36 г.», выполненная рукой М.М.Андреева-Туркина, известного в Таганроге краеведа, общественного деятеля, стоявшего у истоков музейного дела в нашем городе. Его имя хорошо известно исследователям жизни и творчества А.П. Чехова.

После отъезда в Петербург П.Ф. Иорданова, одного из создателей и первого заведующего городским музеем, М.М. Андреев-Туркин продолжил его дело и стал во главе музея. Он также был в числе инициаторов создания в Таганроге Общества изучения местного края и старины.

В начале 1920-х годов, после установления советской власти, Михаил Михайлович много сделал для спасения культурного наследия города. В это время М.М. Андреев-Туркин – уполномоченный центра по охране архивов, сбору исторических материалов, охране памятников искусства. Долгое время он возглавлял архивную комиссию Горсовета, был уполномоченным Главнауки в Таганроге. Благодаря его стараниям в Таганроге в 1926 году создавался мемориальный музей «Домик Чехова», а 30 мая 1935 года при его активном участии открыт Литературный музей им. А.П. Чехова.

Это лишь несколько штрихов к описанию жизни и деятельности человека, который создавал музейное и архивное дело в

Таганроге и следовал главному правилу русского интеллигента: «Делай что должно, и будь что будет». Можно с большим трудом представить, что чувствовал краевед и общественный деятель, глядя, как уничтожают памятники истории и культуры: сносят храмы, грабят один из первых мемориальных музеев России – Дворец императора Александра I. Растаскивались не просто ценные предметы, книги и документы. Уничтожалась историческая память, вычёркивались целые поколения людей, живших в городе, создававших его облик, культурную среду.

Михаила Михайловича неоднократно обвиняли в антисоветской деятельности, в непролетарском происхождении. Пришедшие к руководству музеем и архивом партийные назначенцы не брезговали писать доносы и обвинять старейшего музейного работника города в расхищении музейных ценностей, которые сами безжалостно уничтожали.

В ноябре 1936 года по инициативе директора краеведческого музея, бывшего красного латышского стрелка О.П. Лапина дома у М.М. Андреева-Туркина был сделан обыск. Все изъятые предметы, документы и книги описаны и объявлены собственностью музея или архивного бюро. М.М. Андреев-Туркин написал подробную объяснительную записку, в которой пытался пояснить, почему те или иные предметы оказались у него дома. Вряд ли он руководствовался корыстными соображениями. В 1920–1930 годы старые документы, фотографии, предметы уничтожались сотнями тысяч, мало кто задумывался об их исторической и материальной ценности. Возможно, старый архивист работал с ними или пытался сохранить от уничтожения.

Как и альбом семьи Алфераки, изъятые у М.М. Андреева-Туркина рисунки были переведены в основной музейный фонд лишь в начале 1960-х годов. Автором большинства из них также был А.Н. Алфераки. В 1880-е годы, когда он был городским головой Таганрога, в его доме по улице Греческой собирался цвет местного общества. Здесь музицировали и пели, ставили «живые картины» и сценки, танцевали и играли в карты, писали шуточные стихи

и разгадывали ребусы и шарады. Хозяин дома славился умением легко и быстро нарисовать дружеский шарж, написать четверостишие в альбом. Вместе с ним рисовали карикатуры и писали стихи его постоянные гости.

Более семи десятков шаржей и карикатур раздела «Таганрогские типы» распределены по 17 главам, содержание которых продиктовано составом коллекции. Рисунки запечатлели десятки таганрожцев, чьи имена известны из воспоминаний, документов и книг. Большинство из них были знакомы А.П. Чехову. Он слышал их имена в разговорах дома и в гимназии, видел на улицах родного города, с некоторыми общался.

Перед нами члены органов городского самоуправления, чиновники, военные, инженеры, иностранные консулы, финансисты, врачи, учителя гимназии. Некоторые семейства представлены своеобразными портретными галереями (Орем, Поляковы, семья градоначальника Зеленого). Каждой социальной группе или фамилии была посвящена отдельная глава.

Самые ранние рисунки собрания стоят особняком и отличаются от других тематикой и манерой исполнения. Эти семь листов вошли в первую главу «Зоологическая энциклопедия Таганрога».

На них карандашом нарисованы профильные портреты известных таганрожцев, сопровождающиеся надписями-комментариями. Представители таганрогского общества К.Г. Бенардаки, С.Е. Синоди-Попов, Д.Л. Ласкараки, Н.В. Кукольник и другие изображены в виде животных, рыб и птиц. При этом зооморфные черты не всегда присутствуют в изображении людей. Их сравнение с животными прослеживается только в надписях, по которым можно сделать вывод о том, что человек, рисовавший эти шаржи, довольно хорошо знал таганрогское общество 60-х годов XIX столетия. Но автор вряд ли был связан с ним тесными узами, слишком часто в его рисунках ирония переходит в грубый сарказм.

По манере рисунка – педантичной и миниатюрной – карикатуры отличаются от работ А.Н. Алфераки. Кроме того, они выпол-

нены в начале 60-х годов XIX века, когда Ахиллес Николаевич был студентом историко-филологического факультета Московского университета.

Автором «Зоологической энциклопедии Таганрога» скорее является известный карикатурист Константин Дмитриевич Данилов, проживавший с 1858 по 1864 год в Таганроге. В это время он посылал свои карикатуры в сатирический журнал «Искра», в издании которого принимал активное участие. В нём удалось обнаружить 41 рисунок, подписанный К.Д. Даниловым [Драффен 1982: 212–213]. Некоторые из этих карикатур навеяны таганрогскими мотивами. Для стиля рисунков К.Д. Данилова была характерна тщательность в передаче портретного сходства, пропорциональность и миниатюрность изображений. «В его игрушечных фигурках с их застывшими позами, в отсутствии портретных характеристик отражается “любительство” во всей своей незамысловатости» [Драффен 1982: 212–213].

Эта характеристика применима и к рисункам из коллекции таганрогского музея. Изображения лишены шаржированности, весь сатирический заряд вложен в надписи, отличающиеся довольно грубым юмором. Трудно сказать, насколько объективны эти характеристики и насколько они были приняты в таганрогском обществе.

Совсем в иной манере выполнены карикатуры 1870–1880-х годов, многие из которых принадлежат Ахиллесу Николаевичу Алфераки. На некоторых из них есть его подписи, пометки, шуточные надписи, что значительно упростило атрибуцию. Среди рисунков присутствуют два изображения самого художника. Это профильный портрет, нарисованный карандашом неизвестным автором с искренним желанием передать портретное сходство, и автопортретный шарж, выполненный рукой самого Ахиллеса Николаевича. Он ярко характеризует его как человека ироничного, обладающего незаурядным чувством юмора.

Представитель одного из самых богатых и знатных таганрогских семейств, он был чрезвычайно разносторонним человеком

и являл собой пример того, как деньги, заработанные дедами и отцами, служат не источником праздности, а интересам образования следующих поколений.

А.Н. Алфераки родился в 1846 году в Харькове в семье таганрогского помещика Н.Д. Алфераки. В конце 50-х годов XIX века Николай Дмитриевич вернулся с женой и детьми на родину, в Таганрог, где их ждал только что отстроенный роскошный дворец.

Хозяин называл его таганрогским палаццо и собирался счастливо жить в нём «среди своих детей и коллекций». Он стремился дать четверым сыновьям блестящее воспитание и образование. Для этого были наняты несколько гувернёров и два учителя музыки – скрипач Д. Ланцетти и пианист Воланж.

Но Николай Дмитриевич недолго прожил в своей таганрогской усадьбе. Он умер 23 ноября 1860 года в возрасте 46-ти лет. В 1866 году его супруга Л.К. Алфераки пережила ещё один удар, лишившись старшего сына Дмитрия.

Главой семьи стал Ахиллес. Семейные невзгоды не помешали ему закончить историко-филологический факультет Московского университета. Посвятив жизнь государственной службе, он не оставил занятий музыкой – был не только талантливым пианистом, но и композитором.

Окончив университет и вернувшись в Таганрог, в 1871 году А.Н. Алфераки был избран почётным мировым судьей Ростовского уезда, принимал активное участие в общественной жизни и дважды (в 1880 и 1885 годах) избирался городским головой. С 1891 года, переехав в Петербург, он занял пост правителя канцелярии Министерства внутренних дел, впоследствии был директором Российского телеграфного агентства, камергером Императорского двора. Умер Ахиллес Алфераки в декабре 1919 года в голодном, вымерзшем Петрограде, пережив крушение мира, в котором он жил, творил и работал.

Но его рисунки сохранили этот мир, запечатлев мгновения прошлой жизни. Рассматривая их, мы словно присутствуем в гостинных таганрогских домов, слышим шутки, смех, деловые раз-

говору, видим людей, живших в давние времена. Они прекрасно характеризуют атмосферу города, в котором председатель Думы и Управы рисует шаржи на градоначальника, прокурора, общественных деятелей, учителей гимназии и гимназистов, музицирует и пишет романсы.

Музейные собрания живут удивительной жизнью. Они годами могут быть не востребованными, а потом начинают раскрывать свои тайны, приносят сенсационные находки, заставляют по-новому взглянуть на известные исторические факты. И тут может произойти подлинное чудо – в сложившееся собрание вдруг вливается новая коллекция, дополняя его и рождая новые вопросы, требующие ответов.

9 июня 2016 года во дворце Алфераки, где почти сто лет размещается историко-краеведческий музей Таганрога, состоялась церемония торжественной передачи в фондовое собрание коллекции рисунков и фотографий, рассказывающих о пребывании в Италии представителей известных таганрогских греческих семей. Эти документы долгое время хранились в итальянской семье Боттари.

Щедрый дар преподнесла Таганрогу жительница США Патрисия Смит Энгел, дед которой – Ахиллес де Боттари (1894–1975) родился в Петербурге в семье итальянского инженера. В начале XX века он переехал в США.

Двести двадцать рисунков и фотографий знакомят с неизвестными страницами истории дворянских семей греческого происхождения. Это уникальные свидетельства давно ушедшей эпохи, таящие немало загадок и меняющие представление о жизни людей, сыгравших значительную роль в истории Таганрога.

Наибольший интерес представляют рисунки, выполненные тушью и пером на пожелтевшей плотной бумаге для рисования. 42 весёлых шаржа и ситуационных карикатуры – своеобразная мозаика, которую можно назвать «Невероятные приключения таганрожцев в Италии». Им посвящён третий раздел альбома.

Представленный в первых разделах коллективный портрет таганрогского общества II половины XIX века дополнился рисунками, запечатлевшими тех же людей в гостях у итальянских родственников. Происходившая из греческой военной элиты семья Алфераки в конце восемнадцатого столетия породнилась со старым венецианским родом Тибальдо-Форести (в России – Депальдо). Италия стала для них второй родиной.

Один из сыновей основателя российского дворянского рода Алфераки Ахиллес Дмитриевич Алфераки, родившийся в Таганроге, затем в Петербурге обучавшийся живописи в Императорской Академии художеств, большую часть своей жизни прожил в Риме. В его римском доме часто гостили таганрогские родственники и друзья. Можно предположить, что Ахиллес Дмитриевич вместе с племянниками участвовал в создании рисунков и сам запечатлён на них.

Рисунки из коллекции Боттари не подписаны, поэтому их атрибуция представляется достаточно сложной. Некоторые из них удалось расшифровать благодаря таганрогским шаржам. На шести листах парами размещены портреты, выполненные угольным карандашом на страничках блокнота. Они напоминают шаржи работы А.Н. Алфераки, помещённые в разделе «Таганрогские типы». Все изображения также выполнены в профиль, но отличаются более филигранной техникой рисунка, большим вниманием к деталям костюма, причёске, украшениям. Среди изображённых можно легко узнать братьев Алфераки и их мать Любовь Кузьминичну, дядюшку Фёдора Дмитриевича Софьянопуло, племянника Николеньку Орема. Здесь он ещё одет в детский костюмчик, в то время как на таганрогских рисунках это уже подросток-гимназист.

Другие подобные шаржи, по-видимому, также запечатлели членов большой дружной семьи Алфераки. Но отсутствие иконографических источников не позволяет установить, кто на них изображён.

Отсутствие авторских подписей не даёт возможности с уверенностью говорить об авторстве. Невозможно утверждать, что

эти шаржи, как и большинство «таганрогских типов», выполнены Ахиллесом Николаевичем Алфераки, так как в этой «итальянской» компании было несколько талантливых рисовальщиков.

Один из них – Владимир Баччи, итальянский оперный певец некоторое время, проживавший в Таганроге. В фондах Таганрогского музея-заповедника хранится альбом его путевых зарисовок. Благодаря фотографиям, помещённым в нём, удалось найти изображения В. Баччи на карикатурах из итальянской коллекции.

Фотографии из коллекции семьи Боттари помогли атрибутировать рисунки с изображениями супругов Сарандинаки. История этой семьи достойна не только отдельной статьи, но и воплощения на страницах романа. Так же, как и история атрибуции, в которой принимали участие потомки этого греческого рода и эксперты-криминалисты.

Итальянские рисунки рассказывают о том, как весело Алфераки и их друзья проводили время в Риме. Совершали путешествие верхом в город Фраскати, ездили в Египет (а может, вспоминали прежние поездки), отправлялись на прогулку по Вечному городу, переодевшись в женские платья, и побывали на аудиенции у Папы Римского, преподнеся ему фолиант, рассказывающий о приключениях таганрогской компании.

На многих изображениях есть надписи на итальянском и французском языках. Они в шуточной форме комментируют события, дают характеристики героев карикатур, но даже детальный перевод не всегда помогает понять смысл изображения. Это шутки и послания «для своих», запечатлевшие взаимоотношения близких людей и не предназначавшиеся для посторонних.

На начальной стадии исследования рисунков удалось ответить на некоторые вопросы, связанные с их атрибуцией. Коллекция таит ещё много загадок и тайн. Её исследование продолжается...

ЛИТЕРАТУРА

1. Дневники князя Матвея Маврогордато. Рукопись на фр. яз. ТГЛИАМЗ ФПИ, ф. 7, КП – 17992/1-12, л. 314–315.
2. *Драффен К.К.* Неизвестные рисунки К. Данилова // Панорама искусств. 1982. № 5. С. 212–213.
3. Записка Таганрогского городского головы А.Ф. Алфераки «О порядке подчинения Войсковому наказному Атаману Войска Донского Ростовского-на-Дону уезда и Таганрогского градоначальства. 1887 г.» ТГЛИАМЗ ФПИ, ф.7, КП-12663/3, л.3.
4. Книга поступлений основного фонда ТКМ. Т 3. С 1956 по1958 г. ТГЛИАМЗ.

Таганрогские священнослужители в рассказе А.П. Чехова «Письмо»

■ ■ ■

Шипулина Ольга Антоновна

Россия, Таганрог
lit-expo@yandex.ru

Вот уже более 100 лет исследователи творчества Чехова не оставляют тему таганрогских реалий в творчестве писателя. Дань этой теме отдали и дореволюционные, и советские чеховеды. Но она все еще не исчерпана. Подтверждение этому – современные исследования и публикации, в том числе работы сотрудников Таганрогского музея-заповедника. В дореволюционных публикациях наиболее полное упоминание произведений с местными включениями встречается в статье П.Н. Сурожского «Местный колорит в произведениях Чехова» [Сурожский 1914]. В ней упоминается и рассказ «Письмо» – без комментариев и анализа.

В рассказе в первую очередь в глаза бросаются таганрогские и созвучные таганрогским имена и фамилии. Пристальное исследование окружения Чеховых по материалам, хранящимся в фондах музея-заповедника, позволило глубже взглянуть на рассказ и выявить еще одну возможную причину, не известную современным исследователям, по которой рассказ был отнесен к числу «таганрогских» произведений писателя.

Общеизвестен факт, что среди чеховских героев немало священнослужителей. В рассказе «Письмо» все главные герои – служители церкви. Это настоятель и благочинный отец Федор Орлов, дьякон Любимов и священник дальнего деревенского прихода отец Анастасий. Коротко напомним сюжет рассказа. В канун Пасхи дьякон Любимов просит благочинного отца Федора Орлова

помочь написать непутевому сыну, живущему с невенчанной женой, строгое поучительное письмо, чтобы наставить того на путь истинный. Уставший благочинный диктует суровое назидательное послание. В комнате присутствует опальный священник из дальнего прихода и, слушая диктуемое письмо, пытается вступить в разговор. Уйдя вместе с дьяконом из дома благочинного, священник советует не посылать гневного письма, на что дьякон не соглашается, восхищаясь умом и ученостью своего патрона. Но, перечитав дома написанное, под влиянием разговора с грешным, но милосердным коллегой дьякон добавляет к строгому тексту обыденные житейские новости, делая тем самым послание более теплым и человечным [прим. 1]. Все, кто знаком с рассказом «Письмо», согласятся, что главной его темой, безусловно, является тема милосердия, прощения и снисхождения.

Таганрожцы-современники Чехова, читая рассказ, без труда могли узнать в благочинном Федоре Орлове настоятеля Успенского собора отца Федора Платоновича Покровского. В дьяконе Любимове – говорящем басом черноволосом мужчине с густыми бровями – соборного дьякона Виктора Кохановского (отметим: «коханый» по-украински означает «любимый»). Для тогдашнего старшего поколения таганрожцев, скорее всего, не был загадкой и священник Анастасий.

Проведенные исследования позволяют с большой долей уверенности предположить, что перед нами в лице отца Анастасия – печальная судьба таганрогского священника Михаила Орловского, показанная автором фоном – тонко, деликатно и с явным сочувствием. История, знакомая таганрожцам-современникам Чехова. В доказательство коротко представим предполагаемых прототипов героев рассказа.

Так, в первой половине 60-х годов на Полицейской улице, в квартале, противоположном домовладению купца А. Гнутова, где в 1860 году родился будущий писатель, проживали тогдашний настоятель собора и благочинный отец Иоанн Семенович Себов, соборный священник отец Михаил Маркович Орловский и свя-

щенник греческой Царе-Константино-Еленинской церкви отец Федор Эммануилович Анастасов, чье домовладение в первой половине 70-х годов было продано новому соборному священнику Спиридону Стефановичу Жолткевичу [Раскладка 1868, 1875]. Судьбы троих из упомянутых священнослужителей оказались связаны самым драматическим образом.

Чеховы были хорошо знакомы со всеми названными лицами. Судя по письмам П.Е. Чехова, в конце 50-х – начале 60-х годов они довольно тесно общались с отцом Михаилом Орловским. Осенью 1859 года Михаил Маркович присутствовал на заручении Федосьи Яковлевны Морозовой и Алексея Борисовича Долженко [Таганрог и Чеховы 2003: 48]. Вероятно, он же венчал затем пару в соборе. В январе следующего 1860 года отец Михаил крестил родившегося Антония и, что вполне возможно как пастырь и добрый сосед мог посетить семейное застолье – крестины мальчика.

Михаил Маркович происходил из семьи потомственных священнослужителей: в таганрогских церквях служили его отец и три брата [Список 1828]. В семье отца Михаила и матушки Анны Петровны было три дочери и сын (по другим данным – два сына). По свидетельству историка Таганрога П.П. Филевского, отца Михаила очень любили прихожане. Он был добрым, отзывчивым, приветливым человеком, состоял членом Попечительного Тюремного Общества.

Настоятель собора отец Иоанн Себов происходил из купеческой семьи, был кандидатом Богословских наук [Формулярная ведомость]. Нрав имел крутой, был высок, представительен, прекрасно служил. В семье Иоанна Семеновича и матушки Натальи Александровны был единственный сын Михаил, окончивший таганрогскую мужскую гимназию в 1851 году [Рейтлингер 1880: 88]. Ранняя смерть сына стала страшным потрясением для родителей, особенно для матери, которая ежедневно посещала его склеп на кладбище. В конце концов отец Иоанн запретил служителям кладбища пускать ее на территорию [Филевский: 312–314]. Трагедия подорвала здоровье и самого Иоанна Семеновича, он скончался

от продолжительной болезни, не дожив до 60 лет. На смену ему из Екатеринославской епархии в таганрогский Успенский собор в 1865 году был прислан Федор Платонович Покровский. Вдова Себова, матушка Наталья Александровна, пережила мужа почти на 20 лет.

Свет на дальнейшие события проливает рукопись П.П. Филевского «История домов Таганрога», хранящаяся в фондах ТГЛИАМЗ.

Оставшись одна в огромном доме, Наталья Александровна решила пригласить в Таганрог свою любимую племянницу Вареньку – Варвару Павловну (по данным П.П. Филевского, урожденную Камбурову), которая была замужем за священником села Батайское Спиридоном Стефановичем Жолткевичем. Для этого необходимо было место в соборе, но штатные должности были заняты. И тогда она «решила убрать из собора о. Михаила Орловского, чего и достигла, благодаря деньгам, клевете и другим некрасивым приемам» [Филевский: 314].

Как следует из рукописи П.П. Филевского, «она повела интригу против о. Михаила, имевшего, быть может, некоторые слабости», но человека «доброе и любимого прихожанами». «Она возводила на него всякие преступления и доносила на него в епархию <...> Насколько обвинения были справедливы, никто сказать не может, но только интрига достигла цели: отец Михаил был переведен в захудалый деревенский приход. Весь этот процесс на него так подействовал, что он запил» и умер [Филевский: 314–315]. Так печально завершилась судьба священника, крестившего будущую мировую знаменитость.

Заметим, что описываемые события: временный запрет о. Михаилу на проведение службы, разбирательства в епархии, связанные с этим возможные поездки виновного в Екатеринослав, появление нового священника в соборе, – произошли не в одночасье, а растянулись, судя по всему, на какое-то время. По всей вероятности, вся эта история разворачивалась на слуху и на глазах горожан. И Чеховы не могли не знать об этом. К тому же они

могли встречать о. Михаила, навещавшего семью, оставшуюся в Таганроге. Не исключено также, что, обсуждая эту историю, благочестивые Чеховы могли прислушаться к наветам и принять сторону вдовы Себовой, но, памятуя прежние добрые отношения, могли также усомниться и, скорее всего, сочувствовали обвиняемому и его семье. Так или иначе, в дошедших до нас письмах из Таганрога родственникам в Москву дядюшка Антона Митрофан Егорович ни разу не упомянул о судьбе о. Михаила Орловского, но о кончине Натальи Александровны Себовой сообщил [Таганрог и Чеховы 2003: 307].

Вернемся к рассказу. Вот каким автор рисует своего героя, отца Анастасия: это старик 65 лет, дряхлый не по летам, костлявый и сутуловатый с исхудалым лицом. «Месяца два назад ему запретили служить ... и назначили над ним следствие. Грехов за ним числилось много. Он вел нетрезвую жизнь ... с давних пор носились слухи, что он венчал за деньги недозволенные браки и продавал приезжавшим к нему из города чиновникам и офицерам свидетельства о говении. Эти слухи держались тем упорнее, что он был беден и имел девять человек детей...» (С VI, 154).

Интересно, как автор описывает в рассказе чувства благочинного: «Старик казался уже о. Федору не виновным и не порочным, а униженным, оскорбленным, несчастным; вспомнил благочинный его попадью, девять человек детей ... вспомнил почему-то тех людей, которые рады видеть пьяных священников и уличаемых начальников...» (С VI, 155). Возможно, в глубине души такие же чувства испытывал реальный благочинный о. Федор Покровский к заблудшему о. Михаилу Орловскому. Возможно, такое же сочувствие к бывшему пастырю испытывало и немалое число прихожан.

А что же содержалось в приписке, сделанной дьяконом в письме сыну? Читаем Чехова: «А к нам нового штатного смотрителя прислали. Этот пошустрей прежнего. И плясун, и говорун, и на все руки, так что говоровские дочки от него без ума. Воинскому

начальнику Костыреву тоже, говорят, отставка. Пора!» (С VI, 163). И здесь в рассказе вновь возникают таганрогские реалии: в середине XIX в. в городе проживали священники братья Говоровы, Иоанн и Иов. В семьях каждого из них подрастали сыновья и дочери [прим. 2].

Как известно, в 1887 году на Пасху писатель собирался в Таганрог и, конечно, мысленно готовился к встрече с родным городом и его обитателями, вспоминал родственников, друзей и знакомых. Вспоминал, по всей видимости, и знакомых священнослужителей. Рассказ первоначально назывался «Миряне» и был напечатан в газете «Новое время» 18 апреля, когда Чехов уже находился в Таганроге. Брат Иван Павлович писал Антону из Москвы: «... что же касается до попов в «Новом времени», то это восторг. Я ужасно хотел купить этот №, но нигде не нашел ни у одного разносчика, ни в одной будке, ни в магазине Суворина» [Чехов 1976: 656].

Критики-современники Чехова считали «Письмо» одним из лучших произведений молодого писателя. «А сколько теплого, горячего сочувствия людям в рассказе «Письмо», где пьяненький, попавший под суд священник уговаривает дьякона не посылать сыну строго-укорительного письма, – писал В.А. Гольцев. – Читаете вы этот маленький рассказ, и душа ваша наполняется умилением <...> Всегда и везде симпатии Чехова на стороне униженных и оскорбленных» [Чехов 1976: 655]. Огромное впечатление опубликованный в газете рассказ произвел на композитора П.И. Чайковского. И свое первое письмо Чехову, не дошедшее тогда до адресата, композитор написал сразу после прочтения этого рассказа [Чехов 1976: 656].

«Письмо» вошло в сборник «Рассказы» (СПб., 1889), присланный автором в Таганрогскую библиотеку в 1890 году в первой посылке вместе с двумя другими сборниками «В сумерках» и «Хмурые люди». Эти книги впоследствии стали одними из первых экспонатов будущего литературного музея А.П.Чехова. А реальные таганрожцы духовного звания навсегда вошли в русскую литературу.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. В рассказе ясно просматриваются реалии чеховской семейной биографии: жизнь старшего брата писателя, Ал.П. Чехова, с невенчанной женой А.И. Хрущовой-Сокольниковой, а также полные наставлений и упреков письма П.Е. Чехова своим детям.

2. В доме одного из братьев Говоровых в 1863 г. Чеховы некоторое время арендовали квартиру.

ЛИТЕРАТУРА

1. Раскладка налога на недвижимые имущества г. Таганрога 1-й Петровской части на 1868г. ГАРО. Ф. 577. О. 1. Д. 43(148).
1. Раскладка налога на недвижимые имущества г. Таганрога на 1875 г. ТГЛИАМЗ, ФПИ. Ф. 1-11.
2. *Рейтлингер Э.Р., Островский И.А.* Краткая историческая записка о таганрогской гимназии. Таганрог, 1880.
3. Список служителей церквей Таганрога. 1828. ГАРО. Ф. 226. О. 1. Д. 2133.
4. *Сурожский П.В.* Местный колорит в произведениях Чехова. (Отражение таганрогских впечатлений в творчестве Чехова) // Приазовский край. 1914. № 171. С. 172.
5. Таганрог и Чеховы. Материалы к биографии А.П. Чехова. Таганрог, 2003.
6. *Филевский П.П.* История домов Таганрога. Рукопись. ТГЛИАМЗ, ФПИ.
7. Формулярная ведомость портового города Таганрога. Соборной Успенской Церкви отец протоиерей Иоанн Себов. Копия. ГАРО. Ф. 226. О. 20. Д. 142.

Научное издание

**Чеховские чтения в Таганроге.
Чехов и Шолохов: природа, человек, общество**

*Сборник материалов Международной
научнопрактической конференции*

Редактор
????????????

Верстка, оформление обложки
Лункина Н.В.

Сдано в набор _____. Подписано в печать _____.
Гарнитура MinionPro. Формат 62 × 94/16. Бумага офсетная.
Усл. п. л. _____. Заказ № _____. Тираж _____ экз.



Отпечатано DSMGroup (ИП Лункина Н.В.)
344006, г. Ростов-на-Дону, ул. Седова, 9, оф. 15
Тел: 8 (863) 263-26-38, 8 (918) 558-63-49