



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



БАХРУШИНСКИЙ
МУЗЕЙ

Министерство культуры Российской Федерации

Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры
«Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина»



БАХРУШИНСКАЯ СЕРИЯ

А. Г. Головачёва



А н т о н Ч е х о в,
п и с а т е л ь и ч и т а т е л ь



Москва
2023

УДК 82
ББК 83
Г61

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры
«Государственный центральный театральный музей
имени А. А. Бахрушина»



Г61 **Головачёва А.Г.** Антон Чехов, писатель и читатель: Монография. — М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2023. — 344 с.

Книга посвящена разносторонним связям А.П. Чехова — писателя и читателя — с русской и мировой литературой. Рассмотрен широкий круг чтения Чехова — постоянные его спутники Пушкин, Шекспир, Марк Аврелий, Диккенс, П. Спенсер; предшественники Пушкина — Дмитриев, Батюшков, Гофман; классический ряд золотого века — Лермонтов, Гоголь, Гончаров, Тургенев, Достоевский, Чернышевский, Л. Толстой; современники — Бунин, Куприн, П. Сергеенко, С. Ковалевская, Ибсен, Золя и др. Творчество Чехова показано как органичная часть единого текста, создаваемого непрерывно ведущимися диалогами писателей разных эпох.

Для литературоведов, театроведов, актёров, режиссёров, преподавателей, студентов и всех, кто не равнодушен к искусству слова и вечным культурным ценностям.

На обложке:

Шаржированный портрет А.П. Чехова. Художник Р. Люк. Журнал «Сверчок», 1890, № 1.



© А.Г. Головачёва, текст, 2023
© Театральный музей
им. А.А. Бахрушина, 2023
© Российская государственная
библиотека, изображение, 2023

ISBN 978-5-6049849-0-1



Томыше Дюма.



Соз. А. Дюма
изд.
Смирнова



Соз. А. Трехова
изд.
Суворина

ОТ АВТОРА

И тут ко мне идёт незримый рой гостей,
Знакомцы давние, плоды мечты моей.

А. С. Пушкин

Герой этой книги — Антон Чехов, он же — писатель, он же — читатель.

Так в его пьесе обозначен собрат по профессии: «Т р и г о р и н, беллетрист».

Отсюда — форма заглавия: «А н т о н Ч е х о в, писатель и читатель».

В воспоминаниях Куприна, относящихся к встречам с Чеховым в 1900-е годы, приведён такой разговор:

«А однажды он с самым серьёзным лицом сказал:

— Что вы думаете: меня ведь в Ялте каждый извозчик знает. Так и говорят: “А-а! Чехов? Это который читатель? Знаю”. Почему-то называют меня читателем. Может быть, они думают, что я по покойникам читаю? Вот вы бы, батенька, спросили когда-нибудь извозчика, чем я занимаюсь»¹.

В чеховской шутке, произнесённой с серьёзным видом, заключалась большая правда. Читателем он сделался раньше, чем почувствовал себя писателем, и не переставал им быть, сохраняя читательский опыт и добавляя к нему новые литературные имена и впечатления. Как отметил тот же Куприн: «Читал он удивительно много и всегда всё помнил...»²

Без книжного опыта, накопленного и усвоенного Чеховым-читателем, он не стал бы таким писателем, каким мы его знаем и любим. В Чехове получила новое воплощение та «способность всемирной отзывчивости»³, о которой в знаменитой речи о Пушкине говорил Достоевский. Поэтому второй наш герой — книжный мир, отражённый в чеховских текстах, получивший новую жизнь в художественном мире Чехова. Основу этого мира составляет бесконечно длящийся литературный диалог: диалог-согласие, диалог-полемика, — *ближний* диалог, творчески развивающий сделанное предшественниками, и *дальний*, включающий чеховский текст в орбиту преемников и наследников, опровергающих традицию и продолжающих её.

¹ Куприн А. И. Памяти Чехова // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: ГИХЛ, 1960. С. 552.

² Там же. С. 561.

³ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 26. Л.: Наука, 1984. С. 145.

Литературные собеседники Чехова, о которых пойдёт речь на страницах нашей книги, — постоянные его спутники Пушкин, Шекспир, Марк Аврелий, Спенсер; предшественники Пушкина — Дмитриев и Батюшков, поэты пушкинской поры и последующий классический ряд: Лермонтов, Гоголь, Гончаров, Тургенев, Достоевский, Чернышевский, Лев Толстой; современники — Гаршин, Бунин, Куприн, Николай Фёдоров, Пётр Сергеенко, Софья Ковалевская и др. Нелинейностью художественного мира Чехова, давно отмеченной, например, в трудах Ю.М. Лотмана⁴, С.Т. Ваймана⁵, объясняется и возможность пересечений чеховских текстов, невзирая на хронологические, языковые и прочие границы, и с представителями Серебряного века, и с литературой советского времени, и с наследием русского зарубежья, и с такими зарубежными писателями как Гофман, Диккенс, Ибсен, Золя, Томас Мор, Кампанелла, Эдуард Беллами, Джек Лондон.

В тот же круг входит и автор, имя которого рядом с Чеховым может показаться совсем неожиданным, — Александр Дюма-отец. Но именно с ним связан один из ярких примеров, показывающих неразделимость Чехова на читателя и писателя. В начале 1890-х годов Чехов узнал от Суворина о намерении переиздать несколько старых зарубежных романов, в том числе «Трёх мушкетёров» и «Графа Монте-Кристо» Дюма. О дальнейшем развитии событий, свидетелем которых стал актёр Павел Матвеевич Свободин (в шутку прозванный на французский манер Поль-Матьяс), известно из воспоминаний младшего брата писателя — Михаила Павловича:

«Чехов настаивал, чтобы романы эти, в особенности А. Дюма, были изданы в сокращениях, чтобы из них было выпущено всё ненужное, только лишний раз утомлявшее читателя, не имевшее никакого отношения к развитию действия и удорожавшее книгу. Суворин согласился, но выразил сомнение, что едва ли у него найдётся лицо, которое сумело бы сделать такие купюры. На это Антон Павлович вызвался сам. Ему были высланы в Мелихово книги, изданные ещё в пятидесятых и шестидесятых годах, и Антон Павлович принялся за яростные вычёркивания, не щадя текста, целыми печатными листами. Это было в то время, когда гостил у нас Свободин. Милейший Поль-Матьяс уединился в уголок, и в самый тот момент, когда, сидя на турецком диване, Антон Павлович занимался избиванием младенцев, нарисовал на него карикатуру: сидит Чехов

⁴ Лотман Ю.М. Культура и взрыв // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство — СПб, 2004. С. 12–148.

⁵ Вайман С. Неевклидова поэтика. Работы разных лет. М.: Наука, 2001. С. 363–394.

с «Графом Монте-Кристо» в руках и вычёркивает из этой книги карандашом целые страницы; за его спиной стоит Александр Дюма, и горькие слёзы струятся у него из глаз прямо на книгу»⁶.

Кроме фигур Антона Павловича и Дюма, на рисунке Свободина были изображены два книжных тома: толстый том, подписанный «Соч. А. Дюма, изд. Смирдина», и результат сотворчества Чехова — похудевшая в пять раз книга с подписью «Соч. А. Дюма, изд. Суворина». Поясняла картинку крупная надпись: «Бедный Дюма!»

Свободин гостил у Чеховых в мелиховской усадьбе летом 1892 года, а в октябре того же года неожиданно скончался во время спектакля в Александринском театре. Чехов бережно хранил рисунок приятеля вместе со всеми письмами. Года через полтора на вопрос Суворина о положении дел он ответил, что «Граф Монте-Кристо» «давно уже сокращён, так сокращён, бедняга, что покойный Свободин, увидев, ужаснулся и нарисовал карикатуру» (П V, 252). Теперь эта карикатура вместе с письмами П. М. Свободина хранится в отделе рукописей Российской государственной библиотеки. Этот малоизвестный рисунок помещён в нашем издании.

Предлагаемая вниманию читателей книга о Чехове — писателе и читателе — продолжает тему, начатую в предыдущем исследовании, посвящённом связям А. П. Чехова с русским театром и драматургией последней трети XIX — начала XX столетия⁷. По сути, она представляет собой вторую часть диалога о творчестве Чехова, рассматриваемого теперь с точки зрения литературности его текстов и особого литературоцентризма его мировосприятия.

* * *

Ссылки на чеховские цитаты приведены по изданию: *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 томах. Сочинения: В 18 томах. Письма: В 12 томах. М.: Наука, 1974–1983. В тексте в скобках римскими цифрами указан номер тома, арабскими — страницы, серия писем обозначена П.

Курсивом везде отмечены слова, выделенные автором настоящей книги, разрядкой — выделенные цитируемыми авторами.

⁶ *Чехов М. П.* Вокруг Чехова. Встречи и впечатления // Вокруг Чехова / Сост. Е. М. Сахаровой. М.: Правда, 1990. С. 250–251.

⁷ *Головачёва А. Г.* Антон Чехов, театр и «симпатичные драматурги»: Монография. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2020. 360 с.

ПОВЕСТИ ИВАНА ПЕТРОВИЧА БЕЛКИНА, «ПЕРЕСКАЗАННЫЕ» АНТОНОМ ПАВЛОВИЧЕМ ЧЕХОВЫМ

1

В январе 1887 года исполнялось 50 лет со дня смерти А. С. Пушкина. К этому дню наследники поэта теряли право собственности на его произведения, а многие издатели торопились выпустить полное собрание его сочинений. Наибольшие читательские ожидания были обращены к 10-томнику, подготовленному опытным и предприимчивым Алексеем Сергеевичем Сувориным. Его книжные магазины были хорошо известны в Петербурге, Москве и других больших городах России, на крупных железнодорожных станциях работали его книжные киоски. Пушкин, обещанный Сувориным, был наиболее привлекательным из всех предстоящих изданий. Прежде всего — благодаря баснословно низкой цене: 1 рубль 50 копеек за десять томов в твёрдом переплете с тиснением. Это было ровно в десять раз ниже прежней цены на полное собрание сочинений Пушкина, что делало издание доступным для самого широкого круга читателей. Кроме подписки на полное собрание, предполагалась розничная продажа по 15 копеек за отдельную книжку. Газеты того времени называли такой проект прекрасным и смелым делом, заслуживающим безусловной похвалы и всеобщего сочувствия.

Среди тех, кто с нетерпением ожидал выхода пушкинских сочинений, был и сотрудничавший с Сувориным Антон Чехов. В эти дни он писал из Москвы в Петербург брату Александру, журналисту, также связанному деловыми отношениями с Сувориным: «...я нахожу полезным дать тебе занятие. Видишь ли: мне нужно 20 (двадцать) экземпляров сочинений Пушкина, изд. Суворина. В Москве достать *никак* нельзя: всё моментально распродается. <...> Похлопочи, ибо Пушкин нужен до зареза» (П II, 25–26).

Знакомые и незнакомые одолевали Чехова просьбами помочь им в покупке Пушкина. Если брату он поначалу сделал заявку на 20 комплектов десятитомника, то уже через неделю непосредственно самому Суворину сообщал, что таких просителей у него записано ровно сорок. Совестясь похлопотать за себя, Антон Павлович не мог отказать врачам сельских больниц, педагогам, земским деятелям, «вообще лицам, — по его собственным словам, — занятым с утра до вечера, всегда утомлённым и не имеющим времени ожидать в газетине...» (П II, 27).

Первое суворинское издание сочинений Пушкина печаталось в количестве 15 тысяч экземпляров. В день выхода, 30 января 1887 года, в Петербурге и других местах за несколько часов был распродан весь тираж.

«Первое издание разошлось в один день, так что я даже для себя не мог достать Пушкина», — писал Чехов (П П, 48). Газеты отмечали: «Такого факта не было ещё никогда с самого начала русской книжной торговли...»

Второе издание, напечатанное в количестве 100 тысяч экземпляров (1 миллион томов), вышло в июне и разошлось за несколько дней. Но и оно не смогло удовлетворить всех желающих. Немедленно вслед за тем было начато печатание третьего издания. Можно не сомневаться, что сочинения Пушкина были получены ординаторами московских клиник, чей подписной лист Чехов переслал Суворину, художниками, сельскими учителями, всеми, от кого писатель принимал поручения. Один из комплектов был отправлен и в родной город Чехова Таганрог, двоюродному брату Георгию, который намеревался этим подарком «любезного брата Антона» положить начало маленькой домашней библиотеке.

В 1890 году Чехов совершил поездку на остров Сахалин, где находилась каторга и поселения ссыльных. Вернувшись, он активно включился в работу по созданию библиотек при шести школах «каторжного, забытого богом и людьми острова». Начальнику Сахалина генералу В.О. Кононовичу писатель сообщал, что по его инициативе книги посылают два московских Комитета грамотности, а также частные издатели, авторы и благотворители. В списке книг, пожертвованных Сувориным, под №1 Чехов указал «Сочинения» Пушкина — шесть экземпляров 10-томника, по комплекту на каждую сахалинскую школу.

Для себя Чехову удалось приобрести второе суворинское издание Пушкина — десять изящных томиков кирпичного цвета хранились в его кабинете в книжном шкафу между собраниями Льва Толстого и Тургенева. Титульный лист каждого тома, кроме 6-го, был подписан: «Антон Чехов». На нескольких страницах остались небольшие чеховские пометки. Писатель дорожил этим изданием. Позднее он не раз пересылал различные книги в дар Таганрогу, для городской публичной библиотеки, о пополнении которой заботился на протяжении многих лет. Но десять пушкинских томиков остались в его доме навсегда.

Шестой том суворинского издания включал в себя прозу Пушкина, в том числе пять новелл, известных нынешнему читателю

под названием «Повести Белкина». Но в издании 1887 года они имели то заглавие, под каким впервые увидели свет в 1831 году: «Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А. П.». Последовательность публикации была такой: «Выстрел», «Метель», «Гробовщик», «Станционный смотритель», «Барышня-крестьянка». Как известно, очередность написания повестей была иной: «Гробовщик», «Станционный смотритель», «Барышня-крестьянка», «Выстрел», «Метель».

Восприятие Чеховым этих произведений не было связано именно с циклом, открываемым «Выстрелом» и завершаемым «Барышней-крестьянкой». Правда, искать прямые признания Чехова о впечатлении от «Повестей Белкина» или, тем более, их влиянии на его творчество, было бы напрасным делом. Он считал, что тайны творчества подобны тайнам любви: пути их сокровенны. Герой его рассказа «О любви» утверждал то, что было близко и самому автору: «До сих пор о любви была сказана только одна неоспоримая правда, а именно, что “тайна сия велика есть”...» «Он никому не поверял и не обнаруживал своих творческих путей», — вспоминал о Чехове хорошо знавший его А.И. Куприн¹.

Писательская скрытность Чехова особенно очевидна в сравнении, например, со Львом Толстым. В дневнике Толстого обычной выглядит запись, сделанная после посещения Московского Художественного театра в январе 1900 года: «Ездил смотреть “Дядю Ваню” и возмутился. Захотел написать драму “Труп”, набросал конспект»². Владимир Иванович Немирович-Данченко вспоминал посещение Толстым театра в тот день: «...мы исподтишка не спускали с него глаз. Решительно казалось нам, что спектакль вовлекал его в свою атмосферу, что внимание его было захвачено...»³ Творческий процесс, стимулировавший работу Толстого над драмой «Живой труп», проявлялся как почти публичное действие.

Чехов, любивший роман Толстого «Анна Каренина», мог слышать от самого автора или его близких предысторию замысла. Весной 1873 года писателю случайно попался в руки том пушкинской прозы. Перечитав его (в седьмой раз!), «невольнo и благодаря божественному Пушкину», Толстой с головой окунулся в работу над новым романом. В то время разным своим корреспондентам он писал примерно одно и то же: «Давно ли вы перечитывали прозу Пушкина?

¹ Куприн А.И. Памяти Чехова // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: ГИХЛ, 1960. С. 557.

² Л.Н. Толстой и А.П. Чехов. Рассказывают современники, архивы, музеи / Сост., коммент. А.С. Мелковой. М.: Наследие, 1998. С. 49.

³ Немирович-Данченко Вл.И. Из прошлого. М.; Л.: Academia, 1936. С. 357.

Сделайте мне дружбу — прочтите с начала все «Повести Белкина». Их надо изучать и изучать каждому писателю. Я на днях это сделал и не могу вам передать того благодетельного влияния, которое имело на меня это чтение»⁴. По свидетельству Софьи Андреевны Толстой, Лев Николаевич говорил, перечитав «Повести Белкина»: «Многому я учусь у Пушкина, он мой отец, и у него надо учиться»⁵.

Подобные творческие откровения Чехову были совершенно несвойственны. Так, многократно перечитывая в течение всей жизни Шекспира, он признает свою «сыновность» иначе — повеселив одного из своих собеседников подписью «Твой Шиллер Шекспирович Гёте» (П II, 155), что будет скорее сокрытием истины, чем её демонстрацией. Только обширный шекспировский пласт в его творчестве выразит значимость его ученичества. Точно так же напрасно искать прямые чеховские признания о влиянии на него «Повестей Белкина». В переписке Чехова из всех повестей единственный раз упомянут «Станционный смотритель», да и то своеобразно, не по литературному поводу: в 1891 году, обсуждая с Сувориным современные нравы, Чехов иронически припомнит «Пушкина», целующегося «с 14-летней девочкой» (П IV, 236). Этот отзыв при всем желании не назовёшь значительным, разве что он подтверждает знакомство Чехова с повестью, что и без того вряд ли вызывало сомнения.

Значительным представляется чеховский отклик другого характера — не дословно прямой, а *художественный*, растворённый в собственном творчестве, предстающий в виде более или менее открытого литературного диалога.

2

Наиболее очевиден литературный диалог Чехова с Пушкиным при сопоставлении таких произведений, как «Гробовщик» и «Скрипка Ротшильда». Повесть Пушкина — это история гробовщика Адрияна Прохорова, с изложением событий одних суток, но с характеристикой нрава и привычек всей предыдущей жизни героя. Рассказ Чехова «Скрипка Ротшильда» — это история жизни гробовщика Якова Иванова по прозвищу «Бронза».

Не случайно именно с такого сопоставления начинается исследовательский список «пушкинских героев» в чеховском повествовании.

⁴ Л.Н. Толстой о литературе. Статьи, письма, дневники. М.: ГИХЛ, 1955. С. 144.

⁵ Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 1. М.: ГИХЛ, 1960. С. 147.

Подступы к этой теме были намечены Ю.И. Селезнёвым⁶, первый конкретный анализ предпринят Н.М. Фортунатовым⁷ и М.Н. Дарвиным⁸. О том, что возможность подобного сопоставления осозна- на недостаточно, свидетельствует, например, статья П.М. Ерёмина о связях «Скрипки Ротшильда» с традициями русской классики, где пушкинский «Гробовщик» даже не упомянут⁹.

Для Пушкина тема «гробовщика» уже имела свою традицию. С этого и начинается его повествование: «Просвещённый читатель ве- дает, что Шекспир и Вальтер Скотт оба представили своих гробокопа- телей людьми весёлыми и шутливыми <...> Из уважения к истине мы не можем следовать их примеру и принуждены признаться, что нрав нашего гробовщика совершенно соответствовал мрачному его ре- меслу. *Адриян Прохоров обыкновенно был угрюм и задумчив.*»

Для Чехова традицией были уже с одной стороны — Шекспир и Вальтер Скотт, а с другой — Пушкин. Из двух противоположных традиций Чехов выбирает пушкинскую: «нрав» его героя в точности повторяет нрав Адрияна: «*Яков никогда не бывал в хорошем распо- ложении духа...*»

С чего начинается собственно происшествие с пушкинским гробовщиком? «Итак, Адриян, сидя под окном и выпивая седьмую чашку чаю, *по своему обыкновению был погружён в печальные раз- мышления.* <...> Он предвидел неминуемые расходы, ибо давний запас гробовых нарядов приходил у него в жалкое состояние. Он на- деялся выместить *убыток* на старой купчихе Трюхиной, которая уже около года находилась при смерти».

Из одного пушкинского слова — «убыток» — как из зерна, вы- растает характер чеховского героя: «Яков никогда не бывал в хо- рошем расположении духа, так как ему *постоянно приходилось терпеть страшные убытки.* <...> *Мысли об убытках донимали Якова особенно по ночам...*»

Мотив убытков в «Скрипке Ротшильда» Е.Г. Эткинд связы- вал с актуальной в 1890-е годы «еврейской темой»: «В центре

⁶ Селезнёв Ю. Проза Пушкина и развитие русской литературы (К поэтике сюжета) // В мире Пушкина. М.: Сов. писатель, 1974. С. 436.

⁷ Фортунатов Н.М. «Гробовщик» Пушкина и «Скрипка Ротшильда» Чехо- ва (К проблеме архитектоники новеллы) // Болдинские чтения. Горький: Вол- го-Вятск. кн. изд-во, 1976. С. 93–102.

⁸ Дарвин М.Н. Пушкинский герой чеховского рассказа (Опыт сопоста- вительного анализа «Гробовщика» А.С. Пушкина и «Скрипки Ротшильда» А.П. Чехова) // Природа художественного целого и литературный процесс. Ке- мерово, 1980. С. 131–143.

⁹ Ерёмин П. «Скрипка Ротшильда» А.П. Чехова — связь с традициями русской классики // Вопросы литературы. 1991. №4. С. 93–123.

рассказа — размышления Якова об “убытках”. В соответствии с традицией, об убытках и пользе, о расходах и доходах должен был бы рассуждать еврей»¹⁰. В том, что подобные размышления были переданы русскому Иванову, заключалась, по мысли исследователя, скрытая полемика Чехова с современной тенденцией. Но какой бы ни была степень участия Чехова в современной полемике, как художник Чехов следовал за пушкинской повестью и приметами пушкинского мира. Повторяясь в чеховском повествовании, слово «убытки» сохраняет характерный пушкинский контекст. Особенно отчётлив он в сцене видений Якова после похорон Марфы: «Вечером и ночью мерещились ему младенчик, верба, рыба, битые гуси, и Марфа, похожая в профиль на птицу, которой хочется пить, и бледное, жалкое лицо Ротшильда, и какие-то морды надвигались со всех сторон и бормотали про убытки».

Откуда бы в размышлениях прозаического чеховского гробовщика взяли эти надвигающиеся со всех сторон и бормочущие морды? Это — отголоски видений пушкинского гробовщика: Якова Иванова обступают его «материализованные» мысли, как Адрияна Прохорова — его «клиенты», пришедшие на новоселье, и возникает та же «дьявольщина» наваждения. Младенчик, верба — это из воспоминаний Марфы о прошлом, которым Яков не верил и говорил: «Это тебе мерещится». Это тот мир, которого для Якова будто и не было, и характерно, что ночью он сам об этом не *вспоминает*, а ему тоже начинает *мерещиться*: «Вечером и ночью мерещились ему младенчик, верба...» и т. д. — до надвигающихся морд. Раздвоившееся сознание Якова создает двоемирие с пушкинскими приметами: *реальностью* убытков и *наваждением*, именуемым у Пушкина «дьявольщиной».

Как отметил Н. Я. Берковский, Адриан Прохоров «ведёт свою войну с городом в мирных, зауряднейших условиях; роль его в том, чтобы быть врагом города» — «по неизбежным требованиям своей профессии»¹¹. К профессии обоих героев нужно добавить ещё их нрав — и получится величина, гораздо бóльшая, чем арифметическая сумма. О Якове Бронзе к тому же надо добавить, что, поначалу определившись в своей враждебности по отношению к городу, где так редко умирают, Яков в своих размышлениях об убытках доходит до вражды по отношению ко всему устройству жизни, общему миропорядку. «Перед Адрианом нет людей, перед ним одни клиенты»¹², и пример

¹⁰ Эткин Д. Е. «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психоэтики русской литературы XVIII–XIX вв. М.: Школа «Языки русской культуры», 1999. С. 405.

¹¹ Берковский Н. Я. Статьи о литературе. М.; Л.: ГИХЛ, 1962. С. 304.

¹² Там же. С. 311.

тому очевиден — бдительное ожидание смерти купчихи Трюхиной, для которой гроб заготовлен при её жизни. У Якова та же черта (по Берковскому — обычная для эпохи профессионального разделения труда) доведена до степени, возмущающей нравственное чувство, определяет поведение гробовщика с самым близким ему человеком, безответной женой Марфой. Прожив с Марфой многие годы, Яков как-то вообще не думал о ней, а в последние её часы обращается с ней, как с клиенткой: снимает с живой мерку, готовит гроб, профессионально оценивает его («Хорошая работа!»), а затем со вздохом заносит в свою деловую книжку сумму убытков.

Что же показывает Пушкин, а вслед за ним и Чехов? Итоги, возможно, неоднозначны, но один из них — расширение границ восприятия мира и как следствие — очеловечивание героев. Только у Пушкина это показано как результат, а у Чехова — как процесс.

Сознание захмелевшего пушкинского гробовщика раздваивает действительность на явь и вымысел, когда же явь и вымысел снова совпадают и мир становится единым, герой уже не тот, что прежде. Очнувшегося Адрияна перестаёт печалить то, что до сих пор всегда печалило, и начинает радовать то, что совсем недавно не радовало. «Гробовщик» начинался с констатации «обыкновенной угрюмости» Адрияна — а кончается его весёлым состоянием духа. Перед нами словно совсем другой человек. Если судить об Адрияне по первым страницам повести, можно ожидать, что только такое событие, как смерть купчихи Трюхиной (богатой заказчицы!) может привести его в хорошее расположение духа. Но вот подходит к концу история, оказывается, что купчиха Трюхина не умерла, а Адриан становится весел и даже рад, что похорон-то вовсе и не было. Его мысли теперь обращены не к смерти и не к клиентам, а к живым и близким: последние слова повести — «давай скорее чаю, да позови дочерей».

В рассказе Чехова с наваждения, с ночи, когда Якову «мерещилось», начинается процесс преобразования гробовщика. Постепенно он вспоминает то одно, то другое из прошлой жизни с Марфой, когда она не была ещё его «клиенткой» и их связывало что-то человеческое. Марфу уже не вернуть, но ещё остаётся возможность изменить отношения с другими, даже с Ротшильдом — самым ненавистным для Якова человеком из всех жителей города. Ротшильд впервые становится интересен Якову — и не просто как человек, а как «брат». «Захворал, брат», — говорит ему Яков. Это слово в чеховском тексте меняет многое: оно делает невозможным упоминание уличного прозвища гробовщика, которого теперь в рассказе называют только Яковом. Яков перестаёт быть Бронзой, очеловечивается, и тому даётся

свой ряд примет: он плачет, говорит с Ротшильдом «ласково» и т. д. Под «бронзой» обнаруживается душа, которая переходит в музыку и остаётся жить в печальной мелодии, продолжающей звучать в городе. Для Чехова же музыка и печаль, сливающиеся воедино, были важнейшими проявлениями человечности.

Лев Толстой, по свидетельству Горького, однажды сказал: «Если человек научился думать <...> он всегда думает о своей смерти. Так все философы»¹³. Адриян и Яков Иванов думают о *чужой* смерти, они не успевают научиться «думать» в философском смысле. Но на глазах читателя они получают способность постигать что-то новое о мире и о себе среди людей, что прежде находилось за пределами их сознания. В этом заключается один из важных смыслов как пушкинской, так и чеховской историй о гробовщиках.

3

«Гробовщик» кончается репликой о дочерях, которых зовёт отец, — в «Станционном смотрителе» рассказана непосредственно история об отце и дочери. Многократное (десять раз!) упоминание о дочерях Адрияна Прохорова призвано подчеркнуть важность мотива отцовства; в сравнении с этим двукратное упоминание об отцовстве Якова Иванова (позабытом и вспомнившемся младенчике, девочке с белокурыми волосиками) менее веско, но мотив этот присутствует и в «Скрипке Ротшильда».

В «Станционном смотрителе» история отца и дочери переплетена со многими мотивами библейской притчи о блудном сыне¹⁴. В пушкинистике достаточно часто интерпретировалась роль лубочных картинок на эту тему, украшавших «смирненную обитель» Самсона Вырина, отмечалось, что «Дуня в беспредельно усложнённом виде повторяет историю блудного сына»¹⁵ и что Пушкин благодаря такой соотнесённости «как бы “проверял” обыденный житейский случай своего времени в общем контексте “вечности”, совмещал “обыденность” с “вечностью”, не прибегая к морализированию и авторским разъяснениям»¹⁶. Притча о блудном сыне даёт основания для сопоставления «Станционного смотрителя» с таким рассказом

¹³ Горький М. Лев Толстой // Горький М. Литературные портреты. М.: Мол. гвардия, 1963. С. 150.

¹⁴ Тюпа В. И. Притча о блудном сыне в контексте «Повестей Белкина» как художественного целого // Болдинские чтения. Горький: Волго-Вятск. кн. изд-во, 1983. С. 67–81.

¹⁵ Петрунина Н. Н. О повести «Станционный смотритель» // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XII. Л.: Наука, 1986. С. 93.

¹⁶ Селезнёв Ю. Проза Пушкина и развитие русской литературы... С. 437, 438.

Чехова, как «Невеста»¹⁷. В «Невесте» встречаются не только реминисценции, но и цитата из лубочного переложения евангельской истории¹⁸ — русский вариант одной из тех «приличных» подписей под немецкими лубочными картинками, которые в доме зрителя прочитывал рассказчик пушкинской повести.

В «Невесте» поначалу ассоциации с блудным сыном вызывает приезжающий к Шуминым Саша: он гость, но чувствует себя здесь как дома, «и комната, в которой он жил здесь, называлась уже давно Сашинной комнатой», и к нему все относятся, как к родному. Подробно описано, каким потрёпанным, неухоженным и больным он возвращается в эту семью: «поношенные парусиновые брюки, стоптанные внизу <...> и весь он имел какой-то несвежий вид». А вскоре всё называется своими словами:

«— И на что ты похож! — вздыхает Надина бабуля. — Страшный ты стал! Вот уж подлинно, как есть, блудный сын.

— Отческого дара расточив богатство, — проговорил отец Андрей медленно, со смеющимися глазами, — с бессмысленными скоты пасохся окаянный...»

Ещё раз его называют «блудным сыном», когда он собирается уехать прежде времени, не дождавшись Надиной свадьбы. После этого тема «блудного сына» проецируется на Надю, но при этом продолжают уже не столько библейские реминисценции, сколько переклички именно с пушкинским «Станционным смотрителем».

Заметны параллели в изображении тайного отъезда Дуни и Нади. Обе беглянки как будто только подсаживаются к отъезжающим, Дуня — чтобы подъехать до церкви, Надя — чтобы проводить гостя до вокзала. Обе страдают, хотя едут своей охотой: «всю дорогу Дуня плакала, хотя, казалось, ехала по своей охоте»; Надя «и смеялась, и плакала, и молилась».

После отъезда описано горе родных: «Старик не снёс своего несчастья; он тут же слёг <...> Бедняк занемог сильной горячкою...» Когда Надины родные получили известие, «то бабушка, как прочла, так и упала; три дня лежала без движения».

Смотритель, едва встав от болезни, отправился в Петербург за своей дочерью: «Авось <...> приведу я домой заблудшую овечку мою». Надя рассказывает: «Мама приезжала ко мне осенью в Петербург...»

¹⁷ Об этом также см.: Джанджакова Е.В. Литературные сопоставления как один из приёмов анализа художественного текста // Русский язык и литература в азербайджанской школе. Баку, 1989. № 11. С. 44–48.

¹⁸ Это отмечено в примечаниях Л.Д. Опульской и А.П. Чудакова к рассказу «Невеста» (X, 275).

Горе покинутых родных приводит к преждевременной старости: рассказчик повести подчёркивал, как постарел Самсон Вырин, «не мог надивиться, как три или четыре года могли превратить бодрого мужчину в хилого старика». В «Невесте» через год: «Бабушка, совсем уже старая <...> Нина Ивановна тоже сильно постарела и подурнела, как-то осунулась вся...»

Обе беглянки возвращаются в поисках примирения; у Пушкина возвращение трагично: не у кого просить прощения, Дуня навещает печальную могилу и после уезжает. Наде довелось посидеть со своими родными и молча поплакать — примирение у чеховских героев состоялось, прощение получено, «всё обошлось благополучно», как скажет Надя при встрече с Сашей.

Однако финал «Невесты» совпадает не с благополучным финалом библейской притчи, а именно с пушкинским решением судьбы его героини. Один из главных смыслов притчи о блудном сыне — в *возвращении* к родному дому, который готов принять, простить и тем самым решить судьбу скитальца. Не то — у Пушкина и Чехова. И Дуня, и Надя Шумина могут найти свою судьбу, только *покинув* отчий дом. Как в «Станционном смотрителе», так и в «Невесте» очень важен мотив дороги, уводящей прочь от отчего дома, от проверенного родительского опыта в неизвестную и, может быть, очень нелёгкую, но зато самостоятельно выбранную жизнь.

В чеховедении мотив бегства «невесты» сближался с гоголевским мотивом «ухода в казачество», известным по повести «Тарас Бульба». «Гоголь, вечный спутник творчества Чехова, рассказал о безжалостном по отношению к родному дому уходе детей в большой мир (безжалостен в этом смысле и разрыв Нади со своим домом). Гоголь же осветил этот уход светом высшей необходимости...» — писал В.Б. Катаев, называя одного из литературных предшественников Чехова и вместе с тем прослеживая перспективу последнего чеховского рассказа: открытость в «громадное, широкое будущее» — и «соотнесённость <...> с историческим и легендарным прошлым»¹⁹. Сопоставление «Невесты» со «Станционным смотрителем» позволяет продолжить обратную перспективу не только от Гоголя до Пушкина, но и от изображённых в «Тарасе Бульбе» событий истории России XVI века до контекста «вечности», вводимого ассоциациями с библейской притчей.

С другой стороны, в рамках пушкинской повести уже зародился мотив, который только три десятилетия спустя оформится

¹⁹ Катаев В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1979. С. 301, 302.

в общественной мысли России и оставит глубокий след в литературе последней трети XIX века. Этот мотив отмечен Н. Н. Петруниной, взглянувшей на «Станционного смотрителя» именно с точки зрения историко-литературной перспективы: «...разрушение скромного скоротечного счастья смотрителя ведёт не только к его гибели. Оно обнажает, делает явными новые ситуации, которые не укладываются в традиционные представления о жизни, оставшиеся непогрешимыми для многих поколений “отцов”. Оказывается, что дочери открыты свои, неведомые старику-отцу пути. Они могут быть лёгкими или трудными, радостными или печальными, но в любом случае не укладываются в старые схемы, образуют новое звено в культурно-историческом опыте поколений»²⁰.

Целый ряд таких звеньев отделяет повесть Пушкина от чеховского рассказа, но это звенья одной цепи: «Станционный смотритель» содержит тот потенциал, который будет реализован в «Невесте», «Невеста» ретроспективно по-новому освещает пушкинскую историю о станционном смотрителе и его блудной дочери.

4

Рядом с сюжетом древней притчи в «Невесте» соседствует сюжет из области новых идей. Его излагает несостоявшийся жених Нади Андрей Андреич: «Когда женимся, то пойдём вместе в деревню, дорогая моя, будем там работать! Мы купим себе небольшой клочок земли с садом, рекой, будем трудиться, наблюдать жизнь... О, как это будет хорошо!» Наде же видится в этом беспросветная пошлость, пошлость «глупая и наивная»; всё, о чем говорит Андрей Андреич, она словно «читала где-то... в романе, в старом, оборванном, давно уже заброшенном».

Впечатление Нади оправданно: планы праздного болтуна Андрея Андреича совершенно далеки от действительной жизни. Пушкин называл такое мышление «романическим» (от слова «роман»), то есть книжным, подменявшим реальную жизнь идеальными образами.

В тексте «Повестей Белкина» понятие «романическая мысль» впервые появляется в «Барышне-крестьянке». Затем оно будет повторено (как вариант: «романическое воображение») в «Выстреле» и «Метели», от повести к повести набирая вес, всё более определяя характеры и ситуации.

Первым в ряду пушкинских героев, попавших под «романическое» влияние, стал Алексей Берестов, влюбившийся в мнимую

²⁰ Петрунина Н. Н. О повести «Станционный смотритель». С. 103.

дочь деревенского кузнеца Акулину: «...романическая мысль жениться на крестьянке и жить своими трудами пришла ему в голову, и чем более думал он о сём решительном поступке, тем более находил в нём благоразумия».

Идея, ставшая литературным шаблоном ещё до Пушкина²¹, ожила в общественном сознании и отразилась в литературе конца XIX века. В повести «Моя жизнь» Чехов создаёт современный вариант «барышни-крестьянки» в образе дочери инженера Маши Должиковой, вышедшей замуж за рабочего Мисаила Полознева. Машей на время овладевает желание жить своими трудами на земле: «добывать именно хлеб <...> делать что-нибудь такое, что имеет непосредственное отношение к сельскому хозяйству». Это именно «романическая мысль», навеянная литературой народнического толка или распространённым в интеллигентной среде призывом Льва Толстого добывать хлеб трудом своих рук. Один из героев повести Чехова по этому поводу говорит: «Мало ли чего не выдумала новая литература! Она выдумала ещё каких-то интеллигентных тружеников в деревне, а у нас обыщите все деревни и найдёте разве только Неуважай-Корыто в пиджаке или чёрном сюртуке, делающего в слове “ещё” четыре ошибки». Когда заходит речь о тех «глубоких общественных течениях», под воздействием которых оказывается современный «средний человек», на это следует тот же ответ: «Общественные течения — это новая литература выдумала».

Пушкинская барышня Лиза Муромская, изображая крестьянку Акулину, относится к своей затее, как к легкомысленной проказе, весёлой выдумке. Чеховские Маша и Мисаил пытаются всерьёз на этом книжном основании построить свою жизнь. Однако не случайно Мисаилу с первых встреч кажется, что Маша говорит о важных вещах «не серьёзно, а подражая кому-то», и при этом он замечает: «Это была превосходная комическая актриса». Не только Машу, но и Мисаила во время его недолгой жизни в Дубечне сопровождает мотив игры: «...когда я пахал или сеял, <...> то у меня не было сознания неизбежности и обязательности этого труда, и мне казалось, что я забавляюсь». Подводя итоги, он так оценивает свою деревенскую жизнь: «роль моя здесь, в Дубечне, уже сыграна»; «какою маленькою, короткою показалась мне моя роль!»

У Маши мотив игры усиливается её переодеваниями, которые перечисляются с не меньшими подробностями, чем в пушкинском повествовании, где Лиза наряжалась то в деревенский сарафан

²¹ См.: *Гунтуис В. В.* Повести Белкина // *Гунтуис В. В.* От Пушкина до Блока. М.; Л.: Наука, 1966. С. 23–27.

(и «никогда ещё так мила самой себе не казалась»), то с помощью косметических ухищрений мисс Жаксон преображалась в смешную и блестящую жеманницу, то представляла барышней «в белом утреннем платье», сидящей перед окном с письмом в руках. Маша сначала появляется, одетая «во всё парижское», в другой раз — «в простеньком шерстяном платье, в косыночке, со скромным зонтиком, но затянутая, стройная, в дорогих заграничных ботинках — это была талантливая актриса, игравшая мешаночку», потом «в коротком полушубке, в высоких, мужских калошах». В воспоминаниях Мисаила дважды отмечено, «как весной, утром, она пришла ко мне на мельницу, легла и укрылась полушубочком — ей хотелось походить на простую бабу».

Среди таких подробностей одна особенно многозначительна: «всякий раз мужик-дурачок, который стерёг сад, кричал на неё:

— Девка Палашка! Здорово, девка Палашка!»

В обоих случаях — что у Пушкина, что у Чехова — крестьянки оказываются маскарадными: «девка Палашка», конечно, не достоверней пушкинской «девки Акулины». Однако у Пушкина действительность и маскаррад прекрасно уживаются: игра заканчивается успехом двух влюблённых, переодевание расценивается как залог теперешней любовной удачи и будущего семейного счастья. У Чехова, напротив, после игры в «крестьян» герои отдаляются друг от друга, оба чувствуют надуманность и ненужность своей затее с переселением на землю. Неудача Маши с игрой в «девку Палашку» и Мисаила, реально вкусившего крестьянского труда, оборачивается драмой двоих (вместо счастья, как у Пушкина), а по большому счёту — драмой целого поколения, «ходившего в народ».

Особое значение у Чехова имеет то, что отношения его героев определились отчасти под влиянием «идей и модного умственного движения». «Романическая» настроенность пушкинских героев не приводится в столкновение с жизнью, не таит в себе угрозы подлинным отношениям. Если «романическая мысль» Алексея жениться на крестьянке рождается как бы в ответ на тайную «романическую» же надежду Лизы «увидеть наконец тугиловского помещика у ног дочери прилучинского кузнеца», то и в реальности тот же тугиловский помещик в конце концов окажется у тех же ног. В чеховском мире ориентация на литературный пример, как правило, не совпадает с реальностью, жестоко противоречит ей. «Тьмы <низких> истин нам дороже нас возвышающий обман», — эти пушкинские строки, цитируемые в «Крыжовнике», многое поясняют и характеризуют в поведении чеховского человека.

Ставить себя на место литературного образа — любимое занятие героев Чехова, дарующее им чувство временного утешения и возвышающее в собственных глазах. Однако рано или поздно реальность и книжная иллюзия приходят в столкновение, и последствия всегда драматичны. Одна из таких драматических коллизий разыгрывается в пьесе «Дядя Ваня» в кульминационном эпизоде III действия, ориентированном на кульминационную сцену пушкинского «Выстрела».

В III действии «Дяди Вани» происходит бурное объяснение Войницкого с Серебряковым. Войницкий, образованный интеллигентный человек, знающий иностранные языки, двадцать пять лет просидел в деревне, управляя имением и зарабатывая деньги для профессора Серебрякова, в то время как тот делал карьеру в Петербурге. Теперь Войницкий обвиняет Серебрякова: «Ты погубил мою жизнь! Я не жил, не жил! По твоей милости я истребил, уничтожил лучшие годы своей жизни! Ты мой злейший враг!» Затем многозначительно произносит: «Будешь ты меня помнить!» — и исчезает за дверь. В раннем варианте этого эпизода, сначала использованном Чеховым в пьесе «Леший», Войницкий исчезал, чтобы застрелиться за сценой в полном одиночестве. Но в «Дяде Ване» Серебряков уходит вслед за Войницким, чтобы продолжить объяснения, и действие переключается в другой жанровый план: вместо ожидаемой трагедии разыгрывается комедия. Раздаётся выстрел, Войницкий вновь появляется, держа направленный на Серебрякова револьвер, стреляет в профессора и снова допускает промах. Так в пьесе Чехова реализуется ситуация, где действуют обиженный и его «злейший враг», где в напряжённый момент вопрос стоит о жизни и смерти, где произносятся прощальные слова «Будешь ты меня помнить!» и дважды совершаются выстрелы-промахи.

Эпизод из «Дяди Вани» ассоциируется с заключительной сценой Сильвио и графа Б. из «Выстрела». «Будешь меня помнить. Прядю тебя твоей совести», — говорит Сильвио своему врагу; «тут он было вышел, — сообщает рассказчик, — но остановился в дверях, оглянулся на простреленную мною картину, выстрелил в неё, почти не целясь, и скрылся». Ранее в пушкинской повести говорилось, что это был «выстрел очень замечательный»: «...картина была прострелена двумя пулями, всажеными одна на другую».

Войницкий обращается к своему обидчику с теми же словами, что и Сильвио: «Будешь ты меня помнить!» Едва ли можно

сомневаться, что в эту фразу он вкладывает тот же самый смысл: предаю тебя твоей совести. Решив покончить с собой, Войницкий предполагает остаться вечным укором эгоистичному Серебрякову. Аналогичная психологическая ситуация встречается в вариантах повести Чехова «Три года» — там она прокомментирована автором: «...ему хотелось заставить её на месте преступления, чтобы потом принять яд и заставить её нравственно страдать».

Вместе с тем принципиально важно, что чеховский герой так же далёк от Сильвио, как далёк от Шопенгауэра и Достоевского, которыми, как ему кажется, он мог бы стать при иных обстоятельствах. Сильвио, сказано у Пушкина, «казался героем таинственной какой-то повести», Войницкий — обычный дядя Ваня из «сцен из деревенской жизни». В минуту всплеска душевных сил он может говорить, как пушкинский герой, и чувствовать себя таким героем, но действия его окажутся другими. Их увенчает не «замечательный выстрел», двойное самоутверждение героя, а двойной постыдный промах.

«Грозный Сильвио» до конца остался на высоте, которую сам себе задал и которую признали другие, Войницкий после своей стрельбы в глазах окружающих, да и в собственных, — «шут гороховый», по словам старой няньки — расходившийся гусак, что погогочет-погогочет — да и успокоится. Сознание этого рождает в нём «острое чувство стыда», не сравнимого ни с какой болью, — типичное для чеховского героя чувство стыда за попытку принять чужую, не свойственную самому себе позу — и одновременно за то, что не сумел до конца ей соответствовать: «Разыграть такого дурака: стрелять два раза и ни разу не попасть! Этого я себе никогда не прощу!»

Впечатление пародийности пушкинской ситуации завершает второй участник чеховской псевдодуэли — Серебряков. Заданное Войницким соотношение персонажей ставит Серебрякова в позицию графа Б. — человека, в которого при последней встрече противник готов разрядить свой пистолет. Как ведёт себя в этой сцене граф Б., памятно всем читателям пушкинской повести: «Я отмерил двенадцать шагов и стал там в углу, прося его выстрелить скорее, пока жена не воротилась». Когда графиня всё же становится свидетелем дуэльной сцены, графу Б. труднее всего вынести не затянувшийся смертоносный выстрел, а намерение противника «издеваться над бедной женщиной». Когда Сильвио, наконец, прекращает сцену, «жена лежала в обмороке; люди не смели его остановить». Поведение Серебрякова под дулом револьвера дяди Вани перераспределяет мужские и женские роли: Серебряков не стоит на месте, а спасается бегством от грозящего выстрела, и при этом бежит

к своим женщинам — молодой жене, старой няньке и дочери, к ним обращён его крик о защите: «Удержите его! Удержите!» И Елена Андреевна борется с дядей Ваней, стараясь отнять у него револьвер, «удержать». Если в «Выстреле» критическое напряжение ситуации разрешается проявлением мужской воли — как в поведении Сильвио, так и его противника — графа Б., то в «Дяде Ване», напротив, проявлением мужского безволия — как Серебрякова, так и Войничского, «в изнеможении» опускающего руки.

Соотношение таких противоположных итогов пародийно снижает ситуацию в чеховской пьесе, превращая её в комический вариант высокой трагедии. Но, как справедливо было замечено Ю. Н. Тыняновым, трагедия и комедия бросают одна на другую *взаимный* пародийный ответ: «Если пародией трагедии будет комедия, то пародией комедии может быть трагедия»²². И пародийное соотношение двух ситуаций — пушкинской и чеховской — даёт неоднозначный результат.

В реалистическом контексте конца XIX века дегероизация чеховских персонажей приобретает особое качество, контрастно оттеняет книжность манеры в рисовке образа Сильвио. История Сильвио записана со слов рассказчика, который, «имея от природы романтическое воображение», не упускает случая отметить, что глаза его героя «сверкали», что он ходит «взад и вперёд по комнате, как тигр по своей клетке». Воспитанное на книгах воображение наделяет бывшего гусарского офицера — «человека, коего жизнь была загадкою» — не просто таинственными, но прямо inferнальными чертами: «Мрачная бледность, сверкающие глаза и густой дым, выходящий изо рта, придавали ему вид настоящего дьявола». Такие сравнения и описания окрашены лёгкой иронией Пушкина, его ощущением литературного штампа, не воспринимаемого передающим всё это Иваном Петровичем Белкиным. Подобная стилистика, неискоренимая на протяжении всего XIX века, встречалась ещё и Чехову у знакомых ему литераторов, однозначно вызывая его иронию.

В сравнении с пушкинским гусаром, обыденность чеховского героя порой даже кажется нарочитой. О Сильвио говорится с первых же строк: «Какая-то таинственность окружала его судьбу», конец повести по своей исключительности соответствует поразительному началу. Войничский же впервые предстаёт перед публикой в бытовой заурядности — заспанным, помятым, со сбившимся набок галстуком, в последней сцене он заполняет счета на постное

²² Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (К теории пародии) // Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция: Избранные труды. М.: Аграф, 2002. С. 339.

масло и гречневую крупу. С обликом Сильвио несовместимы постное масло и гречневая крупа — даже его обед обозначен абстрактно и конкретизирована только романтика застолья: «шампанское лилось при том рекою». Дядя Ваня не принадлежит тому миру, где шампанское льётся рекой, не случайна в чеховской пьесе сцена, где, подвыпив, он становится скучным пошляком. Тем не менее, второй пушкинский план проступает сквозь первый чеховский, литературная коллизия получает двойное освещение, а каждый из соотносимых текстов — смысловую многомерность.

6

В сравнении с «Барышней-крестьянкой» и «Выстрелом», в повести «Метель» «романическое воображение» героев столь действенно, что становится двигателем сюжета. Один из наиболее интересных художественных откликов Чехова на «Метель» — святочный рассказ «То была она!», напечатанный в «Осколках» под псевдонимом А. Чехонте. Этот рассказ появился как стилизация «Метели»: сквозь чеховский план здесь откровенно просвечивает соответствующий сгущённый «романический» план пушкинского повествования. Игра стилем вполне соответствует как жанру святочного рассказа, так и псевдониму, скрывающему имя автора.

Чеховский рассказ начинается энергично:

«— Расскажите нам что-нибудь, Пётр Иванович! — сказали девицы.

Полковник покрутил свой седой ус, крякнул и начал:

“Это было в 1843 году, когда наш полк стоял под Ченстоховом”».

«Метель» (как и «Барышня-крестьянка») — это рассказ «девицы К. И. Т.». У Чехова полковник рассказывает историю *для* девиц. В первой публикации в «Осколках» вместо слова «девицы» стояло «девушки» — нейтральное слово из лексикона конца XIX века. При Пушкине «девушка» чаще всего означала прислугу, — это вошло и в «Барышню-крестьянку»: «Настинька, девушка барышни». Заменяя «девушек» на «девиц», Чехов тем самым с первой же фразы настроил рассказ на характерный пушкинский лад.

Первая фраза рассказа полковника также настроена то ли на самое начало «Метели» («В конце 1811 года, в эпоху нам достопамятную...»), то ли на вторящий ему зачин рассказа пушкинского полковника Бурмина, раскрывающего Марье Гавриловне свою «ужасную тайну»: «В начале 1812 года, — сказал Бурмин, — я спешил в Вильну, где находился наш полк». Чеховский полковник соответствует амплуа

ветреного и дерзкого удальца, этакого новоявленного Бурмина: если насчёт Бурмина «молва уверяла, что некогда был он ужасным пове-сою», то и Пётр Иванович в качестве предуведомления к последующей истории признаётся: «Бывало, стоило мне только моргнуть глазом, звякнуть шпорой и крутануть ус — и самая гордая красавица обращалась в послушного ягнёнка. <...> А какой я был сорванец, буйная головушка, вы и представить себе не можете».

В каждой рассказываемой истории главным двигателем сюжета оказывается метель: из-за неё герои сбиваются с дороги и попадают в незнакомое место.

У Пушкина: «...вдруг поднялась ужасная метель <...> метель не унималась <...> ямщик проехал мимо того места, где выезжали на дорогу, и таким образом очутились мы в незнакомой стороне. Буря не утихала; я увидел огонёк и велел ехать туда».

Сравним у Чехова: «...на полдороге вдруг поднялась метель.<...> дорога исчезла... Не больше как в десять минут меня, возницу и лошадей облепило снегом.

— Ваше благородие, мы с дороги сбились! — говорит возница. <...>

Ну-с, ехали мы, ехали, кружились-кружились, и этак к полночи наши кони уперлись в ворота имения...»

Заведя в незнакомое место, метель свела Бурмина с молодой незнакомкой, а Петра Ивановича, в то время подпоручика, с таинственной восхитительной женщиной. Рассказывая о своём ночлеге в незнакомом пустом доме, ночных страхах и романтическом ночном свидании, чеховский рассказчик использует проверенные атрибуты девицы К. И. Т. и добивается успеха: «Три девицы, слушавшие полковника, придвинулись поближе к рассказчику и устали на него неподвижными глазами. <...>

— Но... что же дальше? — спросила одна из барышень, замирая от ожидания».

В обоих случаях подозревается большая загадка, а когда, наконец, даётся её разгадка, ответ выходит один и тот же: таинственная незнакомка оказывается собственной женой. Название чеховского рассказа взаимодействует с известной заключительной пушкинской репликой как диалог:

— *Так это были вы!* — вскрикивает у Пушкина Марья Гавриловна, после чего Бурмин бледнеет и бросается к её ногам.

— *То была она!* — с таким же восклицательным знаком утверждается в заголовке чеховского рассказа.

Повесть Белкина заканчивается этим эффектным пассажем, но к рассказу Петра Ивановича прилагается неожиданное послесловие.

«— Ммм... — проговорили барышни, разочарованно опуская руки. — Начали хорошо, а кончили бог знает как... Жена... Извините, но это даже не интересно и... нисколько не умно».

Неприкрытая авторская ирония пронизывает этот своеобразный эпилог: разочарованные девицы дуются, хмурятся и на весь вечер лишаются аппетита.

«— Нет, это даже... бесовестно! — не выдержала одна из них. — Зачем же было рассказывать, если такой конец? Ничего хорошего в этом рассказе нет... Даже дико!»

— Начали так заманчиво и... вдруг оборвали... — добавила другая. — Насмешка, и больше ничего».

Чеховский рассказ воспроизводит то самое «романическое изображение», что играло такую важную роль в жизни пушкинских барышень и их возлюбленных. С точки зрения слушательниц полковника, рассказ должен следовать известному руслу, непреложность которого утверждена в «Метели»: героиня «была воспитана на французских романах» — *«следственно, была влюблена»*; *«само по себе разумеется, что молодой человек пылал равною страстию»*; «воля жестоких родителей» им препятствует — но, *«разумеется»*, найден выход; избавление не обманет *«романического воображения»* героини и т. д.

Чеховские барышни ждут аналогичного «романического» сюжета. И здесь их устраивает всё, кроме развязки. Для конца XIX века встреча с собственной женой, пусть даже в сверхтаинственной обстановке, всё равно — обидная проза. Времена изменились, теперь даже барышни рассчитывают на что-то более пикантное. Сжалившись над ними, полковник переделывает финал: то была не *его* жена, а жена управляющего имением. Это уже совсем другое дело, и три девицы получают такое же эстетическое удовлетворение от рассказанной истории, как в своё время — девица К. И. Т., а также, конечно, сам Иван Петрович Белкин.

Пять пушкинских повестей, написанных Болдинской осенью 1830 года, вскоре были объединены общим названием, вымышленным авторством покойного Белкина и именем издателя А. П. Пять чеховских сочинений, «откликающихся» на каждую из повестей, не были организованы автором ни в какое формальное единство.

И всё же, поставив рядом эти произведения Чехова, можно заметить их «взаимодействие» между собой, взаимные «отражения». Как и повести белкинского цикла, их соединяют внутренние сквозные скрепы — повторяющиеся тематические мотивы, придающие им единство и создающие вариант цикла, хотя и при отсутствии формальных, внешне выраженных его примет.

Так, тема блудного сына, в разных аспектах проявляющаяся в «Невесте», важна и в повести «Моя жизнь». Мисаил, как библейский герой, разорвал с отцом, живёт в бедности, скитается. В глазах отца он — «нищий, оборванец, негодяй», слова укоров отца (полной противоположности отцу библейскому) соотносимы с содержанием притчи: «...имеющий знатных, благородных предков, стремишься в грязь! <...> на тебя я уже махнул рукой <...> Я лишаю тебя моего благословения». Однажды перед смертью сестры Мисаил приходит в родительский дом, хочет броситься к отцу: «захотелось броситься к нему на шею и, как учила Аксинья, поклониться ему в ноги...» По притче ни в этой сцене, ни в других не получается — но соотнесённость с притчей остаётся. Не случайно тот же «культурный код» повести проявился и в других судьбах: как отметил А.С. Собенников, «Маша Должикова и есть тот блудный сын, который возвращается в дом отца»²³; Т.В. Филат отметила «дублирующий мотив “блудной дочери” в варианте ухода-изгнания Клеопатры Полозневой»²⁴.

Один и тот же мотив «Пропала жизнь!» объединяет «Скрипку Ротшильда» и «Дядю Ваню». Яков Иванов и Иван Петрович Войницкий сокрушаются о своей жизни, в которой как будто нет прошлого и не будет будущего:

«...жизнь моя потеряна безвозвратно. Прошлого нет, оно глупо израсходовано на пустяки, а настоящее ужасно по своей нелепости»; «Пропала жизнь!» («Дядя Ваня»).

«...жизнь прошла без пользы, без всякого удовольствия, пропала зря, ни за понюшку табаку; впереди уже ничего не осталось, а посмотришь назад — там ничего, кроме убытков, и таких страшных, что даже озноб берёт» («Скрипка Ротшильда»).

Словно им обоим в ответ звучит в «Моей жизни» утверждение Мисаила — ничто не проходит и не пропадает зря: «Я верю, что ничто не проходит бесследно и что каждый малейший шаг наш имеет значение для настоящей и будущей жизни».

²³ Собенников А.С. «Между “есть Бог” и “нет Бога”...» (О религиозно-философских традициях в творчестве А.П. Чехова). Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1997. С. 85.

²⁴ Филат Т.В. Поэтика пространства и времени в русской повести конца 1880-х — начала 90-х годов. Днепропетровск: АРТ-ПРЕСС, 2002. С. 212.

Мотив жизни своими трудами на земле отразился, как отмечено выше, в «Невесте» и «Моей жизни»: в первом случае как прожектерская идея, во втором — в реальном практическом воплощении. Та же практика деревенских трудов, не дающих счастья, стала одним из мотивов и «Дяди Вани».

Чтение романов, книжность сознания и попытки подстроить жизнь под известный литературный образец сближают такие произведения, как «Моя жизнь», «Невеста», «Дядя Ваня» и «То была она!». В системе внутренних связей между чеховскими произведениями имеет значение и то, что два из них — это *рассказанные* истории: «Моя жизнь» имеет подзаголовок «Рассказ провинциала», а «То была она!» — рассказ полковника Петра Ивановича (чьё имя, кстати сказать, — перевёртыш имени Белкина; интересно, что в пушкинских вариантах Белкин именовался тоже Петром Ивановичем).

Наконец, внутренние связи существуют на уровне лексики и фразеологии. Начало повести «Моя жизнь»: «Управляющий сказал мне: “Держу вас только из уважения к вашему почтенному батюшке, а то бы вы у меня давно полетели”».

«— Если бы я не уважал вас за талант, то вы давно бы полетели у меня в окошко», — говорит Якову Бронзе Ротшильд.

Особенно важны как для чеховских, так и для пушкинских произведений скрепляющие мотивы, восходящие к стихотворению Пушкина «Бесы». Н.Н. Петрунина отметила связь «Бесов» с «Гробовщиком»: «Ощущение надрывающей сердце тоски, отчуждённости от мира, одиночества среди враждебных стихий, определяющее эмоциональный строй “Бесов”, по-своему, на уровне сознания Адриана Прохорова, отозвалось и в “Гробовщике” <...> Другой мотив, сближающий “Гробовщика” с “Бесами”, — мотив “ночных”, являющихся в лунном свете видений...»²⁵ Связаны «Бесы» и с «Метелью» — в первую очередь с той её частью, где описано блуждание в метельной мгле сбившегося с дороги Владимира. Поэтический и прозаический тексты рисуют одну и ту же картину, и нереклички между ними разительны: «Мутно небо, ночь мутна» — «окрестность исчезла во мгле мутной и желтоватой»; «снег летучий» — «летели белые хлопья снегу»; «еду, еду в чистом поле» — «он ехал, ехал, а полю не было конца»; «коням, барин, тяжело» — «лошадь начинала уставать»; «вон — теперь в овраг толкает одичалого коня» — «Всё сугробы да овраги; поминутно сани опрокидывались»; «страшно,

²⁵ Петрунина Н.Н. Первая повесть Пушкина («Гробовщик») // Русская литература. 1983. №2. С. 89.

страшно поневоле среди неведомых равнин» — «с ужасом увидел, что он заехал в незнакомый лес. Отчаяние овладело им» и т. д.

Бесовская сила, предстающая метелью в стихотворении, в повести «Метель» уводит далеко в сторону Владимира и вовлекает в своё движение Бурмина: «...непонятное беспокойство овладело мною; казалось, кто-то меня так и толкал». В связанный с этой повестью рассказ Чехова «То была она!» перешёл не только символический образ самой метели, сбивающей с пути ездока, но и мотив «бесовщины», виновной в происходящем. Образы пушкинского стихотворения: духи, собравшиеся среди белеющих равнин, кружащиеся бесы с их жалобным пением, надрывающим душу, визг и вой адской силы, мчащейся в вышине рой за роем, — всё это отозвалось в тексте чеховского рассказа в своеобразном «бесовском» лейтмотиве, совпадающем с пушкинским почти дословно:

«Белый саван закружился, завертелся, как чёрт перед заутреней, ветер застонал <...> творилось что-то адское... Ветер отпевал кого-то, деревья гнулись с воем и плачем; какая-то чертовщинка, должно быть, ставня, жалобно скрипела и стучала по оконной раме. <...> казалось, что моя кровать носилась по всему пустому дому и играла в чехарду с духами <...> то слышался чей-то шёпот, то кто-то касался моего плеча — вообще чудилась чертовщина», и так далее до нового повторения о «чертовщине и хаосе звуков», о «метели» и «духах».

Характерно, что в чеховском тексте среди прочих примет «чертовщинкой» назван жалобный скрип и стук оконной ставни. Эта деталь также связана с пушкинской, с описанием настроения Марьи Гавриловны перед решающим шагом: «На дворе была метель; ветер выл, ставни тряслись и стучали; всё казалось ей угрозой и печальным предзнаменованием». Те же мотивы организуют и один из важнейших эпизодов рассказа Чехова «Невеста» — беспокойную ночь, когда Надя принимает решение изменить свою судьбу. Любопытно, как в чеховское изображение летней ночи (накануне 1 июля) входят ассоциации с вьюжной ночью из пушкинского стихотворения:

«Ветер стучал в окно, в крышу; слышался свист, и в печи домовой жалобно и угрюмо напевал свою песенку. <...> Послышался резкий стук, должно быть, сорвалась ставня».

«В печке раздалось пение нескольких басов и даже послышалось: “А-ах, бо-о-же мой!”» (Ср.: «Что так жалобно поют? Домового ли хоронят..?»)»

«Басы опять загудели в печке, стало вдруг страшно».

«...кто-то со двора всё стучал в ставню и насвистывал».

Как сбившийся путник в стихотворении, Надя чувствует этой ночью надрывающую душу тоску, страдает от одиночества и своей разьединённости со всем окружающим. Под влиянием этой бурной ночи она совершает поступок, переворачивающий всю её жизнь.

Таким образом, существуют сложные внутренние взаимосвязи между многими произведениями сразу: внутри творчества каждого из писателей («Гробовщик» и «Метель» у Пушкина; «То была она!» и «Невеста» у Чехова); между произведениями разных писателей (так, «Невеста» связана с «То была она!», но также связана и с «Метелью», и с «Бесами», а посредством «Бесов» — с «Гробовщиком» и т.д.). Смысловая сочетаемость всех отмеченных произведений способна порождать новые связи и новые смыслы. Пересечение всех смысловых пространств способно создать новую неформальную конструкцию, вариативную традиционному циклическому построению.

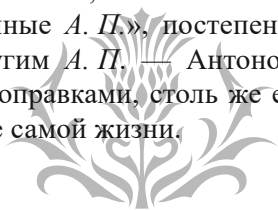
Взглянем теперь на чеховские произведения, «откликающиеся» на «Повести Белкина», с другой точки зрения: с точки зрения жанровых признаков. Здесь представлены: один шуточный «осколочный» рассказ, два рассказа «серьёзных», повесть и пьеса — все прозаические жанры, в которых работал Чехов. Высказывалось мнение, что «Повести Белкина» представляют собой «редчайший случай романа, “застигнутого” в момент своего становления, формообразования»²⁶. В дальнейшем своём развитии, пройдя через вершины в художественном опыте Тургенева, Л. Толстого и Достоевского, роман формально разрушился на этапе «Пушкина в прозе» — Чехова. Чехов не раз принимался писать «настоящий роман, целое тело, где каждое лицо будет органически необходимо» (П III, 178), но так и не написал его. Или, может быть, всё-таки написал, но «целое тело» в этом случае отличалось весьма неожиданной конструкцией. Как утверждает И.Н. Сухих: «Чеховский роман складывался из небольших повестей и рассказов»; «Романа не было, но всё-таки он — е с т ь»²⁷. Именно Чехов оказался тем будущим романистом, о котором у Пушкина говорилось в «Романе в письмах»: «Пусть он по старой канве вышьет новые узоры и представит нам в маленькой раме картину света и людей, которых он так хорошо знает».

В сравнении с традиционными формами классического романа, «рама» Чехова была действительно невелика, но вместила большое содержание. В малых литературных формах Чехову удалось создать

²⁶ Тона В.И. Притча о блудном сыне в контексте «Повестей Белкина»... С. 72.

²⁷ Сухих И.Н. Жизнь человека: версия Чехова // Чехов А.П. Рассказы из жизни моих друзей. СПб.: Ред.-изд. центр «Культ-информ-пресс», 1994. С. 6.

объёмную картину своего времени, людей и идей конца XIX — начала XX века. Вышивая новые узоры для своих современников, он, конечно, использовал старую канву, каковой была сама жизнь. При этом его узоры, бывало, переплетались с пушкинскими. Можно сказать, что «Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А. П.», постепенно, одна за другой, были «пересказаны» другим А. П. — Антоном Павловичем Чеховым. «Пересказаны» с поправками, столь же естественными, сколь естественно движение самой жизни.



«ПО СИСТЕМЕ ОТЦА НАШЕГО ШЕКСПИРА...»

Чехов — Пушкин — Шекспир — эти сближения с полным основанием можно назвать классическими, в отличие от тех «странных сближений», возникновение которых утверждено самим Пушкиным: «Бывают странные сближения»¹.

Классичность предполагает закономерность: если в тексте Чехова появляется некий мотив из Пушкина, всегда отыщутся основания сблизить его с данным чеховским текстом, а затем обнаружить и некую шекспировскую аналогию. Закономерность эта так же устойчива в творчестве Чехова, как три единства в эпоху классицизма. При всей своей непреложности, она несёт в себе и обаяние преднамеренного или неосознанного авторского лукавства, что роднит её с тайным знаком из знаменитой новеллы современника Чехова американца О. Генри. У О. Генри влюблённые придумывают собственный знак: сердце и крест; когда необходимо свидание, знак посылается нарисованным на мешке с картошкой и луком. «Они всегда вместе», — нежно говорит при встрече девушка. «Вместе они замечательны, — отвечает её избранник, — с тушёным мясом». — «Я имею в виду сердце и крест, — поясняет она. — Наш знак. Любовь и страдание — вот что он обозначает.

«Они всегда вместе» — мог бы повторить Чехов о Пушкине и Шекспире, — как картошка и лук, как любовь и страдание, ибо только гений и злодейство две вещи несовместные, а Пушкин и Шекспир — гении. В творчестве Чехова одно из самых откровенных в смысле их обоюдной «совместности» произведений — драматический этюд «Лебединая песня»: здесь декламацию из «Бориса Годунова» сразу же сменяет сцена из «Короля Лира», а идущие след за тем строки из «Полтавы» даны в обрамлении сцен из «Гамлета» и «Отелло». В других случаях «сближения» подаются не столь явным образом, — как в пьесе «Чайка», где в первом и втором действиях звучат цитаты из «Гамлета», а в последнем упоминается «Русалка». Исследователи не раз обращали внимание на характерные гамлетовские мотивы в «Чайке», однако «сближения» с Шекспиром в данном случае шире одного только «Гамлета», и осознать это помогает не что иное, как «сближение» с Пушкиным.

Чехов хорошо знал как драму Пушкина «Русалка», так и одноимённую оперу А.С. Даргомыжского. Этим знанием наделён и его герой Треплев, который, рассказывая историю Нины Заречной,

¹ Пушкин А. С. Заметка о «Графе Нулине» (1830) // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 19 т. М.: Воскресенье, 1994–1999. Т. 11. С. 188.

замечает, что её «воображение немного расстроено», и вспоминает пушкинского безумца: «В “Русалке” мельник говорит, что он ворон, так она в письмах всё повторяла, что она чайка».

Поведение Нины во время последней встречи с Треплевым подтверждает справедливость такого предупреждения: Нина предстаёт растерянной и утомлённой, путающейся в потоке мыслей и слов. Её состояние растерянности проявляется, в частности, в том, что Нина никак не может вспомнить, о чём ей нужно было сказать, и повторяет: «не то, не то...» Она сначала говорит: «Я — чайка... Нет, не то»; потом рассказывает о себе; потом опять: «Я — чайка... Не то». Тут же, казалось бы, находит ответ: «Я — актриса. Ну, да!» Но сразу же перебивает тему и позже ещё раз повторит: «Я — чайка. Нет, не то... Помните, вы подстрелили чайку? Случайно пришёл человек, увидел и от нечего делать погубил... Сюжет для небольшого рассказа... Это не то... (*Трёт себе лоб.*) О чём я?..» И только тут впервые осознанно говорит о главном — о сцене и своём призвании актрисы. «Я говорю о сцене. Теперь уж я не так...»

«Не так» контрастно «не то», теперь речь Нины льётся не прерываясь, фразы соединяются в синтаксически законченные конструкции, ход мысли логически завершён.

Внутреннее движение всего этого эпизода из IV действия соответствует следующей структуре: *прощальное свидание — потребность сказать самое важное — забыла, «не то...» — вспомнила*. Так же построена одна из сцен пушкинской «Русалки»:

К н я з ь

Прощай.

О н а

Постой; тебе сказать должна я

Не помню что...

К н я з ь

Припомни.

О н а

Для тебя

Я всё готова... *нет, не то...* Постой —
Нельзя, чтобы навеки в самом деле
Меня ты мог покинуть... *Всё не то...*
Да!.. Вспомнила: сегодня у меня
Ребёнок твой под сердцем шевельнулся.

Пушкинской сцене, в свою очередь, находится соответствие в трагедии Шекспира «Антоний и Клеопатра»:

А н т о н и й

Я ухожу, царица.

К л е о п а т р а

Г о с п о д и н

Мой вежливый, два слова. *Мы расстаться*

Должны с тобой... нет, нет, не то... Друг друга

Любили мы... Нет — это сам ты знаешь, —

Но что-то я сказать хотела, — о,

Забывчивость моя! точь-в-точь Антоний:

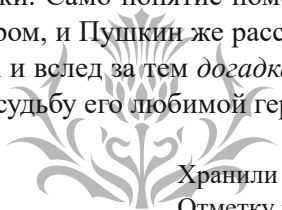
Антонием совсем я позабыта².

Чеховская, пушкинская и шекспировская героини изображены в сходном психологическом состоянии, которое передаётся близкими образными средствами. В итоге перед нами предстают своего рода «три сестры» — не по семейному, но по литературному родству.

Известный исследователь русской литературы, профессор Ленинградского государственного университета Г.А. Бялый (1905–1987) в своём спецкурсе «Драматургия Чехова» (к сожалению, незаписанном и неопубликованном) проводил другую литературную параллель: сравнивал «Чайку» Чехова с «Грозой» А.Н. Островского, а именно — последнюю встречу Нины и Треплева со сценой прощания Бориса и Катерины перед её самоубийством. Катерина тоже забывает что-то важное: «В голове-то всё путается, не вспомню ничего»; тоже повторяет: «Ах, нет, не то, не то!», пока наконец, «подумав», не находит свою главную мысль — просит молиться за её грешную душу, так как уже раньше решила, что жить больше не будет, «нехорошо». Но Бялый всегда акцентировал стилевые различия текстов Чехова и Островского, — в этом сопоставлении определяющим для него было *противопоставление* речевой манеры: то, что Катерина говорит гораздо проще, короче и без тени мелодраматизма, свойственного людям чеховского времени. Всё же обнаруживающуюся общность в словах Нины и Катерины Бялый обосновывал следующим комментарием: поскольку Нина — актриса, в её репертуаре наверняка была роль Катерины, и эта роль отразилась на поведении героини в последнем действии «Чайки». Такое объяснение психологически остроумно, но подключение к Островскому и Чехову аналогий из Пушкина («Русалка») и Шекспира («Антоний и Клеопатра») позволяет говорить о литературной традиции, к которой на определённом этапе присоединился и Чехов.

² Шекспир В. Полн. собр. соч.: В 3 т. Изд. 5-е / Под ред. Д. Михаловского. Т. 3. СПб.: Изд-е Н.В. Гербель, 1899. С. 414.

Случай иной — помета, оставленная автором на книге писателя-предшественника. С одной стороны, здесь остаётся материальный след творческой связи, с другой — зашифрованность подобных свидетельств ставит такую связь на грань предположения или догадки. Само понятие пометы нерасторжимо связано с пушкинским миром, и Пушкин же рассказал о том, как чтение по пометам на полях и вслед за тем *догадка* («Ужели с л о в о найдено?») повлияли на судьбу его любимой героини:

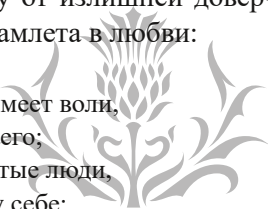


Хранили многие страницы
Отметку резкую ногтей;
Глаза внимательной девицы
Устремлены на них живей.

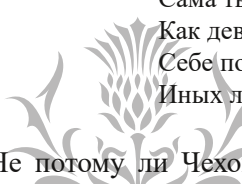
«Внимательной девице», предавшейся «жадной душой» указанному занятию, в итоге «открылся мир иной», — исследователю же за подобными отметками могут открыться перекрёстки разных художественных миров. Среди них обнаруживается и такой, где сходятся Чехов, пушкинская «Русалка» и шекспировский «Гамлет».

Чехову также не была чужда такая читательская слабость, как пометы на страницах принадлежащих ему книг. Особенно тех, какие он не только читал, но и перечитывал. Таким многолетним его спутником был «Гамлет, принц Датский» в переводе Н. А. Полевого, выпущенный в 1887 году А. С. Сувориным. В этом издании, кроме текста Полевого, были помещены отрывки из переводов, выполненных другими известными переводчиками. Чехов читал и эти дополнения. На странице с переводом А. Кронеберга он отчеркнул красным карандашом 9 строк монолога Лаэрта, обращённого к Офелии, из I действия, III сцены (у Полевого эта сцена пропущена). Здесь Лаэрт говорит о Гамлете, предостерегает сестру от излишней доверчивости, просит не обольщаться уверениями Гамлета в любви:

Как первый принц, он не имеет воли,
Он раб происхождения своего;
Не может он, как мы, простые люди,
Избрать подругу по сердцу себе:
С избранием её сопряжены
Упадок сил иль счастье государства —
И потому души его желанья
Ограждены согласием людей,
Которым он глава.

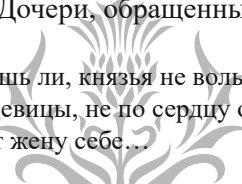


Отмеченные Чеховым слова Лаэрта как лексически, так и ритмически близки к словам Князя, обращённым к Дочери Мельника в пушкинской «Русалке»:



Сама ты рассуди. Князя не вольны,
Как девицы, — не по сердцу они
Себе подруг берут, а по расчётам
Иных людей, для выгоды чужой.

Не потому ли Чехов отметил эти строки, что вдруг услышал в них звук знакомой пушкинской речи? Характер чеховских помет как будто отражает процесс узнавания: сначала в монологе Лаэрта дугообразной скобкой слева от текста отмечены первые четыре строки: здесь уже есть совпадение с «Русалкой» и заметна перекличка. Затем другой такой же дугообразной скобкой отмечены следующие пять строк, в которых мысль получает своё завершение. Таким образом выделены все девять шекспировских строк; у Пушкина близкое содержание выражено в четырёх строках и ещё раз повторено в неполных трёх в словах Дочери, обращенных к Мельнику:



Видишь ли, князя не вольны
Как девицы, не по сердцу они
Берут жену себе...

Из данного сопоставления одно предположение напрашивается сразу: Чехов проявил себя очень внимательным читателем. Можно было бы даже сказать — исследователем, если бы знать наверняка, что в его восприятии этот отрывок из «Гамлета» был созвучен «Русалке». Но, хотя причина этих помет осталась неизвестной, очередное классическое сближение как следствие всё равно состоялось. Ведь как бы то ни было, а сцена из «Русалки» бесспорно перекликается с одной из сцен «Отца нашего Шекспира», как называл Шекспира Пушкин, признавая его влияние на своего «Бориса Годунова»³.

Особый вопрос — о том, как вообще могла возникнуть такая параллель. Андрей Иванович Кронеберг (1814?–1855), сын известного харьковского филолога, издателя, шекспироведа И. Я. Кронеберга, критик и переводчик, друг Белинского, работал над переводом «Гамлета» с 1840 по 1844 год. Можно, конечно, предположить, что текст «Русалки», опубликованный в «Современнике» в 1837 году, оказал влияние, быть может и невольное, на переводчика. Однако обращение

³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 19 т. Т. 11. С. 66.

к оригиналу трагедии показывает: Кронеберг был максимально точен при переводе интересующего нас отрывка и явно отталкивался от первоисточника. По-видимому, с тем же источником — оригиналом «Гамлета» — соотносится и сцена в «Русалке». Пушкин мог быть знаком как непосредственно с оригиналом, так и с близким к нему переводом М. П. Вронченко, где добросовестно изложены те же мотивы: «без воли», «в склонности не властен, как иные»⁴ и т. п.

В записках К. А. Полевого о Пушкине можно найти подтверждение каждой из этих версий: «Рассуждая о стихотворных переводах Вронченки, производивших тогда впечатление своими неотъемлемыми достоинствами, он (Пушкин) сказал: “Да, они хороши, потому что дают понятие о подлиннике своём, но то беда, что к каждому стиху Вронченки привешена гирька”»⁵. Из приведённых слов Пушкина следует, что он имел понятие как о подлиннике, так и о том самом переводе, о котором Белинский позднее напишет: «...перевод был полный, без всяких изменений <...> верный в буквальном значении, почти подстрочный...»⁶ Нельзя при этом не восхититься пушкинским замечанием насчет гирьки, привешенной к каждому стиху Вронченко: это замечание подлинного мастера, не допускавшего в собственном творчестве неуклюжей тяжеловесности. Всё повторяется: Чехову в начале 1900-х годов случится познакомиться с новым переводом «Гамлета», осуществленным К. Р. (Константином Романовым), который чем-то напоминает труд Вронченко: и выполнен также на совесть, и почти дословен — и тоже, увы, с привешенными «гирьками»... Чехову так и остались близки Н. Полевой и А. Кронеберг (полный перевод «Гамлета» Кронеберга имелся у него в отдельном издании 1861 года).

В прозе Чехова соседство Пушкина с Шекспиром — такое же правило, как и в драматургии. Одна из наиболее литературных чеховских повестей — «Дуэль» — наполнена книжными аллюзиями разного рода, и явными цитатами, и скрытыми реминисценциями. Герой «Дуэли» Иван Андреич Лаевский когда-то учился на филологическом факультете, теперь выписывает два толстых журнала и может говорить так умно, что понимают его немногие. Он мнит себя духовным преемником Онегина, как выражается другой герой — частенько принимается нести «длинную галиматью об Онегине», при случае не затруднится цитатой: «Морозной пылью серебрится его бобровый воротник». Вполне закономерно возникнет ситуация,

⁴ Шекспир В. Гамлет / Пер. с англ. М. В. СПб., 1828. С. 23–24.

⁵ Разговоры Пушкина: Репринт. воспроизв. изд. 1929 г. М.: Политиздат, 1991. С. 113.

⁶ Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1977. С. 311.

когда начитанный филолог вспомнит о Гамлете: «Своею нерешительностью я напоминаю Гамлета, — думал Лаевский дорогой. — Как верно Шекспир подметил! Ах, как верно!»

Примечательно, что антагонист Лаевского, зоолог фон Корен, так же свободно оперирует и Пушкиным, и Шекспиром. В пику Лаевскому, который не любит природы, он вспоминает «Украинскую ночь Пушкина» как образцовое литературное описание: «Природа должна прийти и в ножки поклониться». И он же мечтает о появлении в далеком будущем «нового Гамлета», в монологах которого «гуманитарные науки <...> встретятся с точными науками и пойдут с ними рядом».

«Тургеневы разные бывают», — запомнил Чехов с юности фразу из рассказа его «крёстного батьки» в юмористике Н. Лейкина (П I, 60). В чеховской повести перед читателем предстают явно «разные Пушкины» и «разные Гамлеты». Они поставлены один напротив другого в дуэльных позах, и Пушкин фон Корена готов в любой момент двинуться к барьеру против Пушкина Лаевского, а оснащённый точными науками Гамлет — против немощного филологического вырожденца, Гамлета Лаевского. Есть ещё один Пушкин, о котором напоминает авторский голос, ибо уже не героям, а автору принадлежит эпитафия к XVII главе «Дуэли», для которой взяты следующие строки пушкинского «Воспоминания»:

... в уме, подавленном тоской,
Теснится тяжких дум избыток;
Воспоминание безмолвно предо мной
Свой длинный развивает свиток.
И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклиная,
И горько жалуясь, и горько слёзы лью,
Но строк печальных не смываю.

Строки пушкинской элегии — очевидный авторский комментарий к тому нравственному перелому, который происходит с Лаевским в ночь, едва не ставшую для него последней. Выбор эпитафии и почти дословное совпадение его с чеховским текстом (сравним сказанное о Лаевском: «Он вслух проклинал себя, плакал, жаловался, просил прощения...») не оставляет сомнений в авторском намерении.

В иных случаях пушкинские аллюзии зашифрованы более сложно, хотя ключ к разгадке, по сути, оказывается на виду. В XV главе «Дуэли» подробно выписана сцена, в которой раздражённый Лаевский выясняет отношения с доктором Самойленко. Лаевский просит

избавить его от «дружеских услуг», перестать обращать внимание на него и на то, как и с кем он живёт и т. д. Он обращается к Самойленко, но вот что видит сторонний наблюдатель, свидетель всей картины в целом:

«Меня третируют, как чёрт знает что! Ничего я не желаю! — крикнул Лаевский, шатаясь от волнения <...> — Ничего я не желаю! Только прошу, пожалуйста, избавить меня от опеки. Я не мальчишка и не сумасшедший и прошу снять с меня этот надзор!

Вошёл дьякон и, увидев Лаевского, бледного, размахивающего руками и обращающегося со своей странной речью к портрету князя Воронцова, остановился около двери как вкопанный.

— Постоянные заглядывания в мою душу, — продолжал Лаевский, — оскорбляют во мне человеческое достоинство, и я прошу добровольных сыщиков прекратить своё шпионство! Довольно!»

Оказывается, «странная речь» Лаевского обращена к портрету князя Воронцова. Поскольку действие «Дуэли» происходит на Кавказе, портрет такого исторического деятеля, как М. С. Воронцов, с 1844 по 1853 годы бывшего наместником Кавказа с неограниченными полномочиями и после этого возведённого в княжеское достоинство, — деталь как будто бытовая, подчёркивающая местный колорит. Однако эта деталь несёт с собой и совершенно иной подтекст, вполне доступный широкому читательскому восприятию. В сознании потомков имя Воронцова навсегда соединилось с именем Пушкина: «враг Пушкина граф Воронцов»⁷ — твёрдо определил их отношения Ю. Н. Тынянов. У Воронцова (ещё не князя, а графа), в бытность его генерал-губернатором Новороссии и наместником Бессарабии, Пушкин служил во время южной ссылки в чине коллежского секретаря губернской канцелярии. Все чувства и все претензии, какие сейчас Лаевский высказывает перед портретом Воронцова, испытывал когда-то Пушкин по отношению к реальной особе своего начальника. Опека и надзор, третирование, как мальчишки (достаточно назвать командировку на саранчу), необходимость отстаивать своё достоинство — всё это популярнейшие факты из биографии опального поэта. Вспоминая южную ссылку, Пушкин писал: «Мы не хотим быть покровительствуемы равными. Вот чего подлец Воронцов не понимает. Он воображает, что русский поэт явится в его передней с посвящением или одою — а тот является с требованием на уважение...»⁸ Лаевский в своей речи заявляет, что «благодетель» терпеть не может, и требует: «Уважайте личность!» Добавим к этому,

⁷ Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М.: Наука, 1969. С. 287.

⁸ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 19 т. Т. 13. С. 179.

что на Кавказе он чувствует себя, как в ссылке или тюрьме, тоскует по Петербургу, пренебрегает службой, живёт с чужой женой, смущает окружающих вольностью нравов и суждений — всё это также может напомнить детали южной жизни известного коллежского секретаря... Так что же, — пора задать вопрос, — уж не изображает ли из себя Иван Андреич Лаевский (совсем недавно напоминавший сам себе Гамлета) новоявленного Пушкина, едва ли не «брата по судьбам» того, кто некогда отстаивал свои права перед знатнейшим чиновником России?

В подобном случае не сформулировать такой вопрос и не задать его просто нельзя. Но и ответить на него со всей определённостью тоже нельзя: Чехов так строит весь эпизод с Лаевским перед портретом Воронцова, что оставляет своим читателям возможность разных истолкований. Когда Лаевский намеренно сопоставляет себя с Онегиным или же с Гамлетом, он в самом деле смешон, однако в сцене с портретом смешна сложившаяся ситуация: она полна иронии, но не убийственной для главного героя. Скорее жизнь разыгрывает здесь одну из тех своих лукавых шуток, на которые так легко откликается смешливый дьякон из «Дуэли». Предшествуя искусству кинематографа, лик Воронцова словно wpłyвает в кадр и начинает тревожить воображение — как появлялась и тревожила воображение тень отца Гамлета, которая являлась без зова и приходила, как известно, даром.

Образцовая литературная деталь — портрет князя Воронцова — побуждает вспомнить и о знаменитом чеховском приёме «стреляющего ружья», ибо в XV главе «Дуэли» это «ружьё» выстреливает, но «заряжается» оно ещё в III главе. В самом начале III главы читатель знакомится с новым героем повести, зоологом фон Кореном; здесь общается, что ежедневно зоолог обедал в доме Самойленко и до обеда коротал время в гостиной, внимательно рассматривая альбом с потускневшими фотографиями неизвестных мужчин и дам. Далее говорится: «Покончив с альбомом, фон Корен брал с этажерки пистолет и, прищулив левый глаз, долго прицеливался в *портрет князя Воронцова* или же становился перед зеркалом и рассматривал своё смуглое лицо, большой лоб и чёрные, курчавые, как у негра, волоса, и свою рубаху из тусклого ситца с крупными цветами <...> Самосозерцание доставляло ему едва ли не большее удовольствие, чем осмотр фотографий или пистолета в дорогой оправе».

Кто же отражается в так удачно подставленном зеркале: фон Корен — или иной знакомый лик? Смуглый, курчавый (а курчавость — «как у негра»), любитель цветных рубах, ценитель дорогого оружия,

первой мишенью избирающий сиятельнейший лоб бывшего хозяина здешних мест... Не правда ли, как узнаваем такой портрет, вплоть до цветной рубахи, в которой Пушкин запечатлён героем многих историй (по пути с юга в Михайловское в воспоминаниях А. Подолинского; на Святогорской ярмарке, когда за неподобающий званью вид он едва не был арестован). Выходит, как и в случае с Лаевским, здесь перед нами даже не «Пушкин фон Корена», а сам фон Корен-Пушкин, прицеливающийся в князя Воронцова, чтобы «покончить» и с ним?..

Фон Корен смотрит в зеркало, намеренно становясь напротив, и там высматривает нечто известное только ему; Лаевский смотрит внутрь себя, как в зеркало, пытаясь разглядеть в изгибах своей души что-то не видимое другим. В каждом из них и в самом деле заключена частица Гамлета, который не только ведал об эффективности такого «зеркала», но и весьма успешно с ним обращался:

Г а м л е т

Постой, садись: ты с места не сойдёшь,
Пока я зеркала тебе не покажу,
В котором ты свою увидишь душу⁹.

Здесь процитирован отрывок из перевода Кронеберга, а в переводе Полевого тема невидимых изгибов души, вдруг проясняемых и зримых воочию, звучит особенно отчётливо:

Г а м л е т

Сядь, и с места
Ты не сойдёшь, пока тебе я не представлю
Такого зеркала, где все души твоей изгибы
Наруже будут! <...>

К о р о л е в а

Мой сын!
Ты очи обратил мне внутрь души,
И я увидела её в таких кровавых,
В таких смертельных язвах — нет спасенья!¹⁰

Такое зеркало фон Корен с особым удовольствием подставил бы Лаевскому, чтоб подтвердить свой приговор: «Я ему сказал, что его положение безвыходно»; «нет спасенья» — сказано у Шекспира.

⁹ Шекспир В. Гамлет. Трагедия / Пер. А. Кронеберга. Изд. 2-е. М.: Изд-е одесск. книгопродавца А. С. Великанова, 1861. С. 140.

¹⁰ Шекспир В. Гамлет, принц Датский / Пер. с англ. Н. А. Полевого. Изд. 2-е. СПб.: Изд-е А. С. Суворина, [1887]. С. 67, 69.

Именно таким зеркалом, отражающим одни только «смертельные язвы» души, оказывается для Лаевского Надежда Фёдоровна: «...из дня в день она, как зеркало, должна была отражать в себе его праздность, порочность и ложь — и этим, только этим наполнялась её жизнь, слабая, вялая, жалкая...» «Только этим» — так думает Лаевский в ночь перелома, но вся ли правда при этом «доложена» (говоря словами известного пушкинского заклинания: «Свет мой, зеркальце! скажи да всю правду доложи»)? И существует ли вообще в «Дуэли» такое «зеркало», которое «доложит» «всю правду» о каждом, всех отношениях, а по большому счёту — единственную «настоящую правду», размышлениями о которой наполнены последние страницы чеховской повести?

Как в пушкинском «Борисе Годунове» «всю правду» «докладывал» юродивый, так в «Гамлете» — безумная Офелия: «...мы знаем, что мы, но не знаем, что с нами будет». Фраза по-шекспировски многосмысленна. Один из её смыслов подразумевает перемены, происходящие с телами после смерти: умрём, разложимся — и дальше Гамлет приводит ряд блестящих примеров на эту тему (благородный Александр Македонский превратится в глиняную замаску, король может прогуляться по пищеварительным органам нищего). Другой смысл близок к тому, о чём рассказывает чеховская повесть: никто не знает, как может перемениться человек, что будет с ним, каким он станет. «Никто не знает настоящей правды» — так сформулирован ответ в «Дуэли». Но настоящий ответ стоит за смыслом этой фразы, он в том, что эту фразу произносит у Чехова сначала фон Корен, а вслед за ним его антагонист Лаевский. В последней, XXI главе «Дуэли» фон Корен снова изображён как всматривающийся человек — только не в зеркало, но в явное его подобие, в окошко, за которым работает преобразившийся Лаевский. Вчитаемся и всмотримся и мы в этот многозначительный эпизод:

«Проходя мимо трёхконного домика, в который перебрался Лаевский после дуэли, фон Корен не удержался и заглянул в окно. Лаевский, согнувшись, сидел за столом, спиной к окну и писал.

— Я удивляюсь, — тихо сказал зоолог. — Как он скрутил себя!

— Да, удивления достойно, — вздохнул Самойленко. <...>

Прошло полминуты в молчании. Зоолог, доктор и дьякон стояли у окна и всё смотрели на Лаевского».

Что видит человек, смотрящий снаружи дома в оконное стекло? Он видит собственное отражение. На собственное отражение накладывается вид другого, сидящего внутри и находящегося как бы в «зазеркалье». Такая мизансцена и создаётся в последней главе «Дуэли».

В этот момент как будто въяве исчезают все прежние намёки на отражения, не раз до этого мелькавшие по ходу повествования: «Лаевский-Пушкин», «Лаевский-Гамлет», «фон Корен-Пушкин», «фон Корен-Гамлет», — и возникает новое и последнее: фон Корен-Лаевский. Перешагнув затем порог трёхконного домика и оказавшись в «зазеркальном» пространстве, фон Корен уже отчасти напоминает Лаевского, в первую очередь тем, что поддается чувствам и собирается сказать «очень много хорошего, тёплого и значительного». Лаевский же приближается к фон Корену тем, что сумел «скрутить» себя, а правило фон Корена — «надо себя держать в руках».

Поэтика «зеркала» и «зазеркалья» последовательно выдерживается в последней главе «Дуэли». Объяснение и примирение фон Корена и Лаевского происходит в своеобразном «зазеркальном» пространстве, внутри жилища Лаевского. Но в «зазеркальном» мире не может быть «зеркала», поэтому здесь возникает его звуковое подобие — «эхо». «Никто не знает настоящей правды», — произносит фон Корен, и трижды с небольшими интервалами Лаевский повторяет эти слова. Так обозначен предел, до коего героям Чехова открылась «вся правда», на этом рубеже познания они и остаются. Но автор смотрит глубже и видит больше своих героев. Читатель вправе сделать из финала «Дуэли» свой вывод, идущий дальше: «правда» в том, что возможна такая ситуация, когда заканчиваются взаимные претензии, манерничанье, литературная игра, когда растворяются и исчезают «разные Гамлеты», «разные Пушкины», а остаются два человека, недавние смертельные враги, которые с готовностью протягивают руки друг другу и говорят при этом в унисон. Чем меньше сходства между ними вначале, тем впечатляющей и неопровержимей их общность, обнаруживающаяся в конце. Выявить эту общность помогает «зеркало» трёхконного домика, замаскированный литературный перекресток шекспировского, пушкинского и чеховского миров.



«ГДЕ МОИ ЗАМЕТКИ? Я ЗАПИШУ НА НИХ...» ПОМЕТЫ ЧЕХОВА НА КНИГЕ «ГАМЛЕТ, ПРИНЦ ДАТСКИЙ» В ПЕРЕВОДЕ Н. А. ПОЛЕВОГО

«Гамлет» Шекспира — одна из любимых книг Чехова, на которой сошлись его интересы как читателя и писателя. В личной библиотеке Чехова, сохранившейся в его мемориальном Доме-музее в Ялте, остались три разных издания этой трагедии в переводах Полевого, Кронеберга и К. Р. (Константина Романова). Самый читанный-перечитанный экземпляр — второе суворинское издание 1887 года в серии «Дешёвая библиотека»: «Гамлет, принц Датский. Трагедия в пяти действиях Виллиама Шекспира. Перевод с английского Н. А. Полевого». На книге много отчёркиваний, сделанных красным и синим карандашами в характерной чеховской манере (для сравнения послужили другие личные книги Чехова с однотипными пометами). Разные следы карандашей — одно из фактических подтверждений того, что владелец не единожды обращался к этому экземпляру.

Интересно, что практически все отмеченные строки из текста Полевого получили отклик в чеховских сочинениях — в виде цитат или различного вида реминисценций. «Следовать за мыслями великого человека есть наука самая занимательная», — однажды заметил Пушкин. Попытаемся и мы проследить преломления шекспировских мыслей в творческом сознании Чехова.

Текст Н. А. Полевого

На странице 24, на поле слева от текста, вертикальной чертой красным карандашом отмечены две строки из действия I, явления III:

**Горацио, есть многое и на земле и в небе
О чём мечтать не смеет наша мудрость!**

В перефразированном виде эта цитата нашла отражение в комедии Чехова «Леший», где соответствующая фраза Гамлета, обращённая к другу Горацио, передаёт оценку происшествия как достаточно неправдоподобного, но всё-таки свершившегося:

Д я д и н (*хохочет*). Это восхитительно! Господа, не велите казнить, велите слово вымолвить! Ваше превосходительство, это я похитил у вас суругу, как некогда некий Парис прекрасную Елену! Я! Хотя рябые Парисы

не бывают, но, друг Горацио, на свете есть много такого, что не снилось нашим мудрецам! (XII, 195).

В раннем юмористическом рассказе «Клевета» та же мысль передана как расхожая фраза, вошедшая в обиходную речь более или менее образованных обывателей:

Учитель математики Тарантулов, француз Падекруа и младший ревизор контрольной палаты Егор Венедиктыч Мзда, сидя рядом на диване, спеша и перебивая друг друга, рассказывали гостям случаи погребения заживо и высказывали своё мнение о спиритизме. Все трое не верили в спиритизм, но допускали, что *на этом свете есть много такого, чего никогда не постигнет ум человеческий* (II, 276).

Хотя в данном случае заключительное высказывание достаточно отделилось от своего первоисточника, оно всё же сохраняет с ним смысловую связь.

И в последнем рассказе Чехова, «Невеста», звучат отголоски той же фразы, но здесь в ещё более редуцированном виде:

— Стало быть, вы верите в гипнозизм? — спросил отец Андрей у Нины Ивановны.

— Я не могу, конечно, утверждать, что я верю, — ответила Нина Ивановна, придавая своему лицу очень серьёзное, даже строгое выражение, — *но должна сознаться, что в природе есть много таинственного и непонятного. <...> согласитесь, в жизни так много неразрешимых загадок!* (X, 205).

Возможно, та же цитата, выделенная Чеховым, отразилась закрепившуюся в его сознании пару *Гамлет — Горацио*, что проявилось и в других контекстах. Ещё в 1882 году, после рецензии «“Гамлет” на Пушкинской сцене», помещённой в журнале «Москва», Чехов опубликовал в том же издании заметку «Фантастический театр Лентовского». В ней, в частности, он припоминал разговор Гамлета и Горацио из той сцены I действия, где речь идёт о призраке, внушающем Горацио сомнения и опасения. Много позже, находясь на Сахалине, Чехов сам почувствует себя в одной из ситуаций участником сцены «Гамлет и Горацио», о чём напишет А.Ф. Кони: «Помнится, был я на Сахалине на похоронах. Хоронили жену поселенца <...> Около вырытой могилы стояли четыре каторжных носильщика — *ex officio*, я и казначей в качестве Гамлета и Горацио, бродивших по кладбищу...» (II IV, 168).

На странице 44, на поле слева от текста, вертикальной чертой красным карандашом отмечен ответ Гамлета на реплику Полония в действии II, явлении I:

Пол. Я угощу их по достоинству, принц.

Гам. О, нет! Лучше, лучше, нежели чего они стоят! Если всякого угощать по достоинству, много ли останется на свете таких, кому не стоило бы дать порядочной оплеухи? Нет, нет! Угости их по размеру своего величия и своей щедрости!

Эту оригинальную сентенцию Гамлета Чехов использовал в «мелочишке» «Мои острофы и изречения» (1883), предназначенной для журнала «Осколки». В соответствии с тенденцией журнала он наполнил её злободневным полемическим содержанием: «Принц Гамлет сказал: “Если обращаться с каждым по заслугам, кто же избавится от пощечины?” Неужели это может относиться и к театральным рецензентам?» (II, 253).

На странице 62 синим карандашом короткой горизонтальной чертой отмечено начало, а короткой вертикальной чертой — конец текста в диалоге Гамлета и Гильденштерна из действия III, явления II:

Ах! Вот и флейтчики! Подай мне твою флейту. (Гильденштерну.) Мне кажется, будто вы слишком гоняетесь за мною?

Гильд. Поверьте, принц, что всему причиною любовь моя к вам и усердие к королю.

Гам. Я что-то не совсем это понимаю. Сыграй мне что-нибудь! (Подает ему флейту.)

Гильд. Не могу, принц.

Гам. Сыграй, сделай одолжение!

Гильд. Право, не могу, принц!

Гам. Ради Бога, сыграй!

Гильд. Да я совсем не умею играть на флейте.

Гам. А это так же легко, как лгать. Возьми флейту так, губы приложи сюда, пальцы туда — и заиграет!

Гильд. Я вовсе не учился.

Гам. Теперь суди сам: за кого же ты меня принимаешь? Ты хочешь играть на душе моей, а вот, не умеешь сыграть даже чего-нибудь на этой дудке. Разве я хуже, простее, нежели эта флейта? Считаю меня чем тебе угодно: ты можешь мучить меня, но не играть мною!

Выделенный отрывок от начала до конца, без купюр и замен слов, вошёл в одноактный драматический этюд «Лебединая песня (Калхас)», написанный в январе 1887 года, по оценке Чехова, за «1 час и 5 минут» (II II, 14).

Вариации на тему того же диалога встречаются в сцене объяснения между доктором Львовым и Ивановым в написанной в том же году четырёхактной комедии «Иванов» (д. 3, явл. 6):

Львов. Полноте, кого вы хотите одурачить? Сбросьте маску.

Иванов. Умный человек, подумайте, по-вашему, нет ничего легче, как понять меня... <...> Человек такая немудрёная, простая машинка... Нет, доктор, в каждом из нас слишком много колёс, винтов и клапанов, чтобы мы могли судить друг об друге по первому впечатлению или по двум-тремя внешним признакам. <...> Не будьте же самоуверенны и согласитесь с этим (XI, 264–265).

Вполне осознанно отказываясь от роли Гамлета, чеховский Иванов находит свой пример сложности человеческой души: не флейта, а машинка. Но в его перечне «колёс, винтов и клапанов» важно последнее слово: ведь клапаны — это не только предохранительные части парового механизма, но и детали устройства флейты, о чём Чехов не мог не знать вследствие дружбы по меньшей мере с двумя флейтистами — А. А. Долженко и А. И. Иваненко. Ещё более приближена к гамлетовскому тексту реплика Иванова в последующей сцене взаимного непонимания, в этот раз между ним и Боркиным (д. 3, явл. 9):

Иванов. Я вам что сказал?.. (*Дрожь.*) Вы играете мной? (XI, 268).

Эти сцены сохранились в «Иванове» при переделке комедии в драму в новой редакции 1889 года.

* * *

На странице 94, на поле слева от текста, красным карандашом выделен разговор могильщиков из действия V, явления I; первая

реплика *Первого* отмечена вертикальной чертой, обе реплики *Второго* — двумя горизонтальными:

Перв. Товарищ, заступ, за работу! Чёрт побери — нет никого на свете старше по званию, как садовник, землекоп да могильщик — у них самое старинное ремесло, Адамово занятие!

Втор. А разве что старше, то лучше?

Перв. Разумеется. — Экой бестолковый.

Втор. Так стало осёл лучше меня, когда он старше меня?

Возможно, мысль о старшинстве на земле звания садовника подсказала Чехову заглавие его рассказа 1894 года «Рассказ старшего садовника» и образ героя, «почтенного старика», который «называл себя старшим садовником, хотя младших не было» (VIII, 342).

В более раннем рассказе «Весной» (1886) дан портрет садовника Пантелея Петровича, наделённого тем же чувством превосходства перед всем на свете:

Вся его длинная и узкая фигура, за которую его вся дворня зовёт “стрицкий”, выражает самодовольство и достоинство. На природу глядит он с сознанием своего превосходства над ней, и во взгляде у него что-то хозяйское, повелительное и даже презрительное, точно, сидя у себя там в оранжерее или копаясь в саду, он узнал про растительное царство что-то такое, чего не знает никто.

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... (V, 52–53).

Первая часть такой характеристики соотносит чеховского героя с первым могильщиком в «Гамлете», гордым своим «Адамовым занятием»; вторая часть, намеренно отделённая новым абзацем, перефразирует высказывание «есть многое и на земле, и в небе, о чём мечтать не смеет наша мудрость!». В иронической интонации автора два контрастных мотива — от имени героя и от лица повествователя — совмещаются так же органично, как в шекспировской пьесе совмещаются сцены комического и трагического характера.

* * *

На странице 99, на поле справа от текста, длинной дугообразной чертой красным карандашом отмечен диалог Горацио и Гамлета из действия V, явления I:

Гор. Так же, принц.

Гам. И до чего можем мы унизиться, Горацио! И почему благородному праху Александра Македонского не быть замазкой какой-нибудь хижины?

Гор. Это, кажется, невероятно.

Гам. Что же тут невероятного? Почему не рассуждать так: он умер, он погребён, он сделался прахом... прах — земля... земля — глина... глина употребляется на замазку стен.

Великолепный Цезарь ныне прах и тлен

И на поправку он истрачен стен.

Живая глина землю потрясала,

А мёртвая замазкой печи стала!

Но тише, тише! Вот король!

Следы этого рассуждения можно различить в «Чайке», в монологе мировой души из пьесы Треплева: «Тела живых существ исчезли в прахе <...> Во мне душа и Александра Великого, и Цезаря...» (XIII, 13). В сочинённом Треплевым тексте так же стёрто различие между великими и самыми ничтожными мира сего: в равной степени прах «и Александра Великого, и Цезаря, и Шекспира, и Наполеона, и последней пивавки» обращён «в камни, в воду, в облака», смешался в безликой «вечной материи». В «Чайке» дано и обоснование появления этих шекспировских аллюзий: по нескольким эпизодам понятно, что Треплев не только читал «Гамлета», но и свободно использует применительно к разным ситуациям цитаты от имени принца Датского.

Вариации на тему «Великолепный Цезарь ныне прах и тлен...», как это свойственно Чехову, использованы им как в юмористическом, так и в серьёзном контекстах. В рассказе «Разговор человека с собакой» (1885) на эту тему рассуждает сильно выпивший чиновник по фамилии Романсов:

— Человек, — философствовал он, обходя помойную яму и балансируя, — есть прах, мираж, пепел... Павел Николаич губернатор, но и он пепел. Видимое величие его — мечта, дым... Дунуть раз — нет его! (III, 187).

Что для Гамлета — Цезарь, то для чиновника — губернатор: будучи уравнены как воплощение власти, они и приводятся к одному знаменателю. Конечно, «философствования» Романсова не рассчитаны на то, чтобы даже самый доверчивый читатель воспринял их всерьёз. Но в повести «Огни» (1888) тема «праха и тлена» обсуждается

во вполне серьёзных философских спорах между героями-антагонистами. Характерно, что в ходе таких разговоров не раз произносится имя Шекспира и повторяется гамлетовская цитата о «загробных потёмках».

Для самого Чехова материалистические рассуждения Гамлета о прахе, превратившемся в глиняную замазку, стали одной из составляющих его собственного мировоззрения. Это прямо высказано в письме к Суворину от 7 мая 1889 года: «Материалистическое направление — не школа и не направление в узком газетном смысле; оно необходимо и неизбежно и не во власти человека. Всё, что живёт на земле, материально по необходимости» (П III, 208).

* * *

На странице 104, на поле слева от текста, дугообразной чертой красным карандашом выделен следующий монолог Гамлета из действия V, явления II:

Гам. Нет! это глупость. Презрим всякие предчувствия. Без воли Провидения и воробей не погибнет. Чему быть сегодня, того не будет потом. Чему быть потом, того не будет сегодня, — не теперь тому быть, так после. Быть всегда готову — вот всё! Если никто не знает того, что с ним будет, — оставим всякому быть так, как ему быть назначено. (Он задумывается.)

С этими размышлениями соотносятся размышления барона Тузенбаха при прощании с Ириной в драме «Три сестры»:

Т у з е н б а х. Какие пустяки, какие глупые мелочи иногда приобретают в жизни значение, вдруг ни с того ни с сего. По-прежнему смеёшься над ними, считаешь пустяками, и всё же идёшь и чувствуешь, что у тебя нет сил остановиться. О, не будем говорить об этом! (XIII, 181).

В данном случае Гамлет и Тузенбах сближены самой ситуацией: Гамлета одолевают плохие предчувствия перед поединком с Лаэртом, Тузенбах с тревогой в душе отправляется на поединок с Солёным. И дурные предчувствия будут оправданы: Гамлет погибнет от полученного на дуэли удара отравленной рапирой, Тузенбах будет убит противником — опытным дуэлянтом.

После выхода в свет первого издания «Гамлета» в переводе Полевого (Москва, 1837) В.Г. Белинский писал: «...перевод “Гамлета” есть одна из самых блестящих заслуг г. Полевого русской литературе. Дело сделано — дорога арены открыта, борцы не замедлят. Что нужды, что он в них найдёт, может быть, опасных соперников, кипящих свежее силою юности, не гостей, но уже хозяев на светлом пиру современности! Мы уверены, что он первый и от всего сердца пожелает им победы!»¹

Отметив сцену с матерью в IV действии как одно из наиболее удачных мест перевода, критик утверждал: «Да, оно вполне выражает это состояние души человека, *вникающего в себя*, вышедшего из органического полного самоощущения жизни, разбирающего, анализирующего всякое своё чувство, всякое своё ощущение, всякую свою мысль!»² От этой характеристики прямая линия ведёт из мира Шекспира в мир Чехова. Чеховские герои наследовали у шекспировских те же свойства, независимо от того, сознают или не сознают они эту связь, пытаются ли оправдаться ею, как, например, Лаевский в «Дуэли», или разорвать и сбросить с себя, как, например, Иванов.

Поэт и критик Аполлон Григорьев вспоминал, что «благодаря переводу Н. Полевого, “Гамлет” разошёлся чуть ли не на пословицы»³. Но, наряду с бесспорными достоинствами, этот перевод не был лишён недостатков. К ним относились неточности и пропуск некоторых сцен трагедии. Сокращение текста было вызвано соображениями удобства драматического представления, что получило оправдание в театральной практике: в течение многих десятилетий этот вариант «Гамлета» не сходил со сценических подмостков.

Полвека спустя, когда Суворин готовил своё второе издание, вольный вариант Полевого был уже потеснён молодым соперником, одним из тех, что были предсказаны Белинским, — более близким к оригиналу переводом А.И. Кронеберга. Суворинское издание 1887 года пыталось восполнить недостающие фрагменты трагедии: после текста Полевого в книге был дан раздел «Примечания и дополнения» с отрывками из других переводов. В этом разделе также имеются пометы, оставленные тем же красным карандашом и в той же чеховской манере.

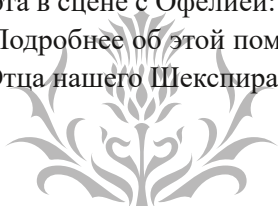
¹ Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1977. С. 318.

² Там же. С. 314–315.

³ Григорьев Ап. Воспоминания. М.; Л.: Academia, 1930. С. 109.

Примечания и дополнения

На странице 110, на поле слева от текста, двумя дугообразными линиями красным карандашом отмечены девять строк из монолога Лаэрта в сцене с Офелией: перевод А. Кронеберга, действие I, сцена III. Подробнее об этой помете говорилось выше в статье «По системе Отца нашего Шекспира».



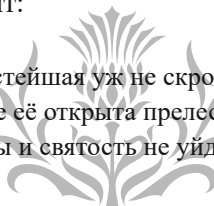
* * *

На странице 111, на поле слева от текста, горизонтальной чертой красным карандашом отмечена одна строка:

От клеветы и святость не уйдёт.

Это продолжение монолога Лаэрта с наставлениями Офелии, где он, в частности, говорит:

Из дев чистейшая уж не скромна,
Когда луне её открыта прелесть.
От клеветы и святость не уйдёт.



Перевод Кронеберга, действие I, сцена III.

* * *

На странице 111, на поле справа от текста, вертикальной чертой красным карандашом отмечены две строки:

***Гам.* <...> Похмелье и пирушки
Марают нас в понятии народа:**



Перевод Кронеберга, действие I, сцена IV.

* * *

На странице 120, на поле слева от текста, вертикальной чертой красным карандашом отмечен монолог Гамлета с наставлениями одному из приезжих актёров:

Гам. Вообще руководствуйся при игре более всего своим собственным внутренним чувством. Соразмеряй жесты со словами, а слова с жестами, для того, чтоб не насилловать благоразумной умеренности природы. Всякий излишек в этом случае выходит за пределы цели, которую имеет театр; а цель эта всегда состояла и будет состоять в верном изображении действительности, как в зеркале. Добродетель, преступление, нравы века — всё должно быть представлено на сцене таким, каким оно существует на самом деле.

Перевод А.Л. Соколовского (СПб., 1883), действие III, сцена II.

С утверждением Гамлета: «всё должно быть представлено на сцене таким, каким оно существует на самом деле», — полемически связано заявление Треплева в I действии «Чайки»: «Надо изображать жизнь не такую, как она есть, и не такую, как должна быть, а такую, как она представляется в мечтах» (XIII, 11). Выходит, что, устремляясь к новаторству в искусстве, в том числе и к обновлению современного театра, Треплев полемизирует не только со знакомыми ему «рутинёрами» в лице Аркадиной и Тригорина, но и самим принцем Датским, театральное кредо которого насчитывает уже три столетия. Именно чеховская помета позволяет различить в репликах Треплева, выражающих его взгляд на искусство, ещё одну скрытую шекспировскую аллюзию.

Внутри самой пьесы Шекспира монолог Гамлета перед актёрами тематически связан (и тоже внутренне полемичен) с предшествующей сценой Гамлета и Полония:

Пол. (громко). Что вы читаете, принц?

Гам. Слова, слова, слова!

Пол. Да в чём состоит дело, принц?

Гам. Тут нет дела.

Пол. Я говорю, то есть, в чём дело в словах этой книги?

Гам. Клеветы! Проклятый насмешник сочинитель говорит, что у стариков волосы седые, а лицо в морщинах, глаза худо видят, а в голове столько же бессилия, сколько и в ногах. Всё это правда, да писать этого не надобно...⁴

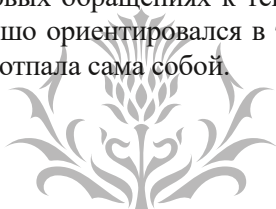
В «Чайке» произносится одна из реплик этого диалога:

⁴ Шекспир В. Гамлет, принц Датский / Пер. с англ. Н.А. Полевого. Изд. 2-е. СПб.: Изд-е А.С. Суворина, [1887]. С. 35–36.

Т р е п л е в (*увидев Тригорина, который идёт, читая книжку*). Вот идёт истинный талант; ступает, как Гамлет, и тоже с книжкой. (*Дразнит.*) «Слова, слова, слова...» (XIII, 27–28).

Если принять во внимание приведённую сцену между Гамлетом и Полонием, то в цитате оттуда в устах Треплева можно увидеть двойное дно. Треплев произносит «слова, слова, слова...» не *от имени* Тригорина, как должно быть, если он сравнивает его с Гамлетом, а *в адрес* этого беллетриста, чьи рассказы для Треплева — «слова, слова, слова...». Ведь Тригорин относится к тем писателям, которые, как и характеризуемый Гамлетом сочинитель, пишут с натуры о том, о чём, и по мысли Треплева, «писать не надобно». Именно в тот момент, когда Треплев иронизирует над ним, Тригорин заносит в свою записную книжку заметку о несчастной в любви девушке: «нюхает табак и пьёт водку», — то есть ту самую неизящную «правду» («жизнь, как она есть»), которую Треплев считает рутинной. Здесь разногласия двух персонажей-писателей «Чайки» получают дополнительную теоретическую основу; чувство соперничества в любви, испытываемое Треплевым по отношению к Тригорину, подкрепляется у Треплева сознанием противоположности их творческих устремлений. Таким образом, шекспировский контекст двух эпизодов «Гамлета» («изображение действительности, как в зеркале», — и «правда, да писать этого не надобно») способствует углублению одной из главных проблем «Чайки»: проблемы назначения искусства и пути художника в современном искусстве.

В суворинском издании перевода Полевого цитата «слова, слова, слова» не отмечена, как не отмечен и обмен репликами Гертруды и Гамлета, введённый Чеховым в первое действие «Чайки». Тем не менее творчество Чехова подтверждает, что он обращался к названной книге не раз и не два, а гораздо чаще. По-видимому, его пометы на книге были сделаны при самых первых обращениях к тексту «Гамлета». Впоследствии он уже так хорошо ориентировался в тексте, что надобность в каких-либо заметках отпала сама собой.



«ПРОШЕДШЕЙ НОЧЬЮ ВО СНЕ Я ВИДЕЛ ТРЁХ СЕСТЁР»

В домашней библиотеке Чехова, кроме «Гамлета», находились отдельные издания двух других трагедий Шекспира — «Макбета» в переводе А.И. Кронеберга и «Короля Лира» в переводе А.В. Дружинина. Чтение этих книг также сказалося в практике Чехова-драматурга. Если слово и дух «Гамлета» вплетены в ткань почти всех больших пьес Чехова: «Безотцовщины», «Иванова», «Чайки», «Дяди Вани», «Вишнёвого сада», — то основной площадкой игры Чехова с текстами «Макбета» и «Короля Лира» стала драма «Три сестры».

В период работы К.С. Станиславского над постановкой «Трёх сестёр» в Художественном театре, переписываясь с режиссёром, Чехов дал ему интересную подсказку. Драматургу казалось важным, чтобы в известный момент исполнительница роли Наташи проходила «по сцене, по одной линии, ни на кого и ни на что не глядя, à la леди Макбет, со свечой...» (П IX, 171). Это замечание Чехова шире одной привязки макбетовских ассоциаций к конкретному персонажу и определённой сцене. Творческие подсказки тем и ценны, что обнаруживают скрытые ассоциации, а они в свою очередь позволяют увидеть новые содержательные связи между «Макбетом» и «Тремя сёстрами».

Трагедию Шекспира открывают три ведьмы, наводящие на аналогию с тремя парками или мойрами, богинями судьбы в древнеримской и древнегреческой мифологии. Ведьмами, однако, они обозначены только в авторских ремарках: сами себя они называют сёстрами, и другие герои говорят о них как о трёх сёстрах. В каждом из пяти действий они либо присутствуют на сцене, либо о них вспоминают видевшие их и получившие от них предсказания Макбет и Банко.

Действие I, сцена III:

Все ТРИ пляшут и поют
Мы, вешие сёстры, урочной порою
Несёмся над морем, летим над землёю.
Сомкнувшись в кружок очарованный вместе,
Мы трижды обходим закланное место.
Круг первой для первой, второй для второй,
И третий для третьей. Довольно, постой!¹

¹ Цитирую по экземпляру из личной библиотеки А.П. Чехова, хранящемуся в мемориальном собрании Дома-музея А.П. Чехова в Ялте: Макбет. Трагедия

Действие II, сцена I:

Банко
Прошедшей ночью
Во сне я видел трёх сестёр (с. 39).

Действие III, сцена I: Макбет вспоминает, как «вещие сёстры» назвали Банко родоначальником королей (с. 64).

Действие III, сцена IV:

Макбет
С рассветом я пойду к волшебным сёстрам... (с. 83).

Таким образом, «три сестры» — одно из характерных и лексически устойчивых образных понятий в «Макбете». Насколько случайна или закономерна напрашивающаяся здесь аналогия с названием чеховской драмы? Было бы легче склониться в пользу версии о случайности, если бы этим всё соответствие между пьесами и ограничилось. Но слишком уж тесны и значимы внутренние связи между «Макбетом» и «Тремя сёстрами», обнаруживаемые на более сложных уровнях, в частности, характерологическом и сюжетном.

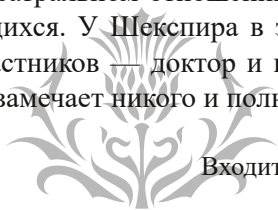
Чехов часто прямо или косвенно соотносил своих героев с шекспировскими. Порой для этого возникали внешние поводы, порой — скрытые внутренние ассоциации. Однажды в конце 1889 года встал вопрос о постановке его «Свадьбы» в качестве второй пьесы после «Макбета» в бенефис Г.Н. Федотовой в Малом театре. Поразмыслив, он ответил инициатору этой затеи А.И. Сумбатову-Южину: «...после “Макбета”, когда публика настроена на шекспировский лад, эта пьеса рискует показаться безобразной. Право, видеть после красивых шекспировских злодеев эту мелкую грошовую сволочь, которую я изображаю, — совсем не вкусно» (II III, 302).

В «Трёх сёстрах» он намеренно прибегнул к ассоциациям с шекспировскими злодеями в одном из эпизодов третьего действия. Чеховские ремарки создают ощущение тревоги: «Третий час ночи. За сценой бьют в набат по случаю пожара, начавшегося уже давно»; «В открытую дверь видно окно, красное от зарева...» В этой ситуации «Н а т а ш а со свечой проходит через сцену из правой двери в левую молча», и Маша говорит: «Она ходит так, как будто она подожгла». Для Чехова вся эта атмосфера была сродни шекспировской:

В. Шекспира / Пер. А. Кроненберга. М.: Изд-е одесск. книгопродавца А.С. Великанова, 1862. С. 17. Далее страницы указаны в тексте.

именно здесь Наташа представлялась его воображению à la леди Макбет.

Отмечая такое сходство в письме к Станиславскому, Чехов имел в виду первую сцену пятого действия «Макбета», очень эффектную в театральном отношении и, безусловно, одну из самых запоминающихся. У Шекспира в этой сцене, кроме леди Макбет, ещё двое участников — доктор и придворная дама, но преступная королева не замечает никого и полностью погружена в себя:



Входит леди Макбет со свечой. <...>

Д о к т о р

Где она взяла свечу?

Д а м а

Свеча стояла возле неё. Это всегда так. Она сама приказала. <...>

Д о к т о р

Что она делает? Смотрите; как трёт она руки.

Д а м а

Это её привычка; как будто моет их. Мне случалось видеть, что она занимается этим минут двадцать.

Л е д и М а к б е т

Вот ещё пятно. <...> Прочь, проклятое пятно! прочь, говорю я! <...> Однако кто бы мог подумать, что в старике так много крови? <...> Как? Неужели эти руки никогда не вымоются дочиста? <...> Всё ещё пахнет кровью. Все ароматы Аравии не очистят этой маленькой руки. О! о! о!

Д о к т о р

Что за вздох! Тяжело у неё на сердце!

Д а м а

Такого сердца я не согласилась бы носить в груди за всё величие её сана (с. 121–123).

Это последний выход леди Макбет на сцену: её злодеяниям, как и её супруга, скоро придёт конец. А начиналась цепь злодеяний Макбетов с убийства под их кровом короля Дункана, в прямом смысле слова обагряющего их руки. Ночное блуждание со свечой и тщетное мытьё рук в пятом действии — это развязка того, что было показано во второй сцене второго действия:

М а к б е т (*оглядывая свои руки*)

Печальный вид!

Л е д и М а к б е т

И, что за вздор! Какой печальный вид! <...>

Ступай, возьми воды и смой скорее

Кровавую улику с рук.

Макбет

<...>

Какие руки! О! они готовы
Мне вырвать зрение! А эту кровь
Не смоет с рук весь океан Нептуна!
Нет! нет! скорей от этих рук
В морях бесчисленных запляшут волны,
Как кровь багровые!

Леди Макбет

Моя рука

Красна, как и твоя, но я стыжусь,
Что сердце у меня так бело. *(Стучат.)*
Стучат! Пойдём скорее в нашу спальню.
Стакан воды — и дело наше смыто (с. 43–46).

В какой мере допустимо сопоставление кровавой королевы — и мещанки Наташи, крикливой, мелочной, комически чадолюбивой, усердно укрепляющей своё домашнее гнездо? Наташа — пародийный, комический слепок с трагического образа злодейки, сфера её заботы — «К ужину я велела простокваши», тогда как ужин для леди Макбет — прелюдия к коварному убийству. Исследовательский поиск, направленный подсказкой Чехова, приводит к обнаружению как сходства, так и принципиальных различий между ними. «...известное сходство между двумя героинями есть, — указывал В.Б. Катаев. — Обе властолюбивы, обе узурпируют власть и дом (королевство), причиняя зло другим»; и вместе с тем их различает «масштаб обыденности», а главное — суть характеров: если «зло — субстанция характера леди Макбет», то Наташа зло «творит несознательно, руководствуется отнюдь не недобрым умыслом»².

Однако «кровавый» подтекст из сравнения Наташи с леди Макбет полностью выпадает. Если Наташины руки и пахнут, то это запах не крови, а простокваши и пелёнок. И всё же ассоциации «à la леди Макбет со свечой» совсем не зря занимали воображение автора «Трёх сестёр». Они важны по отношению к другому герою, а именно — штабс-капитану Солёному.

«Всё ещё пахнет кровью. Все ароматы Аравии не очистят этой маленькой руки». Этот мотив шекспировской трагедии сопровождает Солёного от первого действия до последнего. В первом действии Солёный «вынимает из кармана флакон с духами и опрыскивает себе грудь, руки» после отнюдь не нейтральной реплики: «...я вспылю

² Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1989. С. 210–211.

и всажу вам пулю в лоб...» Характерный жест сразу сопутствует заявленному мотиву убийства и в дальнейшем не отделяется от него. Во втором действии мотив убийства вводится с образом убитого на дуэли Лермонтова: «Я против вас, барон, никогда ничего не имел. Но у меня характер Лермонтова. *(Тихо.)* Я даже немножко похож на Лермонтова... как говорят... *(Достаёт из кармана флакон с духами и льёт на руки.)*». В третьем действии жертва окончательно определилась: «...почему это барону можно, а мне нельзя? *(Вынимает флакон с духами и прыскается.)*». В четвёртом действии словесно и жестом почти что цитируется «Макбет»: «...подстрелю его, как вальдшнепа. *(Вынимает духи и брызгает на руки.)* Вот вылил сегодня целый флакон, а они всё пахнут. Они у меня пахнут трупом».

Повторение — сильный приём сценического воздействия. Трижды звучащий мотив уже навязчив. Солёный же четырежды повторяет одно и то же — льёт себе на руки духи, всякий раз в тот момент, когда подспудно возникает мотив убийства. Но поразительны не только эти его манипуляции, производимые четырёхкратно. Ещё поразительней отсутствие реакции со стороны окружающих. И в первом действии, и во втором, и в третьем он вынимает и вынимает флакон и то опрыскивается, то уже льёт духи на руки — а его не удоставляют понять и принять всерьёз. Наконец в четвёртом действии он прямо заявляет: «руки пахнут трупом», — и опять нулевая реакция, слова повисают в воздухе, за ними пауза и его злое «Так-с...».

А ведь он произносит реплики даже не одного, а нескольких трагических шекспировских персонажей. Так изъясняется и король Лир, герой другой не менее известной трагедии Шекспира. В имевшемся у Чехова издании «Короля Лира» сцена с похожей репликой печаталась в сокращении, но реплика была сохранена:

Г л о с т е р. О, дай свою поцеловать мне руку!
Л и р. Дай вытру прежде: тленом пахнут руки!³

Более близкий к подлиннику перевод Бориса Пастернака точнее передаёт смысл этой сцены, где король говорит о своих неблагодарных дочерях:

³ Цитирую по экземпляру из личной библиотеки А.П. Чехова, хранящемуся в мемориальном собрании Дома-музея А.П. Чехова в Ялте: Король Лир. Трагедия в 5 действиях В. Шекспира / Пер. А. В. Дружинина. СПб.: Изд-е А.С. Суворина (Дешёвая библиотека), [1886]. С. 90. Далее страницы указаны в тексте.

Л и р. <...> тогда я увидел их истинную сущность, тогда я их раскусил. Это отъявленные обманщицы. <...> Тьфу, тьфу, тьфу! Аптекарь, — унцию мускусу, чтобы отбить в душе этот смрад! Вот деньги.

Г л о с т е р. Дай руку поцелую я тебе.

Л и р. Вытру сначала. У неё трупный запах⁴.

Впечатление сходства между Солёным и королём Лиром, возникающее вследствие параллельности их реплик, вовсе не случайно. Оно соответствует другой черте характера Солёного — не будущего убийцы, а персонажа, настаивающего на своём сходстве с Лермонтовым, то есть на сходстве с жертвой, достойной только сочувствия. Лир — не злодей, а жертва, он на мгновение лишь мысленно прикоснулся к чужому злодеянию, и это дало ему ощущение нечистоты. Свою реплику о руках, пахнущих тленом / трупом, он произносит во время скитаний по дикой степи, когда он одинок, смертельно обижен, беспомощен и всем своим видом внушает сострадание. Скитания изгнанного короля начинаются с третьего действия, открывающегося ремаркой: «Дикая степь. Буря, дождь, гром и молния». Чехов обращал особое внимание на это место шекспировской трагедии. Монолог Лиры из первой сцены третьего действия, начинающаяся от слов «Злишь, ветер! дуй, пока не лопнут щёки» и далее, перебиваемый словами Шута: «Что, куманёк? под кровлей-то сидеть получше, я думаю, чем здесь под дождём шататься? Право, дяденька, помирился бы ты лучше с дочерьми. В такую ночь и умнику и дураку — обоим плохо!» (с. 56) — был включён в «Лебединую песню» и разыгрывался героями этого драматического этюда.

В той же сцене в степи в монологе Лиры возникает образ, уже знакомый по Макбету, — «убийца ближнего, с рукой кровавой» (с. 57), который должен страшиться бури как божьей расплаты. Но сам Лир не таков:

Я — человек, который
Зла терпит более, чем сделал сам (с. 58).

Поэтому он не только не спешит укрыться от бури, но словно ищет её:

В отчаянье он бродит под грозой;
<...>
Свои седины рвёт он с головы;
А резкий ветер, в ярости безумной

⁴ Шекспир В. Избранное: В 2 ч. М.: Просвещение, 1984. Ч. 2. С. 90–91.

Их подхватив, уносит в даль. Он хочет
Один противостать дождю и вихрю!
И в эту ночь, когда сам тощий волк
И лев с медведем под грозу не выйдут,
Он бегаёт с открытой головой
И как бы ищет бури (с. 54).

Шекспировские мотивы: исключительное положение героя, одиночество, скитальчество, поиск бури — теснейшим образом смыкаются с комплексом мотивов, стоящих за иным условным образом «Трёх сестёр». Это избранный Солёным в качестве ориентира образ Лермонтова с сопутствующим ему набором расхожих представлений: «неведомый избранник», «гонимый миром странник», «парус одинокий», «А он, мятежный, просит бури...». Последнюю цитату Солёный и произносит, причём со значимым искажением: «А он, мятежный, *ищет* бури, как будто в бурях есть покой...» Замена «просит» на «ищет» — шаг в сторону от Лермонтова, но шаг навстречу к Шекспиру, сказавшему о Лире: «И как бы ищет бури»; возможно, что здесь не просто разрушение лермонтовской цитаты, а объединение двух цитат.

В «Трёх сёстрах» Чехова Солёный — не просто образ-цитата⁵, но целый цитатник, варьирующий образный набор: помимо названных, ещё, как минимум, и «странный» Чацкий, и гордый одиночка Алеко, и зловещий тургеневский бретёр, и тот персонаж Крылова, кто «ахнуть не успел, как на него медведь насел», а в другом случае сам такой «медведь». В ролях, подразумеваемых и разыгрываемых им, названный Лермонтов и не названный, но «цитируемый» Лир в принципе взаимозаменяемы, так же как взаимозаменяемы названный Алеко и не названные, но тоже «цитируемые» и подразумеваемые Макбеты. Понимают ли это другие персонажи, находящиеся рядом с Солёным? Должно быть, понимает Маша, которая однажды называет его «ужасно страшным человеком»: «Что вы хотите этим сказать, ужасно страшный человек?» Но её реакция — ирония — совсем не то, на что рассчитывают в таких случаях. Всерьёз же в Солёном никто не хочет признать ни устрашающего злодея макбетовского масштаба, ни вызывающую сочувствие гонимую жертву обстоятельств, вроде Лира. Внутреннее убеждение всё время подсказывает

⁵ См.: Родина Т. М. Литературные и общественные предпосылки образа Солёного («Три сестры») // Чеховские чтения в Ялте. Чехов и русская литература. М.: Гос. б-ка им. В. И. Ленина, 1978. С. 21–31; Адаш Н. Солёный и другие (К вопросу о литературной цитате в «Трёх сёстрах») // Молодые исследователи Чехова. Вып. 3. М.: Изд-во МГУ, 1998. С. 177–178.

ему, что в глазах окружающих он — не «красивый шекспировский злодей», а та самая «мелкая грошовая сволочь», смотреть на которую «совсем не вкусно». И тогда, словно для того, чтобы доказать всем оправданность своих претензий, он — после четырёхкратного предупреждения — проливает кровь, в самом деле становясь, по Шекспиру, «убийцей ближнего, с рукой кровавой».

Намеренная «цитатность» поведения Солёного особенно заметна в сравнении с поведением другого персонажа «Трёх сестёр» — Чебутыкина. Проходу Наташи со свечой в третьем действии предшествует такой же многозначительный проход Чебутыкина, показанного в состоянии запоя. Согласно авторской ремарке, Чебутыкин «не шатаясь, как трезвый, проходит по комнате, останавливается, смотрит, потом подходит к рукомойнику и начинает мыть руки». При этом он «угрюмо» бормочет: «Чёрт бы всех побрал... подрал... Думают, я доктор, умею лечить всякие болезни, а я не знаю решительно ничего, всё позабыл <...> В прошлую среду лечил на Засыпи женщину — умерла, и я виноват, что она умерла». Из этой сцены становится понятно, что и у Чебутыкина руки пахнут трупом, что и он по-своему пытается избавиться от своей навязчивой идеи. Но это понимание остаётся вне сферы сознания самого персонажа, оно присуще автору и доступно зрителям или читателям. Недаром монолог об умершей пациентке и чувстве собственной вины продолжен следующей репликой Чебутыкина: «Третьего дня разговор в клубе; говорят, *Шекспир*, Вольтер... *Я не читал, совсем не читал...*»

В поведении Солёного определённая ориентация на шекспировские образы просматривается и за такими сторонами его характера, как склонность к необычным шуткам. Его острова насчёт вокзала, далеко отстоящего от города: «...если бы вокзал был близко, то не был бы далеко, а если он далеко, то, значит, не близко», — состряпана по модели шекспировского шутовства:

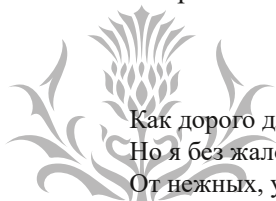
Ш у т. А почему, когда на небе сидит семь звёзд, — их только семь счётом?

Л и р. Потому что не восемь.

Ш у т. Метко сказал. Можно бы тебя назвать добрым дураком за это (с. 29).

Но если у Шекспира такие шутки встречают одобрение, то среди чеховских героев повисает «неловкое молчание»: время подобных острот прошло. И лишь «хороший человек» барон Тузенбах пытается спасти репутацию приятеля: «Шутник, Василий Васильич».

Шекспировские аналогии поясняют и грубость Солёного. Неве-
роятная реплика по поводу ребёнка Наташи: «Если бы этот ребёнок
был мой, то я изжарил бы его на сковородке и съел бы», — едва ли
будет разъяснена, если не распознать за ней привычной образности
кровавых шекспировских трагедий:



Л е д и М а к б е т

...знаю,

Как дорого для матери дитя;

Но я без жалости отторгла б грудь

От нежных, улыбающихся губок,

И череп бы малютки раздробила,

Когда б клялась, как клялся ты! (с. 36).

Наконец, сама фамилия Солёного, возможно, пришла не отку-
да-нибудь, а из того же шекспировского источника. Образ «Солёного
человека» встречается в водной статье к суворинскому изданию «Ко-
роля Лира». Здесь приведены слова переводчика Дружинина о не-
которых шекспировских оборотах, которые ему пришлось смягчить
или приспособить к русской речи. Среди них и выражение «Солёный
человек», выделенное в тексте Введения: «Сказать, что <...> чело-
век от слёз делается Солёным человеком <...>, по нашим убеждени-
ям, значило вводить в русскую поэзию чуждые нам обороты. <...>
Русский поэт, сколько бы он ни проливал слёз в самом деле, не име-
ет никакого права насиловать родного языка, называя себя Солёным
человеком; но он может придумать какое-нибудь выражение, переда-
ющее подобную же мысль сообразно с требованиями языка русско-
го» (с. V–VI). Несмотря на то, что это выражение вызвало неприятие
переводчика, оно дважды приведено во Введении со ссылкой на ан-
глийский подлинник. На этом ассоциативном уровне образ Солёного
может быть связан с трагедией о Лире. К тому же снова подтвержда-
ется такая закономерность этого образа, как вторичность.

Присутствие разносторонних шекспировских мотивов в «Трёх
сёстрах» возвращает к размышлениям о заглавии этой пьесы. Тра-
гедия Шекспира получила название «Король Лир» с учётом главной
позиции короля, отца трёх дочерей. С иной позиции того же сюжета,
где во главе, как Макбеты, стояли бы Гонерилья, Регана и Корделия,
трагедия должна была бы называться иначе. Каким бы в этом случае
было её название? Конечно же — «Три сестры».

«ОСТАВЬ ГЕРОЮ СЕРДЦЕ!» ПУШКИНСКИЕ МОТИВЫ НА СЛОМЕ ИСТОРИЧЕСКИХ ЭПОХ

В октябре 1830 года, знаменитой Болдинской осенью, Пушкин написал стихотворение «Герой». Подходил к концу второй месяц его вынужденного уединения в нижегородском имении, отрезанном от Москвы холерным карантинном, и чем далее, тем ощутимее сказывался недостаток дружеского общения. Выручали редкие письма, а в их отсутствие — воображаемый собеседник, которому можно было доверить сокровенные мысли и чувства. Возможно, поэтому и стихотворение «Герой» получило особую форму, приняло вид диалога между Поэтом и Другом.

Разговор их ведётся о прихотях славы и её избранниках. Друг спрашивает у Поэта: кто из людей, когда-либо отмеченных славой, более всех других властвует твоей душой? Поэт, не произнося имени, но давая узнаваемую характеристику, называет Наполеона. Какой же момент из жизни этого признанного героя особенно поражает? — продолжает вопросы Друг. Тогда ли, когда он «на троне» или «на кровавом поле», тогда ли, когда присваивает себе «жест диктаторский» или ведёт воинские рати навстречу победам? И слышит в ответ: нет, «не у счастья на лоне», не в минуту торжества полководца и не в последующий период мучительного изгнания. «Не та картина предо мною!» — восклицает Поэт. И вспоминает случай из жизни Наполеона, когда во время египетского похода тот посетил госпиталь с заражёнными чумой и пожал руку больному. Именно этот момент наиболее поразителен — когда

он,
Не бранной смертью окружён,
Нахмуясь, ходит меж одрами
И хладно руку жмёт чуме,
И в погибающем уме
Рождает бодрость...

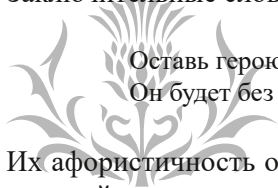


Героизм сострадания — вот что в глазах Поэта превыше всего перед последним небесным судом:

Небесами
Клянусь: кто жизнью своей
Играл пред сумрачным недугом,

Чтоб ободрить угасший взор,
Клянусь, тот будет небу другом,
Каков бы ни был приговор
Земли слепой...

Заключительные слова Поэта в его диалоге с Другом —



Оставь герою сердце! Что же
Он будет без него? Тиран...

Их афористичность оказалась пророческой, не теряющей своей трагической актуальности во все последующие исторические эпохи.

Сменится несколько поколений читателей Пушкина, и этот мотив будет по-своему подхвачен и продолжен Чеховым. В повести «Дуэль» появится герой нового времени, учёный-зоолог фон Корен, «натура твёрдая, сильная, деспотическая». По примеру путешественников-подвижников, он готовит трудную экспедицию, в которой, как предсказывает Лаевский, заморит голодом и замучит тяжёлыми переходами своих спутников, — и всё ради того, чтобы почувствовать себя повелителем пустыни и людей. Живому воображению Лаевского рисуется такая картина: «Он идёт, идёт, идёт куда-то, люди его стонут и мрут один за другим, а он идёт и идёт, и в конце концов погибает сам и всё-таки остаётся деспотом и царём пустыни, так как крест у его могилы виден караванам за тридцать-сорок миль и царит над пустыней. Я жалею, — добавляет Лаевский, — что этот человек не на военной службе. Из него вышел бы превосходный, гениальный полководец. Он умел бы топить в реке свою конницу и делать из трупов мосты...» (VII, 397).

Фон Корен — человек мирной профессии, он переехал на побережье Кавказа, чтобы изучать черноморских медуз. Однако для окружающих «он прежде всего деспот, а потом уже зоолог», а «деспотия и в науке так же сильна, как на войне» (VII, 398). В небольшом городке, где каждый на виду, он (совсем как будущий «человек в футляре», хотя и по иным соображениям) «держит всех жителей в ежах и гнетёт их своим авторитетом». Усвоив биологические законы борьбы за существование и естественного отбора, зоолог переносит эти законы и на своих сограждан: «...мы для него только рабы, мясо для пушек, вьючные животные; одних бы он уничтожил или законопатил на каторгу, других скрутил бы дисциплиной <...> велел бы стрелять во всякого, кто выходит за круг нашей узкой, консервативной морали, и всё это во имя улучшения человеческой породы...» (VII, 398–399).

Дающий такую характеристику Лаевский не преувеличивает: фон Корен и в самом деле озабочен проблемой исправления общественных пороков. Рецепт он знает твёрдо: «По-моему, самый прямой и верный путь — это насилие». Неверную жену «следует отправить к мужу, а если муж не примет, то отдать её в каторжные работы или какое-нибудь исправительное заведение»; слабовольного, плохо исполняющего службу чиновника, дурно влияющего на окружающих, — отдать в общественные работы, а «станет противиться — в кандалы!» (VII, 393–394, 375).

Приятель фон Корена и одновременно приятель Лаевского добродушный доктор Самойленко не в силах поверить в искренность столь бесчеловечных убеждений. С трудом пытаясь переварить очередную обойму фон-кореновских обличений, он решается переспросить: «Как-то на днях ты говорил, что таких людей, как Лаевский, уничтожать надо... Скажи мне, если бы того... положим, государство или общество поручило тебе уничтожить его, то ты бы... решился?» И получает ответ: «Рука бы не дрогнула» (VII, 394).

Мотив бессердечного научного подвижничества, перерастающего в деспотизм, конечно, близок выводу, что герой без сердца — тиран. Но паразитерна совсем иная причастность чеховского зоолога к пушкинскому контексту. Внешность фон Корена в существенных деталях перекликается с собирательным пушкинским портретом: обоим свойственны смуглость лица и негритянская курчавость, а также пристрастие к цветным рубашкам, ношение которых воспринималось как некий вызов. Кроме того, фон Корену дана привычка каждый день и подолгу прицеливаться из пистолета в портрет князя Воронцова, бывшего недруга поэта. Два ряда таких ассоциаций сходятся в фокусе, который проецируется на образ Пушкина, пусть деформированный, но узнаваемый.

Если фон Корен последовательно изображён как современный «герой» без «сердца», то его антагонист Лаевский с той же последовательностью — как не-герой, всецело отдающийся во власть стихии чувств и настроений. Однако характер каждого из них таит в себе гораздо больше возможностей, чем представляется им самим. Особый смысл чеховской повести заложен в том, что и Лаевскому придёт черед предстать перед читателями в неожиданном «пушкинском» образе. На одном из сюжетных поворотов и он окажется лицом к лицу с портретом князя Воронцова, но обратит против него не дуло пистолета, а страстную и требовательную речь. И эта речь также будет нести в себе заряд эмоций с сопутствующим пушкинским

контекстом — другим, чем у фон Корена, но столь же прочно привязанным к пушкинской теме.

Каждому из чеховских дуэлянтов предстоит пройти свой путь внутреннего преобразования, непредвиденно мирно сблизившего недавних смертельных врагов. Не сходство ли с Пушкиным, пусть мимолётное, частичка Пушкина, которой наделён каждый из них, оказывается тут залогом возможного диалога?

В последней главе «Дуэли» фон Корен, прежде «недрогнувшей рукой» решавший абстрактные жизненные вопросы, теряется перед загадкой жизни конкретного человека:

«— Я удивляюсь, — тихо сказал зоолог. — Как он скрутил себя!

— Да, удивления достойно, — вздохнул Самойленко» (VII, 451).

Герою, оперировавшему до сих пор только умом, а не сердцем, открывается в буквальном смысле «виденье, непостижное уму...». Уместно продлить цитату: «И глубоко впечатленье в сердце врезалось ему». Привыкший всё оценивать с позиций логической целесообразности, учёный-систематизатор здесь не в своей стихии: «... всё это до такой степени необыкновенно, что я и не знаю, как назвать это...» (VII, 452). Впервые, может быть, в жизни фон Корена ум пересилен сердцем, а «сердце» не только обнаружило себя, но и дало благотворные всходы. Расставаясь навсегда со своим противником, зоолог протягивает ему руку примирения, тем самым удостоверяя отказ от своего первоначального приговора, — «приговора земли слепой», как это названо в пушкинском стихотворении.

К финалу повести Чехов значительно ослабит, почти сведёт на нет то страшное напряжение «деспотии», которое в потенциале накапливал характер фон Корена. В заключительном размышлении, где сливаются голоса героев и автора, пережёлты «упрямой воли» корректируются «жаждой правды». И в итоге остаётся надежда: «В поисках за правдой люди делают два шага вперёд, шаг назад. Страдания, ошибки и скука жизни бросают их назад, но жажда правды и упрямая воля гонят вперёд и вперёд. И кто знает? Быть может, доплывут до настоящей правды...» (VII, 455).

В реальном движении истории, напротив, процесс пошёл по нарастающей «упрямой воли» и убыванию «жажды правды». В последнем чеховском произведении, комедии «Вишнёвый сад», купец Лопухин предсказывал в ближайшем будущем засилье нового человека — дачника: «...дачник лет через двадцать размножится до необычайности...» Послечеховская литература отразила иную ситуацию: размножился до необычайности герой типа фон Корена, но так и не познавшего благотворность сердечных движений.

Писатель Вениамин Каверин, уже в середине 1970-х годов взявшийся описать более чем полувековую эпоху, свидетелем которой он был, в мемуарной повести «Освещённые окна» рассказывал об одном из своих знакомых, герое Гражданской войны, члене Реввоенсовета Девятой армии Борисе Даниловиче Михайлове: «Теперь, когда я в общих чертах знаю историю его необыкновенной жизни, мне начинает казаться, что в нём всегда чувствовалось не только презрение к опасности, не только способность к почти фантастическому самообладанию, но и беспощадность, делавшая его похожим на фон Корена из чеховской “Дуэли”»¹.

Беспощадность революционного деятеля — и хрестоматийное портретное сходство с Пушкиным, промелькнувшее в чертах фон Корена перед портретом князя Воронцова... Такое сочетание могло бы показаться не иначе как фантастичным, выходящим за рамки допустимых теорий или просто здравого смысла. Однако, как говорится в «Гамлете», «есть многое на свете, друг Горацио, что и не снилось нашим мудрецам». Исторические катастрофы набиравшего ход XX века в числе многих своих последствий имели и такие, что не снились ни Пушкину, ни академикам-пушкинистам. Предшествующий исторический слом русской жизни, пришедшийся на последнюю треть XIX века, был увековечен знаменитым толстовским высказыванием о том, что «всё это переверотилось и только укладывается». Толстой показал, как болезнен такой процесс, но показал его как реальность, с которой надо было считаться. Новому поколению русских писателей, воспитанному на Толстом и на Чехове, выпадет запечатлеть иные процессы — реальность, которая на глазах утрачивала былую классическую устойчивость и превращалась в фантазмагорию.

На исходе первой четверти нового века с этой темой вступил в литературу русского зарубежья поэт и мемуарист Георгий Иванов. Осенью 1922 года он навсегда эмигрировал из России, вынося последние впечатления: «...как капля за каплей убывает кругом реальная жизнь и на смену ей, становясь единственной непререкаемой реальностью, вступает в права зловещая советская фантастика»². Эта оценка введена в предисловие Г. Иванова к одному из его «петербургских воспоминаний», очерку с хлестким, завораживающим названием «Чекист-пушкинист».

¹ Каверин В. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. М.: Худож. лит., 1983. С. 262.

² Иванов Г. Мемуары и рассказы. М.: Прогресс — Литера, 1992. С. 145. Далее страницы указаны в тексте.

Дело происходит в 1920 году. Рассказчик прибывает в командировку из голодного Петрограда в город Н. Псковской губернии — в знаменитые «пушкинские места». У него «мандат» и «казённая надобность» — осмотреть уцелевшие архивы и библиотеки из разгромленных местных усадеб. Всеми делами в Н. управляет товарищ Глушков — продовольственный комиссар, почему-то ведающий литературными архивами. В продотделе происходит первая встреча:

«— Товарищ Глушков вас ждёт.

Под тёмно-зелёным абажуром сидел товарищ Глушков. Он был небольшого роста, курчавый, смуглый. Живые карие глаза, очень красный рот. Я отмечаю его наружность, так как, вероятно, в ней, в этом печальном сходстве, и была разгадка...» (с. 148).

У рассказчика смутно мелькает мысль о сходстве с кем-то, мелькает и исчезает. Другое отвлекает его: комната, где его принимают, представляет собой настоящий музей 1830-х годов. Тщательно подобранная библиотека пушкинской поры, Глушков в чёрной кофеворотке, с отчаянным выговором цитирующий Парни, притом несомненный ценитель музейных сокровищ — всё это кажется странным. Комиссар радушен, говорлив и до тонкостей «знает предмет» — всё, что касается пушкинской темы. «Ну какой это комиссар... всё Пушкин, Пушкин, прямо Гершензон какой-то...»

Первоначальное впечатление чего-то знакомого оправдывается во вторую встречу.

«— Что, похож я на деда?

Передо мной стоит Глушков. Нет, передо мной стоит Александр Сергеевич Пушкин.

Он стоит в белом жабо и сюртуке с приподнятыми плечами. Мягкий свет канделябров золотит его рыжеватые бакенбарды.

— Что, похож?

Он усмехается, довольный произведённым впечатлением, и хрипловатым голосом нараспев читает:

Семейным сходством будь же горд,
Во всём будь пращуру подобен,
Как он неколебим и твёрд...» (с. 151).

До глубокой ночи длятся рассказы комиссара о бабушке-крестьянке, будто бы бывшей любовницей Пушкина и встречавшейся с поэтом в овраге около Н. «Здесь, неподалёку, славный овраг, тенистый, глубокий».

Утром петроградский гость едет на станцию, и отвозящий его мужик показывает кнутом на тот самый овраг: «Вот оно, гиблое место». И в ответ на недоумение приезжего поясняет: «Сколько тут народу лежит — с пол-оврага, не меньше. Всё Глушкова работа. Два года председателем чека был, два года людей глушил. Теперь продовольственный комиссар. Ну да, всё одно — лизнула раз крови тигра, всю жизнь будет кровь пить. Хоть и продовольственный — ни одного расстрела не пропускает...» (с. 152).

Только тогда рассказчику становится ясно многое прежде непонятое: и суть той «революционной работы», от которой урывает редкие свободные минуты для занятий пушкинистикой комиссар с поэтической внешностью, и ночные отдалённые выстрелы сквозь грохот автомобильного мотора, неуместно нарушающие «вековую тишину» русской провинции. А главное — открывается то «неслыханное кощунство» (с. 151), каким накануне звучали знакомые слова поэта в устах его «потомка»: о гордости семейным сходством, о наследственном завете «неколебимости и твёрдости».

Наверное, никогда у Пушкина не было более жёсткого цензора, чем этот его двойник. Глушков с упоением цитирует «Стансы» 1827 года, но заменяет в одной из строк важное слово и не договаривает последней строки стихотворения. В пушкинском стихотворении нет слова «неколебим», а есть другое — «неутомим», несущее совсем иной мотив, не разрушения, а созидания. Приспосабливая строку к своему пониманию революционного момента: будь *неколебим* вместо будь *неутомим*, Глушков тем самым искажает и общий смысл пушкинского призыва. У Пушкина стихи заканчиваются мотивом, противопоставленным «неколебимости и твёрдости», последняя строка «Стансов», обращенных к правнуку с напоминанием о пращуре, содержит прямо противоположный призыв: быть «И памятью, как он, незлобен».

В 1827 году таким был зов поэта к милосердию Николая I, так выражалась надежда на политическую амнистию для осуждённых друзей-декабристов. Сходными надеждами сопровождалось и стихотворение «Герой»: достоянием читательской публики давно уже стал тот факт, что через несколько дней после окончания «Героя», рассчитывая на то, что государь наконец-то проявит «сердце», болдинский затворник писал Вяземскому о своём ожидании прощения для «наших каторжников»³. Пушкинский призыв, как известно, остался лишь упованием, но, с другой стороны, сделался эталоном

³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 19 т. М.: Воскресенье, 1994–1999. Т. 14. С. 122.

поведения поэта в обострённой государственной ситуации. Тем более кощунственной выглядит позиция его «потомка», не просто отринувшего заветы незлобивой памяти и добросердия, но приспособившего строку «деда» под новый действенный лозунг: «Будь неколебим и твёрд!»

В течение столетия в общественном сознании жил и другой гуманный пушкинский завет: «...гений и злодейство две вещи несовместные». Небывалый исторический слом, свидетелем которого оказался Георгий Иванов и его современники, совместил несовместимое: «пушкиниста» — с «чекистом», любимый и почитаемый облик гения — с занятием палача, находящего удовольствие в злодеянии. Философ или социолог сделали бы в данном случае вывод о кризисе мировоззренческих основ, в очерке Г. Иванова это названо другими словами, странной конструкцией из разговора с эпизодическим персонажем: многому в жизни теперь «доказан абсолютный наоборот» (с. 146).

Переменчивая фигура комиссара Глушкова — то в чёрной косо-воротке, то в настоящем архалаке пушкинских времён, то в сюртуке с высокими плечами и белым жабо, появляющаяся только по ночам, залитая светом высоких канделябров и отблеском горящих дров, может показаться порождением inferнальных сил, прорвавшихся в реальность в момент всеобщего «наоборота». Однако не случайно размышления автора «Чекиста-пушкиниста» о «зловещей советской фантастике» сочетаются в том же повествовании с протокольной точностью изложения, с достоверностью очеркового жанра. Последнее означало, что чекист с наружностью поэта становился частью обыденности, не исключительным, а повседневным общественным явлением.

Именно так — по обыденному, мельком — появляется образ, родственник Глушкову, в книге И.С. Шмелёва «Солнце мёртвых». Шмелёв замышлял эту книгу как серию очерков об увиденном и пережитом в Крыму в годы Гражданской войны, вылилась же она в настоящую эпопею об одном из трагических моментов истории. В чередовании её сцен и картин остаётся в памяти один безымянный портрет. Он не слишком детален, но, подобно остановившемуся кадру, его видишь будто воочию: «...третьего дня в Алушке расстреляли двенадцать офицеров! Вернулись из Болгарии на фелуге, по семьям стосковались. И я как раз видел т о т с а м ы й автомобиль, как поехали расправляться за то, что воротились к родине, от тоски по ней!! Сидел там... по-эт, по виду! Волосы по плечам, как вороново крыло... в глазах — мечтательное, до одухотворённости!

что-то такое — не от мира сего! Героическое дерзание! О н, в каких-то облаках пребывающий, приказал!!! рабам приказал убить двенадцать русских героев, к родине воротившихся!»⁴

Картина, увиденная и прокомментированная соседом рассказчика, доктором Михайлой Васильичем, имеет тесную привязку к реальности, к месту и времени происходящего: Крым, осень 1921 года. (Да и сам Михайла Васильич, как установлено краеведами, лицо реальное: до сих пор в Алуште, недалеко от нынешнего Дома-музея И.С. Шмелёва, можно видеть остатки миндальных садов, посаженных доктором; среди них он и встретил свой трагический конец, описанный в той же книге Шмелёва.) Вместе с тем два мотива из приведённого эпизода — «по-эт, по виду» и «героическое дерзание» — переводят запечатлённый образ в иную плоскость, из конкретной страшной действительности — в академически беспристрастный литературный контекст. В этом контексте крымский комиссар, едущий на привычную кровавую работу, безусловно, окажется рядом с псковским «чекистом-пушкинистом», стопроцентным «поэтом по виду». Разница только та, что Глушков унаследовал портретное сходство с «дедом» — поэтом, а безымянный персонаж «Солнца мёртвых» похож на *поэта вообще*: мечтательностью в глазах и общей одухотворенностью вида. Но характерный мотив «героического дерзания» вновь обращает к пушкинскому истоку, к размышлению о тирании как оборотной стороне бессердечного «героизма».

Как и Г. Иванов свои мемуарные очерки, Шмелёв писал «Солнце мёртвых» уже за пределами отечества, во Франции в 1923 году. Писатели первой волны эмиграции не могли и не позволили себе умолчать о том, как на катастрофическом сломе эпох оказались забыты гуманистические ценности прошлого. В том числе и пушкинское предостережение: герой подлинный — при условии, что не пренебрегает «сердцем». Иначе — «тиран».

Складывающееся русское зарубежье уловило и ту тенденцию, которая станет ведущей в литературе противоположного лагеря, в творчестве советских писателей. В частности, Г. Иванов воспроизвёл одну из идей своего полуночного собеседника Глушкова — «О том, что кровь Пушкина вопиет к миру, что она не отомщена, что за неё “надо мстить, мстить...”» (с. 152). В тексте очерка о чекисте-пушкинисте эта фраза приведена без авторского комментария: так относятся к вещам либо азбучно очевидным, либо заведомо абсурдным. Однако в советской литературе идея «мести за Пушкина» с 1920-х годов и на десятилетия станет одной из линий многогранной

⁴ Шмелёв И.С. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. М.: Русская книга, 1998. С. 594.

темы «Наш Пушкин» — темы универсальной, совместившей в себе разнородные, порой крайне противоречивые тенденции.

Характерный пример — творчество поэтического кумира 1920–30-х годов Эдуарда Багрицкого. В 1923 году, в одно время с «Солнцем мёртвых», написано стихотворение Багрицкого «Пушкин». Оно рисует картину движения на юг большевистской армии, то есть события, предшествующие шмелёвской эпопее и обусловившие последовавшую трагедию в Крыму. Но в восприятии Багрицкого движение этих «трудовых полков» сопровождается тенью Пушкина, избирающего своё место под большевистскими звёздами:

От Петербурга, от московских стен
Идут полки, разбившие суровый
И опостылевший веками плен. <...>
О, как тревожен их напор бессонный...
За ними — реки, степи, города;
Их мчат на юг товарные вагоны,
Где мелом нарисована звезда.
Свершается победа трудовая...
Взгляните: от песчаных берегов
К ним тень идёт, крылаткой колыхая,
Приветствовать приход большевиков!
Она идёт с подъятой головою
Туда, где свист шрапнелей и гранат, —
Одна рука на сердце, а другою
Она стихов отмеривает лад.

В стихотворении того же года «Одесса» Пушкин и вовсе назван «поэтом походного политотдела», познавшим и «воинственный гул» недавних схваток, и короткий отдых у костра вместе с бойцами, прошедшими «в тревоге и боях» по бессарабским степям:

И мне, мечтателю,
Доныне любви:
Тяжёлых волн рифмованный поход,
И негритянские сухие губы,
И скулы, выдвинутые вперёд...
<...>
Поэт походного политотдела,
Ты с нами отдыхаешь у костра...



Даже дуэльный пушкинский пистолет поэт новой эпохи воспринимает как боевое оружие, завещанное ему соратником, хотя бы и в наступившую мирную пору:

Москва шумит,
Походов нет как нет...
Но я благоговейно поднимаю
Уроненный тобою пистолет...

Классическую отточенность идея мести за Пушкина получила в самом известном стихотворении Багрицкого на эту тему — «О Пушкине» (1924). Сама предпосылка Гражданской войны изображена здесь как народное стремление покончить с тем строем, который подвёл «певца» под дуло пистолета, отомстить за пролитую кровь поэта. Реминисценции из лермонтовской «Смерти поэта»:

И вы не смоете всей вашей чёрной кровью
Поэта праведную кровь!

— перекликаются с почти цитатой из Г. Иванова о крови, требующей отмщения:

Наёмника безжалостную руку
Наводит на поэта Николай!
Он здесь, жандарм! Он из-за хвои леса
Следит упорно, взведены ль курки,
Глядят на узкий пистолет Дантеса
Его тупые скользкие зрачки.
И мне ли, выученному, как надо
Писать стихи и из винтовки бить,
Певца убийцам не найти награду,
За кровь пролитую не отомстить?
Я мстил за Пушкина под Перекопом,
Я Пушкина через Урал пронёс,
Я с Пушкиным шатался по окопам,
Покрытый вшами, голоден и бос.

Прекращение Гражданской войны, завершение классовых битв поражением «жандармского» строя и победой пролетарского связываются в этих стихах с достигнутой целью возмездия:

...Цветёт весна, и Пушкин *отомщённый*
Всё так же сладостно-вольнoлюбив...

Представление о Пушкине как о бойце «своего» лагеря и, следовательно, об убийце Пушкина как «белогвардейце» укоренилось в сознании новых советских поколений. Не случайно в романе Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» бездарный, но идейно выдержанный поэт Рюхин рассуждает о дуэли Пушкина в прямолинейно политических понятиях: «...стрелял, стрелял в него этот белогвардеец и раздробил бедро и обеспечил бессмертие...»⁵ Закономерно, что рано или поздно в советской литературе должен был возникнуть и образ «нового Пушкина», который воспринимался бы как равноценный оригиналу и в то же время был бы однозначно «своим». Такой образ был создан Борисом Лавренёвым в рассказе «Комендант Пушкин», написанном в 1936 году, к предстоящему широко отмечаемому столетию со дня гибели поэта.

В основе рассказа Лавренёва лежит то, что научным языком зовётся «витком истории». В марте 1919 года, когда под Петроградом стоят войска Юденича, в Царское Село, переименованное новой властью в Детское, в качестве «коменданта укрепрайона» назначается военный моряк, «стойкий командир матросского батальона» по имени Александр Семёнович Пушкин. Местные интеллигенты при таком известии не могут опомниться от изумления: «Какое необыкновенное стечение обстоятельств! Прошло столетие, и в месте, освящённом именем Александра Пушкина, появляется другой Александр Пушкин». Поначалу это кажется «ужасающей профанацией, кощунством, издевательством», вызывает «инстинктивный протест». Но весь ход рассказа Лавренёва направлен на то, чтобы доказать появление в этих местах «товарища Пушкина» как «некую историческую закономерность»: «Круг завершён, и на рассвете нового исторического периода в прежнее место приходит новый Александр Пушкин, в новом качестве. Это диалектика истории...»⁶

Разительное совпадение имени и фамилии — только одно из звеньев в выстраиваемой автором цепи соответствий между Александром Сергеевичем и Александром Семёновичем. Поначалу цепь ассоциаций связывает фигуру военмора с бронзовым памятником поэту в лицейском садике. В описании внешности Александра Семёновича настойчиво повторяется примечательная деталь: «Новая кожаная куртка отливала полированным чугуном <...> своим блеском придавала спящему подобие памятника» (с. 236); в новой куртке военмор напоминает «кожаную статую» (с. 238), но и несколько

⁵ Булгаков М. А. Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита. Л.: Худож. лит., 1978. С. 489.

⁶ Лавренёв Б. Звёздный цвет. М.: Просвещение, 1987. С. 252. Далее страницы указаны в тексте.

месяцев спустя он по-прежнему кажется «чугунным от тусклого блеска постаревшей кожаной куртки» (с. 254). В художественном поле рассказа «чугунная» фигура военмора откровенно соотносится с фигурой «чугунного человека на скамейке» (с. 251). Лавренёв называет памятник то чугунным, то бронзовым, но всегда обнаруживает сходство со своим героем:

«За низкой чугунной изгородью темнеет гранит постамента. Бронзовая скамья. На ней легко раскинувшееся в отдыхе юношеское тело. Склонённая курчавая голова лежит на ладони правой руки. Левая бессильно свисает со спинки скамьи.

В позе сидящего есть что-то похожее на позу военмора, когда он спал в вагоне. Может быть, даже не в позе, а в тусклом отблеске бронзы, напоминающем блеск кожаной куртки» (с. 230).

В таком описании памятник поэту Пушкину как бы подстраивается под «товарища Пушкина», коменданта Детского Села, — точно так же как в другом эпизоде комендант бессознательно подстраивается под памятник:

«Александр Семёнович Пушкин откинулся на спинку скамьи, невольно и незаметно для себя приняв позу бронзового двойника. После долгого молчания сказал с коротким смешком:

— Чудно всё-таки... Он Пушкин, и я Пушкин. Он Александр, и я тоже». При этом он провокационно добавляет: «А между прочим, в общем никакого сходства» (с. 245) — но читатель на подобную провокацию не попадётся: сближение «двойников» уже произошло и закрепилось в читательском сознании ранее, чем повествование дошло до своей середины.

Уподобление военмора памятнику в дальнейшем перерастает в уподобление коменданта Пушкина его знаменитому тёзке. Этапы сближения двух Александров Пушкиных намечены чётко: неожиданное открытие «крамольных» стихов поэта, «заговорившего языком кочегарного кубрика»; появившееся стремление «знать Пушкина, как брат знает брата»; развившаяся потребность постоянного общения, когда даже в нарастающем грохоте приближающегося фронта «из кармана куртки вынимался томик, и Пушкин читал Пушкина» (с. 248, 249, 260). (Последний пример — явная параллель к Багрицкому, его известным строкам: «И в свисте пуль, за песней пулеметной / Я вдохновенно Пушкина читал!»)

Кульминация сближения — ранение коменданта в бою на передовой, смертельная рана в живот, как у поэта на дуэли:

«— Я знаю... Пуля кишки прорвала, с этого не выживают.

Он ещё мучительней усмехнулся и тихо добавил: — Как Александр Сергеевич помру! И рана такая же!» (с. 263).

Сцена смерти «сегодняшнего Пушкина» (с. 243), сражённого боевой пулей, разработана так, что у читателя не остаётся сомнений: старорежимный строй снова убил Пушкина, как сделал это сто лет назад. Поэтому отбитая атака и разгром воинской части Юденича, о чём коменданту успевают доложить перед смертью, воспринимаются как осуществление благородной и справедливой мести за Пушкина. — Пушкина, в котором уже очень сложно отделить черты Александра Семёновича от Александра Сергеевича. Знаменательно, что напоследок, почти в бреду, комендант просит похоронить его «ближе к милому пределу» (с. 264), имея в виду вековые царскосельские парки, — те, которые поэт назвал своим единственным «отечеством».

Хотел того Б. Лавренёв или нет, но «Комендант Пушкин» оказался двойником-антиподом «Чекиста-пушкиниста» Г. Иванова. В обоих произведениях говорится о пушкинских двойниках: у Иванова — о двойнике по портретному сходству, у Лавренёва — по сходству имени, фамилии и не сходящегося только в нескольких буквах отчества. Всё в этих двух рассказах находит себе соответствие: и черты двойничества, и необычный — особенно в военное время — интерес героев к личности поэта и его поэзии, и цитирование ими подходящих к случаю пушкинских стихов... Только то, что у Г. Иванова подаётся со знаком «минус», то у Лавренёва — со знаком «плюс»; что оценивается одним автором как невообразимая гримаса истории, то под пером другого предстаёт образцом исторической логики.

В предельном выражении идея мести за Пушкина воплотилась в произведении, которое было обнародовано во времена не столь отдалённые и оказалось довольно необычно по своей истории и бытованию. Оно даёт повод в очередной раз вспомнить слова Г. Иванова о «зловещей советской фантастике», только в данном случае, по счастью, она просто курьёзна. Это роман «Последний платёж», опубликованный под именем А. Дюма как продолжение его романа «Граф Монте-Кристо». Бывший моряк Эдмон Дантес, превратившийся в графа Монте-Кристо, в 1838 году приезжает в Москву и тут узнаёт о гибели великого русского поэта Пушкина от руки своего соотечественника и однофамильца Жоржа Дантеса. Вымышленный герой и реальное лицо, соединённые в этом сюжете, представляют собой очередную пару двойников-антиподов: их сближает одна фамилия, внешнее сходство и даже, как выяснится, родство, но разводит

мировоззрение. На протяжении всей книги один Дантес идёт по следу другого с бескорыстной целью — разыскать убийцу поэта и отомстить за Пушкина. Чем абсурдней перипетии развёртываемого сюжета, тем отчётливее благие намерения автора: сделать всё, чтобы руками «хорошего» Дантеса («героя» с «сердцем») покарать Дантеса «плохого» (бессердечного авантюриста).

«Последний платёж» был сочинён, вероятно, ещё в 1970-е годы В. А. Лебедевым⁷ и брошен на книжный рынок в начале 1990-х годов, то есть в момент очередного слома отечественной истории. Выход такого произведения — не только дань изменяющемуся книжному спросу, но и итог определённой литературной тенденции. Роман создавался в годы идейной стабильности и на хорошо возделанной литературной почве. И оказался вершинным элементом в конструкции, начертанной и возводимой предшественниками. «Последний платёж» уплатил и впрямь последний счёт по векселю, выданному ещё лермонтовской «Смертью поэта» («Есть грозный судья: он ждёт...»), переписанному и взятому на вооружение молодой советской литературой (поставившей вместо «Божия суда» — пролетарский) и доведённому до крайнего предела, до грани абсурда в романе о раздвоившемся Дантесе (сам «преступил» — и как бы сам себя «наказал»).

Но и литературные мистификации имеют свою ценность. История вокруг романа, незаслуженно выпущенного под именем А. Дюма, возвращает к подлинной книге Александра Дюма об Эдмоне Дантесе — роману «Граф Монте-Кристо». Virtuозно закрученный, сложный и в то же время чёткий сюжет этой книги построен на пересечении тематических линий «мести», «героя» и «сердца». Грандиозность замыслов Монте-Кристо измерялась грандиозностью его чувства мести, герой получал неограниченные возможности для её осуществления и бестрепетно становился вершителем чужих судеб: «Вдумайтесь в прошлое, вдумайтесь в настоящее, постарайтесь предугадать будущее и скажите: разве я не орудие всевышнего? В самых ужасных несчастьях, в самых жестоких страданиях, забытый всеми, кто меня любил, гонимый <...> я не знал ни часа отдыха; какая-то сила влекла меня вперёд; словно я был огненным облаком, проносящимся по небу, чтобы испепелить проклятые богом города. <...> Тогда я вступил на уготованный мне путь, я пересёк пространства, я достиг цели; горе тем, кого я встретил на своем пути»⁸.

⁷ Подробней об этом: Головачёва А. Г. «Два Дантеса» // Время и текст. Историко-лит. сб. СПб.: Академический проект, 2002. С. 338–349.

⁸ Дюма А. Граф Монте-Кристо: В 2 т. / Пер. с фр. М.: Худож. лит., 1977. Т. 2. С. 554–555.

И все эти сверхчеловеческие замыслы и ухищрения развеиваются, как дым, в результате неожиданного сердечного смягчения: «Безумец, — сказал он, — зачем в тот день, когда я решил мстить, не вырвал я сердца из своей груди!» На пути героя, не признававшего никаких внешних препятствий, встала единственная помеха — собственное сердце: «Неужели это здание, которое так долго строилось, которое воздвигалось с такой заботой и с таким трудом, рухнуло в один миг, от одного слова, от дуновения! <...> И всё это, боже мой, только потому, что моё сердце, которое я считал мёртвым, только оледенело; потому что оно проснулось, потому что оно забилося, потому что я не выдержал биения этого сердца, воскресшего в моей груди при звуке женского голоса!»⁹

Главный смысл романа Дюма открывался в том, что «оледеневшее сердце» героя было способно ожить и забиться снова, что на глазах «этого железного человека» вновь могли появиться слёзы «при звуке женского голоса». Голос бывшей любви не просто рушит изошрённое здание мести: «воскресшее сердце» Эдмона побуждает его отказаться от миссии мстителя и вследствие этого родиться для жизни и новых сердечных чувств. Такое преобразование героя романа не может не вызвать в памяти известное пушкинское стихотворение, также посвящённое истории просыпающегося чувства и оживающего сердца. Тематически монолог о «воскресающем сердце» окликает последние строки стихотворения «К***» («Я помню чудное мгновенье...»):

И сердце бьётся в упоенье,
И для него воскресли вновь
И божество, и вдохновенье,
И жизнь, и слёзы, и любовь.

В такие минуты классики обычно и оставляют своих героев: если сердце дало знать о себе, значит, главное в судьбах этих героев состоялось.

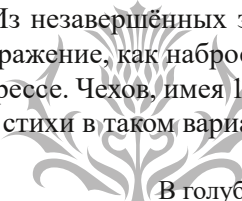


⁹ Там же. С. 348–349.

«ПЛЫВЯ В ТАИНСТВЕННОЙ ГОНДОЛЕ...» «СНЫ» О ВЕНЕЦИИ В СТИХАХ И ПРОЗЕ

1

Из незавершённых замыслов Пушкина ни один так не волнует воображение, как набросок стихотворения о старом дожде и молодой догарессе. Чехов, имея 10-томник издания Суворина, читал пушкинские стихи в таком варианте:



В голубом эфира поле
Блещет месяц золотой.
Старый дождь плывёт в гондоле
С догарессой молодой¹.

Начало пушкинского четверостишия известно и в других вариантах:

Ночь светла; в небесном поле
Ходит Веспер золотой.
Старый Дожь плывёт в гондоле
С Догарессой молодой².

В голубом небесном поле
Светит Веспер золотой³.

Ночь тиха, в небесном поле
Светит Веспер золотой⁴.

Стихи о дожде и догарессе остались на черновом листке, не получив не только авторского продолжения, но и утвердившихся под пером автора первых строк. Пушкин подбирал слова, затем отвергал их, зачёркивал, вписывал новое слово и так и не довёл работу до чистовика. Разночтения этого отрывка отразились в изданиях разных лет. В автографе же навсегда остался пробел как в начальных строках, так и в продолжении стихотворения. Впоследствии его неоднократно пытались заполнить: издатели — придавая стихам завершённый вид, другие поэты — следуя собственному воображению.


¹ *Пушкин А. С.* Сочинения: В 10 т. СПб.: Изд-е А. С. Суворина, 1887. Т. 3. С. 236.

² *Пушкин А. С.* Сочинения: В 6 т. СПб.: Изд-е Я. А. Исакова, 1859. Т. 1. С. 583.

³ *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10 т. М.: ГИХЛ, 1959. Т. 2 / Примеч. Т. Цявловской. С. 617.

⁴ *Пушкин А. С.* Сочинения: В 3 т. М.: Худож. лит., 1985. Т. 1. С. 594.

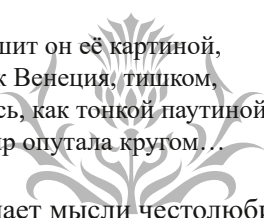
Первым из русских поэтов, обративших внимание на этот отрывок, был Аполлон Майков. В 1888 году он написал балладу «Старый дож», начинавшуюся обрамлённым кавычками четверостишием:



«Ночь светла; в небесном поле
Ходит Веспер золотой;
Старый дож плывёт в гондоле
С догарессой молодой...»

К первой строфе было сделано примечание: «Эти четыре строчки найдены в бумагах Пушкина, как начало чего-то. Да простит мне тень великого поэта попытку угадать: что же было дальше?»⁵ Майков развил сюжет следующим образом:

Занимает догарессу
Умной речью дож седой...
Слово каждое по весу —
Что червонец дорогой...




Тешит он её картиной,
Как Венеция, тишком,
Весь, как тонкой паутиной,
Мир опугала кругом...

Но то, что занимает мысли честолюбивого дожа, — власть и богатства, завоёванные при его правлении Венецианской республикой, — не интересует молодую догарессу. Не дослушав его хвастливых речей, она тихо засыпает на его плече.

«Всё дитя ещё!» — с укором,
Полным ласки, молвил он,
Только слышит — вскинул взором —
Чьё-то пенье... цитры звон...

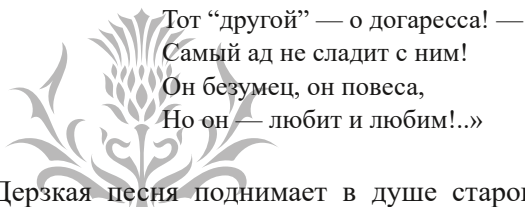
И всё ближе это пенье
К ним несётся над водой,
Рассыпаясь в отдаленье
В голубой простор морской...



Гондолу с дожем и догарессой обгоняет другая гондола, где кто-то, таинственно скрытый маской, поёт:

⁵ Майков А. Н. Сочинения: В 2 т. М.: Правда, 1984. Т. 1. С. 350.

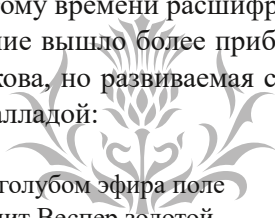
«С старым дожем плыть в гондоле...
Быть его — и не любить...
И к другому, в злой неволе,
Тайный помысел стремить...



Тот “другой” — о догаресса! —
Самый ад не сладит с ним!
Он безумец, он повеса,
Но он — любит и любим!..»

Дерзкая песня поднимает в душе старого дожа «целый ад», его терзают муки ревности. Баллада заканчивается рядом вопросов, за которыми стоит один невысказанный, но главный: виновна или нет догаресса в супружеской измене?

В 1924 году свою версию продолжения пушкинского наброска под названием «Романс» опубликовал Владислав Ходасевич. Он взял за основу другой вариант первой строки и использовал пятую пушкинскую строку, к этому времени расшифрованную: «Догаресса молодая». Стихотворение вышло более приближенным к пушкинской лексике, чем у Майкова, но развиваемая сюжетная схема пересекалась с майковской балладой:



«В голубом эфира поле
Ходит Веспер золотой.
Старый дож плывёт в гондоле
С догарессой молодой.

Догаресса молодая»
На супруга не глядит,
Белой грудью не вздыхая,
Ничего не говорит.

Тяжко долгое молчанье,
Но, осмелясь наконец,
Про высокое преданье
Запевает им гребец.



И под Тассову октаву
Старец сызнова живёт,
И супругу он по праву
Томно за руку берёт.

Но супруга молодая
В море дальнее глядит.
Не ропща и не вздыхая,
Ничего не говорит.



Охлаждаясь поневоле,
Дождь поникнул головой.
Ночь тиха. В небесном поле
Ходит Веспер золотой.

С Лидо теплый ветер дует,
И замолкшему певцу
Повелитель указывает
Возвращаться ко дворцу.

Известны также опыты в этом роде Г. Шенгели, С. Головачевско-го, М. Фромана и один из последних в XX веке — художника Льва Токмакова, сочинившего в 1994 году продолжение пушкинского наброска для своего литературного рассказа «Миссия». О стихотворении Токмакова рассказал в подборке пушкинских материалов «Литературной газеты» в 1996 году Андрей Чернов. По его же свидетельству, эта версия была признана достойной Пушкина такими авторитетами, как академик Д. С. Лихачёв и поэт Александр Кушнер:

Догаресса молодая
На подушки прилегла,
Безучастно наблюдая
Танец лёгкого весла.

Что красавице светила?
Что ей ход небесных сфер?
Молчалив супруг постылый.
Безутешен гондольер.

Не о том ли в знак разлуки
Над Венецией ночной
Льются горестные звуки
Баркаролы заказной?



А. Чернов назвал токмаковский текст «шедевром», в сравнении с которым, по его словам, «майковский текст кажется неумной пародией»⁶. Тем не менее и стихи Токмакова сохраняют ту же логику

⁶ Чернов Андрей. Стихи из ноосферы, или Как Пушкин смеётся над нами //

и последовательность движения сюжета, что и предыдущие поэтические опыты.

Отчасти эта логика задана самим пушкинским наброском, точнее, его оппозицией: *старый дождь — молодая догаресса*. Сюжетное сходство баллады Майкова и «Романса» Ходасевича уже отмечалось: сравнивавший эти стихи Бенедикт Сарнов утверждал, что сходство сюжета здесь обусловлено «пресловутым конфликтом», который «содержится уже в самих пушкинских строчках»⁷. Но тексты-продолжения совпадают и в сюжетных деталях. Детали же эти таковы, что определённно ведут ещё к одному источнику, служившему, видимо, первоисточником и для Пушкина. Причём этот допушкинский источник был указан при первой же публикации загадочного пушкинского отрывка.

Впервые набросок о дожде и догарессе был опубликован в 1856 году в июльском номере журнала «Современник». Там же публикатор Лонгинов сделал пояснения: «...отрывок найден был братом поэта, Л. С. Пушкиным, от которого я узнал его. Кажется, это начало стихотворения под заглавием “Марино Фальеро”»⁸.

Из пояснений Лонгинова неясно, кому принадлежит этот первый комментарий насчёт «Марино Фальеро» — ему или брату Пушкина. Но факт остаётся: с первой же публикации незавершённый замысел Пушкина связывался в сознании читателей с историей знаменитого венецианского дожа Марино Фальери. О том же сообщали читателю и комментаторы пушкинских изданий XX века⁹. В России эта история получила особую известность после публикации в 1823 году новеллы Э. Т. А. Гофмана «Дождь и догаресса», одной из составляющих частей романа «Серрапионовы братья». Её сюжету и следовали позднейшие поэты, что неизбежно приводило к сходству художественных деталей в их поэтических опытах.

В новелле Гофмана представлены два варианта сюжета о дожде и догарессе. Первый — сюжет картины члена Берлинской академии художеств Кольбе, привлёкший внимание посетителей на академической выставке: «Дождь в великолепной, богатой одежде ведёт под руку не менее роскошно одетую догарессу. Он — старец с седой бородой и тёмно-красным, с резкими чертами, лицом, выражающим одновременно и силу, и слабость, и гордость, и утомление.

Литературная газета. 1996. 14 февр. №7. С. 6.

⁷ Сарнов Бенедикт. Ганч или кич? // Вопросы литературы. 1987. №5. С. 218.

⁸ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 19 т. М.: Воскресенье, 1994–1999. Т. 3. С. 1293.

⁹ См.: Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 2 / Примеч. Т. Цявловской. С. 774–775.

Она — молодая, цветущая женщина, с выражением затаённой печали и мечтательных стремлений <...> В глубине — море, на нём украшенная венецианским флагом гондола с двумя гребцами, а на заднем фоне — сотни парусов и выделяющиеся на синем небе башни и дворцы прекрасной, встающей из волн Венеции»¹⁰. Сжатый, как пружина, сюжет картины далее развёртывается в литературное повествование. Его события относятся к 1354 году, когда блестящий полководец, честолюбивый политик Марино Фальери был избран правителем Венецианской республики. Одновременно с избранием 80-летнего дож (в реальности — 76-летний) женился на 19-летней Аннунциате. Разница в возрасте, а также необыкновенная красота догарессы вызвали немало злых шуток со стороны склонных к насмешкам венецианцев. Аннунциату скоро окружило множество воздыхателей, чьи домогательства неизменно оставались безуспешными. Самым настойчивым преследователем молодой догарессы был красавец-патриций Микаэль Стено. Отвергнутый, как и все другие, Аннунциатой, Стено оклеветал её, а потом оскорбил и самого дожа. Взбешённый Марино Фальери обратился к сенату с требованием покарать обидчика, но наказание оказалось ничтожным. Оскорблённый дож составил заговор против республики, чтобы низложить правление знати и стать самодержавным герцогом Венеции. Накануне восстания по доносу предателя Фальери и его сторонники были схвачены, главные заговорщики повешены, а Фальери два дня спустя обезглавлен, и седая голова его скатилась по ступеням «лестницы великанов» дворца дождей.

Как и в реальной истории, в новелле Гофмана семейная драма венецианского дожа переплетена с политикой. Но есть одна тайная любовная линия, создающая особое романтическое напряжение повествования. Есть ещё один молодой герой — гондольер Антонио, известный венецианцам своим «весёлым нравом и умением петь песни» (с. 38). Он с детства любит Аннунциату, встреченную лишь однажды, когда она была маленькой девочкой. И она смутно помнит «хорошенького мальчишка», в разлуке с которым, как ей кажется, у неё потом «не было ни одной счастливой минуты» (с. 64). Выросшие Антонио и Аннунциата узнают друг друга. В создающемся любовном треугольнике назревает конфликт, отражённый впоследствии во всех поэтических версиях о доже и догарессе. В тексте новеллы вычитывается тот эпизод, который лёг в основу стихов

¹⁰ Гофман Э.Т.А. Собр. соч. / Под общ. ред. П.С. Когана. Т. 2. Серапионовы братья / Пер. под ред. З.А. Вершининой. М.: Изд-е Тов-ва «Недра», 1929. С. 31. Далее страницы указаны в тексте.

как Майкова, так и других авторов. Антонио узнаёт, что один из его товарищей, Пьетро, каждый день катает дожа и догарессу в своей гондоле. Сговорившись с приятелем, юноша переодевается в бедное матросское платье, подкрашивает лицо, цепляет фальшивую бороду и неузнанным плывёт как второй гребец в одной гондоле с любимой. В отличие от других поклонников, он робок, его наполняет безмерным счастьем одно лишь присутствие возле неё. Для Аннунциаты же эта прогулка становится роковой, неожиданно несёт ей новые, незнакомые впечатления. Вот как рассказано об этом у Гофмана:

«Старый Фальери был весел. Он шутил, смеялся, целовал маленькие ручки Аннунциаты, обнимал рукой её гибкий стан. Гондола между тем выплыла в открытое море, откуда вся прекрасная Венеция с её гордыми башнями и дворцами открылась перед путниками, как на ладони. Фальери гордо поднял голову и сказал, самодовольно озираясь: “Ну, что, моя дорогая, не правда ли: весело плыть по морю с его властителем и супругом? <...> не правда ли, хорошо и приятно плыть по морю с его повелителем?” В ту минуту, как дож сказал эти слова, к ним донеслись издали звуки музыки. Тихий мужской голос, далеко разносимый по волнам, пел:

Ah! senza amare
Andare sul mare,
Col sposo del mare,
Non puo consolare!

(Ах! Не любя, / Плыть по морю / С супругом моря, — / Нет утешенья!)

Раздались другие голоса и пропели песню ещё несколько раз. Наконец звуки замерли, разнесённые ветром. Фальери не слышал ничего и продолжал рассказывать Аннунциате историю происхождения торжества, когда дож с высоты Буцентавра бросает в море свой обручальный перстень. Он говорил о победах республики, о том, как ею были завоеваны Истрия и Далмация <...> и как с тех пор был введён обычай обручения с морем. Но если пропетая песня прошла незамеченной для ушей Марино Фальери, то так же незамеченным прошёл для Аннунциаты его рассказ. Она была глубоко поражена унёсшимися вдаль звуками и смотрела кругом блуждающим взглядом, как тот, кто, внезапно пробудясь, не может ещё дать себе отчёта в мыслях. — “Senza amare! senza amare! — Non puo consolare!” — шептали уста, и слёзы, как перлы, блеснули в прекрасных глазах, между тем как глубокий вздох вырвался из взволнованной груди» (с. 66–67).

Сопоставление этого отрывка из Гофмана со стихотворениями А. Майкова, В. Ходасевича и других авторов, выявление степени сходства и различий между ними, общности и оригинальности может быть предметом отдельного исследования. Наша цель иная: проследить смысловые сближения между новеллой Гофмана и пушкинским наброском о дожде и догарессе. Очевидно, что послепушкинские продолжения, отталкиваясь от пушкинского наброска, использовали гофмановскую сюжетную канву. Каждый автор делал это в меру своего воображения, поэтического таланта и прочих личных особенностей, но при этом не столь далеко отходил от Гофмана, чтобы утратить с ним связь. Опыт пушкинских продолжателей дополнительно подтверждает органичную связь между замыслом Пушкина и новеллой Гофмана как литературным источником. Все представленные здесь феномены — это звенья литературной цепи, где на одном конце — Гофман, на другом — продолжатели Пушкина, а пушкинское звено — посередине; затронешь одно из звеньев — отзвучат другие...

После эпизода морской прогулки сюжет новеллы Гофмана быстро движется к развязке. Песня гондольера открывает Аннунциате неведомые ранее чувства — любовного блаженства и любовной муки. Не проходит и двух дней, как в Венеции раскрыт заговор против республики, заговорщики преданы казни. Аннунциата, «терзаемая и горем, и блаженством», наконец-то может быть неразлучна со своим Антонио: «Среди поцелуев и слёз поклялись они в вечной верности, забыв прошедшие ужасы. Глаза их, обращённые к небесному блаженству, уже не видели земной скорби, просветлённые раем любви» (с. 72). В сопровождении старой няньки Маргариты они бегут из Венеции и выходят в лодке в открытое море — «но тут море поднялось, как ревнивая вдова обезглавленного Фальери, охватило, наконец, лодку исполинскими пенящимися волнами и погребло всех троих в своей холодной, шумящей бездне!» (с. 73). Таково финальное разрешение изначально заданной у Гофмана оппозиции: *старый дождь — молодая догаресса*.

Помимо новеллы Гофмана, пушкинские продолжатели могли ориентироваться и на другой источник. Ближе всех к нему подошёл Ходасевич в следующих строках своего «Романса»:

И под Тассову октаву
Старец сызнова живёт,
И супругу он по праву
Томно за руку берёт.

Упоминание о «Тассовой октаве» ведёт к первой главе «Евгения Онегина», строфам XLVIII–XLIX, где говорится о сладостном напеве октав итальянского поэта Торквато Тассо и рисуется воображаемая картина:



Ночей Италии златой
Я негой наслажусь на воле
С венецианкою молодой,
То говорливой, то немой,
Плывя в таинственной гондоле;
С ней обретут уста мои
Язык Петрарки и любви.

В пору создания «Евгения Онегина», как указывал Ю.М. Лотман, «образы условно-романтической Венеции с обязательными атрибутами: гондольерами, поющими Тассо, венецианками и пр. — были широко распространены. Кроме IV-й песни “Чайльд-Гарольда” Пушкин мог запомнить слова Ж. Сталь: “Октавы Тассо поются гондольерами Венеции” (“О Германии”), а также строки А. Шенье, К. Делавиня и многих других»¹¹. Владимир Набоков, переведя и комментируя «Евгения Онегина» для англоязычных читателей, выделил строку «Напев Торкватовых октав» и сопроводил её таким пояснением: «Эта строка и следующие за ней стихи обаятельны, они для меня насквозь осветили и окрасили полжизни, я до сих пор слышу их весной во сне сквозь все вечерние схождения — но как согласовать с далью и музыкой сухой факт, что эти гондольеры, поющие эти октавы, сводятся к одному из самых общих мест романтизма? Тут и Пишо-Байрон, “Чайльд-Гарольд” (4, III), 1820, и мадам де Сталь (“О Германии”, стр. 275, изд. 1821), и Делавинь (“Les Messeniennes”, 1823), и великое множество других упоминаний о поющих или представших петь гондольерах»¹².

Дополним этот список именем Э.Т. А. Гофмана — автора «Дожа и догарессы». Вместе с тем сведение темы к «одному из самых общих мест романтизма», казалось бы, позволяет не детализировать каждый источник. В подобной ситуации перед исследователем всегда возникает проблема: что послужило автору первоисточником, «общее место» или конкретное впечатление? Вопрос этот неизбежен

¹¹ Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л.: Просвещение, 1983. С. 172–173.

¹² В.В. Набоков. Pro et contra / Сост. Б. Аверин и др. Т. 1. СПб.: РХГИ, 1997. С. 112.

и применительно к пушкинским продолжателям. Что побудило Майкова, Ходасевича и других включить сцены с поющими гондольерами в свои стихотворения? Принимая во внимание, что условные представления складываются из отдельных известных примеров, думается, что всё-таки — Пушкин и Гофман.

2

Воображаемое видение золотой итальянской ночи и плывущей «таинственной гондолы» с «младой венецианкой» рождается в «Евгении Онегине» как антитеза картине ночного Петербурга, северного города, известного своими туманами и непогодой:

С душою, полной сожалений,
И опершись на гранит,
Стоял задумчиво Евгений,
Как описал себя Пиит.
Всё было тихо; лишь ночные
Перекликались часовые;
Да дροжек отдаленный стук
С Мильонной раздавался вдруг;
Лишь лодка, вёслами махая,
Плыла по дремлющей реке:
И нас пленяли вдалеке
Рожок и песня удалая...
Но слаще, средь ночных забав,
Напев Торкватовых октав!

И далее рисуется картина венецианской «неги» и силуэт романтической пары, плывущей в одной лодке под ночным небом.

Каких только грёз и призраков не навеивает этот фантастический город — заметит позднее о Петербурге герой «сентиментального романа» Ф.М. Достоевского «Белые ночи». Роман имеет уточняющий подзаголовок: «Из воспоминаний мечтателя». Человек без имени, называющий себя мечтателем, герой Достоевского день за днём, год за годом погружается в «бесконечный рой восторженных грёз», уводящих его от жалкой реальной жизни. Далек не случайно в этих грёзах находится место мечтам «о дружбе с Гофманом»¹³. Одна из самых сокровенных фантазий Мечтателя, настоящий любовный роман, развивает вполне банальный сюжет, в котором, однако, можно распознать и вариант истории Антонио и Аннунциаты. Это история

¹³ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 2. Л.: Наука, 1972. С. 116.

о пострадавших в прошлом влюблённых, которые наконец-то обретают друг друга на том самом роскошном юге, какой только может быть создан воображением северянина: «...далеко от берегов своей родины, под чужим небом, полуденным, жарким, в дивном вечном городе, в блеске бала, при громе музыки, в палаццо (непрененно в палаццо), потонушем в море огней, на этом балконе, *увитом миртом и розами*, где она, узнав его, так поспешно сняла свою маску и, прошептала: “Я свободна”, задрожав, бросилась в его объятия...”¹⁴

Откуда бы взяться этим «миртам и розам», расцветающим в воображении петербургского мечтателя? На первый взгляд, это ещё одно общее место романтизма. В русской сентиментально-романтической традиции задолго до героя Достоевского подобные мечты вынашивал другой мечтатель, герой Н.М. Карамзина Эраст, невольный погубитель «бедной Лизы»: «Он читывал романы, идиллии; имел довольно живое воображение и часто переселялся мысленно в те времена (бывшие или не бывшие), в которые, если верить стихотворцам, все люди беспечно гуляли по лугам, купались в чистых источниках, целовались, как голубки, *отдыхали под розами и миртами* и в счастливой праздности все дни свои проводжали»¹⁵.

Но есть гораздо более близкий герою Достоевского источник — упоминаемый им Гофман. В новелле «Дождь и догаресса» бывшая нянька Антонио, похожая на колдунью Маргарита предсказывает ближайшее будущее; она предвидит кровавую кончину дождя, после чего Антонио сможет соединиться с прекрасной догарессой: «Видишь ты эти кровавые пятна на мостовой? <...> Но из крови *вырастут розы! розы для твоего венца!* для той, которую ты любишь! О, творец небесный! Кто же эта красавица, которая смотрит на тебя так нежно, с такой ласковой улыбкой? Белые, как лилии, руки простираются тебя обнять. О, Антонио! счастливый Антонио! Будь смел, будь смел! На светлой заре сорвёшь ты *белые мирты* для твоей невесты, для вдовы, оставшейся невестой!» Антонио воспринимает эти слова старухи как бессмыслицу: «...что же болтаешь ты теперь о красавицах, вдовах, оставшихся невестами, *розах и миртах?*» (с. 49). Но пророчество исполнится — только в нём ещё не осознан тот трагический конец, который суждён не только Фальери, но всем трём — Антонио, Аннунциате и самой предсказательнице.

В сентиментальных размышлениях героя Карамзина «розы и мирты» — аллегория идиллической безмятежности. В бредовых пророчествах Маргариты «розы и мирты» — эмблема преодолённого

¹⁴ Там же. С. 117.

¹⁵ Русская сентиментальная повесть. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1979. С. 98.

страдания. Мечтателю Достоевского, фантазирующему историю о страдавших в разлуке, а ныне вознаграждаемых судьбой влюблённых, ближе, конечно, гофмановская символика. Тем не менее все эти мечтатели, перекликающиеся друг с другом: Эраст в «Бедной Лизе» — Антонио в «Доже и догарессе» — рассказчик «Белых ночей», — герои одного литературного ряда. После Достоевского этот ряд пополнит герой повести А. П. Чехова «Рассказ неизвестного человека».

В «Рассказе неизвестного человека» переплетутся мотивы и пушкинского стихотворения о доже и догарессе, и «Белых ночей» Достоевского. Чеховская повесть по месту действия делится на две части: северную — петербургскую, и южную — Венеция, Флоренция, Ницца. Северная в большей мере содержит отсылки к Достоевскому, а южная — к Пушкину. В венецианской части прямо названо имя старого дожа: «А во дворце дожей меня всё манило к тому углу, где замазали чёрной краской несчастного Марино Фальери» (VIII, 199). Во время поездки по Италии весной 1891 года Чехов видел своими глазами зал большого совета Дворца дожей, где находится фриз, украшенный 76 портретами правителей республики. Среди них 48-е место предназначалось для изображения Фальери, но в назидание потомству здесь было оставлено пустое место, обтянутое чёрным сукном, с латинской надписью, означающей: «Это место Марино Фальери, обезглавленного за преступления»¹⁶. По свидетельству Д. С. Мережковского, общавшегося с Чеховым в итальянском путешествии, Чехов собирался написать драму из жизни Марино Фальери. Год спустя, в марте 1892 года, Чехов признавался А. С. Суворину: «...мне ужасно хочется поехать в Венецию и написать... пьесу» (II V, 12). Комментаторы не без оснований связывают это намерение писать пьесу с историей Марино Фальери (II V, 366–367).

В южной части «Рассказа неизвестного человека» даётся ряд объяснений, проливающих свет на события петербургской поры именно через аллюзии на Достоевского. В Венеции чеховскому герою, в недавнем прошлом — тайному террористу, проживавшему в Петербурге по чужому паспорту, начинает представляться, что и он, и увезённая им за границу, обманутая любовником Зинаида Фёдоровна — «что оба мы участвуем в каком-то романе». Пояснений, какого толка этот роман, долго ждать не приходится: «она — несчастная, брошенная, а я — верный, преданный друг, мечтатель <...>» (VIII, 199).

¹⁶ *Гр. Ив. Фальери* // Энциклопедический словарь. Т. XXXV. СПб.: Изд-е Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон, 1902. С. 266.

Воображение Неизвестного переводит всё случившееся с ним и его спутницей в русло знакомого сюжета, совпадающего с сюжетом «сентиментального романа» Достоевского. Причём ассоциации с «Белыми ночами» существуют не исключительно в сфере сознания чеховского героя, но последовательно поддерживаются авторским голосом. В петербургской части повести одна из самых напряжённых сцен — та, где Неизвестный сообщает Зинаиде Фёдоровне о предательстве Орлова, его обмане и насмешках над ней. Эта сцена разработана совершенно по Достоевскому, как будто вслед за одной из сцен «Белых ночей»:

«Белые ночи»:

Она страшно побледнела и долгое время смотрела на меня неподвижно. Я разбил последнюю её надежду.

— Ну, бог с ним! — проговорила она наконец прерывающимся голосом, — бог с ним, если он так оставляет меня.

Она опустила глаза, потом хотела взглянуть на меня, но не могла. Ещё несколько минут она пересиливала своё волнение, но вдруг отворотилась, облокотясь на балюстраду набережной, и залилась слезами.

<...> у меня сердце разрывалось, на неё глядя.

— О, как это бесчеловечно-жестоко! — начала она снова.

— <...> Как вспомню, что я пришла к нему в первый раз сама, что я перед ним унижалась, плакала, что я вымаливала у него хоть каплю любви... И после этого!..¹⁷

«Рассказ неизвестного человека»:

У неё ранее была всё-таки надежда <...> теперь же, после моего признания, у неё не оставалось никаких сомнений. <...>

— Ну что ж? — проговорила она дрожащим голосом и провела рукой по волосам. — Ну, что ж? Пусть.

Глаза её были полны слёз, губы дрожали, и всё лицо было поразительно бледно <...> — Ну, что ж? — повторила она и опять провела рукой по волосам. — Пусть. <...> Потом она села в кресло около стола и, склонивши голову на ручку дивана, горько заплакала. <...>

В моей взволнованной, страдающей душе её плач отзывался эхом <...>

— Какое унижение! — говорила она сквозь плач. — Жить вместе... улыбаться мне в то время, как я ему в тягость, смешно... О, какое унижение! (VIII, 192–193).

В той же сцене в чеховском тексте обозначена характерная тема Достоевского — тема «униженных и оскорблённых»: «В её тихом, ровном плаче <...> слышались оскорбление, униженная гордость...»

¹⁷ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 2. С. 132–133.

(VIII, 193). Позднее она возобновится ещё раз в мыслях Неизвестного о том, что он — «слуга, сторож, друг, необходимый спутник существа молодого, красивого <...> но слабого, оскорблённого, одинокого!» (VIII, 198).

Очевидно, что Неизвестному, человеку с воображением и при том начитанному, Зинаида Фёдоровна представляется героиней, напоминающей то ли Настеньку из «Белых ночей», то ли Наташу из «Униженных и оскорблённых». Неслучайно, конечно же, незадолго до сцены тяжёлого объяснения он вспоминал «о какой-то повести Достоевского», где «старик топчет ногами портрет любимой дочери» (VIII, 190), то есть именно о романе «Униженные и оскорблённые». Самому себе он отводит роль «мечтателя», друга. Подобно Мечтателю Достоевского — человеку, оторванному от реальности, Неизвестный чувствует свою неприспособленность к жизни: «Несмотря на свой жизненный опыт, я тогда мало знал людей, и очень возможно, что я часто преувеличивал ничтожное и вовсе не замечал важного» (VIII, 187). Подобно герою Достоевского, до знакомства с Настенькой робевшему заговаривать с женщинами, Неизвестный «встречал мало женщин» (VIII, 143), и поэтому встреча с Зинаидой Фёдоровной производит на него не менее сильное впечатление, чем встреча Мечтателя с героиней «Белых ночей». Чеховский Неизвестный даже будет жить какое-то время в ожидании, что исполнится та заветная фантазия, о которой Мечтатель Достоевского рассказывал с увлажняющимися глазами: о невинной, чистой любви двух одиноких людей, находящихся в конце концов своё счастье «далеко от берегов своей родины, под чужим небом», на увитом цветами балконе палаццо, потонувшего в море огней. Сюжет чеховской повести складывается так, что её герои действительно оказываются далеко от родины, под полуденным небом, на высоком венецианском балконе: «Я смотрю вниз на давно знакомые гондолы, которые плывут с женственной грацией <...> Пахнет морем. Где-то играют на струнах и поют в два голоса. Как хорошо! Как не похоже на ту петербургскую ночь, когда шёл мокрый снег и так грубо бил по лицу!» (VIII, 198). Их вечерние прогулки совершаются в обстановке, совмещающей грёзы Мечтателя с пушкинскими мотивами — под южным звёздным небом, в одной гондоле, в окружении моря музыки и огней: «...наша чёрная гондола тихо качается на одном месте, под ней чуть слышно хлопает вода. Там и сям дрожат и колышутся отражения звёзд и прибрежных огней. Недалеко от нас в гондоле, увешанной цветными фонарями, которые отражаются в воде, сидят какие-то люди

и поют. Звуки гитар, скрипок, мандолин, мужские и женские голоса раздаются в потёмках...» (VIII, 199).

Но, в отличие от финала фантазии, посреди этой сказочной обстановки героиня Чехова не «сняла свою маску», не прошептала «Я свободна» и не бросилась в объятия героя. Среди гондол, огней, музыки и песен её гнетут по-прежнему «до невероятного унылые, жуткие и, как снег, холодные воспоминания». В фантастических видениях Мечтателя пострадавшие герои «в один миг забыли и горе, <...> и все мучения», но в реальной жизни всё складывается иначе. Незвестный, в ком так силён «мечтатель», не сразу осознаёт это: ему долго кажется, что вдали от Петербурга у Зинаиды Фёдоровны возникнет «страстная жажда жизни» (VIII, 208) и как следствие — чувство привязанности к нему, её защитнику и другу. Только несколько месяцев спустя он начинает понимать, что играет совсем иную — «странную, вероятно, фальшивую роль» (VIII, 204). И это понимание наносит ему как «мечтателю» самый чувствительный удар: «мечты свернулись и сжались, как листья от жара» (VIII, 203). Так с помощью мотива, сохраняющего связь с Достоевским, подготавливается очередное поражение чеховского героя: после его банкротства в сферах общественной и политической деятельности — несостоятельность и в новой роли защитника «оскорблённого существа».

Изображая такие итоги судьбы героя, Чехов не полемизирует с Достоевским. Этот финал был также предсказан в «Белых ночах» — в предчувствиях молодого Мечтателя, что недалеко то время, когда в расплату за бесплодный самообман придёт к нему неотвязная «чёрная дума», когда не будет ему покоя ни днём, ни ночью от «угрызений совести, угрызений мрачных, угрюмых...»

«И спрашиваешь себя, — предвидел герой Достоевского, — где же мечты твои? и покачиваешь головою, говоришь: как быстро летят годы! И опять спрашиваешь себя: что же ты сделал с своими годами? куда ты схоронил своё лучшее время? Ты жил или нет? <...> Побледнеет твой фантастический мир, замрут, увянут мечты твои и осыплются, как жёлтые листья с деревьев...»¹⁸

В сложном характере безымянного рассказчика из «Белых ночей» мечтательность сочетается с поражающей трезвостью, патетичность — с почти неприкрытой самоиронией. Свою задушевнейшую фантазию он сопровождает ироничным комментарием: «уж, *разумеется*, Настенька»; «*непрерменно* в палатце» — наподобие комментария повествователя в пушкинской повести «Метель»: «*само по себе разумеется*, что...»; он готов в один миг и расплакаться,

¹⁸ Там же. С. 119.

и расхохотаться над собственным вымыслом. В чеховской повести характер Неизвестного человека отмечен тем же сложным сочетанием самообмана и трезвости, сентиментальности и патетики. В данном случае в творчестве Чехова очевидны не просто традиции литературного психологизма, но и внутренняя связь с «Белыми ночами» Достоевского.

С другой стороны, в «Рассказе неизвестного человека» прослеживаются два важных мотива, перекликающихся с сюжетом о Марино Фальери. С образом Неизвестного в чеховскую повесть вошёл мотив государственного преступления, личного и общественного мятежа; с образом Зинаиды Фёдоровны — мотив супружеской измены, столь существенный во всей истории о венецианском доже. Чехов развил эти мотивы по-своему, принципиально избавив их от романтического ореола. Но очарование южной ночи под звёздным небом, медленно плывущей гондолы и страстного любовного томления коснулось страниц и его повести. Здесь будет уместно вспомнить, что после возвращения из Италии он не только лелеял мечту опять побывать в Венеции, но и не расставался с привезённой из путешествия раскрашенной фотографией «Вид Венеции». Она была вставлена как картина в резную нарядную раму и несколько лет находилась в рабочем кабинете Чехова, а после переезда в Ялту украшала гостиную ялтинского дома писателя. На фотографии-картине синие сумерки окутывают величественные дворцы с колоннами и ступенями, спускающимися к воде, среди колоннады мягко горит золотистый свет огней. Глядя на неё, и в самом деле можно захотеть написать пьесу из венецианской жизни.

Изображение на фотографии, привезённой Чеховым, может служить иллюстрацией к другому литературному тексту — стихотворению П. А. Вяземского «Фотография Венеции» (1863). У Вяземского воспроизведена та же зримо воспринимаемая картина города на воде с точно переданной графикой и цветовым колоритом:

Кругом волшебные картины
И баснословный мир чудес:
Из лона зеркальной пучины,
Под синей крышею небес,
Встают изящные громады,
Искусства смелые труды;
И поражает мысль и взгляды
Сей мир, возникший из воды.

Не менее важно, что в стихотворении Вяземского воспроизведено то вдохновляющее воздействие Венеции на сознание чужеземца, благодаря которому в воображении рисуются сцены её легендарного прошлого:



Как всё таинственно, как странно
В сем царстве дивной красоты:
На всё ложится постоянно
Тень поэтической мечты.
И жадно выжидают очи,
Что жизнью облекутся сны,
Что выступят из мрака ночи
Дела и лица старины.

«Снов» о Венеции хватило бы на весомый том мировой антологии. Существенную часть в нём заняли бы отклики русских авторов — отклики, рождённые не только непосредственными личными впечатлениями, но и некогда прочитанными литературными страницами. Через полвека после «Фотографии Венеции» Вяземского Осип Манделъштам напишет о себе и вместе с тем обо всём своём поэтическом поколении («Я не слышал рассказов Оссиана...», 1914):

Я получил блаженное наследство —
Чужих певцов блуждающие сны...

Среди этих «снов» были и «сны» о Венеции — «блаженное наследство», ставшее достоянием нового, Серебряного века. В стихотворении Манделъштама «Веницейская жизнь» (1920) сойдутся разные пласты текстов, среди которых различимы аллюзии и на Гофмана, и на Пушкина. Четвёртая строфа «Веницейской жизни»:

Ибо нет спасенья от любви и страха,
Тяжелее платины Сатурново кольцо.
Чёрным бархатом затянутая плаха
И прекрасное лицо —



воскрешает старинную историю о казнённом венецианском доже и прекрасной догарессе. А в последней, седьмой строфе «Веницейской жизни» упоминание о «Веспере» («Чёрный Веспер в зеркале сверкает...») безошибочно ведёт к Пушкину, его неоконченному стихотворению о доже и догарессе.

«Пленительная смесь из грусти пушкинской и средиземной спе-си», говоря словами О. Мандельштама («Ариост», 1933), кружила головы поэтов от пушкинской плеяды до плеяды Серебряного века. При этом в русской литературе сложилась своя отличительная особенность, истоки которой также просматриваются у Пушкина. Выше цитировались строфы XLVIII–XLIX из первой главы «Евгения Онегина», где видение Адриатики возникало как замещение сумеречной картины невских берегов. В послепушкинской поэзии, напротив, картины Адриатики часто наводили на ассоциации с петербургскими реалиями. В 1920-е годы В. Ходасевич написал стихотворение «Брента», поставив к нему вдохновительный эпиграф из «Евгения Онегина»: «Адриатические волны! О, Брента!..» Но, «поэтическая» у Пушкина, у Ходасевича Брента предстала «рыжею речонкой», «мутные» струи которой неотличимы от «прозаической» пасмурной Невы. Туда, на невские берега, переносится мысль поэта:

С той поры люблю я, Брента,
Одинокие скитанья,
Частого дождя кропанье
Да на согнутых плечах
Плащ из мокрого брезента,
С той поры люблю я, Брента,
Прозу в жизни и стихах.

Подобную прозаизацию впечатлений пережил и Чехов во время своего пребывания в Италии в 1891 году. Наблюдавшая его «венецианскую жизнь» Зинаида Гиппиус вспоминала, как спутник Чехова по путешествию А. С. Суворин «показывал ему Европу, Италию. Слегка тыкал носом и в Марка, и в голубей, и в какие-то “произведения искусства”. Ироничный и умный Чехов подчёркивал своё равнодушие» и стремился найти такое место, чтобы было «можно где-нибудь на травке полежать!».

Думается, Гиппиус не ошиблась, когда после этого сделала вывод, что у Чехова на «чудеса Европы» сложился «свой, чеховский, взгляд»¹⁹. В контексте её воспоминаний приобретает особую характерность одно из чеховских выражений в письме к родным, отправленном из Венеции: «Лупит во всю ивановскую дождь. Venezia bella перестала быть bella» (П IV, 206). И настойчивый поиск привычного

¹⁹ Гиппиус Зинаида. Благоухание седин // Путешествие к Чехову / Вступ. ст., сост. В. Б. Коробова. М.: Школа-Пресс, 1996. С. 525.

ландшафта («на травке полежать»), и эта «ивановская» могут быть расценены как следы своеобразной трансформации в восприятии Чехова знаменитых европейских чудес на русский лад.

В поэтической традиции ассоциативные связи между Венецией и Петербургом складывались легко и естественно — Петербург также был городом воды, мостов, дворцов и своих сложившихся легенд. Так, в стихотворении Вяземского «Из фотографии Венеции», написанном в 1860-е годы, композиционный центр впечатлений составляет ряд образов, представляющих собой характерные приметы города на Неве:

Всё призрачно глядит: и зыбь на влажном лоне,
Как марево глазам обманутых пловцов,
И город мраморный вдоль сжатых берегов,
И Невский сей проспект, иначе К а н а л - г р а н д е,
С дворцами, перлами на голубой гирлянде <...>
Мир фантастический, причудливый, прелестный!
Кому твои мечты и таинства известны...

В этом описании важна не только прямая ассоциация Канал-гранде с Невским проспектом. В таком изображении Венеция предстаёт фантастическим, таинственным и призрачным городом, знакомым по «петербургским повестям» Гоголя, петербургским текстам Достоевского. Ей придан колорит, узнаваемый каждым жителем северной русской столицы, — да и сама она воспринята как будто через призму сознания целого ряда мечтателей Достоевского — героев «Белых ночей», «Слабого сердца», «Петербургских сновидений», «Подростка». Герой романа «Подросток» говорил: «...замечу, что считаю петербургское утро, казалось бы, самое прозаическое на всём земном шаре, чуть ли не самым фантастическим в мире <...> Мне сто раз, среди этого тумана, задавалась странная, но навязчивая грёза: “А что, как разлетится этот туман и уйдёт кверху, не уйдёт ли с ним вместе и весь этот <...> город, подыметесь с туманом и исчезнет как дым <...> может быть, всё это чей-нибудь сон <...> Кто-нибудь вдруг проснётся, кому это всё грезится, — и всё вдруг исчезнет”»²⁰.

Таковыми же приметамы наполняется образ Венеции в стихотворении Николая Гумилёва, написанном уже в 10-е годы XX века:

²⁰ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 13. Л.: Наука, 1975. С. 113.

Этот город воды, колоннад и мостов
Верно, снился тому, кто, сжимая виски,
Упоительный опиум странных стихов,
Задыхаясь, вдыхал после ночи тоски.

Восприятие Венеции здесь перекликается с восприятием Петербурга героем «Подростка» — как «сна», способного исчезнуть с пробуждением спящего.

Автограф этих стихов Гумилёва был сохранён Анной Ахматовой²¹ — в этом видится жизненная справедливость и литературная закономерность. Ахматова заняла своё место в отечественной культуре как поэт, связавший разные эпохи и разные имена: «От императора до Блока, от Пушкина до Кузмина», как определил протяжённость этой связи в стихах её памяти Ярослав Смеляков. Фактически же временной и именной контекст её творчества несравненно обширнее. «Ахматова явно берёт на себя ответственность за эпоху, за память умерших и славу живущих», — отмечала в своих заметках ещё в 1927 году Л. Я. Гинзбург²². В этом отношении особенно показательным её произведение, от начала до конца, как считал сам автор, «продиктованное Музой», — «Поэма без героя». «Это, несомненно, одно из самых “литературных” произведений мировой художественной письменности», — справедливо утверждал Д. С. Лихачёв²³. Наряду с голосами классиков — «от античности до XX века» — здесь «слышны голоса современников — Блока, Гумилёва, Мандельштама, Кузмина, Андрея Белого, Брюсова, Хлебникова»²⁴ и многих других; Серебряный век смыкается с эпохами Петра I и Достоевского:

В Летнем тонко пела флюгарка,
И серебряный месяц ярко
Над серебряным веком стыл. <...>
И, царицей Авдотьей заклтый,
Достоевский и бесноватый,
Город в свой уходил туман.

Петербургским ассоциациям в этом широчайшем литературном контексте принадлежит особая роль. Первая часть трёхчастной

²¹ См.: Гумилёв Н. Стихи. Поэмы. Тбилиси: Мерани, 1989. С. 483.

²² Гинзбург Лидия. Литература в поисках реальности. Л.: Сов. писатель, 1987. С. 177.

²³ Лихачёв Д. С. Ахматова и Гоголь // Лихачёв Д. С. Избранные работы: В 3 т. Л.: Худож. лит., 1987. Т. 3. С. 342.

²⁴ Лосиевский Игорь. Анна Всея Руси. Жизнеописание Анны Ахматовой. Харьков: Око, 1996. С. 117.

поэмы имеет тот же подзаголовок, что и пушкинская поэма «Медный Всадник» — «Петербургская повесть»; эпитафией к третьей части поставлена строка из «Медного Всадника»: «Люблю тебя, Петра творенье!» Рассматривая один из аспектов темы «Ахматова и Петербург», Д. С. Лихачёв отмечал: «“Поэма без героя” насыщена огромным количеством перекрещивающихся ассоциаций с произведениями литературы, главным образом посвящённых теме Петербурга»; «Характерно, что все произведения о Петербурге, с которыми связана “Поэма без героя”, в свою очередь, соединены между собой теснейшими ассоциативными связями. “Поэма без героя” — развитие единой “петербургской саги”»²⁵.

В эту характерную «ассоциативную литературность»²⁶ органично вплетаются венецианские и гофмановские мотивы. В первой части в новогоднюю петербургскую ночь вторгается карнавал, словно перенесённый из «Венеции дождей»:

И я слышу звонок протяжный,
И я чувствую холод влажный,
Каменею, стыну, горю...
И, как будто припомнив что-то,
Повернувшись вполоборота,
Тихим голосом говорю:
«Вы ошиблись: Венеция дождей —
Это рядом...»

А вместе с ним разыгрывается «полночная гофманиана», неотличимая от «петербургской чертовни»:

Ту полночную гофманиану
Разглашать я по свету не стану <...>
За окошком Нева дымится,
Ночь бездонна и длится, длится —
Петербургская чертовня...

Венецианские ассоциации возникают и во второй части «Поэмы без героя», где «будущее» всех — и автора, и героев — уже превратилось в «прошлое»:

²⁵ Лихачёв Д. С. Ахматова и Гоголь. С. 347, 346.

²⁶ Там же. С. 347.

Между «помнить» и «вспомнить», други,
Расстояние, как от Луги
До страны атласных баут.

Баута — это венецианская шапочка с капюшоном, так что «страна атласных баут» — это метонимия Венеции; расстояние до неё как от Луги, так и от любой другой точки России неизмеримо велико, — но только не от Петербурга: в Петербурге «Венеция дождей — это рядом...»

В «петербургской повести» Ахматовой мотив «Венеции рядом» получает лирическое и драматическое разрешение. Но он же содержит в себе и большие комические возможности. Так, например, этот мотив определяет неожиданную юмористическую развязку новеллы О. Генри «Грошовый поклонник» из сборника «Голос большого города». Ирвинг Картер, «художник, миллионер, поэт и автомобилист», влюбляется в красавицу-продавицу Мэйзи, молодую девушку, наделённую «знанием человеческой души» и «житейским опытом». Уговаривая Мэйзи стать его женой, Картер рисует ей заманчивые перспективы свадебного путешествия:

«— Выходите за меня замуж, — шептал он ей, — и мы покинем этот ужасный город и уедем в другие, прекрасные края. Мы забудем о всяких делах и работе, и жизнь станет для нас нескончаемым праздником. Я знаю, куда увезу вас. Я уже не раз там бывал. Представьте себе чудесную страну, где царит вечное лето, где волны роко-чут, разбиваясь о живописные берега, и люди свободны и счастливы, как дети. Мы уплывём к этим далёким берегам и будем там жить, сколько вам захочется. Я увезу вас в город, где множество великолепных старинных дворцов и башен и повсюду изумительные картины и статуи. Там вместо улиц каналы, и люди разъезжают...

— Знаю! — сказала Мэйзи, резко поднимая голову. — В гондолах!

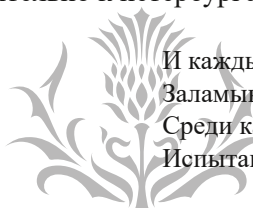
— Верно! — улыбнулся Картер.

— Так я и думала!.. — сказала Мэйзи.

Картер соблазняет её настоящей Венецией, Мэйзи же в этот момент представляется Кони-Айленд — остров близ Нью-Йорка, где размещены экзотические аттракционы. Представление о «Венеции рядом» тотчас кладёт конец намечавшемуся роману: поклонник, сулящий, в её представлении, «прокатиться с ним на Кони-Айленд», расценивается как безнадёжно «грошовый» и получает решительную отставку.

Подобный забавный сюжет легко представить себе в творчестве Антоши Чехонте, но только не у Ахматовой и её поэтических

собратьев. Если в творчество последних и проникали элементы комического, то отнюдь не юмор, а сарказм и гротеск. Именно к этим средствам прибегает Александр Блок в стихотворении «Незнакомка» (1906), адаптирующем популярные венецианские мотивы применительно к петербургским окрестностям в начале XX века:

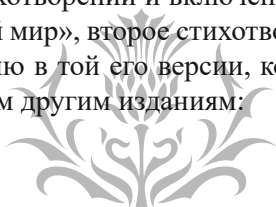


И каждый вечер, за шлагбаумами,
Заламывая котелки,
Среди канав гуляют с дамами
Испытанные остряки.

Над озером скрипят уключины
И раздаётся женский визг,
А в небе, ко всему приученный,
Бесмысленно кривится диск.

Такое описание воспринимается как петербургский вариант Венеции в искаженных кривых отражениях: на месте дворцов встают прозаические шлагбаумы, зеркальные каналы превращаются в канавы, поющие гондольеры перевоплощаются в пошлых остряков, а романтические красавицы — в непристойно визжащих женщин. Лёгкое скольжение проворных гондол сменяется раздражающим скрипом уключин. И, наконец, образ золотого Веспера деформируется в бессмысленно кривящийся диск — эмблему деформированного времени и пространства. Чем не очередная «полночная гофмания», разыгрываемая в новейшем петербургском хронотопе!


Образ искажённого небесного светила у Блока будет варьироваться, причем, что особенно важно, повторится в стихах, определённо сориентированных на Пушкина, сопоставимых с пушкинским наброском о дожде и догарессе. В цикле «Жизнь моего приятеля» (1913–1915), составленном из восьми стихотворений и включённом в состав более крупного цикла «Страшный мир», второе стихотворение созвучно пушкинскому четверостишию в той его версии, которая известна по суворинскому и некоторым другим изданиям:



В голубом эфира поле
Блещет месяц золотой.
Старый дож плывёт в гондоле
С догарессой молодой.

Блок отзывается на это четверостишие, изображая своего современника:

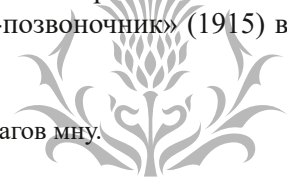
Поглядите, вот бессильный
Не умевший жизнь спасти,
И она, как дух могильный,
Тяжко дремлет взаперти.



В голубом морозном своде
Так приплюснут диск больной,
Заплевавший всё в природе
Нестерпимой желтизной.

Во второй строфе стихов Блока сохранены и пушкинские начальные слова «В голубом...», и пушкинская ритмика, и пушкинская рифма. Но при этом эпитет *золотой* сменяется отталкивающей *желтизной*, а вместо *молодой* подбирается созвучие *больной*. Пушкинское начало, пересекаясь с современным «страшным миром», превращается в жуткую фантазмагорию. В неё втягиваются и аллюзии на Достоевского, в поэтике которого жёлтый цвет враждебен человеку и доминирует в петербургских картинах романа «Преступление и наказание». С другой стороны, в неё уже вхожи реалии мира Владимира Маяковского, поддерживавшего блоковский образ «заплевавшего всё в природе» лунного диска собственным сравнением звёзд с «плепочками» в декларативном стихотворении «Послушайте!». В четверостишии Блока сопрягаются два столетия, смыкаются, говоря его же формулировками из поэмы «Возмездие», «начала и концы», «ад и рай». Стремясь адекватно выразить экспрессивность нового времени, Блок не отказался от узнаваемой пушкинской формы.

«Экспрессивность в поэзии может быть двух родов: экспрессивность восприятия действительности и экспрессивность выражения», — писал Д.С. Лихачёв²⁷. В том же году, когда Блок оформил цикл «Жизнь моего приятеля», Маяковский выразил своё восприятие действительности в поэме «Флейта-позвоночник» (1915) в следующих образах:



Вёрсты улиц взмахами шагов мну.
Куда уйду я, этот ад тая!
Какому небесному Гофману
Выдумалась ты, проклятая?!

²⁷ Лихачёв Д.С. Борис Леонидович Пастернак // Лихачёв Д.С. Избранные работы: В 3 т. Т. 3. С. 384.

По экспрессивности восприятия «небесная гофманиана» Маяковского вполне сопоставима с тем, что творится «в голубом морозном своде...» в стихотворении Блока. Различает же их экспрессивность выражения: Маяковскому важно продемонстрировать отказ от пушкинской формы, Блоку — сохранить её в изменившемся мире. Результат творческого намеренья Блока парадоксален: именно близость блоковского отрывка «В голубом...» к пушкинскому наброску о дожде и догарессе делает столь разительным контраст их содержания. В результате пересечения смысловых пространств происходит стремительное отдаление одного поэтического мира от другого; расстояние между ними не сокращается, а безмерно раздвигается. Мера этой протяженности выработана самой поэзией: как от «помнить» — до «вспомнить»; как от Луги — до «страны атласных баут»; как от «морозного свода» над скованной льдами Невой — до адриатического эфира над плывущей «таинственной гондолой».



«ОТЕЧЕСКИЕ ПЕНАТЫ» И ИХ ОБИТАТЕЛИ

В октябре 1888 года Академия наук единогласно присудила Чехову половинную Пушкинскую премию за сборник рассказов «В сумерках». Одновременно полной премии был удостоен труд академика Л.Н. Майкова по изданию сочинений К.Н. Батюшкова. «Премия для меня, конечно, счастье, — писал Чехов в те дни, — и если бы я сказал, что она не волнует меня, то солгал бы. <...> Вчера и сегодня я брожу из угла в угол, как влюблённый, не работаю и только думаю» (II III, 16). А вскоре имя Батюшкова появилось в новой комедии Чехова «Леший». В начале второго действия профессор Серебряков, страдающий ночью от болезни и бессонницы, произносит загадочную фразу:

Серебряков. Утром поищи в библиотеке Батюшкова. Кажется, он есть у нас.

Елена Андреевна. А?

Серебряков. Поищи утром Батюшкова. Помнится, он был у нас (XII, 146).

Позднее, перерабатывая «Лешего» в «Дядю Ваню», Чехов отказался от огромной части старого текста, но сцену с упоминанием имени Батюшкова оставил без изменений. Сохранил он и лёгкий батюшковский контекст, который присутствовал в «Лешем», а в новой пьесе проявился ещё полнее. Далее мы будем обращаться к «Дяде Ване» как к каноничному чеховскому тексту.

В «Дяде Ване», как и в «Лешем», просьба поискать в библиотеке Батюшкова из уст Серебрякова звучит дважды. Дублирование реплик, безусловно, усиливает значимость высказывания. Чехов часто использует для косвенной характеристики цитату, аллюзию, литературное имя, что позволяет ввести в его текст новые смыслы, прояснить важные обстоятельства. В должный момент перед его героем вдруг возникает магическое зеркало: каким оказывается отражение — порой неизвестно ему самому, но не скрыто от читателя или зрителя. В «Дяде Ване» больше о Батюшкове не говорится, но задана возможность поразмышлять над тем, что поутру мог прочесть профессор Серебряков, раскрыв том Батюшкова, и какой круг ассоциаций вызывает упоминание о нём в пьесе с жанровым определением «сцены из деревенской жизни».

Самое известное, программное произведение Батюшкова — его послание к Жуковскому и Вяземскому «Мои Пенаты». Вызвавшее многие подражания, прошедшее проверку временем, оно сохраняло свою привлекательность для разных поколений читателей и поэтов на протяжении всего XIX века¹. Пушкин, не называя прямо поэта, в стихах и прозе именовал его «певцом Пенатов»² — этого было довольно для указания на Батюшкова. Любопытно, что Пушкин, не отказавшись от состязания с «Моими Пенатами» (наибольшая дань отдана им в стихотворении «Городок»), не удержался и от критического упрёка в адрес прославленного образца: «Главный порок в сем прелестном послании — есть слишком явное смешение древних обычаев мифологических с обычаями жителя подмосковной деревни»³.

Вариант деревенской идиллии, родственной мифологической идиллии «Моих Пенатов», обозначен в «Дяде Ване» с самого начала пьесы:

Т е л е г и н. Еду ли я по полю, Марина Тимофеевна, гуляю ли в тенистом саду, смотрю ли на этот стол, я испытываю неизъяснимое блаженство! Погода очаровательная, птички поют, живём мы все в мире и согласии, — чего ещё нам? (XIII, 66–67).

После этого характерные мотивы стихотворного послания один за другим начинают накладываться на подробности деревенской жизни профессора Серебрякова. При этом соответствия между поэтическим и драматургическим текстами прослеживаются, что называется, по пунктам, но, как в позитиве и негативе, попеременно со знаками «плюс» и «минус».

Так, лирический герой Батюшкова, следуя своим представлениям о жизненных ценностях, переселяется «в страну безвестную», «в смиренный уголок», где надеется счастливо дожить до последнего своего часа. Профессор Серебряков становится деревенским жителем «поневоле»: выйдя в отставку, приезжает в имение, принадлежащее его дочери, потому что больше некуда деться, и выдерживает здесь недолго.

Герой послания, «странник бездомный», «сыскал себе приют» в «убогой хижине», где ему дороги даже «норы и тёмны кельи». Серебрякову и дом в «двадцать шесть громадных комнат» кажется

¹ См.: Фридман Н. В. Поэзия Батюшкова. М.: Наука, 1971. С. 315–371.

² Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 19 т. М.: Воскресенье, 1994–1999. Т. 1. С. 124; Т. 11. С. 186.

³ Там же. Т. 12. С. 272–273.

«склепом»: «Не люблю я этого дома. Какой-то лабиринт»; «вдруг, ни с того, ни с сего, очутиться в этом склепе» (XIII, 98, 77).

Героя Батюшкова в его новой жизни окружают «отеческие боги», Лары и Пенаты, которых он называет своими «пестунами» и в чьём покровительстве не сомневается. Чеховский профессор в этом случае испытывает «такое чувство, как будто с земли свалился на какую-то чужую планету» (XIII, 98).

Герой стихотворения по-философски мудр, добровольно отказывается от мира «горделивцев», от «суеты мирской» ради жизни «без злата и честей». Серебряков не хочет смириться с потерей поклонников, «почтенных товарищей», сетует на перемены: «Я хочу жить, я люблю успех, люблю известность, шум, а тут — как в ссылке. Каждую минуту тосковать о прошлом, следить за успехами других...» (XIII, 77).

Герой Батюшкова шлёт дружеский привет смиренным людям, рад приютить убогого калеку, слепого-прохожего, старого воина. Серебрякова раздражает его деревенское окружение («юродивый» Астров, ничтожный дядя Ваня), неизбежность «каждый день видеть тут глупых людей, слушать ничтожные разговоры...» (XIII, 77, 98).

Одно по видимости объединяет их, хотя по сути, скорее, разъединяет: оба — усердные читатели. Герой Батюшкова хранит в своей «хижине» «книги выписные», он готов ночи напролёт, «До розовой денницы / В отрадной тишине» находиться в кругу «наставников-питов» и призывает своих любимых авторов на дружескую беседу:

Пускай весёлы тени
Любимых мной певцов,
Оставя тайны сени
Стигийских берегов
Иль области эфирны,
Воздушною толпой
Слетят на голос лирный
Беседовать со мной!..

Его собеседники — «парнасский исполин» Карамзин, сладкогласный автор «Душеньки» Богданович и радостный Мелецкий, баснописец Дмитриев, умеющий скрывать истину под шуткой, и «два баловня природы», Хемницер и Крылов, — «Фебовы жрецы», обществом которых лирический герой наслаждается до зари. Профессор Серебряков также по ночам читает, пишет и во втором часу ночи будит прислугу ставить ему самовар, он «весь ушёл в свою подагру и в книги», среди которых есть и сочинения Батюшкова.

Герой стихотворения (alter ego автора) — и сам «пиит», ему доступен «Гений поэзии», знакомо «Небесно вдохновенье, / Порыв крылатых дум!» Профессор «от утра до глубокой ночи сидит у себя в кабинете и пишет», но вместо «порыва крылатых дум» — по словам Войницкого, вызывающим доверие, — «пережёвывает чужие мысли», «переливает из пустого в порожнее». Ещё более резко Серебряков охарактеризован цитатой из И.И. Дмитриева, упомянутого в «Моих Пенатах»: «Напрягши ум, наморщивши чело, всё оды пишем, пишем, и ни себе, ни им похвал нигде не слышим» (XIII, 67). Строки поэта конца XVIII — начала XIX века, с лёгкостью цитируемые чеховским героем, косвенно характеризуют и самого Войницкого, подтверждают справедливость его заявлений о том, что многие годы он, «как крот, сидел в четырёх стенах», полностью погрузившись в круг интересов профессора Серебрякова. Нынешняя ситуация дополнительно окрашивается иронией оттого, что знания и цитаты, добытые им для Серебрякова, оборачиваются против поверженного кумира.

В течение двадцати пяти лет толкуя «об искусстве», повторяя то, что, по словам Войницкого, «умным давно уже известно, а для глупых неинтересно», Серебряков, очевидно, занимался и Батюшковым, недаром же просит для работы его книгу. В таком случае профессор должен был знать и пушкинский отзыв о «Моих Пенатах», в частности, реплику об «обычаях мифологических». Мифологические мотивы сквозят в описаниях ночных собеседований батюшковского «пиита» с музами и тенями поэтов-наставников, но в ещё большей степени наполняют сцены, изображающие «страстей волненье», то есть сцены любовные: явление возлюбленной в виде прелестной пастушки, описание её утреннего пробуждения «на ложе из цветов». Безмятежная любовь — одна из ценностей гармоничного внутреннего мира лирического героя:

Блажен в сени беспечной,
Кто милою своей,
Под кровом от ненастья,
На ложе сладострастья
До утренних лучей
Спокойно обладает,
Спокойно засыпает
Близ друга сладким сном!..



В свете этого мотива несколько переосмысливаются отношения между Серебряковым и Еленой Андреевной, неожиданный комизм

проникает в ту сцену из второго действия пьесы, где Елена Андреевна ночью бодрствует у кресла больного подагрой профессора, а он донимает её своим брюзжанием. Герой Батюшкова восхищается красотой и свежестью своей возлюбленной, Серебряков попрекает Елену Андреевну её молодостью и красотой. В этом-то эпизоде у Чехова и вспоминается имя Батюшкова, здесь же — в саркастических замечаниях Серебрякова — пародийно преломляются характерные для «Моих Пенатов» мотивы наслаждения жизнью, духовного и физического блаженства: «Выходит так, что благодаря мне все изнемогли, скушают, губят свою молодость, один только я наслаждаюсь жизнью и доволен»; «Все не спят, изнемогают, один только я блаженствую» (XIII, 76, 78). В конце концов «на ложе» Серебрякова уводит старая нянька Марина, вместо «сладострастия» супружеская чета обменивается взаимными упреками.

Далее в чеховском сюжете пародийно переосмысливаются и другие мотивы «Моих Пенатов». Герой стихотворения получает от жизни

...счастье,
Сердечно сладострастье,
И негу, и покой!

профессора Серебрякова едва не застрелили в его новообретённых пенатах. Абстрактный романтический призыв из Батюшкова

Мой друг! скорей за счастьем
В путь жизни полетим

преобразуется в чеховском тексте в конкретный путь профессора и его супруги из имения в Харьков, от греха подальше и подальше от несостоявшейся деревенской идиллии. Наконец, «Мои Пенаты» заканчиваются обращением героя к «товарищам любезным» и наставлением, как им вести себя, когда пробьёт последний час для него и его подруги. В духе этого финала (с другим содержанием, но с той же наставительной целью) Серебряков шлёт всем свой «прощальный привет» и оставляет своё духовное завещание: «...надо, господа, дело делать!»

Словом, в магическом зеркале батюшковских «Пенатов» пародийно отражаются все стороны жизни чеховского персонажа. Но сознаёт ли это герой, берущийся толковать другим Батюшкова? Очевидно, что нет. Зато в заключительных репликах Серебрякова достаточно ясно проступает другая литературная аналогия,

на которую он, похоже, претендует. Это аналогия с героем романа И. С. Тургенева «Дворянское гнездо» Лаврецким, изображённым в эпилоге в момент грустного раздумья о пережитом, когда он противопоставляет свою догорающую жизнь бодрости молодого поколения и также оставляет молодым своё стариковское наставление. Читаем в романе:

Лаврецкий вышел из дома в сад, сел на знакомой ему скамейке — и на этом дорогом месте, перед лицом того дома, где он в последний раз напрасно простирал свои руки к заветному кубку, в котором кипит и играет золотое вино наслажденья, — он, одинокий, бездомный странник, под долетавшие до него весёлые клики уже заменившего его молодого поколения, *оглянулся на свою жизнь*. <...> «Играйте, веселитесь, растите, молодые силы, — думал он, — ...вам легче будет жить <...> вам надобно дело делать, работать, и благословение нашего брата, старика, будет с вами. А мне, после сегодняшнего дня, после этих ощущений, остаётся отдать вам последний поклон»...⁴

Сравним последние реплики Серебрякова:

После того, что случилось, в эти несколько часов я так много пережил и столько передумал, что, кажется, мог бы написать в назидание потомству *целый трактат о том, как надо жить*... <...> Я уважаю ваш образ мысли, ваши увлечения, порывы, но *позвольте старику внести в мой прощальный привет только одно замечание: надо, господа, дело делать! Надо дело делать!* (Обищий поклон) (XIII, 112).

Чехов хорошо знал произведения Тургенева, в том числе и «Дворянское гнездо». В 1893 году, перечитывая этот роман, он особо отметил его эпилог: «...финал <...> похож на чудо» (II V, 174). Прощальные фразы Серебрякова звучат как скрытые цитаты из знакомого тургеневского эпилога. Кроме того, Чехов даёт ключ к литературной ситуации: в первом действии «Дяди Вани» упоминается о лесничестве (туда собираются свозить профессора, обещая, что ему понравится), а затем в четвёртом действии поясняется: «Здесь есть лесничество, полуразрушенные усадьбы во вкусе Тургенева...» (XIII, 110). Такое сравнение не только непосредственно указывает на «Дворянское гнездо», но и поясняет затекстовую ситуацию: можно представить себе, как в обстановке «во вкусе Тургенева» родилась соответствующая роль отставного профессора. Серебряков не одинок и никем

⁴ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. Т. 6. М.: Наука, 1981. С. 157–158.

не покинут, но при случае не упустит подчеркнуть свою обособленность: «...я старик, почти труп. Что ж? Разве я не понимаю? И конечно, глупо, что я до сих пор жив. Но погодите, скоро я освобожу вас всех. Недолго мне ещё придётся тянуть» (XIII, 76). Кажется, совсем немного, и он воскликнет, подобно Лаврецкому: «Здравствуй, одинокая старость! Догорай, бесполезная жизнь!»

Примечательно, что между текстами Батюшкова и Тургенева, составляющими литературный фон «Дяди Вани», в свою очередь возникают определённые тематические пересечения. В элегический финал романа «Дворянское гнездо» влетён эпикурейский мотив «заветного кубка» с «золотым вином наслажденья», характерный для поэтов-романтиков, в том числе Батюшкова. «Кубок» как аллегория полноты жизни (и его синоним — «золотая чаша») упоминается и в конце «Моих Пенатов»:

Вот кубок — наливай! <...>
И мы... потопим скуку
В сей чаше золотой!

Образ «одинокого, бездомного странника» во внутреннем монологе Лаврецкого соответствует заявленному в самом начале «Моих Пенатов» лирическому образу:

...странник я бездомный,
Всегда в желаньях скромный.

Да и «благословение», посылаемое «стариком» Лаврецким по адресу «молодых», сродни мудрому завещанию в «Моих Пенатах»:

Когда же Парки тощи
Нить жизни допрядут <...>, —
Не сетуйте о нас.

Чувство смирения, разлитого в монологе Лаврецкого, также соответствует идее смирения в стихотворении Батюшкова.

Закономерно, что и в чеховском тексте, в рамках одного эпизода во втором действии «Дяди Вани», имена Батюшкова и Тургенева стоят рядом, как будто одно из них вызвало появление другого:

Серебряков. Поищи утром Батюшкова. Помнится, он был у нас. Но отчего мне так трудно дышать? <...> Говорят, у Тургенева от подагры сделалась грудная жаба. Боюсь, как бы у меня не было (XIII, 75).

Серебряков и болеет по образцу Тургенева, и «во вкусе Тургенева» проводит свою прощальную сцену. Здесь за первым, зримым планом чеховского персонажа сквозят другие планы — «незримый рой гостей, знакомцы давние» из мира классической литературы. Подобная «двойная жизнь» образа придаёт ему пародийность, поскольку, как было обосновано Ю.Н. Тыняновым, именно «невязка обоих планов, смещение их»⁵ создаёт пародию.

Образ Серебрякова двойствен и в другом отношении. Умудрённый старец, бескорыстно наставляющий молодых перед своим странствием, — это один из аспектов поведения Серебрякова. Ему противоположен образ деспота и эгоиста, сознаваемый и окружающими, и самим героем: «...я эгоист, я деспот, — но неужели я даже в старости не имею некоторого права на эгоизм? Неужели я не заслужил?» (XIII, 76). Этот аспект подтверждается характеристикой, данной Серебрякову в первом действии: «...какое самомнение! Какие претензии! <...> посмотри: шагает, как полубог!» (XIII, 67).

В своё время Ю.М. Лотман рассмотрел модель маргинального поведения на примере реальной исторической личности — Ивана Грозного. В поведении Грозного проявлялось несколько ролей, крайними из которых были «роль Бога», «Вседержителя» — и «роль беззащитного изгнанника». Как указал исследователь, «контрастность несовместимых тенденций приводила <...> к тому, что в самой основе поведения Грозного лежало возведённое в государственную норму “самодурство”»⁶. В художественном изображении эта модель поведения с той же мотивировкой самодурства точно воспроизведена в повести Ф.М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» в образе Фомы Опискина. Одна из крайностей поведения Фомы — «непостижимое и бесчеловечно-деспотическое влияние»⁷ на окружающих, в первую очередь — на «бедного дядю» рассказчика. В роли «великого человека» (с. 13) Фома приближается к позиции если не самого Вседержителя, то его полномочного посланца: сначала с его голоса дядю убеждают «в том, что Фома ниспослан ему самим богом»

⁵ Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь (К теории пародии) // Тынянов Ю.Н. Литературная эволюция: Избранные труды. М.: Аграф, 2002. С. 304.

⁶ Лотман Ю.М. Культура и взрыв // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство — СПб, 2004. С. 76–79.

⁷ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 3. Л.: Наука, 1972. С. 9. Далее страницы указаны в тексте.

(с. 14), а впоследствии и сам Фома заявляет: «Я на то послан самим богом, чтоб изболочить весь мир в его пакостях!» (с. 139). «Я не верил себе, — сообщает рассказчик, — я понять не мог такой дерзости, такого нахального самовластия, с одной стороны, и такого добровольного рабства, такого легковверного добродушия — с другой» (с. 71). Одновременно, немотивированно для окружающих, Фома разыгрывает роль добровольного изгнанника. Для этого он выбирает момент, когда все возможные зрители собираются вместе, и вовлекает в действие старого камердинера Гаврилу:

...появился Гаврила и, понуриив голову, стал у порога.

Фома Фомич значительно взглянул на него.

— Готово, Гаврила? — спросил он слабым, но решительным голосом.

— Готово-с, — грустно отвечал Гаврила и вздохнул.

— И узелок мой положил на телегу?

— Положил-с.

— Ну, так и я готов! — сказал Фома и медленно приподнялся с кресла.

Дядя в изумлении смотрел на него (с. 136).

Коронный номер этой роли Фомы — его прощальная речь, обращенная к окружающим: «Я же, п р о щ а я с ь с в а м и н а в е к и, хотел бы вам сказать несколько последних слов...» (с. 136). Мотивация этой речи: «я, человек пожилой и мыслящий» — сродни мотивации Лаврецкого («нашего брата, старика») и профессора Серебрякова («позвольте старику...»). «И потому позвольте без объяснений, — торжественно обращается Фома к своим слушателям, — сказать вам только несколько прощальных и напутственных слов, последних слов моих в вашем, Егор Ильич, доме. Дело сделано, и его не веротишь! Я надеюсь, что вы понимаете, про какое дело я говорю» (с. 137).

Финалом речи Фомы становится мотив смиренного изгнанничества: «Бог с вами, и да благословит вас господь! <...> Помните Фому... Ну, пойдем, Гаврила! Подсади меня, старичок.

И Фома направился к дверям» (с. 138).

Рассказчик, имеющий право голоса в повествовании Достоевского, отмечает, что Фома не рассчитывал на реальную развязку «изгнания». Но события принимают непредсказуемый оборот: Фому неожиданно в самом деле выдворяют из Степанчикова, хотя почти сразу водворяют обратно. Оказавшись, пусть на краткий миг, настоящим изгнанником, он продолжает прежний мотив уже обоснованно: «Живите, цветите и в минуты счастья вспоминайте когда-нибудь

про бедного изгнанника! <...> Скитальцем пойду я теперь по земле с моим посохом...» (с. 153).

Характерно, что новые речи Фомы не слишком отличны от старых, с необоснованным мотивом изгнания. Комментарий рассказчика однозначно оценивает происходящее: «...предстоял такой соблазн поломаться, можно было так хорошо поговорить, расписать, размазать, расхвалить самого себя, что не было никакой возможности противиться искушению. Он и не противился; он вырывался от не пускавших его; он требовал своего посоха...» (с. 154).

В сравнении с поведением Фомы, поведение Серебрякова балансирует на грани здравого смысла, не переходя эту грань. Поэтике Чехова чужда резкость акцентирования, здесь достаточно разграничения акцентов, чтобы создалось впечатление отклонения от нормы. На фоне исторического примера Ивана Грозного и литературного примера Фомы Опискина поведение Серебрякова воспринимается как уменьшенная проекция определённой поведенческой модели. В данном случае налицо парадигматичность ситуации маргинального поведения персонажа. И это многое поясняет в образе Серебрякова, в первую очередь — его сатирическое звучание.

Любопытно, что понятие «дело», ключевое в прощальном монологе Серебрякова, является ключевым и в прощальной речи Фомы. Реплики Серебрякова и Фомы Опискина со словом «дело» диалогически соотносятся, порождая комический эффект неожиданного смысла:

- Надо, господа, дело делать!
- Дело сделано, и его не воротить!

Возникающий новый смысл не отменяет, а только усиливает впечатление мнимого глубокомыслия, присущего каждой реплике по отдельности.

Показательна и та лёгкость, с какой реплики Серебрякова и Опискина вступают в осмысленный диалог. Потенциальная готовность к диалогу заключена и в других фрагментах речей героев Чехова и Достоевского. Так, Серебряков говорит, что как много переживший человек он «мог бы написать в назидание потомству целый трактат о том, как надо жить». Фома, развернув подобный трактат в своей устной речи, подкрепляет его обещанием письменного наставления: «Всего не передашь, да и не время! Я пришлю к вам наставление письменное, в особой тетрадке» (с. 138).

Один из аспектов поучительной речи Фомы неожиданно касается проблемы сохранения лесов: «Вы хотели, — я знаю это, рубить зырянский участок лесу; — не рубите — другой совет мой. Сохраните леса: ибо леса сохраняют влажность на поверхности земли...» (с. 138). В этом случае дальний диалогический партнер Опискина — убеждённый защитник лесов доктор Астров.

Эти и подобные им интертекстуальные диалоги слишком часты, чтобы быть случайными. Е. Д. Толстой принадлежит удачная исследовательская метафора: при перемене привычного угла зрения тексты Чехова «заподозриваются»⁸ в отношениях с прежде не попадавшими в поле зрения художественными и культурными явлениями. Следуя этому методу, можно сказать, что настала пора «заподозрить» целый ряд чеховских текстов, в первую очередь — «Дядю Ваню», в связях с «Селом Степанчиковым и его обитателями».

Так, рассказчик повести Достоевского, говоря о своём дяде, отмечает: «В учёность же и в гениальность Фомы он верил беззаветно. Я и забыл сказать, что перед словом “наука” или “литература” дядя благоговел самым наивным и бескорыстнейшим образом, хотя сам никогда и ничему не учился» (с. 15). В «Лешем», прообразе «Дяди Вани», выведен персонаж Дядин, говорящий профессору Серебрякову: «Я, ваше превосходительство, питаю к науке не только благоговение, но даже родственные чувства» (XII, 190–191). Выражение «дядя благоговел» отзывается в чеховском тексте трижды: не только словом «благоговение», но и смысловым разветвлением слова «дядя», в одном случае — в фамилии «Дядин», в другом — в упоминании о «родственных чувствах». Реплику Дядина повторит в «Дяде Ване» его наследник Телегин (XIII, 100), и кто знает, может быть, слово «дядя» в новом названии переделанной чеховской пьесы — из того же источника литературных ассоциаций.

В восторженную минуту, в состоянии душевного подъёма дядя обращается к Фоме: «...если когда-нибудь тебе понадобится моя голова, моя жизнь, если надо будет броситься за тебя в разверстую бездну, то повелевай и увидишь...» (с. 152). Это обращение вызвано убеждением, что Фома — великодушнейший, добрейший, благороднейший человек. Аналогичная ситуация и сходная словесная формулировка встречаются в рассказе Чехова «Соседи»: «Ты великодушнейший, благороднейший человек. Я тебе бесконечно благодарен. Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми её» (VIII, 60). У Чехова, как и у Достоевского, эти слова

⁸ Толстая Елена. Поэтика раздражения. Чехов в конце 1880-х — начале 1890-х годов. М.: Радикс, 1994. С. 13.

сопровождаются изрядной дозой провинциальной экзальтации. Они произносятся человеком, не понимающим истинного положения вещей, и адресованы тому, кто лишь по недоразумению воспринимается как заслуживший подобную признательность. После «Соседей» цитата «Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми её» прозвучит в чеховской «Чайке» (XIII, 40) и тоже в ситуации, отмеченной авторской иронией⁹.

Один из первых исследователей темы «Чехов и Достоевский» М. П. Громов указал на другой источник этой цитаты: «Это — стилистическое эхо “Преступления и наказания”: “...если <...> понадобится тебе... вся моя жизнь <...> то кликни меня, я приду”»¹⁰. Таким образом, слова чеховского героя с удвоенной силой резонируют тексту Достоевского. Наряду со скрытым цитированием, в рассказе «Соседи» есть явные сближения с миром Достоевского: в чеховском тексте встречается выражение «униженные и оскорблённые», события из прошлого одного из героев оцениваются как «странный брак во вкусе Достоевского» (VIII, 62, 64). На периферии сюжета «Соседей» происходят другие ассоциативные сближения с миром «Села Степанчикова». Одно из них проявляется в характерологической детали, относящейся к эпизодическому персонажу: «В столовой за вечерним чаем сидела одна только тётка. По обыкновению, на лице у неё было такое выражение, что она хоть и слабая, беззащитная, но обидеть себя никому не позволит» (VIII, 57).

Тип «беззащитного существа», казалось бы, прочно связан с чеховским миром: это Щукина в рассказе «Беззащитное существо», Настасья Мерчуткина в водевиле «Юбилей». Однако и в числе обитателей села Степанчикова представлен тот же тип — приживалка Анна Ниловна Перепелицына. Живя в доме дяди, она ввязывается в разговоры, изводит робкого дядю, всякий раз превращая его в жертву. Лейтмотив её речи — «...я вам неправды не стану говорить-с. Я сама подполковничья дочь, а не какая-нибудь-с» (с. 54). В селе Степанчикове разыгрываются сцены, достойные чеховского водевиля:

— Анна Ниловна, удержите язык! — вскричал дядя. — Я довольно терпел!..

— Да и я довольно от вас натерпелась-с. Что вы сиротством моим меня попрекаете-с? Долго ль обидеть сироту? Я ещё не ваша раба-с! Я сама подполковничья дочь-с! (с. 141).

⁹ Подробней об этом: Головачёва А. Г. «Чайка» А. П. Чехова. Поэтика. Проблематика. Литературно-театральный контекст. М.: ИНФРА-М, 2022. С. 137–140.

¹⁰ Громов М. П. Скрытые цитаты (Чехов и Достоевский) // Чехов и его время. М.: Наука, 1977. С. 44.

И интонации, и содержание речей этой «сироты» совпадают с речами чеховских «сирот» Шукиной и Мерчуткиной: «Я женщина слабая, беззащитная... Мой муж коллежский асессор, и сама я майорская дочь!» (VI, 90); «От всех обиду терплю и ни от кого доброго слова не слышу» (XII, 212).

Столь же привычен в чеховском мире тип женоненавистника, более всего известный по водевиллю «Медведь». В «Селе Степанчикове» он представлен помещиком Бахчевым, который заявляет во всеуслышание: «...не люблю бабья! Только слава, что человек, а по правде, так один только срам...» (с. 28). Особенно он ополчается на добродушную тётушку рассказчика: «Ахи да охи, да клочет как курица <...> Только разве и есть в ней, что дамский пол: так вот и уважай её ни за что, ни про что, за то только, что она дамский пол!» (с. 24). Чеховский «медведь», отставной поручик, «земледелец» Смирнов вполне сошёлся бы с ним и во взглядах, и в выражениях: «...все женщины, от мала до велика, ломаки, кривляки <...> а что касается вот этой штуки (*хлопает себя по лбу*), то, извините за откровенность, воробей любому философу в юбке может дать десять очков вперёд!»; «вы думаете, что если вы поэтическое создание, то имеете право оскорблять безнаказанно?» (XI, 303, 306). В нетерпимом отношении к «дамскому полу» помещик Григорий *Степанович* Смирнов — духовный сын и наследник *Степана* Бахчева, завсегдагая села *Степанчикова*. Сходство между героями усугубляется тем, что при внешней грубоватости каждый из них — довольно чувствительный человек, поддающийся женским чарам. В конце повести читателю станет известно, что Бахчев делал предложение той самой тётушке, которую, казалось, не мог выносить. Тем же кончит и помещик Смирнов — предложением руки и сердца «ненавистному» слабому созданию.

У Достоевского родовое гнездо в Степанчикове приравнивается к Ноеву ковчегу (с. 6), и в историко-литературной перспективе такое сравнение получает особый смысл. Чеховские персонажи — кровные родственники и потомки обитателей этого ковчега, его реликты. Даже разговоры их состоят не только из близких тем, но и тех же формулировок. В третьем действии «Дяди Вани», в пылу спора с Серебряковым, Войницкий выкрикивает имена Шопенгауэра, Достоевского и сразу же останавливает себя: «Я зарпортовался!» (XIII, 102). Имя Достоевского сочетается здесь с характерным для Достоевского выражением, которое дважды встречается и в «Селе Степанчикове». В одном случае так охарактеризован ораторствующий Фома: «Словом, Фома, от излишнего жара, зарпортовался. Но таков был

всегдашний исход его красноречия» (с. 10); в другой раз рассказчик говорит о себе: «Словом, я сам почувствовал, что зарпортовался ужасно» (с. 29). Показательно, что у Чехова слово «зарпортовался» встречается также в рассказе «Корреспондент» и драме «Безотцовщина» — произведениях с не до конца ещё выявленными реминисценциями из Достоевского. Ироническое выражение рассказчика из «Села Степанчикова»: «покрыто мраком неизвестности» (с. 7) — произносится в «Лешем» Дядиным (XII, 131), а в «Вишнёвом саде» — Лопахиным (XIII, 240).

Наверное, было бы любопытно проследить на короткой литературной дистанции, как «обитатели» Достоевского превращались в «обывателей» Чехова, сохраняющих сходство со своими книжными «отцами» и уже приобретающих черты отличия. Но в исторической перспективе существенней представляется связь на гораздо большей дистанции, на которой заметней и общее родство. Поколения за поколениями, населяющие разнообразные отечественные пенаты — «дворянские гнезда», «полуразрушенные усадьбы во вкусе Тургенева», родовые имения вроде Степанчикова, — ведут свои ближние и дальние, согласные и спорные диалоги. Отголосок признания, сделанного в начале XIX века у Батюшкова:

Отечески Пенаты,
О пестуны мои! —

прозвучал и у Чехова в самом начале его творческого пути, в прочувствованных словах одного из героев «Безотцовщины»: «Честен ваш отец! В жизнь мою ни разу не грабил ни *отечества*, ни *пенатов!*» (XI, 58). Это достаточно отдалённое эхо, но им держится ещё не разорванное литературное пространство XIX века.



АРХАИСТ ДМИТРИЕВ И НОВАТОР ЧЕХОВ

Пушкин любил перифразы: Батюшков у него — «певец Пенатов и Тавриды», Жуковский — «певец Людмилы», Мицкевич — «певец Литвы», Боратынский — «певец Пиров и грусти томной», «певец Финляндки молодой». Когда десятилетия спустя почитатели Чехова называли его «певцом хмурых людей», «певцом сумеречных дней» (по названиям ранних сборников «Хмурые люди», «В сумерках»), а также «поэтом тоски», «певцом угрюмых настроений»¹, это было продолжением той же традиции. Поэта Ивана Ивановича Дмитриева Пушкин именовал по сатирическому стихотворению «Чужой толк»: «Ч у ж о г о т о л к а хитрый лирик» («Евгений Онегин», гл. IV, XXXIII). Строка из этой сатиры Дмитриева: «Печатный всякий лист быть кажется святым», — приведена в статье Пушкина «Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений»: «Я заметил, что самое неосновательное суждение, глупое ругательство получает вес от волшебного влияния типографии. Нам всё ещё п е ч а т н ы й л и с т к а ж е т с я с в я т ы м. Мы всё думаем: как может это быть глупо и несправедливо? ведь это напечатано!» Цитата включена без ссылки на автора или источник как выражение, которое не может не быть известно читателям. Здесь Дмитриев — союзник Пушкина в литературной полемике. Другие пушкинские отзывы об этом поэте совсем не благосклонны. Но всё же Дмитриев для Пушкина — тот современник, с которым можно поспорить и примириться; строки в «Евгении Онегине»:

Тут бы можно
Поспорить нам, но я молчу;
Два века ссорить не хочу —

в известной мере подразумевают и Дмитриева.

Для чеховского времени поэзия И.И. Дмитриева — явление давно минувшего прошлого века. Его тексты в большинстве своем ушли из круга чтения, но зато малая их часть стала хрестоматийной, как басни Крылова и монологи Чацкого. Это определило своеобразие отношения Чехова к наследию Дмитриева.

Прежде всего отметим, что у Чехова встречаются две прямые отсылки к произведениям Дмитриева. Одна сделана в дружеском письме, другая в пьесах «Леший» и «Дядя Ваня». Оба примера так

¹ Памяти Чехова // Русская Мысль. М., 1904. Кн. IX. Отд. II. С. 165–172.

или иначе связаны с драматическим театром: в первом случае — со скрытой театрализацией реально случившегося события, во втором — с открытым театральным действием рождающейся пьесы. 15 февраля 1890 года Чехов писал из Москвы в Петербург А. Н. Плещееву: «Недавно я обедал у Ермоловой. Цветочек дикий, попав в один букет с гвоздикой, стал душистее от хорошего соседства. Так и я, пообедав у звезды, два дня потом чувствовал вокруг головы своей сияние» (П IV, 19). Здесь перефразирован один из «Апологов в четверостишиях» Дмитриева «Полевой цветок»:

Простой цветочек, дикий
Нечаянно попал в один пучок с гвоздикой;
И что же? От неё душистым стал и сам. —
Хорошее всегда знакомство в прибыль нам².

Ирония цитирования в чеховском письме очевидна. Если же вспомнить историю незадавшихся отношений Чехова с Малым театром, воплощением которого была «звезда» М. Н. Ермолова, то ирония окажется уничтожающей по отношению к сентиментальной морали стихотворения, впрямую выводящего «прибыль» из «хорошего знакомства».

В тот же период Чехов окончательно дорабатывал текст комедии «Леший». Ещё в ранних редакциях в первое действие этой пьесы была включена слегка изменённая цитата из «Чужого толка»: «Напрягши ум, наморщивши чело, всё оды пишем, пишем, и ни себе, ни им похвал нигде не слышим» (XII, 129). Дмитриев так высмеивал многочисленных одописцев, бездарных, но неутомимых подражателей Ломоносова и Державина:

Что за диковинка? лет двадцать уж прошло,
Как мы, напрягши ум, наморщивши чело,
Со всеусердием всё оды пишем, пишем,
А ни себе, ни им похвал нигде не слышим³.

В «Лешем» эта цитата обращена против профессора Серебрякова, который «ровно двадцать пять лет читает и пишет об искусстве, ровно ничего не понимая в искусстве» (XII, 130). При переделке пьесы в «Дядю Ваню» Чехов сохранил и цитату из Дмитриева, и усиливающее её иронический смысл уподобление отставного профессора «пишущему *perpetuum mobile*». По сути, Серебряков как «пишущий

² Дмитриев И. И. Сочинения. М.: Правда, 1986. С. 150.

³ Там же. С. 44.

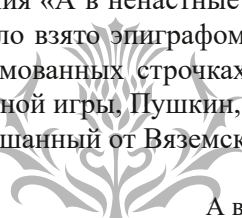
perpetuum mobile» — это чеховский эквивалент цитаты из Дмитриева. Как и в «Лешем», в «Дяде Ване» это сравнение следует за характерным выражением профессора «Нужно было дело делать», произносимым или самим профессором, или явно с его голоса Марией Васильевной. Подобная оценка «дела», конечно, не могла его не дискредитировать. Когда Лаврецкий в эпилоге «Дворянского гнезда» Тургенева произносил почти такие же слова: «...растите, молодые силы <...> вам надобно дело делать, работать», — то они и означали, что молодым придётся работать ради будущего, автор не ставил задачей ни опровергнуть эти слова, ни осмеять. Когда же в «Лешем» или «Дяде Ване» о «деле» говорит Серебряков, то возникает комический эффект расхождения между словом и делом, впечатление мнимой значительности «дела», в сущности, никому не нужного. Такое несовпадение формы и сути было чутко уловлено первыми постановщиками и зрителями «Дяди Вани» в Московском Художественном театре. Через месяц после премьеры Вл.И. Немирович-Данченко писал Чехову из Москвы в Ялту: «...когда Серебряков говорит в последнем акте: “Надо, господа, дело делать”, зала заметно ухмыляется, что служит к чести нашей залы. Этого тебе Серебряковы никогда не простят. И счастье, что ты, как истинный поэт, свободен и творишь без страха провиниться перед дутыми популярностями...»⁴

Выражение «дело делать» приобретает в чеховском тексте особую двусмысленность ещё и потому, что за ним стоит другое значение, в высшей степени ироническое. В воспоминаниях М.П. Погодина «Вечера у Ивана Ивановича Дмитриева» приведён связанный с этим выражением анекдот, который, скорее всего, и превратил его в крылатую фразу: «Кто-то из собеседников употребил выражение: “Надо заниматься делом”. — “Каким делом? — заметил Иван Иванович. — Это слово у разных людей имеет разное значение. Вот, например, Вяземский рассказывал мне на днях, что под делом разумеют официанты Английского клуба. Он объехал по обыкновению все балы и все вечерние собрания в Москве и вернулся наконец в клуб читать газеты. Сидит он в газетной комнате и читает. Было уже поздно — час второй или третий. Официант начал около него похаживать и покашливать. Он сначала не обратил внимания, но наконец, когда тот начал приметно выражать своё нетерпение, спросил: “Что с тобою?” — “Очень поздно, Ваше Сиятельство”. — “Ну так что же?” — “Пора спать”. — “Да ведь ты

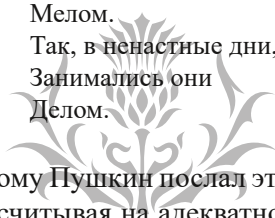
⁴ Немирович-Данченко Вл.И. Из прошлого. М.; Л.: Academia, 1936. С. 208.

видишь, что я не один и вон там играют ещё в карты”. — “Да те ведь, Ваше Сиятельство, д е л о д е л а ю т!”»⁵

Этот анекдот, возводящий выражение «дело делать» к карточной игре, проливает свет и на историю появления пушкинского стихотворения «А в ненастные дни...» Написанное в 1828 году, оно позже было взято эпиграфом к первой главе повести «Пиковая дама». В рифмованных строчках, открывающих повествование об азарте карточной игры, Пушкин, фактически, пересказал анекдот, наверняка слышанный от Вяземского:



А в ненастные дни
Собирались они
Часто;
Гнули — бог их прости! —
От пятидесяти
На сто,
И выигрывали,
И отписывали
Мелом.
Так, в ненастные дни,
Занимались они
Делом.



Именно Вяземскому Пушкин послал эти стихи в письме от 1 сентября 1828 года, рассчитывая на адекватное восприятие адресата и, возможно, воздавая ему как источнику информации.

Записки Погодина, опубликованные в 1869 году в журнале «Русский», едва ли составляли массовое чтение. Но пушкинскую «Пиковую даму» знали все. Кроме того, стихотворение «А в ненастные дни...», положенное на залихватский мотив, зазвучало в опере П.И. Чайковского «Пиковая дама», ещё более закрепляя в сознании новейшее значение выражения «дело делать». Это второе значение, расходясь с первым, придавало прощальной речи Серебрякова неожиданную игривость, что в итоге увеличивало комизм ситуации и облика персонажа.

Поэта времён Екатерины II, Павла и Александра I, крупнейшего представителя русского сентиментализма, И.И. Дмитриева трудно назвать властителем умов рубежа XIX–XX веков. Тем не менее свободное цитирование его как Чеховым, так и героем его пьесы во многом симптоматично. Ранее Чехова такое же цитирование, по самому приёму аналогичное, встречается у И.С. Тургенева.

⁵ *Дмитриев И.И. Сочинения. С. 494.*

В октябре 1862 года в письме к А.И. Герцену по поводу отставки графа В.Н. Панина, известного своим высоким ростом, Тургенев иронически перефразирует окончание басни Дмитриева «Дуб и трость»:

Кто ада и небес (своим ростом) досягал —
Упал!

(в оригинале: «Кто ада и небес едва не досягал...»)⁶.

В записке об издании журнала «Хозяйственный указатель» (1858) Тургенев также цитирует «Чужой толк», и ту же строку, которую цитировал и Пушкин, но при этом ошибочно приписывает её А.С. Грибоедову: «...у нас до сих пор, по выражению Грибоедова, “печатный каждый лист быть кажется святым”»⁷. Это примечательная ошибка! Сатира Дмитриева, написанная за три десятилетия до знаменитой комедии Грибоедова «Горе от ума», по стилю, тону и даже содержанию (противопоставление «века нынешнего» — и «века минувшего») совпадает с обличительными монологами Чацкого. В воспоминаниях два текста вполне могли сливаться, к примеру, следующим образом:

К тому ж, у древних цель была, у нас другая;
Гораций, например, восторгом грудь питая,
Чего желал? О! он — он брал не свысока:
В веках бессмертия, а в Риме лишь венка
Из лавров или мирт, чтоб Делия сказала:
«Он славен, чрез него и я бессмертной стала!»
А наших многих цель — награда перстеньком,
Нередко сто рублей иль дружество с князьком,
Который отроду не читывал другога,
Кроме придворного подчас месяцеслова,
Иль похвала своих приятелей; а им
Печатный всякий лист быть кажется святым.
Где, укажите нам, отчества отцы,
Которых мы должны принять за образцы?⁸

Последние две строки, конечно, принадлежат Грибоедову, но как естественно вписываются они в текст дмитриевской сатиры!

⁶ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 18 т. Т. 5. М.: Наука, 1988. С. 127, 470.

⁷ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. Т. 12. М.: Наука, 1986. С. 354, 690.

⁸ Дмитриев И. И. Сочинения. С. 46; Грибоедов А. С. Горе от ума. Комедии. Драматические сцены. М.: Искусство, 1987. С. 74.

Известно, что Пушкин, познакомившись с «Горем от ума», в январе 1825 года предсказал грибоедовской комедии долгую жизнь: «О стихах я не говорю: половина — должны войти в поговорку»⁹. Дмитриев в это время уже казался устаревшим: новые литературные направления развенчали в первую очередь «Дмитрева нежного» (как назвал его Пушкин в юношеском стихотворении «Городок»), а затем и Дмитриева-баснописца и сатирика. «И что такое Дмитриев? — писал по-приятельски Пушкин Вяземскому в 1824 году. — Все его басни не стоят одной хорошей басни Крылова; все его сатиры — одного из твоих посланий, а всё прочее первого стихотворения Жуковского»¹⁰. Будущее, однако, показало, что не только грибоедовские, но и некоторые из дмитриевских строк превратились в поговорки, он оставался цитируемым автором на протяжении всего XIX столетия. Однако характер обращения к его наследию постепенно и ощутимо менялся.

В то самое время, когда проживающий в Париже Тургенев игриво цитировал басню Дмитриева лондонскому эмигранту Герцену, узник Петропавловской крепости Н.Г. Чернышевский писал роман «Что делать?» о «новых людях» России. Автор романа разделялся со многими пережитками прошлого, не обошёл он и поэта Дмитриева, которому досталось уже в самом конце этой книги. Ироническая стрела Чернышевского была направлена против Дмитриева как создателя чувствительной песни «Голубок». Сочинённая в конце XVIII века, эта песня тогда же была положена на музыку, получила самое широкое распространение и намного пережила своего создателя. В одном из заключительных эпизодов «Что делать?» появляется «дама в трауре», которая присаживается к роялю и объявляет: «— дети, не смей смеяться, потому что я буду петь с чувством. — И, стараясь выводить ноты как можно визгливее, она запела:

Стонет сизый...

Молодежь фыркнула при такой неожиданности, и остальная компания засмеялась, и сама певица не удержалась от взрыва смеха, но, подавив его, с удвоенною визгливостью продолжала:

...голубочек,

Стонет он и день и ночь:

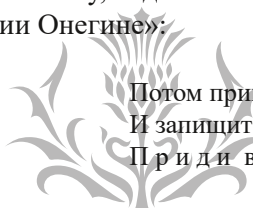
Его миленький дружо...

⁹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 19 т. М.: Воскресенье, 1994–1999. Т. 13. С. 139.

¹⁰ Там же. С. 89.

но на этом слове голос её в самом деле задрожал и оборвался. “Не выходит — и прекрасно, что не выходит, это не должно выходить — выйдет другое, получше...”¹¹ — и она поёт то, что отвечает потребностям нового времени.

К слову, подобная ситуация была осмеяна ещё Пушкиным в «Евгении Онегине»:



Потом приносят и гитару:
И запищит она (бог мой!):
Приди в чертог ко мне златой!..

Но именно к «Голубку» Пушкин оказался снисходителен. В «Домике в Коломне» он не то чтоб совсем без иронии, но беззлобно, с достаточно тёплым чувством, перечислил важные достоинства своей героини Параша, среди которых было и это:

Играть умела также на гитаре
И пела: Стонет сизый голубок...

О силе воздействия этого романса даёт представление также роман Льва Толстого «Война и мир», достоверно воспроизводящий сознание человека 1810-х годов. У Толстого чувствительный романс косвенно характеризует мировосприятие даже такого сдержанного, мужественного героя, как Андрей Болконский. Перед Бородинским сражением, в котором он будет смертельно ранен, князь Андрей думает о Наташе, не сохранившей ему верность. То, на что он надеялся, и то, что случилось, он соотносит с каноном, заданным «Голубком»: «Как же! Я верил в какую-то идеальную любовь, которая должна была мне сохранить её верность за целый год моего отсутствия! Как нежный голубок басни, она должна была зачехнуть в разлуке со мной. А всё это гораздо проще... Всё это ужасно просто, гадко!»¹²

«Как нежный голубок басни» — думает князь Андрей, смешивая в своих воспоминаниях содержание басни Дмитриева «Два голубя» и его песню «Голубок». Но идеальные отношения влюблённых, кончающиеся смертью одного из них в разлуке, воспевала именно песня:

Стонет сизый голубочек,
Стонет он и день и ночь;

¹¹ Чернышевский Н.Г. Избранные произведения: В 3 т. Л.: Худож. лит., 1978. Т. 1. С. 456.

¹² Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. Т. 6. М.: Худож. лит., 1980. С. 211.

Миленький его дружок
Отлетел надолго прочь.

<...>

Сохнет, сохнет неприметно
Страстный, верный голубок.



Он ко травке прилегает;
Носик в перья завернул;
Уж не стонет, не вздыхает;
Голубок... навек уснул!¹³

Князь Андрей иронией изживает в себе душевную слабость, когда-то во зло ему откликнувшуюся и доверившуюся чувствительному романсу. Героиня Чернышевского обращается к устаревшему романсу Дмитриева с откровенно разоблачительной целью. Осмеяние Дмитриева дало возможность автору романа «Что делать?» художественно декларировать новую, революционную эстетику, неизбежно идущую на смену старой. Хотя нельзя не отметить, что в этой новой эстетике, повлиявшей на последующую социал-демократическую публицистику, отыщется место и Дмитриеву, но не как чувствительному поэту, а как сатирику. Выражение из сатиры «Чужой толк» будет использовано в работе В.И. Ленина «Предисловие к русскому переводу книги “Письма И.Ф. Беккера, И. Дицгена, Ф. Энгельса, К. Маркса и др. к Ф.А. Зорге”», написанной в апреле 1907 года. Цитируя письма Энгельса о возможной близкой победе революции в России, Ленин заметит, что в настоящий момент, несомненно, «найдутся филистеры, которые, нахмутив лоб, наморщивши чело, резко осудят “революционаризм” Энгельса или снисходительно посмеются над старыми утопиями старого революционера-эмигранта»¹⁴. Неточность цитаты из Дмитриева, приведённой к тому же без кавычек, показывает, что к началу XX века фраза «напрягши ум, наморщивши чело» сделалась распространённым оборотом. Не исключена и возможность того, что жизнь этого выражения продлилась благодаря цитированию в столь популярной пьесе Чехова, как «Дядя Ваня».

Делая цитату из «Чужого толка» выразительной характеристикой профессора Серебрякова, Чехов опирался на сатирический потенциал, изначально заложенный в тексте Дмитриева. В контексте как «Лешего», так и «Дяди Вани» смысл цитаты не расходился

¹³ Дмитриев И.И. Сочинения. С. 178.

¹⁴ Ленин В.И. Полн. собр. соч.: В 55 т. Изд. 5-е. М.: Изд-во полит. лит., 1972. Т. 15. С. 248–249.

со смыслом оригинала, не был ни искажён, ни переиначен. Иной характер носило цитирование «Полевого цветка» в упоминавшемся письме к Плещееву. Там назидательность стихотворения, написанного на заданную моральную тему, интерпретировалась пародийно, что в результате разрушало назидание. Понятно, что из двух приёмов литературных отсылок именно такой обладает бóльшим художественным потенциалом. И Чехов не раз будет обращаться к этому приёму, используя в качестве первоосновы другие примеры из известных ему «Апологов в четверостишиях». В отличие от указанных выше двух очевидных отсылок к Дмитриеву, другие аллюзии будут не столь явными.

Как нельзя более кстати «Апологи» (от греч. *apologos* рассказ — басня, иносказательное повествование поучительного характера) придется к тем случаям, когда задачей Чехова будет изобразить умствующего или морализирующего героя. В пьесе «Иванов» в обеих её редакциях, комедийной и драматической, повторяется сцена между Ивановым и Лебедевым, где Лебедев рассказывает о своей умной дочери: «Вчера стали мы с Шурочкой насчёт сплетен говорить. (Смеётся.) А она афоризмом выпалила: “Папочка, светляки, говорит, светят ночью только для того, чтобы их легче могли увидеть и съесть ночные птицы, а хорошие люди существуют для того, чтобы было что есть клевете и сплетне”. Каково? Гений! Жорж Занд!..» (XII, 51).

«Афоризм» Шурочки ближайшим образом соотносится с апологом Дмитриева «Светляк и змея»:

Со светлым червячком встречается Змея
И ядом вмиг его смертельным обливает.
— Убийца! — он вскричал. — За что погибну я?
— Ты светишь, — отвечает¹⁵.

Заметим, что Иванов никак не откликается на такую попытку объяснить его ситуацию. Стараясь разобраться в себе, он не может найти удовлетворительного ответа, но не станет искать опоры в заёмной морали, превратившейся в общее место. Лестное, может быть, для кого-то другого, для него суждение Шурочки — из того же ряда, что и другие её высказывания: «Исполняй свой долг», «главное, не забывай дела», — высоко моральные, но невольно вызывающие такое чувство, как будто он «мухомору объелся» (XII, 59). Именно здесь яснее всего обозначается пропасть между сознанием

¹⁵ Дмитриев И. И. Сочинения. С. 154.

двух героев. Не имеющая собственного жизненного опыта двадцатилетняя Шуручка, любящая «поговорить об умном» (XII, 51), рассуждает и поучает своих близких по книжным прописям. Умная и серьёзная чеховская барышня — тот же Иван Иванович Дмитриев, некогда со всей серьёзностью перекладывающий житейские задания в стихотворные «Апологи». А своего Иванова Чехов наделил долей авторской иронии, выработавшейся у него по отношению к подобным общим местам.

В позднейших чеховских произведениях образы умствующих героев будут приобретать всё более резкие и карикатурные черты. В драматургии одним из таких персонажей станет Епиходов в «Вишнёвом саде». Чехов с первых же реплик даст ему фразы, которые будут звучать как отклик на чьё-то не высказанное вслух мнение: «Не могу одобрить нашего климата. *(Вздыхает.)* Наш климат не может способствовать в самый раз» (XIII, 198). Первый исполнитель роли Епиходова И. М. Москвин в поисках наибольшей выразительности сценического образа нашёл для него своеобразную речевую окраску, признанную и одобренную Чеховым. Это была особенность произнесения слов «Бокля» и «климат»: с ударением на последнем слоге¹⁶, создающим, особенно во втором случае, впечатление комического архаизма. Тем самым речь Епиходова была доведена до стиля И. И. Дмитриева, рассуждавшего о климатических проблемах в апологе под названием «Равновесие»:

Сын севера! суров и хладен твой климáт;
Ужасны льды твои, но счастлив ты стократ:
В тебе и бодрый дух, и богатырска сила.
В Сицилии ж вулкан; чума на бреге Нила¹⁷.

Но ещё до «Вишнёвого сада» тематика «Равновесия» нашла пародийное отражение в драме Чехова «Три сестры». Четверостишие Дмитриева как бы растворено в тексте драмы, но при внимательном чтении его аналог реконструируется по отдельным репликам:

- Здесь холодно и комары...
- Что вы! Здесь такой здоровый, хороший, славянский климат. <...> Хорошо здесь жить.
- Цицикар. Здесь свирепствует оспа (XIII, 128, 148).

¹⁶ И. М. Москвин. Статьи и материалы. М.: ВТО, 1948. С. 137, 140.

¹⁷ Дмитриев И. И. Сочинения. С. 150.

Назидание дмитриевского аполога: человек, живущий в холодном, но здоровом климате, должен быть бодр духом и «стократ счастлив» — в сюжете чеховских «Трёх сестёр» пародийно переосмысливается. Оппонентом Дмитриева в данном случае выступает сам автор: его персонажам, живущим в «хорошем, славянском климате», нет ни счастья, ни душевного равновесия.

В «Вишнёвом саде» пародийное переосмысление «Равновесия» связано с образом Епиходова. Его неодобрительные высказывания по поводу «нашего климата» совпадают с характеристикой в стихотворении: «суров и хладен твой климат», «ужасны льды твои...» Соответственно этот «сын севера», в полном согласии с моралью стихотворения, сознаёт в себе «бодрый дух», что подчеркивает неоднократно: «Каждый день случается со мной какое-нибудь несчастье. И я не ропщу, привык и даже улыбаюсь» (XIII, 198). Ожидание «богатырской силы» у человека, живущего в означенном климате, перерастает у Чехова в мотив великанов, иронически сопоставляемых с тем же Епиходовым:

Л о п а х и н. ...живя тут, мы сами должны бы по-настоящему быть великанами...

Л ю б о в ь А н д р е е в н а. Вам понадобились великаны... Они только в сказках хороши, а так они пугают.

В глубине сцены проходит Е п и х о д о в и играет на гитаре.
(Задумчиво.) Епиходов идёт...

А н я (задумчиво). Епиходов идёт... (XIII, 224).

Наконец, Епиходов — пародия на само физическое понятие «равновесия», о чём подробнее ещё будет сказано дальше. И словесно, и ситуативно этот чеховский персонаж прочитывается в рамках определённого контекста, сопоставимого с контекстом «Апологов в четверостишиях». Характеризуя себя «развитым человеком», читающим «разные замечательные книги» (XIII, 216), в частности, модного Бокля, он, по сути, безнадежно архаичен и комичен, как архаизм. Что касается сочинений И.И. Дмитриева, спародированных и переосмысленных в чеховской драматургии, то здесь позволительно говорить об обратном явлении: послужив художественным целям новаторской поэтики А.П. Чехова, они получили новую жизнь.

«КАК БУРЯ К НЕБОЛЬШОМУ КОРАБЛЮ». ЛЕРМОНТОВСКИЙ МОТИВ В «ВИШНЁВОМ САДЕ»

К метафизическому понятию равновесия из одноимённого аполога И.И. Дмитриева близко метафорическое понятие грации, применяемое Чеховым к разным жизненным явлениям. Например, в связи с постановкой драмы Гауптмана «Одинокие» в Художественном театре он предостерегал актёров от резких приёмов выражения чувств на сцене: «...громдное большинство людей нервно, большинство страдает, меньшинство чувствует острую боль, но где — на улицах и в домах — Вы видите мечущихся, скачущих, хватающих себя за голову? Страдания выражать надо так, как они выражаются в жизни, т. е. не ногами и не руками, а тоном, взглядом; не жестикуляцией, а грацией» (П IX, 7).

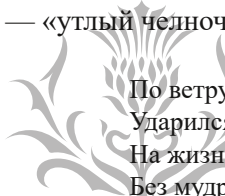
Тем же понятием Чехов оценивал не только поведение человека, но и качество художественного текста. Переписываясь с Горьким, он заметил по поводу его рассказов: «Единственный недостаток — нет сдержанности, нет грации. Когда на какое-нибудь определённое действие человек затрачивает наименьшее количество движений, то это грация. В Ваших же затратах чувствуется излишество» (П VIII, 11).

Из всех чеховских персонажей «Вишнёвого сада» (и не только) наиболее обделён чувством равновесия и грации Епиходов. При первом же выходе на сцену с торжественным букетом в руках он этот букет роняет. Уходя из комнаты, «натывается на стул, который падает». Взявшись играть на бильярде, ломает кий. Помогая укладывать вещи, продавливая шляпную картонку. Купленные им новые сапоги «скрипят так, что нет никакой возможности». В нарушение эмоционального равновесия утром, когда он просыпается, у него «на груди страшной величины паук»; стоит взять квасу, чтобы напиться, «а там, глядишь, что-нибудь в высшей степени неприличное, вроде таракана». В довершение прочих бедствий горничная Дуняша, в которую он влюблён и которая принимала его ухаживания, вдруг самым явным образом начинает отдавать предпочтение другому кавалеру — лакею Яше, приехавшему из Парижа.

Соответствие внешнего и внутреннего разлада этого чеховского персонажа многократно обыгрывалось в мировой театральной практике. Известный французский театровед Жорж Баню отмечает: «Епиходов весь разлаженный. И некоторые режиссёры передают это

через беспорядок в его одежде. Костюм оказывается слепком с языка, манеры выражаться, с самой личности»¹.

В старом барском имении, где Епиходов служит конторщиком, его называют «двадцать два несчастья». Полностью оправдывая это прозвище, Епиходов напоминает героя ещё одного аполога Дмитриева — «утлый челночок» из четверостишия «Челнок без весла»:



По ветру, без весла, Челнок помчался в море,
Ударился в скалу и раздробил свой бок.
На жизненной реке и нам такое ж горе:
Без мудрости прощай наш утлый челночок!²

Подытоживая череду своих потерь и разрушений, сам чеховский герой говорит: «...судьба относится ко мне без сожаления, как буря к небольшому кораблю» (XIII, 216).

Между двумя схожими литературными образами — «утлым челночком» и «небольшим кораблём», потрёпанным житейскими бурями, — есть промежуточное звено, о котором Чехов не мог не знать. Это аллегорическая образность произведений М. Ю. Лермонтова.

Одна из постоянных и характерных тем Лермонтова — тема одиночества. Для выражения одиночества он находит разные образы, но в целостном контексте его творчества они оказываются синонимичными. Например, образ сухого листка, оторванного от родной ветки и уносимого бурей. Из стихотворения «Листок»:

Дубовый листок оторвался от ветки родимой
И в степь укатился, жестокою бурей гонимый...

В том же стихотворении передана жалоба на одиночество:

Один и без цели по свету ношуся давно я...

Из стихотворения «Портреты»:

Везде один, природы сын,
Не знал он друга меж людей:
Так бури ток сухой листок
Мчит жертвой посреди степей.



¹ Баню Ж. Наш Театр — «Вишнёвый сад» / Пер. с фр. Т. Проскурниковой. М.: МХТ, 2000. С. 51.

² Дмитриев И. И. Сочинения. М.: Правда, 1986. С. 162.

Из поэмы «Мцыри»:

Угрюм и одиноко,
Грозой оторванный листок,
Я вырос в сумрачных стенах...

Из вариантов к поэме «Демон»:



Он жил забыт и одиноко,
Грозой оторванный листок...

Синонимичный образ у Лермонтова — одинокий колос под бурей. Из поэмы «Последний сын вольности» — об отверженной Леде:

Она одна и день и ночь.
Так колос на поле пустом,
Забыт неопытным жнецом,
Стоит под бурей одиноко,
И буря гнёт мой колосок!..

В том же синонимичном ряду у Лермонтова — образы «неверного челнока» (стихотворение «Челнок», 1830) или «повреждённой ладьи», увлекаемых бурей. Буря — неизбежный мотив в подобных аллегорических сопоставлениях. Он объединяет разные образы и придаёт им однозначно трагическое звучание. Если у Дмитриева образ «утлого челночка» нравоучителен, а у Чехова в приложении к Епиходову комичен, то у Лермонтова образы того же ряда романтически приподняты и трагичны. Наблюдается это повсеместно: в лирике, эпосе и драме.

В поэме «Демон» в признаниях Демона Тамаре:

...прежними друзьями
Я был отвергнут; как Эдем,
Мир для меня стал глух и нем.
По вольной прихоти теченья
Так повреждённая ладья
Без парусов и без руля
Плывёт, не зная назначенья...



В поэме «Последний сын вольности» в словах повествователя:

Кипя, с оружием своим
На князя кинулся Вадим;

Так над пучиной бурных вод
На легкий чёлн бежит волна —
И сразу лодку разобьёт
Или сама раздроблена.

В поэме «Боярин Орша» также в словах рассказчика:



И слово «пытка» там и там
Вмиг пробежало по устам;
Но узник был невозмутим,
Бесчувственно внимал он им.
Так бурей брошен на песок,
Худой, увязнувший челнок,
Лишённый вёсел и гребцов,
Недвижим ждёт напор валов.

В драме «Маскарад» в исповеди Арбенина:

Опять мечты, опять любовь
В пустой груди бушуют на просторе;
Изломанный челнок, я снова брошен в море:
Вернусь ли к пристани я вновь?

В прозе — в романе «Вадим», в обращении Вадима к Ольге:



Перед тобой я могу обнажить странную душу мою: ты не слабый челнок, не способный переплыть это море; волны и бури его тебя не испугают; ты рождена посреди этой стихии; ты не утонешь в её бесконечности!..

Если вернуться теперь к реплике Епиходова: «...судьба относится ко мне без сожаления, как буря к небольшому кораблю», — то можно увидеть, как на фоне приведённых лермонтовских цитат в чеховском тексте проступают характерные лермонтовские мотивы:

— у Чехова «небольшой корабль» / у Лермонтова «чёлн», «челнок», «ладья»;

— у Чехова и у Лермонтова — «буря», безжалостная по отношению к ненадёжному суденышку;

— покорность судьбе с элементами стоицизма: в реплике Епиходова — «не ропшу, привык и даже улыбаюсь»; в поведении узника в «Боярине Орше» — «узник был невозмутим, / бесчувственно внимал он им...»;

— ожидания следующего несчастья в репликах Епиходова / ожидание нового «напора валов» у разбитого лермонтовского челнока.

Возможность подобных сопоставлений обусловлена характером чеховского персонажа, а именно — представлением Епиходова о себе как о непонятом страдальце, отмеченном печатью рока. Образ жертвы судьбы он пытается подкрепить многозначительным заявлением: «...я всегда ношу при себе револьвер. Вот он... (*Показывает револьвер.*)». Литературно-театральную подоплёку поведения конторщика подмечает другой персонаж «Вишнёвого сада» — ироничная гувернантка Шарлотта. Со скрытой издёвкой она обращается к нему: «Ты, Епиходов, очень умный человек и очень страшный; тебя должны безумно любить женщины. Бррр!» (XIII, 216). Подразумеваемым фоном для этой иронии может служить известный лермонтовский типаж — Арбенин, Печорин, Демон, Измаил-Бей, одинокий герой лирических стихотворений. В предшествующей «Вишнёвому саду» драме «Три сестры» литературным фоном для Солёного был «мятежный» парус, ищущий «бури»: преломление этого образа в нарывающемся на скандалы бретёра имело для окружающих трагические последствия. В последней чеховской пьесе романтическая тема одиночества преломилась в снижение рокового героя до комичного «недотёпы». Епиходов выглядит эпигоном романтизма лермонтовского толка, непонятым и непризнанным в условиях нового времени. Усилению его внешнего образа служит предметный антураж — револьвер и гитара. Наигрывая на гитаре, Епиходов получает возможность перейти на возвышенный слог: «Как приятно играть на мандолине!» Его тотчас же поправляют: «Это гитара, а не мандолина», — на что он, не смущаясь, заявляет: «Для безумца, который влюблён, это мандолина...»

То, что предмет его страсти постарается тут же удалить со сцены «влюблённого безумца» как третьего лишнего, позволяет проецировать на Епиходова ещё одно стихотворение Лермонтова под названием «Челнок» (1832):

По произволу дивной власти
Я выкинут из царства страсти;
Как после бури на песок
Волной расшибленный челнок;
Пускай прилив его ласкает, —
В обман не вдастся инвалид;
Своё бессилие он знает
И притворяется, что спит;
Никто ему не верит боле
Себя иль ноши дорогой;



Он не годится — и на воле!
Погиб — и дан ему покой!

Как подведение черты под этим настроением, сцену ухода «безумца с мандолиной» завершают следующие реплики:

Е п и х о д о в. Теперь я знаю, что мне делать с моим револьвером...
<...>

Д у н я ш а. Не дай бог, застрелится (XIII, 217).

Однако, в конце концов, вопреки роковым прогнозам, «небольшой корабль» Епиходова оказывается непотопляем. Имение, где он служил, продано за долги. Прежние хозяева разъезжаются кто куда, — теперь они, а не их бывший слуга напоминают гонимые ветром листки! А Епиходов, нанятый новым хозяином вишнёвого сада, остаётся при деле даже с повышением должности. Лермонтовский романтизм в его судьбе сыграл роль маски на маскараде: маска примерена, но маскарад окончен, и роль отыграна. И только лермонтовское предостережение:

Никто ему не вверит боле
Себя иль ноши дорогой —

повиснет роковым пророчеством над обречённым местом, доверенным этому «недотёпе».



ПОД ЗНАКОМ «ПИКВИКА»

Ко времени юности Чехова, отмеченной неустанным чтением, одним из популярнейших и любимейших писателей в России был Чарльз Диккенс. Автор книги «Диккенс в России» И.М. Катарский писал: «В 40-е годы прошлого века Россия узнала и полюбила гениального английского романиста, полюбила за подлинную человечность, за стремление к правде, за непримиримость к злу и несправедливости, за светлый жизнерадостный юмор <...> Чарльз Диккенс стал для русских писателей предметом искреннего восхищения, а нередко и наставником»¹.

В монографии Катарского рассмотрены отклики на Диккенса у Гоголя, Григоровича, Достоевского, Л. Толстого, Чернышевского, отмечено также, что «творчеством английского писателя живо интересовались Гончаров, Салтыков-Щедрин, Лесков, Короленко, Гаршин, Л. Андреев, Блок, Куприн, Горький и многие другие русские писатели второй половины XIX и начала XX в.»². Имя Чехова в этом представительном ряду отсутствует. В лучшем случае оно предполагается в выражении «и многие другие писатели».

Однако, признавая, что «в России середины XIX века Диккенс по праву мог быть назван одним из “властителей дум”, особенно молодого поколения»³, нельзя обойти вниманием и чеховское поколение таганрогских гимназистов. Пётр Сергеенко, соученик Антона Чехова по гимназии, говорил о годах своей молодости: «Ближе всех сердцу Диккенс, Достоевский и Толстой. Духовно эта троица влияла глубже всех»⁴.

Позже Иван Шмелёв в очерке «Книжники... но не фарисеи» расскажет, как в середине 1880-х годов Чехов экзаменовал его по прочитанным книгам, вспоминал о своих посещениях таганрогской городской библиотеки и упоминал в числе прочих известных авторов Диккенса⁵.

В те же годы Д.В. Григорович, взявший на себя роль наставника при молодом писателе, спрашивал его: «Читали ли Вы “Пиквикский»⁶

¹ Катарский И. Диккенс в России. Середина XIX века. М.: Наука, 1966. С. 402.

² Там же. С. 403.

³ Там же. С. 191.

⁴ Там же. С. 334.

⁵ Шмелёв И. С. Соч.: В 2 т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1989. С. 558.

⁶ В современных изданиях имя героя Диккенса пишется с одной «ю»: «Пиквик». Чехов и его современники знали книгу о создателе Пиквикского клуба в переводе И.И. Введенского под названием «Замогильные записки

клуб” Диккенса? Если нет, — непременно прочтите. Такая картинка из русских нравов давно ждёт своего Диккенса» (П I, 430). Однако «Замогильные записки Пикквикского клуба» в переводе Иринарха Введенского уже были прочитаны Чеховым и его братьями. В знаменитом письме А.П. Чехова 1886 года о «воспитанных людях», обращённом к брату Николаю, как бы между прочим замечено: «Чтобы воспитаться и не стоять ниже уровня среды, в которую попал, недостаточно прочесть только Пикквика...» (П I, 224).

В 1909 году, когда литературная Россия отмечала пятилетие со дня смерти Чехова, были впервые опубликованы заметки журналиста Н.М. Ежова. Среди перемежающихся личных воспоминаний и критических оценок мемуариста, в частности, говорилось: «...если уж сравнивать Чехова с иностранными писателями, так всего удобнее, действительно, с Чарльзом Диккенсом. Диккенс — автор юмористических рассказов и автор “Пикквикского клуба” — наиболее подходит к прототипу Чехова. Последний всегда был талантлив как юморист. В этой сфере он, пожалуй, — маленький Диккенс. Рассказы в “Осколках” времени гг. Лейкина и Билибина являются маленькими шедеврами творчества Чехова»⁷.

Конечно, объявить «Посмертные записки Пикквикского клуба» прототипом чеховских рассказов 80-х годов было бы чрезмерным преувеличением. И всё же несомненно, что ранние сочинения Чехова сближаются с первым романом Диккенса благодаря сходному углу зрения, под каким каждый писатель смотрит на жизнь, преломляя её в литературный текст.

Вот, например, XII глава романа, повествующая о неожиданном происшествии с пожилым добропорядочным президентом Пикквикского клуба. Мистер Пиквик много лет снимает в Лондоне квартиру у вдовы Бардль. Познакомившись с расторопным гостиничным слугой Сэмом Уэллером, он решает нанять Сэма себе в услужение и посылает за ним в отдалённый район сынишку вдовы. В ожидании возвращения мальчика постоялец ведёт с хозяйкой разговор о возможных переменах в своём домашнем быту. Так ли уж расходы на содержание двух человек превышают расходы на одного? Уменьшатся ли домашние хлопоты миссис Бардль в результате принятого Пиквиком решения? Будет ли она рада, если её сынишка получит опытного товарища, способного научить его всяким полезным

Пикквикского клуба», где имя главного героя писалось с удвоенной «к». Эта особенность написания сохранена в настоящем издании при цитировании чеховской переписки и отрывков из романа.

⁷ Ежов Н.М. Литературные портреты. Антон Павлович Чехов (Опыт характеристики) // Среди великих. Литературные встречи. М.: РГГУ, 2002. С. 210.

вещам? Благоклонно улыбаясь, Пиквик произносит: «... сказать вам правду, я решился, миссис Бардль». И... следует сцена, совершенно неожиданная как для героя, так и для его приятелей, показывающих-ся в двери и становящихся невольными свидетелями происходящего:

...миссис Бардль бросилась в объятия мистера Пикквика и обвила его шею своими дебелими руками, испуская при этом катаракты слёз и хоры глубоких вздыханий.

— Что с вами, миссис Бардль? — вскричал ошеломлённый мистер Пиквик. — Образумьтесь... миссис Бардль... если кто-нибудь придёт... оставьте... я ожидаю приятелей...

— О, пусть себе идут!.. Пусть придёт весь свет! — кричала иступлённая вдова. — Я никогда вас не оставлю, мой добрый, милый, несравненный друг души моей!

С этими словами миссис Бардль прижалась ещё плотнее к могучей груди президента.

— Отстанете ли вы наконец? — говорил мистер Пиквик, вырываясь из насильственных объятий. — Чу, кто-то идёт... шаги на лестнице. Миссис Бардль, ради бога, подумайте, в какое положение вы ставите меня...

Бесплезные мольбы! Миссис Бардль без чувств повисла на шее отчаянного старика, и прежде чем он успел положить её на диван, в комнату вошёл малютка Бардль, ведя за собою господ Снодграса, Топмана и Винкеля.

<...>

— Не могу понять, господи, — начал мистер Пиквик, когда приятели сгруппировались вокруг него, — право, не могу понять, что сделалось с моей хозяйкой. Лишь только я сообщил ей о своем намерении нанять слугу, она вдруг ни с того ни с сего бросилась мне на шею и принялась визжать, как иступлённая ведьма. Станный случай, господи!

— Станный, — повторили друзья.

— Поставить меня в такое неприятное положение!

— Очень странно!

Приятели покачали головами, перекашлянулись и перемигнулись весьма многозначительными взорами друг на друга.

Эти жесты и эти взгляды отнюдь не ускользнули от внимания проницательного президента. Он заметил недоверчивость своих друзей и понял, что они подозревали его в любовных шашнях.

Нечаянное происшествие, начавшись так невинно, быстро раздувается в тяжбу о нарушении брачного обещания. На судебном процессе «Бардль против Пикквика» свидетели, будучи честными джентльменами, не могут не признать, что однажды видели, как ответчик держал истицу в своих объятиях, обхватив её за талию. Кроме того, они слышали, как при этом он указывал на неловкое положение, в какое они попадут, если кто-нибудь войдёт. Суд принимает

сторону истицы и приговаривает ответчика к уплате солидной денежной компенсации. Мистер Пиквик упорствует в утверждении своей невинности, подвергается всяким неприятностям и в итоге попадает в долговую тюрьму.

К истории о Пиквике и вдове Бардль близок сюжет рассказа Чехова «Клевета». Он напечатан в юмористическом журнале «Осколки» в ноябре 1883 года под обычным псевдонимом того времени А. Чехонте. Место действия — квартира учителя чистописания Ахинеева, который выдаёт свою дочь замуж. Перед началом торжественного ужина отец невесты заходит в кухню, чтобы проверить последние приготовления. Здесь с ним случается то, что сам он полагает «сущим анекдотом»: его восторженные причмокивания, вызванные видом великолепного осетра, заглянувший в дверь сослуживец Ванькин принимает за звуки пылкого поцелуя с кухаркой.

Пытаясь предотвратить сплетни о себе и кухарке, Ахинеев обходит одного за другим гостей и рассказывает, как было дело:

— Сейчас я в кухне был и насчёт ужина распоряжался, — сказал он французу. — Вы, я знаю, рыбу любите, а у меня, батенька, осётр, вво! В два аршина! Хе-хе-хе... Да, кстати... чуть было не забыл... В кухне-то сейчас, с осетром с этим — сущий анекдот! Вхожу я сейчас в кухню и хочу кушанья оглядеть... Гляжу на осетра и от удовольствия... от пикантности губами чмок! А в это время вдруг дурак этот Ванькин входит и говорит... ха-ха-ха... и говорит: “А-а-а... вы целуетесь здесь?” С Марфой-то, с кухаркой! Выдумал же, глупый человек! У бабы ни рожи, ни кожи, на всех зверей похожа, а он... целоваться! Чудак!

— Кто чудак? — спросил подошедший Тарантулов.

— Да вон тот, Ванькин! Вхожу, это, я в кухню...

И он рассказал про Ванькина.

— Насмешил, чудак! А по-моему, приятней с барбосом целоваться, чем с Марфой, — прибавил Ахинеев, оглянувшись и увидев сзади себя Мзду.

— Мы насчёт Ванькина, — сказал он ему. — Чудачина! Входит, это, в кухню, увидел меня рядом с Марфой да и давай штуки разные выдумывать. “Чего, говорит, вы целуетесь?” Спьяна-то ему примерещилось. А я, говорю, скорей с индюком поцелуюсь, чем с Марфой. Да у меня и жена есть, говорю, дурак ты этакий. Насмешил!

— Кто вас насмешил? — спросил подошедший к Ахинееву отец-законоучитель.

— Ванькин. Стою я, знаете, в кухне и на осетра гляжу...

И так далее. Через какие-нибудь полчаса уже все гости знали про историю с осетром и Ванькиным (II, 277).

Пустяшный случай выходит за пределы домашнего круга, начинает обрастать вымышленными подробностями. Проходит немного времени, и невинного учителя чистописания уже считают воплощением закоренелого порока. Его настигает общественное порицание и домашнее наказание.

Рассказ Чехова кончается вопросами недоумевающего Ахинева: кто же виноват в раздутом до такой степени анекдоте? Но читатель ясно понимает то, о чём искренно не догадывается герой: он сам спровоцировал сплетни настойчивыми опровержениями своей несуществующей вины. И этот вывод по-новому возвращает к истории мистера Пиквика, который так же чистосердечно не признаёт, что форма и содержание его рассуждений в то злосчастное утро вполне могли навести миссис Бардль на любовные подозрения.

Обвинитель мистера Пиквика, защищающий интересы миссис Бардль на суде, именует обиженную вдову «страждущей невинностью». Некоторые черты этой особы Чехов продолжил и заострил в рассказе «Беззащитное существо» в образе вымогательницы Щукиной — дамы с хищной фамилией, поначалу маскирующей свою истинную натуру жалобами на беззащитность: «Я женщина бедная, только и кормлюсь жильцами... <...> Я женщина беззащитная, слабая... Замучилась до смерти... И с жильцами судись, <...> и по хозяйству бегай...» (VI, 87–88). Но когда ей представляется, что её интересы ущемлены, она также грозит своему обидчику судебным наказанием: «Схожу к адвокату Дмитрию Карлычу, так от тебя звания не останется! Твоих жильцов засудила, а за твои дерзкие слова ты у меня в ногах навалешься!» (VI, 90). Позже эта комическая фигура практически без изменений была перенесена в одноактную шутку «Юбилей», переделанную из рассказа.

В «Юбилее» отозвался и другой комический мотив из записок Пиквикского клуба. Одно из впечатлений путешествующих пиквикистов связано с выборами в парламент кандидатов от двух соперничающих политических партий. Восторженные сограждане, поддерживающие представителя своего лагеря, поднесли ему в знак преданности и благодарности серебряное ведро для угля. Противники данного кандидата пытаются очернить его репутацию, утверждая, что более трёх четвертей подписной суммы на этот подарок внёс он сам через приятеля своего дворецкого. В «Юбилее» председатель правления банка Шипучин откровенничает со своим бухгалтером:

Служащие поднесли сейчас альбом, а члены банка, как я слышал, хотят поднести мне адрес и серебряный жбан... (*Играя моноклем.*) Хорошо,

не будь я Шипучин! Это не лишнее... Для репутации банка необходима некоторая помпа, чёрт возьми! Вы свой человек, вам всё, конечно, известно... Адрес сочинял я сам, серебряный жбан купил тоже я сам... Ну, и переплёт для адреса сорок пять рублей, но без этого нельзя. Сами бы они не догадались (XII, 208).

Ещё одна явная перекличка Чехова с Диккенсом возникает при обращении к теме, которую можно определить как особенности национальной охоты. Первый роман Диккенса задумывался в виде серии юмористических эпизодов из жизни спортсменов-любителей, попадающих в забавные ситуации. В числе традиционных занятий английских джентльменов непременно значилась и охота. Один из членов Пиквикского клуба, мистер Винкль, охарактеризован как «страстный охотник до звериной и птичьей ловли». Достижениям мистера Винкля в этом деле частично посвящена VII глава с характерным названием «На грех мастера нет: метил в ворону, попал в корову». Полностью теме охоты отведена XIX глава романа о Пиквике.

Чехов также не раз обращался к сюжетам, посвящённым охотникам и охоте. В его рассказах 1880-х годов — «Он понял!», «Егерь», «Весной», «Беспокойный гость», «Рано!», «Свирель» — заметна близость к «Запискам охотника» Тургенева⁸. Здесь у Чехова тема охоты и взаимоотношения человека с природой подана в серьёзном тоне. Но у него есть и юмористические сюжеты о любителях охоты. В записной книжке встречается смешная фраза: «Немка: мой муж был большой любовник ходить на охоту» (XVII, 28). Комический спор охотников, доходящий до сердцебиений и обмороков, происходит в водевиле «Предложение». При этом очевидно, что один из спорящих стоит другого:

Л о м о в. Сердцебиение... Нога отнялась... Не могу.

Н а т а л ь я С т е п а н о в н а (*дразнит*). Сердцебиение... Какой вы охотник? Вам в кухне на печи лежать да тараканов давить, а не лисиц травить! Сердцебиение...

Ч у б у к о в. Вправду, какой вы охотник? С вашими, вот именно, сердцебиениями дома сидеть, а не на седле болтаться. Добро бы охотились, а то ведь ездите только за тем, чтобы спорить да чужим собакам мешать и прочее. Я вспылчив, оставим этот разговор. Вы вообще, вот именно, не охотник!

Л о м о в. А вы разве охотник? Вы ездите только за тем, чтобы к графу подмазываться да интриговать... (XI, 328–329).

⁸ См.: Бялый Г.А. Чехов и русский реализм. Л.: Сов. писатель, 1981. С. 27.

Ближайший к традиции Диккенса (и ко времени чтения «Пиквика») рассказ Чехова на эту тему появился в журнале «Будильник» в 1881 году, в знаменательный день 29 июня (дата, с которой в России открывался охотничий сезон). В первоначальное заглавие рассказа и была вынесена эта дата: «Двадцать девятое июня (Шутка)», вместе с шутивным посвящением: «С удовольствием посвящается гг. охотникам, плохо стреляющим и не умеющим стрелять». Рассказ вышел под псевдонимом Антоша Чехонте. Позже, для публикации в сборнике, Чехов изменил заглавие на «Петров день».

Здесь следы «Пиквика» заметны и в стиле авторского повествования, и в общем движении фабулы, и в приёмах характеристики отдельных героев. У обоих авторов на охоту собирается пёстрая компания, где умеющих стрелять меньше, чем тех, кто умеет правильно держать ружьё или может попасть в цель. В каждой компании есть горячие борцы против «непростительного нарушения всех правил охоты» и не менее целеустремленные нарушители этих правил. Для всех без исключения важен не столько результат охоты, сколько её процесс, где центральное место отведено привалу с выпивкой и закуской. Результатом привала становится пропажа кого-то из членов группы, в каждом случае довольно курьёзная, но заканчивающаяся благополучно.

Истории о спортсменах-любителях из Пиквикского клуба и подчас нелепых их приключениях у Чехова перестраиваются в сюжет со злободневными комическими деталями нового времени. Но в конце концов различия национальных особенностей оказываются не столь велики, как сходство характеров господ охотников, изображённых Диккенсом и Чеховым.

Отзвук чтения «Пиквика» может встретиться у Чехова в любом месте, даже самом неожиданном. В 1900 году среди разговоров о «Дяде Ване» в Художественном театре Чехов сказал К.С. Станиславскому, исполнявшему роль Астрова: «Послушайте же, он же свистит. Это дядя Ваня хнычет, а он же свистит». Речь шла о четвёртом, последнем действии пьесы, подводящем итог несложившимся судьбам героев. Станиславский не понял смысла замечания и, как признался потом в воспоминаниях, «при своём тогдашнем прямолинейном мировоззрении никак не мог с этим примириться — как это человек в таком драматическом месте может свистеть»⁹.

⁹ Станиславский К.С. А.П. Чехов в Московском Художественном театре // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: ГИХЛ, 1960. С. 386.

В последнем действии «Дяди Вани» ремарки, аналогичные чеховскому определению «хнычет», относятся к Войницкому в его в диалоге с Астровым:

В о й н и ц к и й. (*С тоской.*) Невыносимо! (*Склоняется к столу.*)
Что мне делать? Что мне делать?

А с т р о в. Ничего.

В о й н и ц к и й. ...если бы можно было прожить остаток жизни как-нибудь по-новому. Проснуться бы в ясное, тихое утро и почувствовать, что жить ты начал снова, что всё прошлое забыто, рассеялось, как дым. (*Плачет.*) Начать новую жизнь... Подскажи мне, как начать... с чего начать...

Астров (*с досадой*). Э, ну тебя! Какая ещё там новая жизнь! Наше положение, твоё и моё, безнадежно.

В о й н и ц к и й. Да?

А с т р о в. Я убеждён в этом (XIII, 107–108).

Ремарки «свистит», которая относилась бы к Астрову, в тексте чеховской пьесы нет, хотя, по свидетельству Станиславского, она подразумевалась в последнем действии. Но свист героя как выражение его позиции философского стоицизма — это один из уроков Диккенса, усвоенных юным Чеховым из того же источника:

— Да вы философ, Сэм, — сказал мистер Пиквик.

— Должно быть, это у нас в роду, сэр, — ответил мистер Уэллер. — Мой отец очень налегает теперь на это занятие. Мачеха ругается, а он свистит. Она приходит в раж и ломает ему трубку, а он выходит и приносит другую. Она визжит во всю глотку и — в истерику, а он преспокойно курит, пока она не придёт в себя. Это философия, сэр, не правда ли?¹⁰

Комедийный приём, у Диккенса обозначающий разницу темпераментов (она ругается, а он свистит), Чехов превращает в приём драматический, наполняет психологическим подтекстом: в отличие от Войницкого, Астров не пытается поднять бессмысленный бунт против жизни, а стоически принимает жизнь такого, как она есть.

Так работает долгая память Чехова-читателя, помогавшая формированию Чехова-писателя.

¹⁰ Диккенс Ч. Посмертные записки Пиквикского клуба / Пер. А. А. Кривцовой и Евг. Ланна. М.: Худож. лит., 1984. С. 208.

«ЕСЛИ СОБАКА НАПИШЕТ ТАЛАНТЛИВО...» ГОГОЛЕВСКИЕ МОТИВЫ В ЗАПИСНЫХ КНИЖКАХ ЧЕХОВА

1

Самая тайная и сокровенная сфера пересечения Чехова-писателя с Чеховым-читателем — записные книжки. Это «единственная книга, которую Чехов писал, не думая, что он пишет книгу. И это одна из самых тихих книг, которые были когда-либо написаны»¹.

При всей нелюбви Чехова к нарочитому писательскому антуражу, осмеянному в его рассказах и письмах, два элемента — писательская книжечка и карандаш для записей — вполне пристали чеховскому облику. И.С. Шмелёв в рассказе «За карасями» вспоминал о событии, относящемся к лету 1885 года. В Замоскворечье у пруда встретились на рыбной ловле двое гимназистов, игравших в индейцев, и «приятный незнакомец», оказавшийся «Антошей Чехонте». Мальчики приняли взрослого «бледнолицего брата» в свою игру, подружились с ним, и память одного из них удержала и передала характерный чеховский жест: «Брат бледнолицый вынул тут записную книжечку и записал что-то карандашиком»². По-видимому, это была заметка к рассказу «Мальчики», с воплощённым позже «индейским» мотивом «Монтигмо Ястребиный Коготь» и двумя героями-гимназистами, бегущими в пампасы. В середине 1890-х годов в пьесе «Чайка» Чехов вывел на сцену писателя Тригорина, который несколько раз появлялся с записной книжкой и заносил в неё промелькнувший новый сюжет, портретную деталь, интересное название. Многим современникам этот штрих дал основание для отождествления Чехова с Тригориним, наделённым характерной и узнаваемой чертой автора. На одной из фотографий 1890-х годов Чехов даже снят таким образом, что краешек записной книжки виден в верхнем кармане его пиджака. Показательно, что когда уже в середине XX века скульптор Г.И. Мотовилов разрабатывал памятник А.П. Чехову в Ялте, сестра писателя Мария Павловна Чехова одобрила тот проект, где он был изображён сидя лицом к морю с записной книжкой в руке.

И.А. Бунин, много общавшийся с Чеховым в Ялте, вспоминал как пример повторяющегося явления: «Иногда вынимал он из стола

¹ *Паперный З.* Записные книжки Чехова. М.: Сов. писатель, 1976. С. 5.

² *Шмелёв И.С.* Сочинения: В 2 т. М.: Худож. лит., 1989. Т. 2. С. 552.

свою записную книжку и, подняв лицо и блестя стеклами пенсне, мотал ею в воздухе и говорил:

— Ровно сто сюжетов! Да-с, милсдарь! Не вам, молодым, чета! Работники! Хотите, парочку продам!»³

С этим рассказом совпадают воспоминания Н.Г. Гарина-Михайловского, видевшегося с Чеховым в последние месяцы его жизни. Чехов также показывал Гарину свою старую книжку, в которую вносил записи на протяжении более чем десяти лет. От времени карандаш стал стираться, и писатель начал обводить заметки чернилами. Упомянув, что эта работа подходит к концу, «он добродушно похлопал по книжке и сказал:

— Листов на пятьсот ещё неиспользованного материала. Лет на пять работы»⁴.

Сто сюжетов, материал для будущих пятисот листов — все эти заготовки носили следы многолетней работы не только писателя, но и читателя. Литературный слой чеховских записных книжек разнообразен по типу записей: здесь встречаются цитаты из Тургенева, Достоевского, Лермонтова, Некрасова, Гейне, Доде; анекдотические сюжеты с именами Пушкина, Шекспира, Шиллера, Гомера, Руссо и современников — Потапенко, Боборыкина, Спенсера, Ибсена, Мопассана; имена Онегина, Печорина, Фауста, Гамлета, Дездемоны; списки названий многих классических и современных произведений русских и зарубежных авторов... На фоне такого разнообразия особым значением наполняется не только присутствие, но и *отсутствие* какого-то из ожидаемых имён.

Так, обращает на себя внимание отсутствие на страницах чеховских записных книжек имени Гоголя. Это тем более удивительно, что в художественной практике Чехова и его переписке отсылки к Гоголю многочисленны и очевидны. Чаще всего они прямо привязаны к гоголевскому миру: упоминанием о самом Гоголе или его герое, памятной ситуации или детали. В творчестве «для других» — в рассказах, пьесах, письмах — Чехов различными средствами настраивал собеседников — читателей, зрителей, корреспондентов — на нужный «гоголевский» лад, обеспечивая с их стороны отклик понимания. Иная картина сложилась в записях «для себя». Здесь собеседником Чехова был он сам, понимающий себя с полуслова, с полунамёка. Может быть, в этом причина того, что во всех четырёх ныне известных записных книжках Чехова не найти ни одной прямой отсылки

³ Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. М.: Худож. лит., 1967. С. 224.

⁴ Гарин Н. Памяти Чехова // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: ГИХЛ, 1960. С. 659.

к Гоголю. Но это не значит, что его там нет. Чеховские записи открыты гоголевскому миру не в меньшей степени, чем художественная проза, драматургия или эпистолярное наследие. Отсутствует только имя прямого проводника в этот гоголевский мир.

Краткая запись Чехова: «Помещик голый по случаю жары» (XVII, 50). Неизвестно, воспроизведена ли здесь реальная ситуация, но *литературно* она абсолютно совпадает с ситуацией «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»: один из гоголевских помещиков «в натуре», «безо всего, даже без рубашки», принимающий соседа «в полной красоте своей без всякого украшения», ссылается на то, что «некуда деваться от жару»⁵. Картины аналогичны, в них полностью отсутствует какой-либо эротический элемент. Причина одна — жара.

Запись у Чехова: «Для пьесы: лицо, постоянно врущее ни с того ни с сего» (XVII, 82). Известно: у Гоголя уже была такая пьеса — о человеке, в котором «всё сюрприз и неожиданность», враньё которого «как-то само собой срывается с языка...»⁶. Замысел чеховской пьесы складывался вокруг характера, напоминающего Хлестакова, а может быть, и родственного ему в этом Ноздрёва.

Ещё одна запись, перекликающаяся с «Ревизором». У Чехова некий герой «сердито и наставительно» говорит другому: «Отчего ты не даёшь мне читать писем твоей жены? Ведь мы родственники» (XVII, 82). У Гоголя так же городничий наставлял почтмейстера: «...всякое письмо <...> этак немножко распечатать и прочесть», — и с той же мотивировкой; в ответ на реплику судьи: «смотрите, достанется вам когда-нибудь за это» — следовал довод: «Ничего, ничего. Другое дело, если бы вы из этого публичное что-нибудь сделали, но ведь это дело семейственное» (т. 2, с. 15).

Запись о необычной фамилии: «Алексей Иванович Прохладительный или Душеспасительный». У Гоголя ему соответствует «Степан Иванович Утешительный» («Игроки»). Вокруг необычной фамилии складывается сюжет: «Барышня: я бы пошла за него, да боюсь фамилии — Прохладительная» (XVII, 82). Чеховская барышня — вторая Агафья Тихоновна из «Женитьбы»: узнав, что фамилия одного из предполагаемых женихов — Яичница, гоголевская невеста приходит в расстройство: «Ах, боже мой, какая фамилия! Послушай, Феклуша, как же это, если я выйду за него замуж и вдруг буду

⁵ Гоголь Н.В. Избр. соч.: В 2 т. М.: Худож. лит., 1978. Т. 1. С. 368, 373, 369. Далее том и страницы указаны в тексте.

⁶ Гоголь Н.В. Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть как следует «Ревизора» // Гоголь и театр: К столетию со дня смерти. М.: Искусство, 1952. С. 383, 384.

называться Агафья Тихоновна Яичница? Бог знает что такое!» (т. 2, с. 95).

Ещё одна чеховская запись варьирует ту же тему: «Он: — а вот у нас был один господин, которого по фамилии звали так: Кишмиш. Он звал себя Кúшмиш, но все отлично знали, что он Кишмíш. — Она (подумав): Как это неприятно... хоть бы Изюмом звали, а то — Кишмиш» (XVII, 93).

В чеховских ситуациях находит продолжение тема странностей женитьбы, не раз комически обыгранная Гоголем. Ивану Фёдоровичу Шпоньке снился бессвязный кошмар о всяких нелепостях, происходящих с ним и его женой: то он вынимал жену из своей шляпы, то вытаскивал из кармана, то она оказывалась «вовсе не человек, а какая-то шерстяная материя» (т. 1, с. 205). Чеховская заметка прибавляет новое звено к цепочке тех странностей, которым Шпонька, как ни пытался, был бессилён сопротивляться: «N-у снится, что он едет из-за границы и что в Вержболове берут с него пошлину за его жену, несмотря на его протесты» (XVII, 104). Гоголевский колорит истории о Шпоньке отразился и в чеховской повести «Дуэль» в эротических — и скорей всего выдуманных, имеющих литературную природу снах филолога Лаевского: «То ему снится, что его женят на луне, то будто зовут в полицию и приказывают ему там, чтобы он жил с гитарой...» (VII, 372).

Ряд чеховских заметок объединяет особая абсурдность мотивировки, которой находятся параллели у Гоголя. «В сарае дурно пахнет: 10 лет назад в нём ночевали косари, и с тех пор этот запах» (XVII, 65). Это суждение напоминает разговор городничего и судьи Тяпкина-Ляпкина в «Ревизоре» о «природном запахе» судебного заседателя: от заседателя «такой запах, как будто бы он сейчас вышел из винокуренного завода», — на что следует оправдание: «он говорит, что в детстве мамка его ушибла, и с тех пор от него отдаёт немного водкою» (т. 2, с. 12). На такой же аргументации негативного следствия «природной» причиной основана и другая чеховская заметка: «То, что учительницы мне ставят единицы, — это у меня наследственное» (XVII, 132).

Чеховское органично сплавляется с гоголевским в рамках единой записи. Один из последних сюжетов в первой записной книжке: «робкий молодой человек приехал в гости, остался ночевать; вдруг вошла старуха лет 80, глухая, с клистирной кружкой и поставила ему клистир; он, думая, что это так принято, не протестовал; наутро оказалось, что старуха ошиблась» (XVII, 105). Робкий молодой человек, без сомнения, принадлежит миру «размазней» и пассивных натур,

известных по многим чеховским сочинениям. Вместе с тем абсурдность описанной ситуации аналогична гоголевскому анекдотизму. В отрывке из неоконченной комедии «Владимир 3-ей степени», впервые напечатанном в первом собрании сочинений Гоголя в 1842 году, персонаж по фамилии Собачкин рассказывает анекдот о знакомой барыне, которая сама сечёт своих провинившихся девок. «Только один раз велит она виноватой девушке лечь, как следует, на кровать, а сама пошла в другую комнату, не помню за чем-то, кажется, за розгами. В это время девушка за чем-то выходит из комнаты, а на место её приходит Наталья Андреевны муж, ложится и засыпает. Является Наталья Андреевна, как следует, с розгами, велит одной девушке сесть ему на ноги, накрыла простынёй и высекла мужа»⁷. В обоих случаях ситуация *qui pro quo* — традиционный источник комедийной путаницы — приводит к рождению микросюжетов, построенных по одному анекдотическому образцу.

Возможно, что при последующем развёртывании заметок в литературный сюжет они претерпели бы существенные изменения, может быть, их связь с Гоголем оказалась бы не столь заметной. Но в краткой форме записей в записных книжках они выглядят осколками гоголевского мира в художественном мире Чехова.

2

Записные книжки Чехова позволяют установить соответствия и между целыми тематическими блоками, важными как для Гоголя, так и для Чехова. В их числе можно выделить блок, условно говоря, «собачьей» тематики. В этой области делались отдельные интересные наблюдения⁸. Гоголевские сюжеты дают многочисленные примеры соответствий между людьми и собаками, вплоть до их взаимозаменяемости. В «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» такая параллель прослеживается на всех этапах сюжета. При добрых отношениях сосед говорит соседу: «Ребятишки ваши перелезают чрез плетень в мой двор и играют с моими собаками — я ничего не говорю: пусть себе играют, лишь бы ничего не трогали! пусть себе играют!» (т. 1, с. 370). После ссоры соседей отношения переменялись, но уравнивание ребятишек и собак осталось: «Всё приняло другой вид: если соседняя собака затесалась

⁷ Гоголь и театр: К столетию со дня смерти. С. 309.

⁸ Напр.: *Манн Ю.* Диалектика художественного образа. М.: Сов. писатель, 1987. С. 269–270; *Чудаков А.* Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М.: Сов. писатель, 1986. С. 201–203; *Орлов Э.* «Собачьи истории» // Мелихово: Альманах. 2000. С. 325–332.

когда на двор, то её колотили чем ни попало; ребятишки, перелазившие через забор, возвращались с воплем, с поднятыми вверх рубашонками и с знаками розг на спине» (т. 1, с. 375).

В повести об Иване Фёдоровиче Шпоньке приезд героя в родной хутор вызывает равный переполох в собачьем и человеческом мире: «Только что въехал он на двор, как сбежались со всех сторон собаки всех сортов: бурые, чёрные, серые, пегие. <...> один <...> лаял издали и бегал взад и вперёд, помахивая хвостом и как бы приговаривая: “Посмотрите, люди крещёные, какой я прекрасный молодой человек!” Мальчишки в запачканных рубашках бежали глядеть» (т. 1, с. 193).

В «Мёртвых душах» ночной переполох при въезде Чичикова во двор Коробочки рождает сначала сравнение «лихих собак» со швейцарами, звонко докладывающими о прибытии гостя, и затем ещё одно, развёрнутое сравнение псов с музыкантами, каждый из которых выводит в концерте партию своим особым голосом. Характеристика последнего из них — «а один, засунувши небритый подбородок в галстук, присев и опустившись почти до земли, пропускает оттуда свою ногу, от которой трясутся и дребезжат стекла» (т. 2, с. 162–163) — полностью вытесняет исходный «собачий» образ человеческим обликом. В другом эпизоде приветственный поцелуй двух дам, просто приятной и приятной во всех отношениях, сопровождается звонким лаем двух комнатных собачонок: «Поцелуй совершился звонко, потому что собачонки залаяли снова» (т. 2, с. 275), — действия и звуки в сфере людских отношений дублируются в поведении мохнатой Адели и кобелька Попури на тоненьких ножках.

В повести «Нос» приведён пример газетного объявления, которое всё «состояло в том, что сбежал пудель чёрной шерсти. Кажется, что бы тут такое? А вышел пасквиль: пудель-то этот был казначей, не помню какого заведения» (т. 1, с. 442). Трудно выбрать, кто важнее в этом сюжете, казначей или пудель: каждый из них представляет собой равноценную замену другого.

Ещё один типично гоголевский приём уравнивания состоит в низведении человеческих действий до проявлений, свойственных сфере животных. В «Мёртвых душах» помещик Пётр Петрович Петух (человек с «животной» фамилией), засыпая после обеда, издаёт «какой-то отрывистый звук, точно собачий лай» (т. 2, с. 375). В мире Гоголя не редкость встретить и прямо подражающих собачьему лаю героев: такое их поведение — свидетельство человеческой незрелости, инфантильности сознания. В «Заколдованном месте» рассказчик, уже солидного возраста, вспоминает: «...помню как теперь, когда раз

побежал было на четвереньках и стал лаять по-собачьи, батько закричал на меня, покачав головою: “Эй, Фома, Фома! тебя женить пора, а ты дуреешь...”» (т. 1, с. 206). В «Женитьбе» Кочкарёв говорит о будущих детях Подколёсина: «...какой-нибудь пострелёнок, протянувши ручонки, будет теревить тебя за бакенбарды, а ты только будешь ему по-собачьи: ав, ав, ав! Ну есть ли что-нибудь лучше этого, скажи сам?» После этого Подколёсин начинает мечтать: «...этакий какой-нибудь пышка, шенок эдакий, и уж на тебя похож» (т. 2, с. 91).

Переносное значение слова «щенок» и гораздо более частое выражение «собачий сын» проходят через всё творчество Гоголя. Здесь прослеживаются свои закономерности. В «Вечерах на хуторе...», в мире сельских жителей, «собачий сын» — традиционное ругательство, обращаемое к личному недругу, к нарушителю общественного спокойствия, к «немцам», к чёрту, к собственному сыну и к самому себе. В городском мире та же идиома приобретает гораздо более негативный смысл. Иван Павлович Яичница рассказывает: «...я хотел было уже просить генерала, чтобы позволил называться мне Яичницын, да свои отговорили: говорят, будет похоже на “собачий сын”» (т. 2, с. 101). На фоне многоплановой «собачьей» тематики у Гоголя особое значение приобретают такие фамилии, как Собачкин и Собакевич, — у последнего, соответственно с фамилией, даже «нрав такой собачий» (т. 2, с. 214).

Записные книжки Чехова содержат в этом смысле богатый и перекликающийся с Гоголем материал. Здесь также наблюдается не только уравнивание человека и собаки, но и заметна многоплановость такого уравнивания.

Человек и собака уравнины по красоте: «Девочка с восхищением про свою тётю: она очень красива, красива, как наша собака!» (XVII, 174).

Человек и собака уравнины по моральным качествам: в разное время сделаны записи, составляющие смысловую пару: «Доброму человеку бывает стыдно даже перед собакой»; «Шёл по улице такс, и ему было стыдно, что у него кривые лапы» (XVII, 31, 37).

Чеховские собаки испытывают человеческие эмоции: стыд, ненависть, необъяснимую любовь. «Собака ненавидит учителя, ей запрещают лаять на него, она глядит, не лает, но плачет от злобы» (XVII, 67). Их психика отмечена парадоксальностью, присущей человеку: «Собаки в доме привязывались не к хозяевам, которые их кормили и ласкали, а к кухарке, чужой бабе, которая била их» (XVII, 83). Эта психологическая особенность не поддаётся объяснению, как и в рассказах

о чеховских людях: любовь одних и других — загадка, тайна, о которой можно сказать только то, что «тайна сия велика есть».

Записи Чехова о собаках можно систематизировать. Есть заметки о людях, для которых собаки — те же люди: «Софи боялась, чтобы собака её не простудилась от сквозного ветра» (XVII, 83). Безымянная героиня «кормила свою собаку зернистой икрой» (XVII, 87). Заметим, что в других записях той же книжки «зернистая икра» — показатель человеческих отношений: «На похоронах фабриканта дьячок съел всю зернистую икру. Его толкал поп, но он окоченел от наслаждения, ничего не замечал и только ел» (XVII, 57). «Писарь посылает жене из города фунт икры с запиской: “Посылаю Вам фунт икры для удовлетворения Вашей физической потребности”» (XVII, 63).

В чеховском мире как у людей, так и у собак складываются семейственные ряды. Это тоже продолжение гоголевской традиции. В «Ревизоре» судья поясняет городничему, о какой именно собаке идёт речь: «Родная сестра тому кобелю, которого вы знаете» (т. 2, с. 15). Запись у Чехова: «— он, господин мировой судья, обозвал мою собаку так: сукин сын» (XVII, 94). Юмор Чехова возникает на стыке целостного значения идиомы и отдельного смысла каждого её слова. Параллель из мира людей составляет каламбур на основе той же идиомы: «Когда у танцовщицы Цукки родится сын, его будут называть: Цуккин сын» (XVIII, 29). В том же духе рождались шуточные обращения Чехова в письмах к жене — «Собака» и его собственная подпись — «Собакин»; эта игра словами и смыслами чётко воспроизводит ту же логику отношений: если она «собака», то он, её верный муж, принадлежащий ей, выходит — «собакин».

Чеховский каламбур, объединивший «танцовщицу Цукки» с выражением «сукин сын», соотносится с репликой Осипа в «Ревизоре»: «...житьё в Питере лучше всего. Деньги бы только были, а жизнь тонкая и политичная: кеатры, собаки тебе танцуют, и всё что хочешь» (т. 2, с. 22). В этом перечне люди-актёры (театры, балет) уравниваются с собаками-актёрами, забавляющими публику, и включены в общий ряд удовольствий столичной жизни.

Параллельные соотнесения между людьми и собаками возникают не только в собственно чеховском или собственно гоголевском мире, но и между ними. У Гоголя в «Вечерах на хуторе...» фамилия учителя грамматики — Деепричастие, в записных книжках Чехова «у дьяконского сына собака называлась Синтаксис» (XVII, 10). У Чехова в двух разных книжках повторяется запись: «чёрная собака идёт, и похоже, как будто она в калошах» (XVII, 147 и 87); у Гоголя

в «Мёртвых душах»: Чичикова со двора Коробочки провожает девчонка «с босыми ногами, которые издали можно было принять за сапоги — так они были облеплены свежеею грязью» (т. 2, с. 175).

Чехов продолжает традицию Гоголя, переосмысливая популярные идиомы, что порождает особый комический эффект. В «Ревизоре» судья обращается к городничему: «А я, признаться, шёл было к вам, Антон Антонович, с тем, чтобы попотчевать вас собачонкою» (т. 2, с. 15). Гастрономический смысл слова «потчевать» не вызывает у судьи, язвдлого собачника, ни малейшей брезгливости. Чехов возвращает идиоме буквальный смысл, и в его записной книжке появляется следующая запись: «— по этой части он съел собаку. — ах, ах, не говорите так, наша мама очень брезглива» (XVII, 103). В «Мёртвых душах» в доме у Петуха равно «по-свински» (т. 2, с. 379) обедаются и люди, и собаки, так что после всем им лишь шевельнуться. В чеховских записях аналогичное представление о «свинстве» преобразуется в конкретное сравнение: «собака, похожая на свинью» (XVII, 131), а заметка перерастает в развёрнутую параллель *собака — свинья — человек* в тексте рассказа «Крыжовник»: «Иду к дому, а навстречу мне рыжая собака, толстая, похожая на свинью. Хочется ей лаять, да лень. Вышла из кухни кухарка, голоногая, толстая, тоже похожая на свинью, и сказала, что барин отдыхает после обеда. Вхожу к брату, он сидит в постели, <...> того и гляди, хрюкнет в одеяло» (X, 60). О том, что Чехов здесь продолжает именно гоголевскую традицию, говорят и другие примеры из Гоголя. В «Мёртвых душах» в дорожные описания входит следующая деревенская картина: «Бабы с толстыми лицами <...> смотрели из верхних окон; из нижних глядел телёнок или высовывала слепую морду свою свинья» (т. 2, с. 144–145). Здесь очевидно уравниены толстые лица и морды животных — телёнка или свиньи. Из того же ряда сравнений и знаменитая реплика городничего в последнем действии «Ревизора»: «Ничего не вижу. Вижу какие-то свиные рыла вместо лиц, а больше ничего...» (т. 2, с. 78).

Особый юмористический эффект возникает у Гоголя там, где сравнение выявляет разницу между человеком и собакой, но не в пользу человека. Так с точки зрения собачки Меджи в «Записках сумасшедшего» сопоставлены портреты камер-юнкера Теплова и «одного кавалера, перелезающего через забор соседнего дома, именем Трезора», и при этом по всем статьям выигрывает Трезор: «Небо! какая разница! <...> у камер-юнкера совершенно гладкое широкое лицо и вокруг бакенбарды, как будто бы он обвязал его чёрным платком; а у Трезора мордочка маленькая и на самом лбу белая лысинка. Талию Трезора

и сравнить нельзя с камер-юнкерскою. А глаза, приёмы, ухватки совершенно не те. О, какая разница!» (т. 1, с. 543).

Чисто «собачьи» рассуждения в этой гоголевской повести произведены в особой литературной форме — в виде писем Меджи к её приятельнице, собачонке с «мещанским именем» Фидель. В чеховских записных книжках на такой условный приём отзываются две заметки, сделанные в разное время, но тематически взаимосвязанные. Одна из них представляет собой свёрнутый сюжет, отражающий «собачью» точку зрения: «Из записок старой собаки: “Люди не едят помоев и костей, которые выбрасывает кухарка. Глупцы!”» (XVII, 33). Другая заметка — суждение с «человечьей» точки зрения: «Если собака напишет талантливо, то ведь и собаку признают» (XVII, 100). В первом случае интересней самого содержания высказывания — его жанр («записки старой собаки»), во втором — допущение со стороны человека, что собака может что-нибудь написать, да к тому же ещё и талантливо.

3

Последние заметки включают замыслы Чехова в мировую литературную традицию, представленную, кроме Гоголя, именами Мигеля де Сервантеса и Э.Т.А. Гофмана. Гоголь — ближайший и непосредственный предшественник Чехова: пишущие собаки — один из самых ярких элементов сюжета «Записок сумасшедшего», «петербургской повести», хорошо известной Чехову и не раз им цитированной. Но и для Гоголя существовала литературная традиция, отклик на которую отчётливо слышен в его творчестве.

У Сервантеса в сборнике «Назидательные новеллы» есть новелла «Обманная свадьба», в текст которой входит отдельная история с витиеватым заглавием в духе времени: «Новелла о беседе, имевшей место между Сипионом и Бергансой, собаками госпиталя Воскресения Христова, находящегося в городе Вальядолиде, за воротами Поединка, а собак этих обычно называют — собаки Маудеса»⁹. Её герои — два пса, Сипион и Берганса, неким чудом получившие дар человеческой речи, размышления и рассуждения. Из рассказа Бергансы о приключениях его жизни можно понять, что и ранее ему не были чужды отдельные проявления человечности: в одном доме он подолгу слушал чтение вслух книг об идиллической жизни пастухов; у других хозяев провожал детей в школу, где просиживал дни у дверей

⁹ Сервантес М. де. Назидательные новеллы / Пер. с исп. Б. Кржельского. М.: Худож. лит., 1982. С. 251.

аудитории, «не спуская глаз с маэстро, читавшего на кафедре», «жил по-студенчески» и даже питался «совсем как человек»¹⁰. Позже, посаженный на цепь сторожить ворота, он верил в пользу добытых знаний: «...я стал мысленно перебирать кое-какие латинские фразы, уцелевшие в памяти из того множества выражений, которые я слышал в школе, когда ходил туда вместе с хозяевами. Мне показалось, что речения эти слегка просветили мой разум, а потому я возымел намерение (словно я и в самом деле умел говорить) пользоваться ими при случае, но не так, однако, как ими пользуются невежды. Бывают такие неучи, которые время от времени вставляют в разговор какое-нибудь краткое и сильное изречение, желая выказать себя хорошими латинистами перед людьми, не знающими по-латыни, а на самом деле они едва умеют просклонять существительное или проспрягать глагол»¹¹. Но только получив чудесный дар слова, Берганса, как и его собеседник Сипион, предполагает в полной мере насладиться «великими преимуществами человеческого разума»¹².

Собаки у Сервантеса ещё не едят — они только разговаривают, но их беседу подслушивает человек, который записывает её в тетрадку, а после находит слушателей, которым готов прочесть эту рукопись. Он признаёт, что это «такие вещи, что превосходят самое пылкое воображение и что стоят вне всяких законов природы»¹³, но тем не менее утверждает: «...я не один раз отказывался верить самому себе и был склонен считать сновиденьем всё то, что я в действительности, наяву и с помощью всех пяти чувств, которые господу было угодно даровать мне, ощутил, уразумел, запомнил и, наконец, записал, не выкинув из общей связи ни единого слова <...> Предметы, коих коснулись они в своей беседе, были весьма серьёзные и разнообразны, так что приличнее о них было бы трактовать учёным мужам, а не собакам, а так как сам я их выдумать не мог, то вижу себя вынужденным (хотя это и расходится с моими собственными взглядами) признать, что говорили действительно собаки»¹⁴. Так гоголевский Поприщин будет весьма удивлён, услышав на улице разговор «по-человечески» Фидели и Меджи, и дома письменно изложит его, чем и положит начало своим «запискам». Позже его записки пополнятся перепиской самих собачонок, по поводу которой герой заметит: «...письмо довольно чёткое. Однако же в почерке всё есть как будто что-то собачье» (т. 1, с. 540).

¹⁰ Там же. С. 267.

¹¹ Там же. С. 268.

¹² Там же. С. 295.

¹³ Там же. С. 248.

¹⁴ Там же. С. 250.

Сюжет Сервантеса будет продолжен Гофманом в рассказе «Известия о новейших судьбах собаки Берганца» (вольном продолжении новеллы о говорящих собаках)¹⁵, а также найдёт своеобразное преломление в романе «Житейские воззрения кота Мурра». В этом романе половину текста составляют записки кота, который, имея «врождённое стремление к вершинам культуры», научился сначала читать, а затем овладел и «мудрёным искусством письма»¹⁶. Скрывая свою образованность, кот Мурр читал и писал только по ночам и стал известен в своем кругу как сочинитель, из-под пера которого вышел философский сентиментально-дидактический роман, политический трактат, трагедия, героическая поэма и т. д. — длинный список, служивший предметом гордости необычного автора. В другом сочинении Гофмана, «Крейслериане», IV раздел под названием «Известие о молодом образованном субъекте» посвящён истории обезьяны Мило, чья «образованность», в частности, состоит и в умении писать. Находясь в Германии, Мило пишет длинное письмо своей подруге Пипи в Северную Америку: «Культура далась мне легко, сама собой...»¹⁷

Чеховские заметки о пишущих собаках — звено в мировой литературной традиции, где есть не только предшественники, но и последователи. Замечательный исследователь записных книжек Чехова З.С. Паперный назвал их «своеобразным оглавлением будущего, которое во многом останется для нас загадкой», сравнил с «горсткой зёрен», которые «только начали прорастать и навсегда остановились в своём росте»¹⁸. Но с точки зрения дальнейшего литературного развития их же можно назвать и письмами в будущее, так как некоторые из чеховских записей получают художественный отклик в литературе XX века.

Одним из таких откликов станет повесть М.А. Булгакова «Собачье сердце». Бездомный пёс Шарик выучился читать, ещё пребывая в собачьей шкуре, с собачьим сознанием и соответствующими способностями. Размышления Шарика по этому поводу столь же практичны и основательны, как и у гофмановского Мурра, как и у чеховской старой собаки, — умниках, обо всём имеющих собственное мнение: «Учиться читать совершенно ни к чему, когда мясо

¹⁵ См.: Кузнецов А. Н. Культурологическая аллюзия в «Записках сумасшедшего» Гоголя // Н. В. Гоголь: Загадка третьего тысячелетия: Первые Гоголевские чтения: Сб. докл. М.: Кн. дом «Университет», 2002. С. 87–88.

¹⁶ Гофман Э. Т. А. Житейские воззрения кота Мурра. Повести и рассказы / Библиотека всемирной литературы. М.: Худож. лит., 1967. С. 61, 64.

¹⁷ Артист. 1894. № 39. С. 135.

¹⁸ Паперный З. Записные книжки Чехова. С. 9.

и так пахнет за версту. Тем не менее, ежели вы проживаете в Москве и хоть какие-нибудь мозги у вас в голове имеются, вы волей-неволей выучитесь грамоте, и притом безо всяких курсов. Из сорока тысяч московских псов разве уж какой-нибудь совершенный идиот не умеет сложить из букв слово “колбаса”»¹⁹.

Чтение Шарика напоминает чтение гоголевского Петрушки в «Мёртвых душах»: тому «нравилось не то, о чём читал он, но больше самое чтение, или, лучше сказать, процесс самого чтения, что вот-де из букв вечно выходит какое-нибудь слово, которое иной раз чёрт знает что и значит» (т. 2, с. 40). В подобной же ситуации изображён и Шарик при первом знакомстве с квартирой профессора Преображенского: «Неизвестный господин, притащивший пса к дверям своей роскошной квартиры, помещающейся в бельэтаже, позвонил, а пёс тотчас поднял глаза на большую, чёрную с золотыми буквами карточку, висевшую сбоку широкой, застеклённой волнистым и розоватым стеклом двери. Три первых буквы он сложил сразу: пэ-ер-о — “Про...”. Но дальше шла пузатая двубокая дрянь, неизвестно что обозначающая»²⁰.

Проникая в таинства собачьей психики, доктор Борменталь записывает в дневнике: «Теперь, проходя по улице, я с тайным ужасом смотрю на встречных псов. Бог их знает, что у них таится в мозгах!

Шарик читал! Читал!!!»²¹

Бывший пёс Шарик, сделавшись заведующим подотделом очистки Полиграфом Полиграфовичем Шариковым, научился, кроме того, и письму. Но как он использует дары просвещения, некогда столь высоко превознесённого Сипионом и Бергансой? Что первым делом пишет этот герой нового времени? Подлый донос на своего кормильца и благодетеля. Пребывая в человеческом образе, бывший пёс, по человеческим меркам, проявляет себя во всё возрастающей роли «какого-то, извините за выражение, сукиного сына»²². Вслед за Гоголем и Чеховым, Булгаков юмористически обыгрывает выражение «сукин сын»: понимаемое буквально и потому нейтральное по отношению к Шарикю, оно становится оценочным, бранным по отношению к человеку П. П. Шарикову. Только в своём изначальном, природном состоянии он получает оценку «милейшего пса»²³. В связи с этим возникает интересная игра словами и смыслами: как идиома, «сукин

¹⁹ Булгаков М. Собачье сердце: Повести и рассказы. М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, Изд-во ЭКСМО-МАРКЕТ, 2000. С. 15.

²⁰ Там же. С. 16.

²¹ Там же. С. 64.

²² Там же. С. 100.

²³ Там же. С. 101.

сын» — заслуженная характеристика недостойного человека, и напротив, характерное для человеческих отношений понятие «милейший» — заслуженная оценка ни в чём не повинного пса.

Интересный пример в русле той же традиции представляет собой роман под названием «Записки птицы», автор которого — португальский писатель Азам Рахнавард Зарьяб²⁴. В этом произведении действительность показана через восприятие молодого петушка, в виде его литературных записок. Цель такого приёма автора — обличить недостатки современного ему общества. Зарьяб — продолжатель линии Джорджа Оруэлла, автора сатирической притчи «Скотный двор», продолжатель традиций Джонатана Свифта с его говорящими лошадьми («Путешествия Гулливера»), в свою очередь восходящих к басням Эзопа, аллегорическим подменам человека и животного. Сатирические и дидактические цели во многом обусловили иронический стиль и Гофмана, и Сервантеса. Новелла о беседе собак несёт в себе и обличение невежества, и литературную полемику (Берганса, наслушавшись романов о пастухах, приходит к выводу, что «пастушеские романы — вымышленные и красиво написанные сочинения, предназначенные для усаждения праздных людей, но только правды в них нет никакой»²⁵), — всё то, что отличало и более масштабный замысел Сервантеса, роман «Дон Кихот». Однако в «Обманной свадьбе» как сатирический приём выбран эзопов язык — недаром там же упоминаются «времена Эзопа, когда <...> любое животное могло обратиться со словом друг к другу»²⁶.

4

Аллегоричность, дидактизм, сатирические цели — в какой степени всё это свойственно эпизодам с животными в творчестве Чехова? В чеховском мире, как и у многих других писателей, можно найти параллели между людьми и животными, которые несут определённую авторскую идею, по выражению А.П. Чудакова — «открыто целесообразны»²⁷. Вместе с тем именно Чудаков отмечал, что «гораздо более характерно для Чехова, когда эпизоды с животными играют совсем другую роль»; когда (в отличие от Тургенева или Гончарова, у которых поведение собак характеризует их хозяев) чеховские «многочисленные собаки, большие и маленькие, рыжие и чёрные, злые и добрые, умные и глупые, — не предназначены

²⁴ Иностранная литература. 1981. №4.

²⁵ *Сервантес М. де*. Назидательные новеллы. С. 258.

²⁶ Там же. С. 250.

²⁷ *Чудаков А.* Мир Чехова: Возникновение и утверждение. С. 202.

для характеристики чего-либо», а «представляют для автора самостоятельный интерес и вполне могли бы дать достаточный материал для трактата “Псы у Чехова”»²⁸. Такую особенность Чудаков соотнос с гоголевской традицией: «При размышлениях о самоценности эпизодов естественно всплывает феномен прозы Гоголя с её отклонениями от фабульного движения, развёрнутыми метафорическими картинками²⁹», — хотя в конце сделал вывод о различии методов Чехова и Гоголя. В связи с этим отметим два существенных обстоятельства. Чудаков в основном уделял внимание тем эпизодам у Чехова, где не было целей прямого соотнесения собак и людей; и он обращался к законченным чеховским произведениям, поэтика которых определена иными законами, чем природа заметок в записных книжках. В чеховских книжках сюжетные записи представляют собой особую форму — анекдот, где, как правило, «встречаются и перемешиваются две полярные стихии — смех и трагедия»³⁰. Анекдотичность формы и парадоксальность идеи в большей мере, чем иные конкретные детали, дают повод в очередной раз вспомнить о Гоголе и его «странных героях», с которыми было «определено ему чудной властью идти об руку», озирая «всю громадно-несущуюся жизнь» (т. 2, с. 238). Записные книжки Чехова — это сгущённый мир парадоксов громадной несущейся жизни, где мелькают словечки и фразы, жесты, манеры, портреты, характеры, судьбы, но всегда различается видимое и сущее, по Гоголю — «видный миру смех и незримые, неведомые ему слёзы» (т. 2, с. 238).

Одна из поздних заметок Чехова: «Статский советник, оказавшись, после его смерти, ходил в театр лаять собакой, чтобы получать 1 р.; был беден» (XVII, 99).

Если у Гоголя, как отмечено выше, встречались герои, подражающие собачьему лаю от перевеса животного начала или же для забавы, то в этой заметке Чехова подражание лаю — должностная обязанность, горький удел неимущего человека. Парадоксальность такого сюжета создаётся противоречием между признанным социальным статусом — и действительным состоянием персонажа. Ведь статский советник — чин V класса в «Табели о рангах» гражданских чинов, разделявшейся на XIV классов³¹, то есть чин, стоявший гораздо ближе к наивысшему первому классу, чем к самому низшему четырнадцатому. У Гончарова в романе «Обрыв» говорится о служащем

²⁸ Там же. С. 202–203.

²⁹ Там же. С. 203–204.

³⁰ *Паперный З.* Записные книжки Чехова. С. 26.

³¹ См.: *Федосюк Ю. А.* Что непонятно у классиков, или Энциклопедия русского быта XIX века. 8-е изд. М.: Флинта; Наука, 2004. С. 93.

статском советнике Аянове: «У него был довольно крупный чин и оклад...»³² В пьесе Островского «На всякого мудреца довольно простоты» Нил Мамаев, «богатый барин», внушает своему человеку: «Ты должен сообразить, что я статский советник, что жена моя, а твоя барыня, любит жить открыто»³³. В «Двойнике» Достоевского для титулярного советника Голядкина (чин IX класса) дом статского советника Берендеева с его торжественными обедами и семейными балами — недостижимый мир, предел всех мыслимых мечтаний. Даже коллежскому советнику Чичикову (чин VI класса) мечталось, «что недурно бы и к чину некоторое прибавление: статский советник, например, чин почтенный и уважительный» (т. 2, с. 355). Статским советником оказывался и нос майора Ковалёва, разъезжающий по Петербургу с визитами: «Он был в мундире, шитом золотом, с большим стоячим воротником; на нём были замшевые панталоны; при боку шпага. По шляпе с плюмажем можно было заключить, что он считается в ранге статского советника» (т. 1, с. 436). Ковалёв, чиновник восьмого класса (коллежский асессор, или майор по военным чином), робеет при объяснении с собственным носом, обряженным в вицмундир, а тот ведёт себя неприступно и хмурит брови почти по-генеральски. И без того парадоксальная, ситуация ещё более усугубляется выявляющейся разницей в иерархии этих героев: отделившись от своего владельца, нос обошёл его на три чина, до которых, возможно, сам Ковалёв никогда не дослужится.

Многочисленные гоголевские конфликты между чинами и людьми в чеховском мире теряют свою актуальность, получают другие мотивировки, но сохраняют парадоксальность и трагикомизм. Так, в заметке об умершем статском советнике внутренняя конфликтность двух полюсов (статский советник / был беден) уравновешена стержневым положением — необычным способом зарабатывать; сюжет балансирует между трагедией и комедией; возможный трагизм ситуации снимается несерьёзностью положения — лаять в театре; в целом сюжет оставляет впечатление трагикомичного анекдота.

Литературная выдумка Чехова о статском советнике, заработавшем на жизнь тем, что в театре лаял собакой, имела жизненные истоки. Правда, в истории из жизни всё происходило гораздо оптимистичнее и веселее, и была она связана с человеком вполне обеспеченным — генерал-майором Алексеем Александровичем Стаховичем. Сын ведущего артиста Московского Художественного театра В.И. Качалова Вадим Шверубович в своих мемуарах так писал о Стаховиче:

³² Гончаров И.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 7. СПб.: Наука, 2004. С. 8.

³³ Островский А.Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 3. М.: Искусство, 1974. С. 13.

«Не будучи ни титулованным, ни особенно родовитым, он был членом самого наивысшего петербургского общества, в 80-е годы окончил Пажецкий корпус и был выпущен в лейб-гвардии конный полк. Конногвардейцем он военной карьеры не сделал, но светскую карьеру сделал блестящую. В конце 90-х годов он был флигель-адъютантом и адъютантом московского генерал-губернатора. Живя в Москве, он увлёкся Художественным театром, стал его другом, пайщиком, членом его правления, а затем, ещё <...> сравнительно не старым человеком (пятидесяти с чем-то лет) бросил военную службу, вышел в отставку и поступил актёром в Художественный театр. <...> Константин Сергеевич <Станиславский> ценил его бескорыстную преданность театру <...> Ценил его безукоризненную светскость и тактичность, его действительно хороший тон, так не похожий на “бонтон” изысканно воспитанной буржуазии. В отношении манер, тона, правил поведения он был истинным “arbiter elegantiarum” <образец изысканного вкуса> Художественного театра»³⁴.

Когда в Художественном театре готовилась постановка «Вишнёвого сада», по замыслу режиссёра за сценой должна была лаять собака. Стахович замечательно изобразил этот лай перед граммофоном и записал его на пластинку, которую ставили во время спектакля. В день премьеры 17 января 1904 года Чехов находился в Москве и получил от актёров в подарок их фотографии с автографами, в том числе и фотографию от Стаховича: в полный рост, в военной форме. Внизу карточки Стахович наклеил картинку, изображающую собачку, лающую в граммофон (фирменный ярлычок парижской фабрики, выпускавшей грампластинки), и подписался: «Участник в постановке “Вишнёвого Сада”... по мере сил и дарования». Эту карточку, как и другие, Чехов, вернувшись в Ялту, поместил в своём кабинете, в специальной подставке, где она находилась на виду у хозяина и его посетителей, а потом предлагалась вниманию экскурсантов музея³⁵.

В свете этой истории об участнике театрального дела «по мере сил и дарования», чеховская заметка приобретает черты пародии.

³⁴ Шверубович В. В. О старом Художественном театре. М.: Искусство, 1990. С. 82–83.

³⁵ В первом издании каталога-путеводителя по музею при описании фотографии Стаховича дарственная надпись воспроизведена с неточностями, но верно указано, что картинка изображает «собачку, лающую в граммофон». См.: *Чеховы Мария и Михаил*. Дом-музей А. П. Чехова в Ялте / Ред. А. Р. Эйгес. М., 1937. С. 50; повторено в комментариях к записным книжкам: XVII, 319. Со 2-го по 5-е издания (1950–1955) появилась формулировка «собачку, лающую на граммофон». См.: *Чехова Мария*. Дом-музей А. П. Чехова в Ялте. М., 1950. С. 68. В более позднем издании, вышедшем уже без М. П. Чеховой, возникла ошибочная версия о «собачке, слушающей граммофон». См.: *Чеховы Мария и Михаил*. Дом-музей А. П. Чехова в Ялте / Под ред. С. М. Чехова. М., 1963. С. 66.

И уже откровенно пародийное преломление история отставного генерал-майора Стаховича получит на страницах «Театрального романа» М. А. Булгакова, в эпизоде экскурсии по галерее портретов в фойе Независимого Театра:

«...из рамы глянул на меня лихо заломленный уланский кивер, под ним барское лицо, нафиксатуаренные усы, генеральские кавалерийские эполеты, красный лацкан, лядунка.

— Покойный генерал-майор Клавдий Александрович Комаровский-Эшаппар де Бюнкюр, командир лейб-гвардии уланского его величества полка. — И тут же, видя мой интерес, Бомбардов рассказал:

— История его совершенно необыкновенная. Как-то приехал он на два дня из Питера в Москву, пообедал у Тестова, а вечером попал в наш театр. Ну, естественно, сел в первом ряду, смотрит... Не помню, какую пьесу играли, но очевидцы рассказывали, что во время картины, где был изображен лес, с генералом что-то случилось. Лес в закате, птицы перед сном засвистели, за сценой благовест к вечерне в селенье дальнем... Смотрят, генерал сидит и батистовым платком утирает глаза».

Той же ночью он послал в Петербург телеграмму об отставке, объяснив, что почувствовал призвание быть актёром, а наутро, уже в гражданском костюме, пришёл прямо на репетицию.

«— Какие же роли он играл? — спросил я.

— Царей, полководцев и камердинеров в богатых домах, — ответил Бомбардов, — у нас, знаете ли, всё больше насчет Островского, купцы там... А потом долго играли “Власть тьмы”... Ну, естественно, манеры у нас, сами понимаете... А он всё насквозь знал, даме ли платок, налить ли вина, по-французски говорил идеально, лучше французов... И была у него ещё страсть: до ужаса любил изображать птиц за сценой. Когда шли пьесы, где действие весной в деревне, он всегда сидел в кулисах на стремянке и свистел соловьём. Вот какая странная история!»³⁶

Причастный к Художественному театру, Булгаков хорошо знал его истории и легенды. «Театральный роман» создавался «в той стихии высокого веселья и шутовства, которое было заложено в “генах” театра при его рождении»³⁷. Однако есть основание предположить, что ироничный рассказ о Комаровском-Бюнкюре питался и оригинальным чеховским источником. Булгаков бывал в ялтинском доме писателя, был дружен с М. П. Чеховой и в чеховском кабинете,

³⁶ Булгаков М. Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита: Романы. Л.: Худож. лит., 1978. С. 317–318.

³⁷ Смелянский А. Михаил Булгаков в Художественном театре. М.: Искусство, 1989. С. 389.

безусловно, видел фото Стаховича и картинку с собачкой перед граммофоном. В сатирическом контексте «Театрального романа» эпизод с человеком, озвучивающим спектакли за кулисами, получил дальнейшую трансформацию в сторону усиления иронии, изначально заложенной в ситуации. Внутренняя ирония была присуща и чеховской заметке о лающем в театре статском советнике, Булгаков же сделал иронию откровенной и довёл её до гротеска. По сравнению с чеховской заметкой, история Комаровского-Бюнкура в изложении булгаковского рассказчика — крайняя точка амплитуды колебания трагикомичного замысла.

Не очень явно, но чеховская заметка как-то перекликается, соотносится с одной подробностью в воспоминаниях М. Горького. В начале апреля 1899 года Чехов с Горьким ездили в отдалённое крымское имение Чехова в Кучук-Кое. «Тогда был ясный, жаркий день; играя яркими лучами солнца, шумели волны; под горой ласково повизгивала чем-то довольная собака. Чехов взял меня под руку и, покашливая, медленно проговорил:

— Это стыдно и грустно, а верно: есть множество людей, которые сейчас завидуют собакам...»³⁸

В долгих чеховских размышлениях, отмеченных многими мемуаристами, возникали порой самые неожиданные параллели между людьми и собаками. И часто основой таких сопоставлений оказывался характерный гоголевский приём развёрнутого сравнения. Из воспоминаний Бунина, относящихся к 1900-м годам:

«— Никому не следует читать своих вещей до напечатания, — говорил он нередко. — А главное, никогда не следует слушать ничьих советов. Ошибся, соврал — пусть и ошибка будет принадлежать только тебе. <...> в работе надо быть смелым. Есть большие собаки и есть маленькие собаки, но маленькие не должны смущаться существованием больших: все обязаны лаять — и лаять тем голосом, какой господь бог дал»³⁹.



³⁸ Горький М. А. П. Чехов // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: ГИХЛ, 1960. С. 495.

³⁹ Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. М.: Худож. лит., 1967. С. 185.

ЧЕХОВ, ПЕРЕЧИТЫВАЮЩИЙ «ОБЛОМОВА»...

В мае 1889 года, проводя с семьёй отпуск на даче в имении Линтварёвых близ города Сумы, Чехов, за неимением новых книг, перечитывал то, что уже читал ранее. Так ему случилось перечитать и роман И. А. Гончарова «Обломов». Результат оказался неожиданным, и Чехов не замедлил написать об этом Суворину: «Между прочим, читаю Гончарова и удивляюсь. Удивляюсь себе: за что я считал Гончарова первоклассным писателем? Его “Обломов” совсем неважная штука. Сам Илья Ильич, утрированная фигура, не так уж крупен, чтобы из-за него стоило писать целую книгу. Обрюзглый лентяй, каких много...» (П Ш, 201).

За три года до этого (в «Литературной таблицы о рангах», напечатанной в «Осколках» в 1886 году) Чехов ставил Гончарова в один ряд со Львом Толстым. Теперь одному из прежних кумиров был вынесен строгий приговор: «Вычёркиваю Гончарова из списка моих полулюбов» (П Ш, 202).

Объяснений такому настроению возможно несколько, не в последнюю очередь — чисто житейского свойства. В это время на глазах у писателя угасал от чахотки его брат-художник Николай, и перед лицом приближающейся смерти близкого человека многое начинало предстать в новом свете. Но существование всего причины литературного свойства, побудившие Чехова к такому высказыванию. Постараемся их понять, а для этого перелистаем мысленно некоторые страницы «Обломова».

Основной сюжетный стержень романа Гончарова — история о том, как «в умненькой, хорошенькой головке» Ольги Ильинской развился план спасения нравственно погибающего Ильи Ильича. План этот состоял из последовательных задач: не давать Обломову спать после обеда, заставить его читать газеты и книги, потом писать письма по устройству своих дел в деревне, после приготовиться ехать за границу... Результатом должно было стать пробуждение Обломова от «сна души». Завершающую задачу Ольга формулировала таким образом: «...она укажет ему цель, заставит полюбить опять всё, что он разлюбил, и Штольц не узнает его, воротясь. И всё это чудо сделает она, такая робкая, молчаливая, которой до сих пор никто не слушался, которая ещё не начинала жить! Она — виновница такого превращения! <...> Он будет жить, действовать, благословлять жизнь и её. Возвратить человека к жизни — сколько славы доктору, когда он спасёт безнадежно больного! А спасти нравственно

погибающий ум, душу?.. <...> Она даже вздрагивала от гордого, радостного трепета; считала это уроком, назначенным свыше»¹.

Самый действенный путь к такой цели — любовь, пробуждённая полной жизненных сил героиней в душе апатичного героя.

Исполнение поставленной Ольгой задачи составляет содержание центральных — второй и третьей — частей романа, последствия анализируются в четвёртой части в беседах Ольги и Штольца.

Для Чехова к лету 1889 года такая сюжетная коллизия была уже пройденным этапом. Она была осмыслена, использована и даже спародирована в его собственном творчестве. В первую же его большую пьесу, «Безотцовщину», была введена пара героев с таким же распределением функций — это Платонов и Софья Егоровна.

П л а т о н о в. Делай и говори ты! Воскрешай меня, если можешь, поднимай меня на ноги! Скорее только, ради бога, а то я сойду с ума! <...>

С о ф ь я. Слушайся, Мишель, меня! Пусть всё будет по-моему! У меня свежей голова, чем у тебя! Верь мне, мой дорогой! Я подниму тебя на ноги! Я повезу тебя туда, где больше света, где нет той грязи, этой пыли, лени, этой грязной сорочки... Я сделаю из тебя человека... Счастье я тебе дам! Пойми же... Я сделаю из тебя работника! (XI, 124–125).

Здесь изначальная ситуация совпадает с обломовской даже в таких деталях, как пыль и грязь жилища героя; его собственная телесная и душевная лень; и даже грязная сорочка, аналогичная заношенному обломовскому халату. Причём к этому времени Платонов уже успел самого себя назвать «лежачим камнем» (XI, 134), что ещё более сближает его видимую ситуацию с обломовской. Однако разрешение этой ситуации у Чехова своеобразно: после вдохновенных речей Софьи Платонов выдерживает многозначительную паузу и роняет две фразы, каждая из которых обрывается многоточием: «Не новая песня... Сто раз слышал...» (XI, 126).

Вариант той же ситуации Чехов повторил и ещё более детализировал в пьесе «Иванов» в объяснениях Николая Иванова и Сашки Лебедевой. Роман этой пары героев развивается по схеме, где ему отведена роль упавшего духом героя, а ей — бодрой духом героини, возрождающей его к новой жизни. Эта схема проступает в диалогах героев в первой же редакции 1887 года:

И в а н о в. ...замучил я себя, люди меня мучают без конца... Просто сил моих нет... <...> Шурочка, ради бога, увози меня отсюда поскорее...

¹ Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 4. СПб.: Наука, 1998. С. 205. Далее страницы указаны в тексте.

(Прижимается лицом к её плечу.) Дай мне отдохнуть и забыться хоть одну минуту...

С а ш а. Скоро, скоро, Николай... Не падай духом, стыдно... <...> Уверю тебя, мой дорогой... вот тебе моя рука: придут хорошие дни, и ты будешь счастлив. Будь бодр, погляди, какая я храбрая... (XI, 266).

Но даже в первой, комедийной редакции Иванов даёт свою оценку ситуации, по всем признакам совпадающую с оценкой автора, т. е. Чехова:

И в а н о в. Будь бодр... настанет время... <...> Избитые фразы, которыми не поможешь. <...> И весь этот наш роман — общее, избитое место... “Он пал духом и утерял почву... Явилась она, бодрая духом, сильная и подала ему руку помощи”... Это хорошо и уместно в романах, но в жизни... не то, не то... (XI, 267).

В новой редакции «Иванова», завершённой два года спустя, в текст пьесы были добавлены фразы, усиливающие стремление Саши «учить и спасать»: «Нужно, чтобы около вас был человек, которого бы вы любили и который вас понимал бы. Одна только любовь может обновить вас» (XII, 37). В промежуточном варианте второй редакции Саша даже обращалась к Иванову с призывом: «Двигайся, Обломов!» (XII, 250). В окончательном тексте имя Обломова было устранено, но обломовские ассоциации сохранены в оценке Ивановым их романа с Сашей как избитого литературного сюжета: «Это красиво и похоже на правду только в романах...» (XII, 57). Работа над этой редакцией была закончена Чеховым всего лишь за несколько месяцев до перечитывания «Обломова» на Луке.

Шаблонность мышления Саши Лебедевой и индивидуальность мышления Иванова оттеняются фоном не только романной, но и драматургической традиции. Например, в комедии А. Н. Островского «Бедная невеста» (1851) построение своей жизни на основе сюжета «спасения» свойственно как мужскому, так и женскому сознанию. Бывший студент Хорьков, прожигающий жизнь, связывает надежду измениться к лучшему с благотворным влиянием «бедной невесты» Марьи Андреевны:

Х о р ь к о в. ...что я делаю наконец! За что же я гублю себя? Вот уж три года, как я кончил курс, и в эти три года я не сделал ровно ничего для себя. Меня обдаёт холодом, когда я вспомню, как я прожил эти три года! Лень, праздность, грязная холостая жизнь — и никаких стремлений выйти из этой жизни, ни капли самолюбия! Для себя я ни на что не решусь, я это

знаю. В ней моё единственное спасение, а я не смею сказать ей, что люблю её. Нет, надобно кончить! Неужели она не сжалится надо мной? Для неё я бы стал работать, трудиться; она одна только способна привязать меня к жизни².

Сама Марья Андреевна, хотя и избирает себе другой объект для «исправления», — порочного чиновника Беневоленского, — руководствуется той же высокой идеей. Эту идею она раскрывает в беседе со старым другом семьи, стряпчим Платоном Маркычем Добротворским, разделяющим её добрые стремления:

М а р ь я А н д р е е в н а. Я думала, думала... да знаете ли, до чего додумалась? <...> Мне показалось, что я затем иду за него замуж, чтобы исправить его, сделать из него порядочного человека. Глупо ведь это, Платон Маркыч? Ведь это пустяки, нельзя этого сделать, а? Платон Маркыч, не так ли? Всё это детские мечты?

Д о б р о т в о р с к и й. Звери лютые, и те укрощаются...

М а р ь я А н д р е е в н а. Без этой мысли, Платон Маркыч, мне было бы очень тяжело. Только этим я теперь и живу. <...> Передо мной новый путь, и я его наперёд знаю. У меня ещё много впереди для женского сердца! Говорят, он груб, необразован, взяточник, но это, быть может, оттого, что подле него не было порядочного человека, не было женщины. Говорят, женщина много может сделать, если захочет. Вот моя обязанность. И я чувствую, что во мне есть силы³.

То, что для героев Островского (и самого драматурга) составляет неизбежное жизненное испытание, что для героев Гончарова оборачивается истинной драмой (и, в первую очередь, признано истинной драмой автором романа), то для героев Чехова — объект отрицания и отстранения. За этой позицией чеховских персонажей проступает позиция самого автора. В мире Чехова «Драмой» будет назван смешной рассказ, где знакомый сюжет спародирован в сочинении некой Мурашкиной, которая на свою беду «разрешилась от бремени драмой». В тексте, вышедшем из-под пера г-жи Мурашкиной, выведена барышня Анна, которая не спит по ночам, думая о Валентине, сыне бедного учителя: «Валентин прошёл все науки, но не верует ни в дружбу, ни в любовь, не знает цели в жизни и жаждет смерти, а потому ей, барышне, нужно спасти его» (VI, 227). Средство спасения, конечно, воодушевляющая любовь. Одна из последних сцен, которую успевает прочесть вслух Мурашкина, такова: Валентин,

² Островский А. Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 1. М.: Искусство, 1973. С. 211.

³ Там же. С. 269–271.

держа Анну в объятиях, объявляет во всеуслышание: «Ты воскресила меня, указала цель жизни! Ты обновила меня, как весенний дождь обновляет пробуждённую землю! Но... поздно, поздно!» (VI, 229). Для самой Мурашкиной это почти последние её слова — слушатель не выдерживает пытки чтением, хватается пресс-папье и убивает сочинительницу. Но рассказ комичен: понятие драмы здесь относится только к жанру высмеянного «рокового» произведения.

В романе Гончарова драма отношений героев истинна, поскольку неотделима от их жизни. Чехов же разделяет жизнь своих персонажей — и известные литературные сюжеты, которые сам — как автор — оценивает как ложные схемы построения жизни, и наделяет этим авторским восприятием некоторых своих героев. Своеобразие собственной писательской позиции в какой-то мере осознавалось Чеховым изначально — не случайно в его раннем творчестве встречаются пародии на известных классиков мировой литературы. В этом процессе творческого самосознания ситуации *перечитывания* играли особенно важную роль, поскольку ревизия предыдущих впечатлений подталкивала к выработке собственных литературных принципов.

Проявились ли впоследствии, после перечитывания «Обломова» на Луке, какие-то следы этого чтения? Есть основания ответить на этот вопрос положительно: да, проявились, причем как в литературном творчестве Чехова, так и — весьма вероятно — в его житейской биографии.

В творчестве — некоторыми художественными деталями и характерными типами. Одна из таких деталей у Гончарова входит в портрет «братца» Ивана Матвеевича. Портрет Ивана Матвеевича достаточно лаконичен и создан несколькими крупно поданными чертами. Впервые он дан в третьей части романа: «...одетый в поношенное пальто человек средних лет, с большим бумажным пакетом под мышкой, с толстой палкой и в резиновых калошах, несмотря на сухой и жаркий день» (с. 310). Пакет и калоши, неуместные при сухой погоде, становятся лейтмотивной характеристикой этого малоприметного чиновника. И на последних страницах книги, т. е. много лет спустя по романному времени, опять упомянута мелькающая «фигура “братца” с большим пакетом под мышкой, в резиновых галошах зимой и летом» (с. 485). Для читателей Чехова в этом портрете узнаваема *чеховская* деталь: примета внешности «человека в фуляре» Беликова. Но внешнее сходство героев подкрепляется и их речевой характеристикой: в четвёртой части романа, замышляя интригу против Обломова, Иван Матвеевич в разговоре с Тарантьевым

опасается шельмы-Штольца и свои опасения выражает словами: «...я боюсь, чтоб там чего не вышло» (с. 393). Таким образом, два персонажа совпадают не только в своих привычках надевать калоши в сухую солнечную погоду, но и по образу речи, поскольку «как бы чего не вышло» — любимое выражение чеховского Беликова.

В первой части романа Гончарова изображён один из визитёров Обломова — субъект «неопределённых лет, с неопределённой физиономией» и с неопределёнными именем и фамилией: одни называют его Ивановым, другие Васильевым или Андреевым, кто-то думает, что он Алексеев. Гончаров размышляет как над безликостью этого человека, так и над его способностью «всех любить»: «Есть такие люди, в которых, как ни бейся, не возбудишь никак духа вражды, мщения и т. п. Что ни делай с ними, они всё ласкаются. <...> Если при таком человеке подадут другие нищему милостыню — и он бросит ему свой грош, а если обругают, или прогонят, или посмеются — так и он обругает и посмеётся с другими» (с. 30). В чеховском мире такая же ласковость, обезличенность и способность к переменчивости воплощена в женском характере, названном «душечкой». Истоки такого характера были очерчены в предварительной записи к будущему рассказу: «Была женой артиста — любила театр, писателей, казалось, вся ушла в дело мужа, и все удивлялись, что он так удачно женился; но вот он умер; она вышла за кондитера, и оказалось, что ничего она так не любит, как варить варенье, и уж театр презирала, так как была религиозна в подражание своему второму мужу» (XVII, 33). Переменчивость героини и способность её отдаваться противоположным интересам отражена и в законченном тексте рассказа «Душечка». Такой же способностью к переменчивости наделён и Обломов в комических эпизодах перебранки с Захаром. Например, Обломов упрекает Захара, что тот не записывает расходов, и замечает при этом:

«— Худо быть безграмотным!

— Прожил век и без грамоты, слава богу, не хуже других! — возразил Захар, глядя в сторону.

“Правду говорит Штолец, что надо завести школу в деревне!” — подумал Обломов.

— Вон у Ильинских был грамотный-то, сказывали люди, — продолжал Захар, — да серебро из буфета и стащил.

“Прошу покорнейше! — трусливо подумал Обломов. — В самом деле, эти грамотеи — всё такой безнравственный народ: по трактирам, с гармоникой, да чай... Нет, рано школы заводить!..”» (с. 310).

Отголоски гончаровского романа в более или менее скрытой форме рассеяны в чеховских произведениях разных лет. Очень важный романский мотив поиска «нормы жизни», сопровождающий историю «погасания» героя, наложил свой отпечаток на содержание и тональность повести «Скучная история», над которой Чехов работал вскоре после перечитывания «Обломова». С размышлениями Обломова в разговорах со Штольцем о бессмысленности светской жизни («Чего там искать? интересов ума, сердца? Ты посмотри, где центр, около которого вращается всё это: нет его, нет ничего глубокого, задевающего за живое. Всё это мертвецы, спящие люди <...> снуют каждый день, как мухи, взад и вперёд, а что толку? <...> глубокомысленно сидят — за картами. Нечего сказать, славная задача жизни! Отличный пример для ищущего движения ума! Разве это не мертвецы? Разве не спят они всю жизнь сидя?» — с. 173) перекликаются размышления Андрея Прозорова о его городе, где каждый житель похож на тысячи других, где «только едят, пьют, спят <...> разнообразят жизнь свою гадкой сплетней, водкой, картами <...> и неотразимо пошлое влияние гнетёт детей, и искра божия гаснет в них, и они становятся такими же жалкими, похожими друг на друга мертвецами, как их отцы и матери...» (XIII, 182). Лейтмотив внутреннего, душевного «огня», зажённого в Обломове от рождения, но угасавшего на протяжении всей его жизни, сближает с этим героем чеховского Ионьча, прошедшего свои стадии душевного угасания: «В душе затеплился огонёк. <...> Огонёк всё разгорался в душе, и уже хотелось говорить, жаловаться на жизнь... <...> огонёк в душе погас» (X, 38–39).

Выскажу предположение, что перечитанный «Обломов» оказал влияние и на личную судьбу Чехова. Сразу же после письма к Суворину, где Чехов меняет своё отношение к Гончарову, в чеховской переписке на протяжении следующих несколько месяцев время от времени возникают обломовские темы и мотивы. Чехов как будто поддавливает сам себя на том, что напоминает ему об Обломове, в его собственном лексиконе повторяются слова «лень», «покойный» в смысле удобный: «покойные речи», «покойная коляска» (II III, 212), он предаётся размышлению, какое из занятий «покойнее» для литератора (II III, 219)...

А.С. Суворину 4 мая 1889 года: «Вы пишете, что я обленился. Это не значит, что я стал ленивее, чем был. <...> Во мне огонь горит ровно и вяло, без вспышек и треска... <...> не совершаю я поэтому ни выдающихся глупостей, ни заметных умностей. Я боюсь, что в этом отношении я очень похож на Гончарова, которого

я не люблю и который выше меня талантом на 10 голов. Страсти мало... <...> В душе какой-то застой» (П III, 203–204).

А.Н. Плещееву 14 мая: «Каждый день всё собираюсь задать Вам <...> вопросы, да всё некогда: то лень, то раков ловлю, то задумываюсь над своим больным художником, то чернила высыхают от жары...» (П III, 211).

Н.А. Лейкину 22 мая: «Причины моего молчания кроются в постоянстве моего характера: я всегда одинаково и неизменно ленив, и всегда моя голова занята каким-нибудь обстоятельством...» (П III, 218).

В.А. Тихонову 31 мая: «...день идёт за днём, разговор за разговором, ан глядь — уж и весны нет...» (П III, 220).

И.П. Чехову 16 июля: «...лень, нежелание ехать куда бы то ни было, равнодушие и банкротство... Живу машинально, не рассуждая» (П III, 230).

Обломовские настроения он отмечает и в своих знакомых. Уже вернувшись в Москву, в ноябре 1889 года, получив от драматурга Тихонова известие, что тот созрел для большого романа, Чехов отвечает ему так, словно перед ним — новоявленный гончаровский герой: «Созреть-то Вы созрели, да вот в чём запятая: лень раньше Вас созрела. Начнёте роман, допишете до середины, а потом ляжете на диван и будете лежать полгода» (П III, 284).

В одном из последних писем этого года — 27 декабря Суворину — Чехов поднимает вопрос о российских интеллигентах, наделённых в его оценке перечнем характерных примет «обломовщины»: «Вялая, апатичная, лениво философствующая, холодная интеллигенция... <...> Вялая душа, вялые мышцы, отсутствие движений, неустойчивость в мыслях...» (П III, 309).

Одновременно с таким реестром обломовских настроений, на протяжении того же периода — т. е. от мая до декабря 1889 года — Чехов ищет способы преодоления лени и апатии, видя первое средство в том же самом, в чём и Ольга Ильинская, и Штольц видели спасение для Обломова: в движении, и желательно — в поездке за границу. Он нетерпеливо расспрашивает Суворина: «Когда вернётесь из-за границы? Куда потом поедете?» — и прибавляет: «Неужели я до самой осени буду сидеть на берегу Псла? О, это ужасно!» (П III, 205).

И.Л. Леонтьеву-Щеглову: «Какого лешего мы сиднем сидим на одном месте?» (П III, 206).

В письмах к разным корреспондентам: «Надо подсыпать под себя пороху» (П III, 204); «...в Париж к француженкам, а из Парижа

в Тифлис к грузинкам...» (П Ш, 212); «уюду за границу» (П Ш, 213); «уюду в Пиренеи» (П Ш, 214).

Постепенно в этих планах проступил и выкристаллизовался маршрут поездки, занявшей у Чехова почти весь следующий год: через Сибирь на Дальний Восток, Сахалин и обратный путь через южные экзотические моря.

Сотворение этой части собственной биографии — это чеховский «Анти-Обломов», сознательное отталкивание от представшего перед ним негативного образца. В хорошо известном Чехову тексте «Гамлета» принц, выясняя отношения с матерью-королевой, пытается повернуть её лицом к истине как к некоему метафорическому зеркалу:

Сядь, и с места
Ты не сойдёшь, пока тебе я не представлю
Такого зеркала, где все души твоей изгибы
Наруже будут!

И Королева отвечает:

Мой сын! Ты очи обратил мне внутрь души,
И я увидела её в таких кровавых,
Таких смертельных язвах — нет спасенья!⁴

Подобным метафорическим зеркалом для Чехова стал перечитанный и переосмысленный им роман об Обломове. Своё спасение от язв обломовщины он нашёл в длительном сибирско-сахалинском странствии, ставшем для него чем-то вроде паломничества, объединившего труд тела и труд души.



⁴ Шекспир В. Гамлет, принц Датский / Пер. с англ. Н. Полевого. Изд. 2-е. СПб.: Изд-е А. С. Суворина, [1887]. С. 67, 69.

МЕЖДУ «ЛЕШИМ» И «ДЯДЕЙ ВАНЕЙ» (ГОНЧАРОВ, ТУРГЕНЕВ, ИБСЕН)

Некоторые следы «Обломова», перечитанного Чеховым в усадьбе Линтварёвых на Луке, можно различить на страницах обдумываемой летом 1889 года комедии «Леший». В третьем действии этой пьесы Жорж Войницкий, порицая образ жизни молодой жены профессора Серебрякова Елены Андреевны, прямо сравнивает её с героем романа Гончарова: «Ну, похожи ли вы на артистку? Апатия, Обломов, вахлак...» (XII, 165).

Пара влюблённых друг в друга чеховских персонажей — склонная к резонёрству Софья Серебрякова и неустанный труженик Михаил Хрущов — наделена характерными чертами, присущими Ольге Ильинской и Андрею Штольцу. Это сходство отчётливо проступает в монологе Хрущова, обращённом к Соне во втором действии: «Бывает, что идёшь тёмной ночью по лесу, и если в это время светит вдали огонёк, то на душе почему-то так хорошо, что не замечаешь ни утомления, ни потёмок, ни колючих веток, которые бьют тебя прямо в лицо. Я работаю от утра до глубокой ночи, зиму и лето, не знаю покою, воюю с теми, кто меня не понимает, страдаю иногда невыносимо... но вот наконец я нашёл свой огонёк. Я не буду хвастать, что люблю вас больше всего на свете. Любовь у меня не всё в жизни... она моя награда! Моя хорошая, славная, нет выше награды для того, кто работает, борется, страдает...» (XII, 156). У Гончарова размышлениям о такой награде посвящён монолог Штольца после любовного объяснения с Ольгой: «Нашёл своё, — думал он, глядя влюблёнными глазами на деревья, на небо, на озеро, даже на поднимавшийся с воды туман. — Дождался! Столько лет жажды чувства, терпения, экономии сил души! Как долго я ждал — всё награждено: вот оно, последнее счастье человека!»¹

Образ Сони Серебряковой как светящегося впереди «огонька» для Хрущова приближен к образу Ольги Ильинской, поначалу сыгравшей «роль путеводной звезды, луча света»² для Обломова, а потом, в семейной жизни со Штольцем, показанной в непрерывном внутреннем горении, выражавшем «вечное движение мысли, вечное раздражение души»³. Метафорический образ «огня» и его синонимов «огонёк», «свет», «солнце», «лучи», «искры», «пламя» — один из важнейших

¹ Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 4. СПб.: Наука, 1998. С. 422.

² Там же. С. 232.

³ Там же. С. 453.

лейтмотивов в романе Гончарова. Все событийные моменты жизни Обломова охарактеризованы понятиями, связанными с этими образами: «...жизнь моя началась с погасания...» — «над ним, как солнце, стоит этот взгляд» — «от луча её взгляда, от её улыбки горел огонь бодрости в нём» — «всё погрузилось в сон и мрак...» — «ещё тлеет искра жизни»⁴ и т.п. Напротив, в истории Штольца многолетнее «ровное и медленное горение огня» к концу повествования переходит в образ «прометеева огня», искры которого животворят его союз с Ольгой: «...не потухал огонь, которым он освещал творимый ей космос. <...> искра этого огня светится в её глазах...»⁵

Наряду с метафорой огня, характеристикой супружества Штольца и Ольги служит и метафора крылатости. Размышляя над тем, как могла бы сложиться судьба Ольги в её браке с Обломовым, Штолец воображает её орлицей, улетающей от бескрылого спутника к орлу (аналогии его самого): «А если огонь не угаснет, жизнь не умрёт, если силы устоят и запросят свободы, если она взмахнёт крыльями, как сильная и зоркая орлица, на миг полонённая слабыми руками, и ринется на ту высокую скалу, где видит орла, который ещё сильнее и зорче её?»⁶

В контексте этих гончаровских метафор последние сцены выяснения отношений Сони и Хрущова наполнены пародийным смыслом. Семейный союз персонажей Чехова рождается в искрах пожара, на фоне зарева от горящего соседнего леса. Пожар, наносящий урон тем самым лесам, которые Леший-Хрущов спасает от порубки или сажает своими руками, укрепляет решимость чеховского героя идти по пути Штольца и никогда не сворачивать: «Мне надо идти туда... на пожар. <...> Пусть я не герой, но я сделаюсь им! Я отращу себе крылья орла, и не испугают меня ни это зарево, ни сам чёрт! Пусть горят леса — я посею новые!» (XII, 196–197). При свете того же зарева происходит нравственный перелом в Соне, она дорастает до своего избранника и если не превращается в свободную орлицу, то по-своему окрыляется в отведённую ей меру: «Теперь я свободна...» — говорит она Хрущову, а он обнимает её со словами «Голубка моя!» (XII, 199).

Как «голубка» может быть пародийна по отношению к «орлице», а человек, собирающийся «отрастить себе крылья орла», — по отношению к действительному «орлу», так финал «Лешего», перенесённый в «оазис» Вафли (XII, 190), пародирует созданную Штольцем

⁴ Там же. С. 183, 193, 246, 372, 466.

⁵ Там же. С. 163, 461, 454.

⁶ Там же. С. 465.

идиллическую «норму» любви, семьи и брака. Ироничный отзыв Чехова о Штольце, оставленный после повторного прочтения романа: «Это продувная бестия, думающая о себе очень хорошо и собою довольная» (П II, 201–202), не считая нарочито утрированной «бестии», вполне приложим и к Хрущову, и ко всем финальным развязкам чеховской комедии, откликающимся на призыв профессора Серебрякова: «Бодро, бодро!» (XII, 191).

В октябре 1889 года комедия «Леший» была написана, в декабре состоялась её премьера в московском театре Абрамовой. На протяжении нескольких месяцев Чехов пытался вносить исправления в рукопись «Лешего», пока текст не был закреплён литографированным изданием с цензурным разрешением от 1 мая 1890 года. С этого времени автор решительно избегал разговоров о «Лешем» и напоминаний об этом произведении.

В 1897 году в типографии Суворина вышел сборник чеховских пьес, где впервые был напечатан текст «Дяди Вани». Эта пьеса вообрала в себя большие куски из «Лешего» и в то же время разительно отличалась и по характеристикам персонажей, и по типу конфликта, и по многим другим художественным особенностям. Одновременно с появлением «Дяди Вани» родилась литературоведческая проблема, до сих пор не решённая окончательно. Основной её вопрос — когда же был написан «Дядя Ваня». По различным исследовательским версиям, промежуток между «Лешим» и «Дядей Ваней» составляет от двух-трёх месяцев до почти семи лет: от апреля 1890 до конца 1896 или даже начала 1897 года⁷.

В дискуссии о допустимых границах создания «Дяди Вани» могут иметь значение литературные связи чеховских пьес. И если не прямо, то косвенно они свидетельствуют о немалой временной дистанции между «Лешим» и «Дядей Ваней».

В «Дяде Ване» все бодрые, благодушные и иронические мотивы, ассоциативно ведущие от «Обломова» к «Лешему», будут сняты. Сохраняя какие-то части текста комедии для новой пьесы, Чехов полностью устранил всё то, что вело к «обломовским» ассоциациям в отношениях между героями. Новый образ ревнителя русских лесов, доктора Астрова, полностью отчищен от налёта преуспевающей «штольцевщины». Из роли Сони Серебряковой ушла функция

⁷ Наиболее полная подборка версий, выдвигаемых Н.И. Гитович, А.А. Лукашевским, О.М. Подольской, А.П. Кузичевой, А.С. Силаевым и А.Г. Головачёвой, представлена в издании: От «Лешего» к «Дяде Ване». По мат-лам междунар. науч.-практ. конф. «От “Лешего” к “Дяде Ване”» (Москва, Мелихово, 25–27 сентября 2016 г.): Сб. науч. работ: В 2 ч. Ч. 1. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2018. С. 33–95.

путеводного «огонька» для героя. Сохранённый почти дословно монолог Хрущёва об «огоньке» в устах Астрова завершился финальным отрицанием того, что прежде утверждалось: «Знаете, когда идёшь тёмною ночью по лесу, и если в это время вдали светит огонёк, то не замечаешь ни утомления, ни потёмок, ни колючих веток, которые бьют тебя по лицу... Я работаю, — вам это известно, — как никто в уезде, судьба бьёт меня не переставая, порой страдаю я невыносимо, но у меня вдали нет огонька» (XIII, 84).

В этом видится результат протекшего времени. «Леший», куда Чехов пытался вместить так много, стал собранием откликов молодого драматурга на реальные и литературные впечатления конца 1880-х годов. В том числе — и на героев «Обломова», и на чтение вслух строк Некрасова в народолюбивой среде Линтварёвых («Сейте разумное, доброе, вечное, / Сейте! Спасибо вам скажет сердечное / Русский народ!») — декламирует на пикнике Леонид Желтухин), и на традиционные для интеллигенции тосты «за плодотворную учёную деятельность» (XII, 191). Очевидно, что ко времени «Дяди Вани» всё это уже потеряло свою актуальность. Когда в ноябре 1899 года критик И. Н. Игнатов опубликовал в «Русских ведомостях» статью «Семья Обломовых. По поводу “Дядя Вани” А. П. Чехова» (включив в свой анализ и образ Тригорина в «Чайке»)⁸, то у Чехова такой подход к его пьесам не вызвал ничего, кроме раздражения.

С другой стороны, показательно не только устранение в «Дяде Ване» каких-то звеньев прежнего культурного контекста «Лешего», но и появление новых моделей отношений героев. Одну из таких моделей можно условно назвать «простушка и хищница». Она характерна для произведений Тургенева и Ибсена, входивших в круг чтения Чехова в 1893–1896 годы.

У Тургенева отношения героев часто построены по типу любовного треугольника, вершина которого — мужчина, а основание — две соперничающие женщины, причём поведение одной из них соответствует модели поведения простушки, а другой — хищницы (в тех или иных вариациях). Такой тип отношений наблюдается в тургеневских произведениях разных жанров: например,

⁸ И. Н. Игнатов писал об «обломовском» типе, воплощённом в трёх чеховских персонажах — Тригорине, Астрове и Войничком: «И если мы присмотримся ближе, мы увидим, что все эти лица сохраняют известные, несколько изменившиеся сообразно изменившимся жизненным условиям черты Обломова. Это он, Илья Ильич Обломов, воплотился в “рыхлой, мягкой, покорной” фигуре известного литератора Тригорина, в энергичном на вид, но лишённом цели докторе Астрове, в быстро вспыхивающем, но также быстро погасающем несчастном дяде Ване». Цит. по: *Ле Флеминг С. Господа критики и господин Чехов: Антология*. СПб.; М.: Летний сад, 2006. С. 267.

в романах «Дворянское гнездо» (Лаврецкий — Лиза Калитина — мадам Лаврецкая) и «Дым» (Литвинов — Татьяна — Ирина), в повести «Вешние воды» (Санин — Джемма — Полозова), в пьесе «Месяц в деревне» (Беляев — Верочка — Наталья Петровна). В случае гендерной инверсии — когда во главу угла поставлена женская фигура, а соперничество ведётся между двумя мужчинами — соотношение простака и хищника остаётся, различаясь только степенью контрастности между двумя героями. В прозе наиболее ярким примером может служить повесть «Бретёр» (Маша — Кистер — Лучков), в драматургии — пьеса «Неосторожность» (донья Долорес — дон Бальтазар — дон Пабло). Смягчённый вариант хищника, но с выраженными чертами душевной жёсткости, в отличие от их простосердечных антагонистов, представляют собой персонажи пьес «Где тонко, там и рвётся» (Вера — Станицын — Горский) и «Нахлебник» (Ольга — Кузовкин — Елецкий).

Всё это не раз потом отзовется в русской литературе, — в частности, как впервые отметил ещё в 1914 году И.Н. Розанов, в треугольнике Ирина — Тузенбах — Солёный в «Трёх сёстрах» Чехова, где повторяется вплоть до деталей треугольник тургеневского «Бретёра»⁹. Своеобразную пару по тематически-ассоциативной связи составляют и пьесы «Месяц в деревне» и «сцены из деревенской жизни» «Дядя Ваня».

В 1893 году Чехов, как можно судить по письму к А.С. Суворину от 24 февраля, увлечённо прочитывал том за томом из имевшегося в его личной библиотеке 10-томного Полного собрания сочинений И.С. Тургенева (3-е издание И. Глазунова, СПб., 1891). Как одно из очевидных следствий этого чтения в «Дядю Ваню» вошла реплика Астрова о «полуразрушенных усадьбах во вкусе Тургенева» (XIII, 110). Можно предположить, что и чтение «Месяца в деревне» дало импульс к переработке сцен «Лешего», увиденных по прошествии времени в другом свете и в других комбинациях.

В ассоциативной связи с вновь написанными сценами из «Дяди Вани» особого внимания заслуживают сцены между Натальей Петровной, её воспитанницей Верочкой и учителем Беляевым. В третьем действии «Месяца в деревне» Наталья Петровна затевает доверительный разговор с Верочкой, убеждает Верочку, что они приятельницы, просит её открыть свои чувства к Беляеву:

⁹ *Розанов И.Н.* Отзвуки Лермонтова // Венок М.Ю. Лермонтову. М.; Пг., 1914. С. 237–289.

Н а т а л ь я П е т р о в н а. Точно ты меня не боишься?

В е р а. Нет. Я вас люблю; я не боюсь вас.

Н а т а л ь я П е т р о в н а. Ну, благодарствуй. Стало быть, мы теперь большие приятельницы и ничего друг от друга не скроем. Ну, а если бы я тебя спросила: Верочка, скажи-ка мне на ухо: ты не хочешь выйти замуж за Большинцова только потому, что он гораздо старше тебя и собой не красавец?

В е р а. Да разве этого не довольно?

Н а т а л ь я П е т р о в н а. Я не спорю... но другой причины нет никакой?¹⁰

При этом Натальей Петровной движет стремление убедиться, что если Вера и любит Беляева, то он не любит Веру, а за этим скрывается ожидание, что он может полюбить саму Наталью Петровну:

Н а т а л ь я П е т р о в н а. Бедняжка! Ты влюблена... (*Вера ещё больше прижимается к груди Натальи Петровны.*) Ты влюблена... а он? Вера, он?

В е р а (*всё ещё не поднимая головы*). Что вы у меня спрашиваете. Я не знаю... Может быть... (с. 344–345).

После этих слов наступает разительная перемена в поведении старшей собеседницы: «Наталья Петровна вздрагивает и остаётся неподвижной. Вера поднимает голову и вдруг замечает перемену в её лице» (с. 345). Смысл происходящего Вера поймёт позднее, когда будет рассказывать об этом Беляеву: «Если б вы могли видеть, Беляев, как у ней всё лицо переменилось, когда я ей сказала... О, вы не можете вообразить, как хитро, как лукаво она выманивала у меня это сознание...» (с. 369).

Затем, устраивая допрос Беляеву, Наталья Петровна продолжает лукавить и перед самой собой, и перед ним:

Н а т а л ь я П е т р о в н а (*одна, помолчав*). Я только желаю знать, точно ли ему нравится эта девочка? Может быть, это всё пустяки. Как могла я прийти в такое волнение... <...> Не отложить ли до завтра? <...> Нет, уж лучше кончить разом... Ещё одно, последнее усилие, и я свободна! <...>

Б е л я е в (*подходя к ней*). Наталья Петровна, мне Михайло Александрович сказал, что вам угодно было меня видеть...

Н а т а л ь я П е т р о в н а (*с некоторым усилием*). Да, точно... Мне нужно с вами... объясниться.

Б е л я е в. Объясниться?

Н а т а л ь я П е т р о в н а (*не глядя на него*). Да... объясниться (с. 353).

¹⁰ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. Т. 2. М.: Наука, 1979. С. 342. Далее страницы указаны в тексте.

Проекция этих отношений тургеневских героев ляжет на отношения чеховских персонажей «Дяди Вани» — Елены Андреевны, её падчерицы Сони и доктора Астрова. В «Лешем» у каждого из них был свой прообраз: Елена Андреевна так же была женой отставного профессора Серебрякова, Соня — её взрослой падчерицей, будущий Астров звался Хрущовым — помещиком, кончившим курс на медицинском факультете и озабоченным сохранением русских лесов. Соня была влюблена в Хрущова, который отвечал ей взаимностью, а Елена Андреевна ни в слове, ни в мысли не давала повода заподозрить её личный интерес к избраннику своей падчерицы. Ближе к концу второго действия «Лешего» шли сцены с объяснением между Еленой Андреевной и Соней, происходило их дружеское сближение, Соня признавалась в своих чувствах к Хрущову. Сюжетный узел возможного конфликта на основе любовного треугольника был завязан, но тут же оборван: в последующих действиях пьесы Соня и Елена Андреевна больше не общались, Елена Андреевна убегала из дома и появлялась только к финалу комедии, примиряясь с готовым простить её супругом. В «Дяде Ване» были сохранены без особых изменений сцены дружеского сближения Сони и Елены Андреевны в конце второго действия, так же как и сделанные здесь признания Сони в любви к Астрову. Но в новой пьесе появились существенные изменения: теперь любовь Сони была безответной, а Елена Андреевна становилась её соперницей. В «Дядю Ваню» вошел мотив интимного интереса Елены Андреевны к Астрову:

Я понимаю эту бедную девочку. Среди отчаянной скуки, когда вместо людей кругом бродят какие-то серые пятна, слышатся одни пошлости, когда только и знают, что едят, пьют, спят, иногда приезжает он, не похожий на других, красивый, интересный, увлекательный, точно среди потёмков восходит месяц ясный... Поддаться обаянию такого человека, забыться... Кажется, я сама увлеклась немножко. Да, мне без него скучно, я вот улыбаюсь, когда думаю о нём... Этот дядя Ваня говорит, будто в моих жилах течёт русалочья кровь. «Дайте себе волю хоть раз в жизни»... Что ж? Может быть, так и нужно... Улететь бы вольною птицей от всех вас, от ваших сонных физиономий, от разговоров, забыть, что все вы существуете на свете... (XIII, 93).

В отличие от «Лешего», в «Дяде Ване» признание Сони в любви к Астрову, сделанное в конце второго действия, в третьем действии получает драматическое развитие. Елена вызывается помочь Соне разобраться в отношениях с Астровым:

Е л е н а А н д р е в н а. Позволь, я поговорю с ним... Я осторожно, намёками...

Пауза.

Право, до каких же пор быть в неизвестности... Позволь!

Соня утвердительно кивает головой.

И прекрасно. Любит или не любит — это не трудно узнать. Ты не смущайся, голубка, не беспокойся — я допрошу его осторожно, он и не заметит. Нам бы только узнать: да или нет? <...> Поди скажи, что я желаю его видеть (XIII, 92).

Происходящее в третьем действии «Дяди Вани» объяснение между Еленой и Астровым радикальным образом меняет расстановку персонажей: отношения между ними принимают форму любовного треугольника. Подобно тому, как Наталья Петровна, объясняясь с Беляевым, скрывает под внешним предлогом свою глубокую заинтересованность, Елена Андреевна прибегает к надуманному предлогу для разговора с Астровым, который ей не безразличен:

Е л е н а А н д р е в н а. Откровенно говоря, мысли мои не тем заняты. Простите. Мне нужно сделать вам маленький допрос, и я смущена, не знаю, как начать.

А с т р о в. Допрос?

Е л е н а А н д р е в н а. Да, допрос, но... довольно невинный. Сядем! Сядется.

Дело касается одной молодой особы. Мы будем говорить, как честные люди, как приятели, без обиняков. Поговорим и забудем, о чём была речь. Да?

А с т р о в. Да.

Е л е н а А н д р е в н а. Дело касается моей падчерицы Сони. Она вам нравится?

А с т р о в. Да, я её уважаю.

Е л е н а А н д р е в н а. Она вам нравится, как женщина?

А с т р о в (*не сразу*). Нет.

Е л е н а А н д р е в н а. Ещё два-три слова — и конец. Вы ничего не замечали?

А с т р о в. Ничего.

Е л е н а А н д р е в н а (*берёт его за руку*). Вы не любите её, по глазам вижу... Она страдает... Поймите это и... перестаньте бывать здесь.

А с т р о в (*встаёт*). Время моё уже ушло... Да и некогда... (*Пожав плечами*.) Когда мне? (*Он смущён*.)

Е л е н а А н д р е в н а. Фу, какой неприятный разговор! Я так волнуясь, точно протащила на себе тысячу пудов. Ну, слава богу, кончили. Забудем, будто не говорили вовсе, и... и уезжайте. Вы умный человек, поймёте...

Пауза.

Я даже красная вся стала (XIII, 95–96).

Стремление Елены Андреевны выйти на откровенный разговор с Астровым можно интерпретировать по-разному. Что на самом деле движет ею: искреннее намерение помочь Соне или тайное желание услышать слова признания Астрова в свой собственный адрес? У Чехова данная ситуация допускает возможность как оправдательных, так и обвинительных мотивов поведения героини. В отличие от Елены, чьи побуждения скрыты, тургеневская героиня отдаёт себе отчёт в своих поступках и чувствах:

Н а т а л ь я П е т р о в н а. И какое имела я право разгласить любовь этой бедной девочки?.. Как? Я сама выманила у ней признание... полупризнание, и потом я же сама так безжалостно, так грубо... <...> Хотела же я его обмануть!.. <...> Как я хитрила, как я лгала перед ним... (с. 357).

У Тургенева, в отличие от Чехова, тайные побуждения проговариваются вслух:

В е р а. Она хотела поймать меня, и я, глупая, так и бросилась в её сети... Но и она выдала себя... (с. 367).

Выдала ли себя Елена Андреевна, начиная свой «маленький допрос», кажущийся ей поначалу «довольно невинным»? Именно в контексте тургеневской ситуации, на которую всё больше начинает походить сцена Астрова и Елены в третьем действии, оболочка невинности испаряется буквально на глазах:

А с т р о в. Только одно не понимаю: зачем вам понадобился этот допрос? (*Глядит ей в глаза и грозит пальцем.*) Вы — хитрая! (XIII, 96).

Астров судит о Елене Андреевне так, как будто видит в ней Наталью Петровну, чьи побудительные мотивы известны по пьесе Тургенева и внятно проговорены всеми участниками любовного треугольника. «Как хитро, как лукаво» — так Вера потом в разговоре с Беляевым охарактеризует действия Натальи Петровны.

В своих оценках Елены Астров договаривается и до «хищницы», принимая на себя роль добровольной жертвы:

А с т р о в (*смеясь*). Хитрая! <...> Хищница милая <...> Красивый, пушистый хорёк... Вам нужны жертвы! Ну, что ж? Я побеждён, вы это знали

и без допроса. (*Скрестив руки и нагнув голову.*) Покоряюсь. Натё, ешьтё! (XIII, 96).

Объяснение Натальи Петровны с Беляевым приводит к тому, что мысли и чувства героя направляются отнюдь не на Верочку, а на Наталью Петровну. Разговор с Астровым, начатый Еленой в интересах Сони, завершается объятием и поцелуем Астрова и Елены. Как и в «*Месяце в деревне*», в «*Дяде Ване*» старшая «приятельница» захватит на какое-то время не предназначавшееся ей место, обратит доверительность молодой девушки ей во зло и разобьёт её судьбу. С этого момента отношения Сони и Астрова будут безнадёжно испорчены, он покинет дом Серебряковых и даст обещание не бывать здесь. Соню ждёт одиночество без любви, «длинный, длинный ряд дней, долгих вечеров» (XIII, 115), терпеливое приближение к концу жизни. Беляев покидает усадьбу с ощущением, что ему «страшно» и «жутко здесь остаться», «хочется на воздух» (с. 391). Вере предстоит брак с нелюбимым скучным стариком, на который можно решиться только с чувством полной безысходности. «Всё вспыхнуло и погасло, как искра» (с. 392), — говорит, прощаясь, Беляев. «Разрушено уже почти всё, но взамен не создано ещё ничего» (XIII, 95) — замечание Астрова из его лекции об экологической катастрофе переносится на каждого из участников распадающегося любовного треугольника.

Вместе с тем к финалам обеих пьес начинает распадаться и модель отношений простушки и хищницы. Для Тургенева эти отношения были настолько важны, что поначалу он хотел назвать свою пьесу «*Две женщины*»: здесь сопоставление изначально задано как противопоставление. Но Наталья Петровна оказывается способна стать на колени перед Верой и попросить у неё прощения, а потом сама остаётся с разбитым сердцем. Верочка же, поначалу наивное весёлое дитя, начинает общаться с Натальей Петровной как равная женщина-соперница, холодно и иронично. Полная потеря всех надежд превращает её из простушки в страдающую и всё понимающую женщину. Подобно ей, Соня расстаётся с детскими иллюзиями и начинает трезво оценивать своё будущее, вдруг открывающееся ей до последнего смертного часа. Елена Андреевна после поцелуя Астрова, чувствуя вину перед Соней, избегает общения с ней до самого своего отъезда, лишь безмолвно обнимает при расставании. Прощальные полушутливые слова Астрова о том, что Елена Андреевна «вносит разрушение» в жизнь других и что, останься она здесь подольше, вокруг неё могло бы произойти «громадное опустошение» (XIII, 110), не отражают прямых, расчётливых действий

чеховской героини. Скорей они отвечают пониманию сложности и непреднамеренности объективной жизни, о чём также говорится в пьесе Тургенева:

Н а т а л ь я П е т р о в н а. Только я убедилась в одном, Ракин: ни в каком случае нельзя за себя отвечать, и ни за что нельзя ручаться (с. 392).

Отсутствие в пьесах Тургенева и Чехова жёсткой закреплённости позиций в модели отношений простушки и хищницы соответствует общей направленности русской классической литературы, с её интересом к текучести сознания человека, с пониманием несоответствия внешних проявлений и внутренних побуждений, взятых как объект художественного изображения. Это становится особенно очевидным, если обратиться к той же модели отношений двух женщин в драме Г. Ибсена «Гедда Габлер»¹¹.

Осенью 1896 года Чехов подписался на 6-томное «Собрание сочинений Генрика Ибсена», издаваемое в Петербурге И. Юровским. В письме к члену Городской управы Таганрога П. Ф. Иорданову от 24 ноября 1896 года Чехов назвал это издание в числе книг, предназначенных для пополнения библиотеки родного города: «*Ибсен. Полное собрание сочинений. Я подписался и вышло по выходе всех томов*» (II VI, 237). Получив первые четыре тома, Чехов отправил их в Таганрог 17 декабря 1896 года. «Гедда Габлер» в переводе Юровского входила в 4-й том. Таким образом, с конца ноября и до середины декабря 1896 года текст этой драмы Ибсена находился в руках Чехова.

Ибсен строит треугольник отношений своих героев, основывая его на скрытом соперничестве Гедды Габлер и Теи Эльвстед вокруг Эйлерта Лёвборга. Каждая из героинь с самого начала предстаёт и до конца остаётся на отведенной ей автором позиции хищницы или простушки. Гедда искусно выпытывает у Теи историю её сближения с Лёвборгом и потом как бы между прочим доводит до сведения Лёвборга полученные от Теи признания. Как и следовало ожидать, логичным итогом этого будет разрыв отношений Лёвборга с Теей:

¹¹ Первые переводы «Гедды Габлер» появились в России на следующий год после её написания, в 1891 году. В журнале «Северный вестник» (1891, № 7) был напечатан перевод Петра Ганзена. В том же году под названием «Эдда Габлер» в переводе С. Л. Степановой пьеса была включена в 1-й выпуск «Полного собрания драматических произведений Ибсена» под редакцией А. Алексеева. Сведений о знакомстве Чехова с этими ранними изданиями нет.

Л ё в б о р г. <...> дороги наши должны теперь разойтись.

Т е а. Разойтись!

Г е д д а (*неволью*). Я знала!

Л ё в б о р г. Ты не нужна мне больше, Теа. <...>

Т е а (*не помня себя*). Куда же мне тогда девать себя? Свою жизнь?

Л ё в б о р г. Попытайся прожить её так, как будто ты никогда меня не знала¹².

Предавая доверие Теи, Гедда намеренно действует как разрушительница чужих судеб. Её внутренние побуждения не скрыты ни от собственного её понимания, ни от читателя-зрителя, ни даже, хотя и на краткий миг догадки, от бесхитростной её соперницы:

Т е а. У тебя есть какая-то задняя мысль, Гедда!

Г е д д а. Да. Хоть раз в жизни хочу держать в руках судьбу человека!¹³

Именно к женскому типу Гедды Габлер, расчётливо преследующей свои цели, без раскаяния играющей чужими жизнями и судьбами, было бы справедливо отнести слова Астрова о прекрасной женщине, вносящей разрушение в жизнь окружающих.

По отношению к «Месяц в деревне» «Гедда Габлер» представляет собой типологическую параллель. Что касается «Дяди Вани», то связь этой пьесы с драмой Ибсена видится более органичной, что в свою очередь уточняет хронологию работы Чехова над «сценами из деревенской жизни».

Здесь опять оказываются важны те различия, которые существуют между «Лешим» и «Дядей Ваней».

Сопоставляя некоторые образы «Дяди Вани» с их прообразами в «Лешем», можно заметить, что вносимые Чеховым перемены в характеры и отношения персонажей в «Дяде Ване» приближают их к персонажам «Гедды Габлер». Астров теряет прекраснодушные черты Лешего-Хрущова и приобретает более резкие, контрастные свойства характера и поведения, сближающие его с Лёвборгом: обоим свойственна и смелость мысли, и широкий взгляд на проблемы будущего, и тяга к рюмке, приводящая к саморазрушению. Соня Серебрякова из умствующей аристократки превращается в труженицу, заботливую помощницу, которая стремится удержать Астрова от тяги к спиртному, увлечена его идеями и готова отстаивать их перед другими, находит в себе силы утешать сокрушённого дядю

¹² Ибсен Г. Гедда Габлер / Пер. П. Ганзена // Полн. собр. соч. Генрика Ибсена. Т. 3. СПб.: Изд-е Т-ва А.Ф. Маркс, 1909. С. 552.

¹³ Там же. С. 541.

Ваню. Образ этой новой Сони сближается с образом Теи, преданной помощницы Лёвборга в его работе над книгой об искусстве будущего, сумевшей отучить его от пьянства, но оказавшейся неспособной удержать от последующего нравственного падения. Новой Соне приданы новые портретные черты: она некрасива, но у неё прекрасные волосы. В «Гедде Габлер» прекрасные волосы Теи — лейтмотив пьесы, предмет зависти Гедды.

Более резкая, чем у Чехова или Тургенева, очерченность персонажей Ибсена сочетается у него с лирическими моментами одной из последних сцен его драмы. Незадолго до финала Теа и Тесман отделяются от остальных, усаживаются у стола под висячей лампой и начинают разбирать бумаги — наброски уничтоженной Геддой рукописи Лёвборга. Ими движет стремление исправить ошибки свои и чужие, попытаться восстановить разрушенное. К этой мизансцене: двое под абажуром с бумагами, пытающиеся восстановить нарушенный порядок своей и чужой жизни, — близка сцена Сони и Войницкого за столом в конце четвёртого действия «Дяди Вани». Следует подчеркнуть, что сейчас в стороне остается вопрос о различиях между Чеховым и Ибсеном, но важно отметить то, что отличает Чехова поры «Лешего» от Чехова же поры «Дяди Вани» и в то же время ассоциативно соотносится с «Геддой Габлер».

Подобные перемены, произошедшие с героями «Дяди Вани», по сравнению с «Лешим», можно связать с новыми литературными впечатлениями Чехова. Принимая во внимание отзывчивость Чехова на ближних и дальних литературных собеседников, допустимо определить время работы над «Дядей Ваней» в границах между чтением Тургенева и Ибсена. Последнее предположение согласуется со временем самого первого упоминания о «не известном никому в мире “Дядя Ване”» (П VI, 247) в письме Чехова к Суворину от 2 декабря 1896 года.



«ДОСТОЕВСКИЙ» СЛЕД У РАННЕГО ЧЕХОВА («БЕЗОТЦОВЩИНА» И «НА БОЛЬШОЙ ДОРОГЕ»)

Поиски «достоевского» следа у Чехова привели исследователей к самым истокам чеховского творчества. Даже не к первым его публикациям, а к первым прозам пера — юношеской пьесе, написанной то ли в таганрогские гимназические годы, то ли в ранние студенческие в Москве и обнаруженной в рукописи уже в 20-е годы XX века. Эту пьесу, текст которой утратил титульный лист, именовали то «Пьесой без названия», то «Безотцовщиной», то по фамилии главного героя — «Платонов». В академическом издании она озаглавлена как условно признанная «Безотцовщина».

В 1970-е — 1980-е годы в работах М.П. Громова и И.Н. Сухих были отмечены тематические и почти цитатные переклички этой драмы с тремя романами Достоевского. В первую очередь было указано, что характеристика, данная Платоновым своему отцу: «Напомнил ему засечённых, униженных, изнасилованных, напомнил Севастопольскую кампанию, во время которой он заодно с другими патриотами бесстыдно грабил свою родину <...> И он поглядел на меня с таким удивлением! <...> Быть завзятым подлецом и в то же время не хотеть сознавать этого — страшная особенность русского подлеца», — это скрытая цитата из «Подростка» Достоевского: «...я тысячу раз дивился на эту способность человека <...> лелеять в душе своей высочайший идеал рядом с величайшею подлостью, и всё совершенно искренно. Широкость ли это особенная в русском человеке, которая его далеко поведёт, или просто подлость — вот вопрос!»¹ Позже было замечено, что в обличительных монологах Платонова в адрес отца проступают и черты Фёдора Павловича Карамазова, а содержание речей и манера высказываться у таких чеховских персонажей, как Глагольев-сын и Глагольев-отец, восходят к Петруше и Степану Трофимовичу Верховенским². В уточнение последнего сопоставления можно добавить, что сама пара Глагольев 1 и Глагольев 2 функционально дублирует пару отца и сына Верховенских: отец — носитель идеалов прошлого времени, разглагольствующий о высоких материях, а сын — практик, напитанный разрушительными идеями нового времени.

¹ Громов М.П. Скрытые цитаты (Чехов и Достоевский) // Чехов и его время: сб. М.: Наука, 1977. С. 41.

² Сухих И.Н. Проблемы поэтики А.П. Чехова. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1987. С. 19–20.

Итак, «Подросток», «Бесы», «Братья Карамазовы». Думается, к этим трём можно добавить ещё один роман Достоевского — «Идиот».

В «Безотцовщине» есть герой, стоящий особняком в системе чеховских персонажей. Это герой сильных страстей и активных действий, мало соответствующий тем представлениям, которые кажутся типичными для людей чеховского мира. Он не из круга Платонова, хотя знает всех и все знают его, — бродяга и конокрад Осип. При его появлении на сцене вдова-генеральша Анна Петровна говорит о нём: «Экие ведь какие зверские глаза!» (XI, 40). Платонов так отзывается: «Одно из интереснейших кровожадных животных современного зоологического музея», «человекоубийца и вор» (XI, 40). Саше, жене Платонова, Осип рассказывает, как в первый раз увидел Анну Петровну:

Иду я по узлеску, недалече отсюда, смотрю, а она стоит в балочке: подсушила платье и лопухом из ручья воду черпает. Зачерпнёт да и выпьет, зачерпнёт да и выпьет, а потом голову помочит... Я спустился вниз, подошёл близко да и гляжу на неё... Она и внимания не обращает: дурак, мол, ты, мужик, мол, зачем же мне на тебя внимание обращать в таком случае? «Сударыня, говорю, ваше превосходительство, попить холодной водицы, знать, захотели?» — «А тебе, говорит, какое дело? Ступай отсюда туда, откуда пришел!» Сказала и не смотрит... Я оробел... Меня и стыд взял, и обидно стало, что я из мужицкого звания. «Чего смотришь на меня, дуралей? Не видал, говорит, никогда людей, что ли?» И посмотрела на меня пронизательно... «Аль, говорит, понравилась?» — «Страсть, говорю, понравились! Уж такая вы, ваше превосходительство, благородная, чувствительная особа, такая красавица... Красивей вас, говорю, отродясь не видал...» <...> И с той поры я как будто очумел... Верите ли? Не ем, не сплю... Всё она у меня перед глазами... Закрою, бывало, глаза, а она перед глазами... Таковую нежность на себя напустил, что хоть вешайся! Чуть было не утопился от тоски, генерала хотел подстрелить... (XI, 90–91).

Осип сам сознаёт и признаётся в полном подчинении своей страсти: «Бывало, что ни прикажет, всё исполняю... Приказала бы самого себя слопать, себя бы слопал...» (XI, 91). На это чувство накладывается вызванное отчаянием желание убить Платонова. Оно возникает после того, как Осип подсматривает сцену, в которой генеральша пытается соблазнить Платонова; он видит, как они обнимаются, целуются и договариваются о тайном ночном свидании:

О с и п (*бьёт шапкой оземь и плачет*). Кончено! Всё кончено, и чтоб оно провалилось сквозь землю! <...> Глаза лопались, в ушах кто-то здоровенным

молотом колотил! Всё слышал! Ну как его не убить, ежели хочется в клочки его разорвать, слопать... <...> Надо убить... (XI, 112).

В этой же ночной сцене генеральша играет чувствами Осипа, проверяет свою власть над ним:

А н н а П е т р о в н а. Подсматриваешь? Шпионишь? *(Берёт его за подбородок.)* Всё видел?

О с и п. Всё.

А н н а П е т р о в н а. А чего ты бледен так? а? *(Смеётся.)* Ты влюблён в меня, Осип?

О с и п. Это как вам угодно.

А н н а П е т р о в н а. Влюблён?

О с и п. Я вас не понимаю... *(Плачет.)* Я вас за святую почитал... Ежели б приказали в огонь лезть, в огонь бы полез... (XI, 111).

Испытанием для Осипа будет не приказ лезть в огонь, а наказ генеральши подать ей сигнал выстрелом из ружья в воздух, когда Платонов отправится к ней на свидание. Осип исполняет её волю, после чего даёт себе зарок зарезать Платонова. Потом он в самом деле бросится на Платонова с ножом и едва не зарежет его, и только внезапное появление Саши помешает убийству. Характерна внутренняя борьба, которая происходит в сознании Осипа в этот момент: «Жалко убивать, да надо...» (XI, 141).

Осип — не из тех чеховских персонажей, кто говорит цитатами из Достоевского или упоминает имя Достоевского, подобно героям «Загадочной натуры», «Шведской спички», «Дяди Вани» и других произведений Чехова. Но характер и поведение Осипа — это характер и поведение человека из мира Достоевского. Ближайший его ориентир — Парфён Рогожин из романа «Идиот», такой же парвеню в кругу Настасьи Филипповны, малообразованный, жестоко битый отцом, натура страстно безудержная и рабски покорная предмету своего поклонения. В рассказе Рогожина о том, как он впервые увидел Настасью Филипповну, сочетаются чувства плебейской униженности и страстного потрясения: «Я тогда, князь, в третьегоднейшей отцовской бекеше через Невский пробегал, а она из магазина выходит, в карету садится. Так меня тут и прожгло. <...> а мы у родителя в смазных сапогах да на постных щах отличались. Это, говорит, не тебе чета <...> всю ту ночь не спал»³ (сравним рассказ Осипа

³ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990. Т. 8. С. 11–12. Далее страницы указаны в тексте.

о встрече с Анной Петровной: его тоже «в жар бросило» (XI, 91), он тоже лишился сна и т. д.).

В портрете Рогожина с первой же страницы отмечена самая его отличительная черта — «с огненным глазами» (с. 5). Лейтмотивом в романе проходит упоминание о том, как в петербургской толпе выделяются глаза Рогожина. Князь Мышкин различает их в разных местах города, не видя самого Рогожина: «Почему с ним опять эта дрожь, этот пот холодный, этот мрак и холод душевный? Потому ли, что опять он увидел сейчас эти *глаза*? Но ведь он и пошёл же из Летнего сада единственно с тем, чтоб их увидеть! <...> Да, это были *те самые* глаза (и в том, что *те самые*, нет уже никакого теперь сомнения!), которые сверкнули на него утром, в толпе, когда он выходил из вагона Николаевской железной дороги; те самые (совершенно те самые!), взгляд которых он поймал потом давеча, у себя за плечами, садясь на стул у Рогожина» (с. 192–193).

В одной из самых драматичных сцен, когда на лестнице гостиницы Рогожин замахивается ножом на князя Мышкина, сверкание глаз Рогожина усилено блеском ножа в его руке: «Глаза Рогожина засверкали, и бешеная улыбка исказила его лицо. Правая рука его поднялась, и что-то блеснуло в ней...» (с. 195).

У Чехова этот след Достоевского прерывист, как бы мерцает сквозь текст его ранней пьесы. Распознать его затруднительно ещё и потому, что «Безотцовщина» в высшей степени литературна, насыщена всевозможными реминисценциями, аллюзиями, которые часто переплетены в пределах не только одной сцены, но и в пределах одной фразы. Таковы и слова Платонова в той сцене, где Осип вынимает из-за пояса нож и валит Платонова на пол:

П л а т о н о в (*кричит*). Руку! Пстой, постой... <...> Руку! Пусти, Осип! Жена, сын... Это нож блестит? (XI, 141).

Тут последнее видение князя Мышкина перед его припадком на лестнице совмещается с последней репликой Дон Гуана из пушкинского «Каменного гостя»:

О, тяжело
Пожатье каменной его десницы!
Оставь меня, пусти — пусти мне руку...
Я гибну — кончено — о Дона Анна!⁴

⁴ Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 4. М.: ГИХЛ, 1960. С. 370.

Любопытно преломление пушкинской сцены у Чехова: его Дон-Жуан — Платонов взывает не к своей Доне Анне — Анне Петровне, из-за которой Осип пришел убить, а к тем, кто привязывает его к жизни, — к жене и сыну. Дополнением к пушкинским ассоциациям с «Каменным гостем» (статуя, несущая гибель) служит реплика приходящего в себя после схватки Платонова: «Эта тварь из чугуна вылита» (XI, 142)⁵.

Но при том, что след Достоевского пересекается с другими литературными напластованиями, он всё-таки не теряется в литературном контексте ранней чеховской пьесы.

К «Безотцовщине» хронологически близок написанный Чеховым в 1885 году драматический этюд в одном действии «На большой дороге». В этом небольшом произведении образ Осипа получил развитие в образе бродяги Мерики. При сопоставлении «Безотцовщины» и «На большой дороге» слабый след, ведущий в чеховский мир от «Идиота», становится более отчётливым. Мерик наделён таким же поразительным взглядом, как чеховский Осип и Рогожин у Достоевского. Действие драматического этюда происходит в кабаке на большой дороге ненастной осенней ночью; Мерик входит в полутёмную комнату, едва-едва освещаемую одной свечой, и кабатчик узнаёт его именно по глазам: «По глазищам спознал!» (XI, 188). Заночевавшая в том же кабаке богомолка Ефимовна не может вынести взгляда Мерики: «Глазища-то какие злющие!.. В тебе, парень, враг сидит... Ты на нас не гляди. <...> Отверни глазищи-то! Гордыню бевсовскую отверни!» (XI, 189).

В чеховский этюд включён рассказ о драматической любви Мерики, в результате которой он стал бродягой: влюбился, «ходил, как окаянный, замороженный, счастьем похвалялся... день и ночь как в огне, а пришла пора, открыл глаза... Не любовь была, а одно только обманство...» Его спрашивают: «Что ж ты ей сделал?» Мерик отвечает: «Убил, думаешь? Руки коротки... Не то что убьёшь, но ещё и пожалеешь... Живи ты и будь ты... счастлива!» (XI, 200).

История Мерики — это типичный для чеховской драматургии «микросюжет»⁶, соотносимый с «макросюжетом» произведения. Большой сюжет здесь связан с судьбой некогда богатого помещика

⁵ См. также: «Мститель Осип <...> пародирует статую Командора, а крик Платонова во время драки с конокрадом: “Руку! Пусти, Осип!” становится сниженной реминисценцией предсмертной реплики Дон-Жуана». *Тамарли Г.И.* Поэтика драматургии А.П. Чехова. Таганрог: Изд-во ТГПИ им. А.П. Чехова, 2012. С. 122.

⁶ См.: *Паперный З.С.* «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982. С. 154–164.

Борцова, ставшего жертвой своего страстного чувства. Наиболее драматическая часть чеховского этюда — история иступлённой, болезненной любви Борцова к Марье Егоровне, убежавшей от него сразу же после венчания к любовнику-адвокату в город. Читатель погружается в эту историю так же поэтапно, как в романе «Идиот» в сюжетную линию Настасьи Филипповны. У Достоевского князь Мышкин впервые слышит о Настасье Филипповне в вагоне поезда в разговоре с Рогожиным; затем в доме генерала Епанчина видит её фотографический портрет; потом уже в доме Иволгиных встречает её и узнаёт. У Чехова место действия остаётся одним и тем же, но сюжет развивается также в несколько этапов. Сначала на сцене появляется женский портрет в золотом медальоне — единственная ценность опустившегося Борцова, ныне не имеющего ни гроша в кармане, причём в портрете посторонние зрители, проявляющие любопытство, отмечают такие детали, как щёки, глаза и выразительность всего лица: «Чисто как живая! Говорить собирается...» (XI, 194), — т. е. то, что было важнейшим для Мышкина в портрете Настасьи Филипповны: «...красота бледного лица, чуть не впалых щёк и горевших глаз...» (с. 68). Потом в тот же кабак заворачивает с большой дороги проезжий, бывший крепостной Борцова Кузьма, который рассказывает о коварной женщине, погубившей его барина. А вскоре случай приводит сюда и саму Марью Егоровну. Не веря своим глазам, Борцов «падает к её ногам и рыдает».

М е р и к (*вскакивает и пристально вглядывается ей в лицо*). Портрет!
(*Хватает её за руку*.) Она самая! Эй, народ! Жена барина!

Та же сцена в какой-то момент повторяет сцену борьбы Платонова с Осипом, а вместе с тем пародийно варьирует заключительную сцену «Каменного гостя»:

М а р ь я Е г о р о в н а. Пошёл прочь, мужик! (*Старается вырвать у него свою руку*.) <...> Пусти же руку! Не боюсь я!.. Подите прочь!

Сюда же вплетён и пушкинский мотив гибельности для героя встречи со статуей Командора, — на сей раз в роли карателя порока выступает «наследник» Осипа Мерик:

М е р и к. Так пропадай же ты, проклятая, пропадом! (*Взмахивает топором*.)

Страшное волнение. Все вскакивают с шумом и криком ужаса (XI, 203).

Рассказанная история страсти до самоотречения, важная роль портрета в медальоне, появление роковой женщины собственной персоной, попытка убийства её — всё это переплетение наиболее ярких и запоминающихся мотивов из «Идиота». То, что сделано Чеховым, можно оценить как своеобразное перераспределение позиций и ролей Рогожина, князя Мышкина и Настасьи Филипповны. Едва ли будет ошибкой сделать вывод о том, что на первых порах творчества Чехов видел в Достоевском одну из сюжетных опор, помогающих ему справляться со сложностями композиции, неизбежными у всякого начинающего автора. В дальнейшем его обращения к Достоевскому изменятся по самому характеру: это будут цитаты, параллели, всяческие отсылки, переведённые из сферы сознания автора в сферу сознания его героев, людей уже из собственно мира Чехова.



ПОСЛЕДНЯЯ МИНУТКА РАНЕВСКОЙ И ГРАФИНИ ДЮБАРРИ

В четвёртом, последнем действии «Вишнёвого сада» Чехов выстраивает продуманный временной ряд, чётко хронометрируя совершающееся действие. Реплики Лопухина начинают, а Раневской — завершают отсчёт убывающего времени, остающегося до финала: от трёх четвертей часа — до одной-единственной минутки:

«...до поезда осталось всего сорок шесть минут!» (XIII, 243).

«...через двадцать минут на станцию ехать» (XIII, 243).

«Минут через десять давайте уже в экипажи садиться...» (XIII, 247).

«Ещё минут пять можно...» (XIII, 249).

«Я посижу ещё одну минутку» (XIII, 252).

В третьем действии той же пьесы, когда в городе на торгах продаётся усадьба с вишнёвым садом, в доме Раневской идёт скромный бал. Один из приглашённых декламирует перед собравшимися гостями отрывок из поэмы А. К. Толстого «Грешница». Как справедливо отмечалось в исследовательской литературе, мотивы этой поэмы соотносятся с чеховским текстом, в первую очередь — с образом Раневской¹.

Разные эпизоды, разделённые сценическим временем и пространством, связаны у Чехова внутренней логикой сюжетного движения. Помогает понять это одна литературная аналогия, где оба мотива — *последняя минутка* и *грешница* — сведены вместе. Речь идёт о романе Достоевского «Идиот». Здесь во второй главе второй части приведён рассказ о казни на эшафоте в революционном Париже графини Дюбарри. Племянник Лебедева, подслушав, как тот молится за упокой души какой-то графини Дюбарри, насмехается над своим дядей. Лебедев говорит, что «четвёртого дня, первый раз в жизни, её жизнеописание в лексиконе прочёл», и пытается разъяснить, чем вызван его порыв помянуть Дюбарри в молитве:

«Это была такая графиня, которая, из позору выйдя, вместо королевы заправляла и которой одна великая императрица,

¹ См.: Шалюгин Г. А. Учитель и грешница: сюжет в сюжете «Вишнёвого сада» // Чеховиана. «Звук лопнувшей струны»: к 100-летию пьесы «Вишнёвый сад». М.: Наука, 2005. С. 455–467; Доманский Ю. В. Об одной чеховской ремарке (Текст, которого нет в тексте) // Там же. С. 467–478; Гульченко В. В. «22 несчастья» — 22 августа — 31 пауза (Знаки катастрофы в пьесе Чехова «Вишнёвый сад» // Наследие А. П. Скафтымова и поэтика чеховской драматургии: Мат-лы Первых междунар. Скафтымовских чтений. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014. С. 125–126.

в собственноручном письме своём, “*ma cousine*” написала. Кардинал, нунций папский, ей, на леве-дю-руа (знаешь, что такое было леве-дю-руа), чулочки шёлковые на обнажённые её ножки сам вылезался надеть, да ещё за честь почитая, — этакое-то высокое и святейшее лицо! <...>

Умерла она так, что после этакой-то чести, этакую бывшую властелинку, потащил на гильотину палач Самсон, заневинно, на потеху пуасардок парижских, а она и не понимает, что с ней происходит, от страха. Видит, что он её за шею под нож нагибает и пинками подталкивает, — те-то смеются, — и стала кричать: “*Encore un moment, monsieur le bourreau, encore un moment!*” Что и означает: “Минуточку одну ещё повремените, господин буро, всего одну!” И вот за эту-то минуточку ей, может, господь и простит, ибо дальше этакого мизера с человеческой душой вообразить невозможно. Ты знаешь ли, что значит слово мизер? Ну, так вот он самый мизер и есть. От этого графинино крика, об одной минуточке, я как прочитал, у меня точно сердце захватило щипцами. <...> Да и <...> я не просто за одну графиню Дюбарри молился; я прочитал так: “Упокой господи душу великой грешницы графини Дюбарри и всех ей подобных”, а уж это совсем другое; ибо много таковых грешниц великих и образцов перемены фортуны, и вытерпевших, которые там теперь мятутся, и стонут, и ждут...»²

Объяснение Лебедева обращено не только к насмешливому молодому человеку, но и к находящемуся рядом князю Мышкину. Присутствие князя Мышкина — сочувственно принявшего позицию именно Лебедева, а не его племянника и, как известно, по замыслу автора уподобленного Христу — переводит весь этот эпизод в вариант того же сюжета «Учитель и грешница», что лёг в основу поэмы А.К. Толстого, а затем как аллюзия отозвался в «Вишнёвом саде».

Отсвет сцены из Достоевского падает на Раневскую: в этом свете её ситуация из бытовой смещается в область бытийной, онтологической. Это она — грешница с детской душой. Это у неё осталась — одна минутка. Это она заслуживает моления за её грешную душу и сострадания к ней, имевшей так много и лишившейся всего. Оправдание Лебедевым графини Дюбарри — последней фаворитки французского короля Людовика XV, ненавидимой народом за расточительство и оказавшейся в своём роде жертвой любви, — оправдывает и Раневскую. Удивительно это приращение ассоциаций: и неприкрытая расточительность Раневской, и тема Парижа,

² *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990. Т. 8. С. 164–165.

и парижский любовник — камень на шее, с которым Раневская идёт на дно, — всё это в соотношении с историческим образом графини Дюбарри открывает в образе чеховской героини неожиданно новые смыслы.

Чеховеды подчас очень суровы к Раневской, обвиняют её, как на судебном заседании, и выносят ей обвинительный приговор³. Чехов гораздо милосерднее к своей героине, чем интерпретаторы его текста. И ещё больше милосердия обнаруживает в своём сердце Лебедев — образ вовсе не идеальный и исполненный противоречий. Сам Лебедев — это правда о человеке, как её понимал Достоевский. Такая правда не раз открывается в том же романе Достоевского. Генерал Иволгин нечаянно выговорил правду среди нагромождённой лжи — и, взволнованный до слёз, в раскаянии покидает общество; «остановись на минутку; все мы грешны» — кричит ему вслед усевестившая его и сама усевестившаяся героиня⁴. Князь Мышкин, видя в руках у Рогожина нож, уже занесённый для удара, в последний миг перед потерей сознания кричит: «Парфён, не верю!...»⁵ Вот правда о человеке и вот истина последней «минутки».

Соотнесение текстов Достоевского и Чехова корректирует и интерпретацию всего смысла финала «Вишнёвого сада». Что остаётся у графини Дюбарри за пределами её последней минуточки? Ровным счётом ничего — если не считать позднейшей пролитой над ней слезы Лебедева и его молитвы за упокой её грешной души. Что остаётся у Раневской за пределами её последней, «ещё одной минутки»? В свете аналогии с графиней Дюбарри, за пределами последней минутки у Раневской уже ничего не будет. Как говорится у Салтыкова-Щедрина: «История прекратила существование своё». Не знающая жизни Аня строит планы: мама вернётся, и в осенние долгие вечера они будут читать разные книги, перед ними откроется новый, чудесный мир... Они строили много планов, даже больше, чем нужно. Результат этих планов к финалу известен не только зрителям пьесы, но и самим героям. Всё кончено. Остаётся последнее «прощай!», последнее объятие сестры и брата и бессвязные восклицания, утасаживающие, сходящие на нет, как звук лопнувшей струны.

³ Например: «...Раневская действует, совершенно не думая о своих близких и искренне не понимая, что её поведение порочно, а то и преступно. <...> Мы сказали, что Раневская может совершить и преступный поступок, — и это не преувеличение» и т. п. *Долженков П. Н.* «Как приятно играть на мандолине!» О комедии Чехова «Вишнёвый сад». М.: МАКС Пресс, 2008. С. 64.

⁴ *Достоевский Ф. М.* Т. 8. С. 204.

⁵ Там же. С. 195.

За несколько лет до работы над «Вишнёвым садом» Чехов читал драматический этюд Т.Л. Щепкиной-Куперник «Вечность в мгновении». Вечность в мгновении — это то, что проживает Раневская в своей последней сцене. Б.И. Зингерман нашёл для понятия времени в чеховских пьесах замечательную метафору: «Время в пьесах Чехова свивается в несколько кругов, один шире другого»⁶. Последняя минутка Раневской застывает, растягивается и перерастает в Вечность. Отсюда уже один шаг от понятия *время* до понятия *Времена*. Рядом с Достоевским, усиливая его мотивы, в тексте Чехова присутствует скрытая библейская аналогия, имеющая прямое отношение к Времени с большой буквы:

«Тогда был в Иерусалиме человек, именем Симеон. Он был муж праведный и благочестивый, чающий утешения Израилева; и Дух Святой был на нём.

Ему было предсказано Духом Святым, что он не увидит смерти, доколе не увидит Христа Господня.

И пришёл он по вдохновению в храм. И когда родители принесли Младенца Иисуса, чтобы совершить над Ним законный обряд, он взял Его на руки, благословил Бога и сказал:

Ныне отпускаешь раба Твоего, Владыко, по слову твоему, с миром...»⁷

Самый старый обитатель вишнёвого сада, Фирс, не скрывая своей радости от встречи с возвратившейся Раневской, говорит: «Барыня моя приехала! Дождался! Теперь хоть и помереть... (*Плачет от радости.*)» (XIII, 203).

Это очень скрытая аналогия, собственно — всего лишь намёк. Но, может быть, не случайно в той же пьесе появился герой с фамилией Симеонов-Пищик, и имя ещё одного героя — Семён. Это отголоски не столько сказанного, сколько недосказанного, но к чему дан посыл. Библейский рассказ о Симеоне выражает ситуацию грандиозной смены времён. Не смены одной общественно-экономической формации — другой, а глобальный уход в прошлое всего, что длилось, казалось, бесконечно, а ныне уходит бесповоротно. Только в буквальном, облегчённом, как это свойственно школьной практике, пересказе сюжета возможно толкование, подобное следующему: «Фирс, радостно встречая Раневскую, восклицает: “Барыня моя приехала! Дождался! Теперь хоть и помереть...” Приехавшая барыня в компании с другими и обрекла на смерть Фирса, забыв его

⁶ Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение. Изд. 2-е. М.: РИК Русанова, 2001. С. 27.

⁷ Новый завет Господа нашего Иисуса Христа. От Луки святое благовествование. Гл. 2: 25–29.

в заколоченном доме»⁸. Это слишком прямолинейное заключение находится в противоречии с последней сценой пьесы. Последние реплики и авторская ремарка говорят о том, что время Фирса кончилось: «Силушки-то у тебя нету, ничего не осталось, ничего... Эх ты... недотёпа!.. (*Лежит неподвижно.*)» (XIII, 253). Следующий затем ряд звуковых символов: звук лопнувшей струны, тишина, далёкий стук топора по дереву — говорит о том, что время закончилось для всех.

Поскольку именно Фирс формулирует и выражает то чувство, которое обращает память к библейскому Симеону, то относиться к нему как к второстепенному персонажу — одна из ошибок интерпретации. Ещё раз процитирую современного исследователя, в книге которого Фирс включён в группу тех персонажей, которые «не имеют собственных сюжетных линий и не участвуют в сюжетных линиях других героев пьесы», а потому отнесён к «второстепенным»⁹. Но у Фирса — особая функция: в классицистской пьесе это была бы функция резонёра. Он в самом себе несёт идею закончившегося Времени, но идея эта касается всех и каждого в чеховской пьесе. Финал пьесы о вишнёвом саде выражает идею Екклезиаста (интерес к которому со стороны Чехова известен): «Всему своё время, и время всякой вещи под небом».

Традиционный взгляд на основной конфликт «Вишнёвого сада» всегда отражал противопоставление прежних владельцев прекрасного имения, дворян — и нового хозяина, выходца из крепостных. Укоренилось представление, что «владельцы усадьбы — люди, живущие в то же самое время, что и Лопехин, духовно существуют в ином измерении»; что персонажи чеховской пьесы «разведены в антагонистические позиции»; что «основной конфликт пьесы и кульминация её действия — это переход усадьбы от Гаевых к Лопехину»; что идейная суть сюжета — «аспект историко-социальной преемственности»¹⁰. Но художественная логика чеховской пьесы подводит к тому, что не будет никакой преемственности: всё заканчивается для всех. Финальный звук лопнувшей струны, раздающийся над опустевшим пространством, — это знак конца для всех. Для уехавших расточителей Гаева и Раневской, для оставшихся «недотёп» Фирса и Епиходова, для собирающегося провести всю зиму в Харькове делового Лопехина. Тут ещё надо учесть значение

⁸ Долженков П. Н. «Как приятно играть на мандолине!» О комедии Чехова «Вишнёвый сад». С. 80.

⁹ Там же. С. 149.

¹⁰ Гушанская Е. М. «Вишнёвый сад» (Проблемы поэтики) // О поэтике А. П. Чехова: Сб. науч. тр. Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1993. С. 236, 237, 240.

чеховской топонимики. В художественном мире Чехова Харьков — город мифический, опасный, — место, где обрываются все связи и заканчиваются все пути¹¹. Уезжающему в Харьков Лопяхину уготована та же незавидная судьба, что и другой, потерявшей всё стороне.

И тогда главным смыслом чеховской пьесы оказывается не переход вишнёвого сада из одних рук в другие руки, а превращение Сада в символ и перемена его сущности уже в другой категории времени — в категории Вечности. Прояснить это помогает ещё одна аналогия — финал романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Там пострадавшему герою дарован «вечный дом» и, значит, вечный же сад у дома, где можно «гулять со своею подругой под вишнями, которые начинают зацветать...»¹² Прообразом этого «вечного дома» послужил дом Чехова на окраине Ялты, где была написана пьеса «Вишнёвый сад», а прообразом сада — чеховский сад, посаженный писателем возле дома¹³. Михаил Булгаков побывал здесь впервые в июле 1925 года, то есть он увидел сад Чехова в пору плодоношения: на крымском юге вишнёвые деревья цветут в апреле, а к июлю вишни уже созревают. Но сад, оставшийся без хозяина, был перенесён и сохранён в виртуальном мире булгаковского романа в пору его неувыдаемого, вечного цветения. Литературная проекция этого образа была задана самим чеховским текстом: «О, сад мой! После тёмной, ненастной осени и холодной зимы опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя...» (XIII, 210).

¹¹ Подробней об этом см.: Головачёва А.Г. Харьков в жизни и творчестве А.П. Чехова // «Как меня принимали в Харькове»: А.П. Чехов и украинская культура: Сб. мат-лов Междунар. науч. конф., посвящённой 150-летию со дня рождения А.П. Чехова. Киев: Русское слово, 2011. С. 50–72.

¹² Булгаков М. Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита. Л.: Худож. лит., 1978. С. 798.

¹³ Шалюгин Г.А. «Как странно здесь...» (Михаил Булгаков в чеховском доме) // Крымские пенаты: Альманах литературных музеев. №3. Симферополь, 1996. С. 48.

ТАМ И ЗДЕСЬ: КРЫМ КАК ТЕКСТ

В июле 1888 года было положено начало тому своеобразному литературному диалогу Чехова с Крымом, завершение которого пришлось уже на новое столетие, на последние, ялтинские годы писателя.

Впервые Чехов увидел Крым в 28 лет — в возрасте «не мальчика, но мужа». Уроженец южного города Таганрога, он был в эту пору узаконенным московским жителем, но не только поэтому, а скорее по своему умонастроению считал себя северянином. Тем не менее летний отдых в 1888 году он и его семейство предпочли провести на юге, и впервые для семьи была снята дача на Украине, близ города Сумы, у зеленых берегов реки Псёл. Отсюда берёт начало его дорога в Крым, поначалу — в Феодосию, куда он выехал по приглашению А. С. Суворина, достраивавшего удобный и вместительный дом у моря. В этих местах восточного побережья прошли первые крымские каникулы Чехова.

Приглашение от Суворина, стремившегося через дружеские связи укрепить деловые отношения с молодым талантливым писателем, поступило зимой. Всю весну Чехов думал об этой поездке, строил планы, делился ими: «Я непременно приеду в Феодосию» (П II, 230); «В Крыму начну писать лирическую пьесу» (П II, 281). И наконец: «Еду я в Феодосию 10-го июля. Мой адрес таков: Феодосия, Суворину для Чехова» (П II, 293).

Каким он ожидал увидеть крымское побережье, что знал о нём в это время? По слухам было известно, что русский юг не хуже знаменитых итальянских курортов. Кроме того, уже состоялось заочное знакомство с его красотами — по картинам художника-пейзажиста И. И. Левитана. Левитан был с юности другом и соучеником по Московскому училищу живописи, ваяния и зодчества старшего брата Чехова, художника Николая. Приехав впервые на этюды в Ялту в марте 1886 года, он испытал при виде весеннего Крыма состояние необыкновенного восторга и творческого подъёма. Чехов, конечно, помнил эти рассказы художника, письма его из Ялты: «Дорогой Антон Павлович, чёрт возьми, как хорошо здесь! Представьте себе теперь яркую зелень, голубое небо, да ещё какое небо! Вчера вечером я взобрался на скалу и с вершины взглянул на море, и знаете ли что, — я заплакал, и заплакал навзрыд; вот где вечная красота и вот где человек чувствует своё полнейшее ничтожество! Да что значат слова, — это надо самому видеть, чтоб понять! Чувствую себя

превосходно, как давно не чувствовал, и работается хорошо <...> верх восторга было бы, если бы вы сюда приехали, постарайтесь, это наверняка благодатно подействует на вас»¹.

Вернувшись из Крыма, художник гостил у Чеховых в Подмоховье. Писатель рассказывал о талантливом друге: «Со мной живёт Левитан, привезший из Крыма массу (штук 50) замечательных (по мнению знатоков) эскизов. Талант его растёт не по дням, а по часам» (П I, 253). Крымские этюды Левитана привлекли всеобщее внимание, его дарование стало общепризнанным. Они подготовили к встрече с югом и воображение Чехова.

Два года спустя, благодаря гостеприимству Суворина, Чехову представилась возможность проверить свои ожидания. Первые впечатления, обычно важные при всяком новом знакомстве, определили его основные крымские симпатии и антипатии, оставшиеся на всю жизнь. Вид степи, открывшийся из окна поезда, показался ему унылым, но сразу понравился Севастополь, куда он приехал ночью: «Город красив сам по себе, красив и потому, что стоит у чудеснейшего моря» (П II, 294). Отправившись наутро пароходом из Севастополя в Феодосию, Чехов рассмотрел и знаменитое побережье. С борта парохода пышная южная растительность напомнила ему заросли крапивы.

В Феодосии у Суворина Чехов прожил 12 дней. Каждый из них был наполнен интересными разговорами, встречами и экскурсиями. Уже «через час после приезда, — сообщал он родным, — меня повезли на завтрак к некоему Мурзе, татарину. Тут собралась большая компания: Суворины, главный морской прокурор, его жена, местные тузы, Айвазовский» (П II, 296). Знаменитый художник-маринист Айвазовский на Чехова произвёл впечатление: «бодрый старик лет 75 <...> полон собственного достоинства <...> натура сложная и достойная внимания». В гостях у него Чехов провёл целый день: «Вчера я ездил в Шах-Мамай, имение Айвазовского, за 25 вёрст от Феодосии. Имение роскошное, несколько сказочное; такие имения, вероятно, можно видеть в Персии» (П II, 298).

Намерение поработать в тот раз не осуществилось: «Мечтал я написать в Крыму пьесу и 2–3 рассказа, но оказалось, что под южным небом гораздо легче взлететь живым на небо, чем написать хоть одну строку» (П II, 298). Решив продолжить морское путешествие, Чехов отправился в недолгую поездку на Кавказ. Несколько раз после этого он побывает в Крыму, но никогда больше не будет у него

¹ И.И. Левитан. Письма. Документы. Воспоминания. М.: Искусство, 1956. С. 27.

такого хорошего отдыха, как в этот первый приезд. И что важнее, не будет тех чувств радости жизни и независимости, какие наполняли его в год, когда состоялось знакомство с Крымом.

Творческая удача посетила писателя не в Феодосии, а в Ялте, и только 6 лет спустя, в марте 1894 года. Тогда был написан рассказ «Вечером», теперь известный под названием «Студент». Чехов построил его как диалог двух настроений, двух направлений мысли в сознании одного героя, студента Ивана Великопольского. Первоначальный поток его размышлений связан с гнетущими житейскими впечатлениями: «ужасы были, есть и будут»; в конце рассказа эти размышления сменяются другими: «правда и красота <...> всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле...» Диалогичность сознания, контрастность, положенная в основу этого первого ялтинского произведения Чехова, в высшей степени свойственны личному авторскому восприятию характерных крымских реалий. Постигая Крым, наблюдая местную жизнь, размышляя, писатель вёл с ним непрерывный внутренний диалог.

Чехов приезжал к прекрасным берегам Тавриды в разные годы, в разное время года, в разном своем настроении и состоянии здоровья. Но всякий раз бывал поражён контрастом, отмеченным с первой встречи. Ещё во время поездки 1888 года его восхитили крымские горы. Увиденные впервые при лунном свете, они пробудили творческое воображение: «От Симферополя начинаются горы, а вместе с ними и красота. Ямы, горы, ямы, горы, из ям торчат тополи, на горах темнеют виноградники — всё это залито лунным светом, дико, ново и настраивает фантазию на мотив гоголевской “Страшной местности”. Особенно фантастично чередование пропастей и туннелей, когда видишь то пропасти, полные лунного света, то беспросветную, нехорошую тьму... Немножко жутко и приятно» (П II, 294).

На всю жизнь вошла в сердце Чехова и красота моря, «чудесного, синего и нежного» (П II, 297). В письмах к родным он рассказывал: «Самое лучшее у моря — это его цвет, а цвет описать нельзя» (П II, 294–295). Окунувшись впервые, он засмеялся от радости, целыми днями потом лежал на раскалённом солнцем песке, лунными вечерами смотрел на бесконечную морскую даль.

Устройство же побережья, курортные нравы показались чем-то «мещански-ярмарочным». Первые впечатления такого рода вызвала Ялта, увиденная поначалу проездом: «Коробкообразные гостиницы <...> рожи бездельников-богачей с жадной грошовых приключений, парфюмерный запах вместо запаха кедров и моря, жалкая грязная пристань <...> болтовня барышень и кавалеров,

понаехавших сюда наслаждаться природой, в которой они ничего не понимают» (П II, 295–296). Мало чем отличалось от этого и впечатление от Феодосии: «...скучный на вид городишко... и улыбается одно только море, которому нет дела до мелких городишек и туристов» (П II, 296).

Приехав второй раз в Крым, теперь уже в Ялту, летом 1889 года, Чехов опять восхищается морем и досадует на несовершенство местной жизни: «В Ялте много барышень и ни одной хорошенькой. Много пишущих, но ни одного талантливого человека. Много вина, но ни одной капли порядочного. Хороши здесь только море да лошади-иноходцы» (П III, 234). В третий приезд, весной 1894 года, опять поражает тот же контраст: «Море прекрасно. Прекрасны пароходы. Но публика некультурная, нудная» (П V, 285).

С сентября 1898 года Чехов становится ялтинским жителем. Крымская осень, не отличавшаяся от лета, порадовала его: «Крым очень хорош. Никогда раньше он мне так не нравился, как теперь» (П VII, 307). Но и в это время в чеховских отзывах звучат контрастные, раздваивающиеся голоса: «...погода здесь тёплая, летняя, но скука аспидская» (П VII, 275); «Крымское побережье красиво, уютно и нравится мне больше, чем Ривьера; только вот беда — культуры нет. <...> окрестности — это сплошная Азия» (П VII, 289).

В этих впечатлениях скрыт источник одного приметного лейтмотива в последних сочинениях писателя. «Какие красивые деревья и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь!» — размышляет герой написанной в Ялте драмы «Три сестры» (XIII, 181). Герой пьесы «Вишнёвый сад» говорит: «Иной раз, когда не спится, я думаю: господи, ты дал нам громадные леса, необъятные поля, глубочайшие горизонты, и, живя тут, мы сами должны бы понастоящему быть великанами...» (XIII, 224). Самый «крымский» из чеховских рассказов — «Дама с собачкой», и не только по месту действия, но и по настроению, по мысли автора: «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». Посреди этой, как пишет Чехов, «сказочной обстановки — моря, гор, облаков, широкого неба», его герой Дмитрий 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 своём человеческом достоинстве» (X, 133–134).

За три года до появления «Дамы с собачкой» об Ореанде было написано стихотворение Валерия Брюсова, признанного главы школы

русского символизма. Брюсов описывал ту же картину, какую видели чеховские герои: горы, море и необъятный простор. Быть может, именно ту, что открывалась с той самой скамьи в Ореанде, на которой молча сидели Гуров и Анна Сергеевна:



Чёткие линии гор;
Бледно-неверное море...
Гаснет восторженный взор,
Тонет в небесном просторе.
Создал я в тайных мечтах
Мир идеальной природы, —
Что́ перед ним этот прах:
Степи, и скалы, и воды!

12 июня 1896

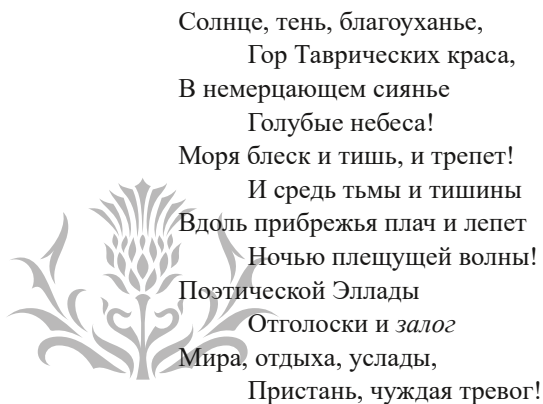
Ореанда

Брюсов ведёт *свой* диалог с Крымом и *по-своему* полемизирует с ним: поэт-символист, он воспринимает окружающий мир как «прах», провозглашает его несовершенство в сравнении с миром своей мечты. Нетрудно заметить, что рассказ Чехова полемичен по отношению к этой идее. В «Даме с собачкой» утверждается самоценность и неизбежность реального мира: «Так шумело внизу, когда ещё тут не было ни Ялты, ни Ореанды, теперь шумит и будет шуметь так же равнодушно и глухо, когда и нас не будет». В неутомимости морской стихии чеховский герой открывает для себя «залог нашего вечного спасения, непрерывного движения мысли на земле, непрерывного совершенства» (X, 133).

В чеховских строках развивается мотив пушкинского стихотворения «Талисман» — «Там, где море вечно плещет...» О том, насколько он был близок Чехову, можно судить по воспоминаниям художника Константина Коровина: однажды Чехов предложил ему в дар свою дачку у моря в Гурзуфе и при этом добавил: «Хотите?.. Только там очень море шумит, “вечно”...»²

В упоминании же о «залоге» скрыта полемика с традиционным понятием, связанным с поэтическим образом Тавриды в литературной традиции XIX века. Сравним со строками из «Дамы с собачкой» крымский пейзаж и поэтический вывод в стихотворении П. А. Вяземского:

² Коровин К.А. Из моих встреч с А.П. Чеховым / Публ. И. С. Зильберштейна // Литературное наследство. Т. 68. Чехов. М.: Изд-во АН СССР, 1960. С. 555–556.



В чеховском описании Ореанды перечислены те же детали пейзажа (горы, море, широкое небо), не забыт даже ночной шум волн, навевающий на героя особое настроение. Однако если в поэтической традиции красота крымской земли — залог личного счастья, покоя и безмятежности, то у Чехова это совсем иное и даже прямо противоположное: залог общечеловеческого совершенства, непрерывного движения ищущей мысли. Между тем в мире чеховских героев движение мысли, как правило, оборачивается мучительным раздумьем, лишаящим безмятежности, порой не оставляющим вовсе надежды на счастье. «И как бы мне хотелось доказать вам, что счастья нет, не должно быть и не будет для нас...» (XIII, 146) — говорит герой «Трёх сестёр», размышляя о настоящем и будущем человечества. Во многих чеховских сочинениях обозначен один и тот же этап на пути к общечеловеческому совершенству: осознание необходимости «новой, нервной, сознательной жизни, которая не в ладу с покоем и личным счастьем» (VIII, 332; рассказ «Учитель словесности»).

Постижение Крыма как текста позволило Чехову покончить с литературной традицией, разделявшей мир на макро- и микромиры. До него макромир был наполнен конфликтами и звучал сплошным диссонансом, микромиром была Таврида, не знающая ненастья, дарующая успокоение. «Успокоенье» — характерное слово из знаменитой крымской «Элегии» В.И. Туманского:

На скалы, на холмы глядеть без нагляденья;
Под каждым деревом искать успокоенья <...> —
Вот жизнь моя в стране, где кипарисны сени
Средь лавров возраста, приманивают к лени...

Начало этой литературной традиции было положено элегией
К.Н. Батюшкова «Таврида»:

Друг милый, ангел мой! Сокроемся туда,
Где волны кроткие Тавриду омывают... <...>
Под небом сладостным полуденной страны
Забудем слёзы лить о жребии жестоком...

Этой традиции отдал щедрую дань Пушкин:

И там, где мирт шумит над падшей урной,
Увижу ль вновь сквозь тёмные леса
И своды скал, и моря блеск лазурный,
И ясные, как радость, небеса?
Утихнет ли волненье жизни бурной?
Минувших лет воскреснет ли краса?
Приду ли вновь под сладостные тени
Душой уснуть на лоне мирной лени?

Здесь всё относящееся к «волненью жизни бурной» вынесено за границы воображаемого крымского оазиса, строго очерчен тот заповедный «золотой предел», внутри которого не может возникнуть даже намёка на какие-то диссонансы, на какие-либо противоречия между миром природы и сферой человеческого сознания. Оказавшись «на лоне» крымской природы, мысль и душа лирического героя всматриваются в окружающий мир, как в покойное зеркало, и отражение их неизменно столь же покойно. Не диалог и не многоголосье, а единый голос звучит в безмятежно льющемся монологе.

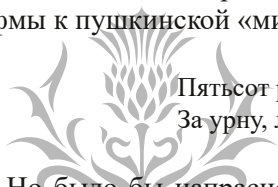
Как предельная степень душевного, эстетического и физического слияния человека и природы воспринимается известное пушкинское сравнение из стихотворения «Виноград», написанного по южным воспоминаниям:

Краса моей долины злачной,
Отрада осени золотой,
Продолговатый и прозрачный,
Как персты девы молодой.

Всякая предельность чревата соблазном пародии: представитель следующего поэтического поколения, А.К. Толстой, не удержался, чтобы не приписать к последним пушкинским строчкам свой комментарий:

Мне кажется, тому немалая досада,
Чей можно перст сравнить со гроздом винограда³.

Он же сделал следующую назидательную надпись под стихотворением «Кто видел край, где роскошью природы...», подобрав свои рифмы к пушкинской «мирной лени» и «сладостной тени»:



Пятьсот рублей я наложил бы пени
За урну, лень и миртовы леса⁴.

Но было бы напрасно думать, что в собственном поэтическом творчестве А.К. Толстой вышел за пределы той же укоренившейся традиции. Его цикл «Крымские очерки», включивший 14 стихотворений, открывается произведением, столь явственно разделяющим мир на *там* и *здесь*, что его литературная ориентация не вызывает сомнений:

Над неприступной крутизною
Повис туманный небосклон;
Там гор зубчатою стеною
От юга север отделён.
Там ночь и снег; *там*, враг веселья,
Седой зимы сердитый бог
Играет вьюгой и метелью,
Ярясь, уста примкнул к ущелью
И воев в их гранитный рог.
Но *здесь* благоухают розы,
Бессильно вихрем снеговым
Сюда он шлёт свои угрозы,
Цветущий берег невредим.
Над ним весна молодая веет,
И лавр, Дианою храним,
В лучах полудня зеленеет
Над морем вечно голубым.



Крымские впечатления многократно давали А.К. Толстому повод и для выражения чувства душевного единения с природой:

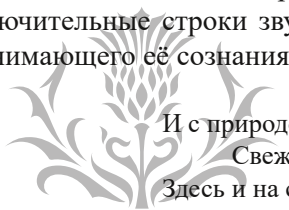
Сижу я на камне, висят облака
Недвижные в синем просторе;

³ Толстой А.К. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М.: Правда, 1969. С. 445.

⁴ Там же.

Душа безмятежна, душа глубока,
Сродни ей спокойное море.

XIX век осознал и утвердил ценность такого согласия. В стихотворении Вяземского о Тавриде, начало которого приводилось выше, заключительные строки звучат как гимн единству природы и воспринимającego её сознания:



И с природою согласно
Свежесть в мыслях и мечтах,
Здесь и на сердце так ясно,
Как в прозрачных небесах.

В стихотворении старшего друга Чехова Я.П. Полонского «Ночь в Крыму» описание лунной ночи, звуки, запахи, всё обаяние природы неразрывны с сердечным переживанием, в унисон звучат

Эта музыка природы,
Эта музыка души.

Погружение сознания в мир природы, полное слияние их происходит в крымских стихах младшего современника и друга Чехова И.А. Бунина.

Иное у Чехова. В чеховском мире сильны чувства утраты подобной гармонии или сожаления, что она невозможна. Для героев Чехова эта гармония — как любовь, о которой сказано в Записной книжке писателя: «Любовь. Или это остаток чего-то вырождающегося, бывшего когда-то громадным, или же это часть того, что в будущем разовьётся в нечто громадное, в настоящем же оно не удовлетворяет, даёт гораздо меньше, чем ждётся» (XVII, 77). В «Даме с собачкой» только однажды делается намёк на возможное, но пока ещё недостижимое: «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...» Но мы помним, как, не дождавшись точки, посреди этой фразы будто вырастает дуэльный барьер, по другую сторону которого одновременно начинает звучать второй голос: «...всё, кроме того, что мы сами мыслим и делаем...» (X, 133–134).

Имевший возможность хорошо узнать Чехова в его последние годы И.А. Бунин вспоминал об одной особенности их ялтинских встреч: «...во время разговора всё думал о чём-то своём,

предоставляя собеседнику самому улавливать переходы в скрытом течении своих мыслей, и всё глядел на море сквозь стёкла пенсне, слегка приподняв лицо...»⁵

Чехов прочитывал Крым, как книгу. И прочитанное, осознанное, усвоенное возвращалось словами и строчками на страницы его писем, рассказов и пьес.



⁵ Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. М.: Худож. лит., 1967. С. 182–183.

«ТОЛСТОВСКАЯ ФИЛОСОФИЯ» И РАССКАЗ ЧЕХОВА «СТУДЕНТ»

В первых числах марта 1894 года Чехов приехал в Крым отдохнуть и поправить здоровье. Он остановился в Ялте в лучшей городской гостинице «Россия» на набережной и прожил здесь до начала апреля, после чего возвратился в свое подмосковное имение Мелихово.

В самые первые дни погода успела порадовать его. В Подмоскowie лежал снег, стояли морозы, а Ялта встретила южным теплом. «Здесь настоящая весна. Кругом зелено, и поют птицы. Днём хожу в летнем пальто» (П V, 275), — писал он родным. Впервые Чехов увидел крымскую весну, за несколько лет до этого поразившую его друга художника Левитана. Но, привязанный душой к природе среднерусской полосы, отдал предпочтение менее ярким северным кракам, заметив в одном из писем: «...северная весна лучше здешней... У нас природа грустнее, лиричнее, левитанистее...» (П V, 281–282).

Вскоре и в тёплом приморском городе погода испортилась. По письмам Чехова можно судить, что март 1894 года в Крыму выдался на редкость сырым и пасмурным. Неожиданной мартовской сырости мы в какой-то мере обязаны тем, что в те дни был написан один из лучших рассказов Чехова. Ранее предполагавший много гулять и отдыхать, писатель был вынужден редко покидать гостиничный номер. Он начал работать над рассказом, поначалу названным — «Вечером», а впоследствии — «Студент».

О чём тянуло писать в те дни в непривычно зелёном городе? О знаменитой ялтинской набережной, о живописных окрестностях или, в конце концов, о курортных нравах, как случится позже в «Даме с собачкой»? Ничего подобного не найти в первом ялтинском рассказе Чехова. Перед его глазами вставала картина пустынной и нищей русской деревни, утонувшей в вечерней мгле, пронзённой холодным ветром. Именно такую деревню увидел его молодой герой, студент, сын дьячка Иван Великопольский.

«Студент» — один из самых коротких, но и наиболее совершенных по форме чеховских рассказов, с чётко выстроенным сюжетом. Иван Великопольский, студент духовной академии, вечером в страстную пятницу после дня, проведённого в лесу, держит путь домой. Сгустившиеся сумерки, внезапно вернувшийся зимний холод, чувство мучительного голода, воспоминания об убогой родительской избе — всё это вызывает в нём ощущение безнадежности:

«...точно такой же ветер дул и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре <...> точно такая же лютая бедность, голод, такие же дырявые соломенные крыши, невежество, тоска, такая же пустыня кругом, мрак, чувство гнёта, — все эти ужасы были, есть и будут, и оттого, что пройдёт ещё тысяча лет, жизнь не станет лучше» (VIII, 306).

По дороге студент встречает знакомых — двух вдов, мать и дочь, содержащих огороды в стороне от деревни и хлопчущих у костра. Он греется рядом с ними и рассказывает евангельскую историю: в такую же холодную, страшную ночь вели на суд к первосвященнику Иисуса, а во дворе ждал и вот так же грелся у костра апостол Пётр, любивший его. Потом Пётр предал своего учителя, трижды в страхе отрёкся от него, а очнувшись, пошёл со двора и горько-горько заплакал.

Одна из слушающих этот рассказ женщин тоже заплакала, а у другой на лице появилось выражение сильной сдерживаемой боли.

Потом, продолжая свой путь в потёмках под знобящим ветром, студент уже думал о том, что событие, происходившее 19 веков назад, имеет отношение к настоящему: к этим женщинам, к этой бедной деревне, к нему самому, ко всем людям. «Прошлое, думал он, связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекавших одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой.

А когда он переправлялся на пароме через реку и потом, поднимаясь на гору, глядел на свою родную деревню и на запад, где узкою полосой светилась холодная багровая заря, то думал о том, что правда и красота, направлявшие человеческую жизнь там, в саду и во дворе первосвященника, продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле; и чувство молодости, здоровья, силы, — ему было только 22 года, — и невыразимо сладкое ожидание счастья, неведомого, таинственного счастья овладевали им мало-помалу, и жизнь казалась ему восхитительной, чудесной и полной высокого смысла» (VIII, 309).

Работа над рассказом была окончена, видимо, к 27 марта, потому что именно в этот день Чехов, прервавший на 9 дней свою переписку, пишет и отправляет близким сразу пять писем. Вскоре под названием «Вечером» рассказ был напечатан в московской газете «Русские ведомости». Название «Студент» он получил в том же году при публикации в сборнике повестей и рассказов, где текст был немного поправлен и дополнен.

Среди пяти писем, написанных Чеховым в Ялте 27 марта 1894 года, одно представляет особый интерес. В нём писатель говорил о влиянии, какое имело на него в недавние годы философское учение Льва Толстого. «...толстовская философия, — признавался он, — сильно трогала меня, владела мною лет 6–7 <...> Теперь же во мне что-то протестует <...> Толстой уже уплыл, его в душе моей нет, и он вышел из меня, сказав: се оставляю дом ваш пуст» (П V, 283–284). Мысли Чехова о Толстом в это время не так неожиданны, как может показаться на первый взгляд. Стремление осмыслить толстовское влияние имело внутренние обоснования: последний чеховский рассказ прочитывается как реплика в художественном диалоге с автором «Войны и мира». По форме и содержанию «Студент» соотносится с одним из самых запоминающихся отрывков из эпопеи Толстого, а именно — с эпизодами двух знаменательных встреч Андрея Болконского со старым дубом из второй части третьего тома (гл. 1–3).

«Войну и мир» Чехов перечитывал осенью 1891 года, как бы заново для себя открывая роман: «Каждую ночь просыпаюсь и читаю “Войну и мир”. Читаешь с таким любопытством и с таким наивным удивлением, как будто раньше не читал. Замечательно хорошо» (П IV, 291). Следы этого чтения будут потом по-разному проявляться в его художественном творчестве. Отдалённость «Студента» в 2,5 года смущать не должна: Чехов, как правило, не писал по свежим впечатлениям, ждал, пока они отстоятся, и вынашивать замыслы мог подолгу.

С Андреем Болконским в этом важном отрывке из книги Толстого читатель встречается в тот момент, когда герой, пройдя через тяжёлые жизненные испытания, утверждает в мысли «о ничтожности жизни, которой никто не мог понять значения»¹, делает для себя «безнадёжное заключение»: ждать от судьбы ему более нечего. Символичной становится для него встреча с покалеченным старым дубом, мимо которого князь Андрей проезжает весенней порой. Дуб с обломанными ветвями, хмуро стоящий посреди других распускающихся деревьев, как будто говорит всем вокруг: «Нет ни весны, ни солнца, ни счастья». «Да, он прав, тысячу раз прав этот дуб, — думал князь Андрей, — пускай другие, молодые, вновь поддаются на этот обман, а мы знаем жизнь, — наша жизнь кончена» (т. 5, с. 161).

¹ Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. Т. 4. М.: Худож. лит., 1979. С. 369. Далее том и страницы указаны в тексте.

Оказавшись в имении графа Ростова, князь Андрей встречает Наташу и в чудесную лунную ночь нечаянно слышит её мечты у открытого окна. Невольно подслушанный разговор, открывший ему молодость, чистоту и прелесть человеческой души, и эта ночь, какой «никогда, никогда не бывало», поднимают в нем «неожиданную путаницу молодых мыслей и надежд» (т. 5, с. 164). Когда же на обратном пути он вновь проезжает знакомой дорогой, то видит преобразённый дуб, поддавшийся весне и солнцу, зазеленевший молодой листвой. И такое же «чувство радости и обновления» овладевает князем Андреем. К нему приходит сознание взаимосвязи всего происходящего в жизни, представление о непрерывной цепи событий, соединяющей прошлое с настоящим и значимой для будущего:

«Все лучшие минуты его жизни вдруг в одно и то же время вспомнились ему. И Аустерлиц с высоким небом, и мёртвое укоризненное лицо жены, и Пьер на пароме, и девочка, взволнованная красотой ночи, и эта ночь, и луна...

“Нет, жизнь не кончена в тридцать один год”, — вдруг окончательно, беспеременно решил князь Андрей. — Мало того, что я знаю всё то, что есть во мне, надо, чтоб и все знали это <...> и чтобы все они жили со мною вместе!» (т. 5, с. 165).

В объёмистой книге Толстого этот отрывок занимает менее пяти страниц. Он входит в повествование как притча, целостное произведение, имеющее своё начало, сюжетное развитие и завершение. Рассказ «Студент» уместился на неполных четырёх страницах. На малом пространстве двух текстов отчетливой проступает их структурное сходство: поначалу — круг безнадежных мыслей героев, затем — неподвижная встреча, разрывающая его и дающая иное направление мыслям, возникающее новое ощущение — непрерывности, вечности лучших человеческих побуждений, находящее выражение в образе невидимой единой цепи, и итог — чувство обновления и просветления в душе героев. В обоих случаях отмечена гармония между душевным обновлением и просветлением природным: в романе получает особый смысл блеск солнца и молодой листвы, в рассказе среди вечерней тьмы неожиданно открывается взгляду яркая полоса зари. Соответствие наблюдается и в финальном упоминании о возрасте каждого из героев: смысл возрастной детали здесь одинаков — обозначить для каждого перспективы его неисчерпанных жизненных возможностей.

Разительное структурное, формальное сходство двух текстов подкрепляется их тематическими, смысловыми соответствиями. Понятия правды и красоты, центральные в рассказе Чехова, были

основополагающими и в романе Толстого. Важен в «Войне и мире» и образ соединяющей всех невидимой цепи. В эпизоде, вспоминавшемся князю Андрею как «Пьер на пароме», этот образ встречается в речи Пьера Безухова. Как и в мыслях чеховского студента, в разговоре Пьера с Андреем образ невидимой цепи также связан с представлением о «правде» и тоже служит аргументом, противостоящим представлению о жизненном зле. Пьер тогда говорил Андрею: «На з е м л е, именно на этой земле (Пьер указал в поле), нет правды — всё ложь и зло; но в мире, во всём мире *есть царство правды*, и мы теперь дети земли, а вечно — дети всего мира. Разве я не чувствую в своей душе, что я составляю *часть этого огромного, гармонического целого*? Разве я не чувствую, что в этом бесконечном количестве существ <...> я составляю одно звено <...>? Я чувствую, что <...> в этом мире *есть правда*» (т. 5, с. 123). Пьер был убежден, что и князь Андрей сумеет почувствовать себя «*частью этой огромной, невидимой цепи*» (т. 5, с. 122).

В «Студенте» образ связующей цепи соседствует с упоминанием о том, что Иван Великопольский «переправлялся на пароме через реку». Вслед за Толстым Чехов использует образы реки и переправы в двух значениях — реальном и символическом. В поэтике обоих писателей «связь с самыми простыми физиологическими вещами»² не исключает и не отменяет их далеко не бытового прочтения. Река, паром, огонь костра, подъём героя на гору, вид неба на западе с узкой светящейся полосой зари — всё это зримые детали материальной картины мира, за которыми, однако, проступает не менее важный второй, магический смысл древнейших символов. При этом образ реки — «символ необратимого потока времени»³, а также «символ направления»⁴ — поддерживает образ «непрерывной цепи событий, вытекавших одно из другого», опровергая первоначальные представления студента о жизни как замкнутом круге.

По оценке Толстого, разговор с Пьером на пароме стал для князя Андрея «эпохой, с которой началась хотя во внешности и та же самая, но во внутреннем мире его новая жизнь» (т. 5, с. 124). После двух встреч со старым дубом в его жизни рядом с «правдой» окажется «красота», и тогда обозначится уже видимый перелом его жизни. В душевных тайниках Андрея Болконского в одно целое сплетутся

² Чудаков А. П. Мир Чехова: возникновение и утверждение. М.: Сов. писатель, 1986. С. 329.

³ Энциклопедия символов / Сост. Е. Я. Шейнина. М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: Торсинг, 2001. С. 57.

⁴ Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Сост. В. Андреева и др. М.: Локкид; Миф, 2000. С. 416.

«мысли, связанные с Пьером, с славой, с девушкой на окне, с дубом, женской красотой и любовью, которые изменили всю его жизнь» (т. 5, с. 166). В чеховском рассказе жизненная позиция Ивана Великопольского изменится под воздействием «правды и красоты» человеческих чувств, не исчезающих на земле вопреки тяготам жизни. Между этими нравственными ситуациями есть как сходство, так и различие. Но нельзя не признать, что прикосновение к «главному в человеческой жизни» вызвало и у князя Андрея, и у чеховского студента, людей с неравным житейским опытом, не только схожие размышления, но и поразительно совпадающие выводы. В какой-то момент между текстами романа и чеховского рассказа исчезают границы, как при слиянии согласованных диалогических реплик в монолог:

«Война и мир»:

«...так много в себе чувствую силы и молодости... надо верить в возможность счастья, чтобы быть счастливым, и я теперь верю в него» (т. 5, с. 221).

«Студент»:

«...и чувство молодости, здоровья, силы... и невыразимо сладкое ожидание счастья, неведомого, таинственного счастья овладели им мало-помалу...» (VIII, 309).

Очевидно, что, отказавшись от «морали» Толстого к середине 1890-х годов, Чехов вовсе не распрощался с Толстым и далеко не всему «толстовскому» провозгласил: «се оставляю дом ваш пуст». Даже само это евангельское выражение, подобранное Чеховым по отношению к Толстому в пору работы над «Студентом», перекликается с темой и евангельскими цитатами в рассказе.

Известно, что Чехов по-особому будет относиться к этому своему рассказу. По воспоминаниям И.А. Бунина, когда писателя слишком уж задевали обвинения критиков в «пессимизме» и «сумеречности настроений», он, возражая, обычно выдвигал следующий довод: «Какой я “пессимист”? Ведь из моих вещей самый любимый мой рассказ — “Студент”»⁵. В 1901–1902 годах на той же крымской земле, где родилась эта вещь, Чехов не раз будет встречаться с Толстым, а незадолго до этих встреч, в январе 1900 года, напишет о нём из Ялты: «...я ни одного человека не люблю так, как его...» (II IX, 29). Так в итоге соединятся в одной ассоциации самый любимый рассказ — и любимый писатель, о котором Чехову думалось в пору создания его первого ялтинского шедевра.

⁵ Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. М.: Худож. лит., 1967. С. 186.

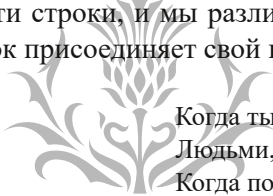
Известно и другое важное свидетельство об авторском восприятии этого рассказа. Когда брату Чехова Ивану Павловичу однажды был задан вопрос, какую из своих вещей писатель ценил выше других, ответ был таким: «“Студент”, считал наиболее отделанной» (VIII, 507). Вполне допустимо, что за этим убеждением стояло ощущение изоморфности собственного рассказа классическому тексту Толстого. В свою очередь, отрывок о двух встречах князя Андрея со старым дубом изоморфен роману «Война и мир» как целостному произведению. Анализируя характер построения романов Толстого, Ю.М. Лотман сделал следующее заключение: «Постепенное падение, гибель, кризис возрождения и новая жизнь — устойчивая схема организации сюжета Л. Толстого. Не случайно роман, наиболее полно реализующий весь цикл, назван “Воскресение”»⁶. Такая устойчивая схема различима и в макро-сюжете романа-эпопеи «Война и мир», и в её микро-сюжете о параллельном обновлении и возрождении, казалось бы, отживших своё дерева и человека. В то же время в этой сюжетной схеме легко угадываются черты, присущие произведениям другого литературного рода — не эпоса, а лирики.

В самом деле, лирика давно усвоила и в многочисленных вариациях активно использовала аналогичную схему. В лирическом произведении это тот случай, когда форма перерастает в содержание, определяет смысл и значение высказывания. Именно так движется сюжет знаменитого пушкинского послания к Керн («Я помню чудное мгновенье...»): от безнадежности «глуши» и «мрака заточенья» — к вызванному встречей душевному «пробуждению» — и финальному жизнеутверждающему «воскресенью» лирического героя. Читательский опыт Чехова наделил его чутким восприятием «тесного родства сочного русского стиха с изящной прозой» (II, 177), поэтому не исключено, что ощущение особой «отделки» «Студента» объяснялось и интуитивным соотношением этого маленького рассказа с лучшими лирическими образцами. После Пушкина примеры с аналогичной сюжетной схемой встречаются в творчестве Тютчева, Фета, Блока. Остановимся на одном из них — поэме Блока «Возмездие»: написанная в новом столетии, эта поэма полнокровно связана с широким классическим контекстом XIX века и, в частности, соотносима с интересующими нас текстами Толстого и Чехова.


Последний фрагмент «Возмездия» представляет собой удивительную конструкцию: 27 рифмованных строк, организованных в строфу, составляют одно сложное предложение. Значит,

⁶ Лотман Ю.М. О мифологическом коде сюжетных текстов // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство — СПб, 2004. С. 672.

по восприятию Блока, отторжение частей внутри этой строфы невозможно, поэтическая мысль выражается только в таком слиянии. На протяжении этой строфы развёртывается свой внутренний сюжет, что превращает этот отрывок в вариант текста в тексте, существующего по законам самостоятельного произведения. Вслушаемся в эти строки, и мы различим голоса русских классиков, к которым Блок присоединяет свой голос.



Когда ты загнан и забит
Людьми, заботой иль тоскою;
Когда под гробовой доскою
Всё, что тебя пленяло, спит;
Когда по городской пустыне,
Отчаявшийся и больной,
Ты возвращаешься домой,
И тяжелит ресницы иней,
Тогда — остановись на миг
Послушать тишину ночную:
Постигнешь слухом жизнь иную,
Которой днём ты не постиг;
По-новому окинешь взглядом
Даль снежных улиц, дым костра,
Ночь, тихо ждущую утра
Над белым запушённым садом,
И небо — книгу между книг;
Найдёшь в душе опустошённой
Вновь образ матери склонённый,
И в этот несравненный миг —
Узоры на стекле фонарном,
Мороз, оледенивший кровь,
Твоя холодная любовь —
Всё вспыхнет в сердце благодарном,
Ты всё благословишь тогда,
Поняв, что жизнь — безмерно боле,
Чем *quantum satis* Бранда воли,
А мир — прекрасен, как всегда.



По отношению к этим стихам «Война и мир» Толстого и «Студент» Чехова могут быть прочитаны как претексты.

«Когда ты загнан и забит / Людьми, заботой иль тоскою» — это исходная ситуация чеховского «Студента»; даже слово «забит» соответствует чеховскому рассказу, где «забитой» (VIII, 307) названа одна из вдов, встретившихся студенту.

«Когда под гробовой доскою / Всё, что тебя пленяло, спит» — это ситуация Андрея Болконского, приоткрывшего край своей души перед Пьером на пароме: «...видишь дорогое тебе существо <...> и вдруг это существо страдает, мучается и перестает быть... <...> когда идёшь в жизни рука об руку с человеком, и вдруг человек этот исчезнет т а м в н и г д е...» (т. 5, с. 123).

«Когда по городской пустыне, / Отчаявшийся и больной, / Ты возвращаешься домой» — это частая ситуация лирического героя Блока, человека нового времени, в которой, при том, проступает и чеховская — возвращение домой озябшего Ивана Великопольского, проходящего такой же «пустыней» (VIII, 306), только не городской, а деревенской.

Необходимость остановиться, прислушаться к незримой жизни, творящейся вокруг, — «Постигнешь слухом жизнь иную, / Которой днём ты не постиг», — это вариации тех идей, которые Пьер Безухов высказывал князю Андрею в незабываемом разговоре у переправы.

При известном поэтическом воображении «Ночь, тихо ждущую утра / Над белым запушённым садом, / И небо — книгу между книг» можно принять за петербургский вариант гефсиманского сада, — наподобие зимнего северного колорита в стихотворении Пастернака «Рождественская звезда». Такие ассоциации, подпитанные образом «книги между книг», усиливают ассоциативное соотнесение этих строк с содержанием чеховского рассказа.

Узнаваема и сюжетная схема этого текста Блока.

Начальная ситуация — отчаянье, забота, тоска, мир кажется пустыней.

Вариантом *встречи* становится *остановка*, меняющая исходную ситуацию, дающая возможность неожиданных перемен. Герой обнаруживает способность к новому взгляду: «По-новому окинешь взглядом...»

Важнейшим моментом сюжета оказывается выстраивание памятных образов и явлений в единую цепь: «образ матери склонённый» — «узоры на стекле фонарном» — «мороз» — «любовь», — аналоги толстовским и чеховским «правде», «красоте» и «любви».

Когда сложившаяся «цепь» осознаётся оживающей душой, происходит то, что обозначено Лотманом как «кризис возрождения»: «Всё вспыхнет в сердце благодарном».

Последнее звено сюжета — принятие мира, переставшего быть пустыней: «А мир — прекрасен, как всегда». Это аналог и пушкинского, и толстовского душевного «воскресения». У Блока это к тому же — последняя строка: сама позиция высказывания придаёт

ему смысл утверждения, не подлежащего ни сомнению, ни последующему опровержению.

Следует подчеркнуть, что мажорная тональность заключительного звена является правилом данной сюжетной схемы. Так было у Пушкина («воскресли вновь и божество, и вдохновенье, и жизнь, и слёзы, и любовь»), у Толстого («Нет, жизнь не кончена в тридцать один год»), у Блока («мир — прекрасен, как всегда»). Казалось бы, «Студент», относясь к тому же смысловому ряду, имеет все основания для прочтения его финала в таком же оптимистическом ключе. Кроме того, такое прочтение полностью соответствует и закону жанра «пасхального рассказа», несущего жизнеутверждающую идею⁷. Однако история рецепции и интерпретации финала «Студента» сложилась неоднозначной.

Среди исследователей, анализировавших любимый рассказ Чехова, оказались не только сторонники чеховского оптимизма, но и скептики. Так, Вольф Шмид в статье с симптоматичным названием «Мнимое прозрение Ивана Великопольского (“Студент”）」 обосновывал свой скептицизм следующими рассуждениями: «Что касается героя, то рассказ изображает не его прозрение, а только смену теоретических позиций, которые следует понимать как его реакции на чередующиеся элементарные физические или психические ощущения. <...> Конечная эйфория студента не может быть постоянной. Его мнимое постижение не будет необратимым. Дома ждёт его конкретная действительность, и прежде чем он сможет посвятить себя духовным занятиям, исчезнут и представление о единой цепи, и сладкое ожидание таинственного счастья, и видение чудесной и полной смысла жизни»⁸.

Подобная аргументация уязвима прежде всего тем, что обращена скорее к абстрактному общечеловеческому опыту, чем к данному тексту. Она выходит за пределы художественного текста и не учитывает принципиального различия между длительностью сюжета и его завершением. В статье «Феномен искусства» Ю.М. Лотман обосновал это различие и сделал вывод: «Это принципиальное различие в пространствах сюжета и его окончания делает беспредметным рассуждение о том, что произошло с героями после конца произведения. Если подобные рассуждения появляются, они свидетельствуют

⁷ Собенников А.С. «Между “есть Бог” и “нет Бога”...» О религиозно-философских традициях в творчестве А.П. Чехова. Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1997. С. 136–141; Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск: Изд-во Петрозавод. ун-та, 1995. С. 151.

⁸ Шмид Вольф. Проза как поэзия. Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. СПб.: ИНА ПРЕСС, 1998. С. 293–294.

о нехудожественном восприятии художественного текста...»⁹ Сформулированный профессиональным исследователем принцип художественного восприятия финала обычно проявляется и на уровне непосредственного читательского опыта. Стихотворение Пушкина «Я помню чудное мгновенье...» менее всего побуждает читателей думать о том, что после того, как в его финале «воскресли вновь и божество, и вдохновенье», герои в очередной раз расстанутся и снова утратят способность жить и любить. В судьбе Андрея Болконского после двух его встреч с не желавшим возрождения и всё-таки возродившимся дубом, как известно, случится ещё всякое, но толстовская притча в тексте романа завершена решением героя: «Нет, жизнь не кончена...», и оно «окончательно, беспеременно». Блок оставляет героя «Возмездия» с утверждением: «мир — прекрасен»; что ни случится с героем позже, если случится, — это будет другой сюжет. Ход развития чеховского рассказа остановлен тогда, когда произнесены заключительные слова: «жизнь, казалась ему восхитительной, чудесной и полной высокого смысла».

Интерпретаторы-скептики придают особое значение характерному чеховскому слову «казалось» в этом финале. Оно соблазняет возможностью предположений: ну хорошо, теперь-то казалось, но что будет после? Тем более что творчеству Чехова свойственна оппозиция *казалось* — *оказалось*, объединяющая целый ряд чеховских сочинений в соответствующую смысловую парадигму¹⁰. В произведениях этого смыслового ряда, при всех сюжетных различиях, первоначальные (ложные) представления героев впоследствии опровергаются, предстают развенчанными иллюзиями. Но чеховский «Студент» не попадает в этот ряд. Во-первых, в «Студенте» позиция *казалось* так и не сменится отрицающим *оказалось*. А во-вторых, включение в текст *казалось* здесь происходит по совсем иной модели, чем в привычном двучлене, построенном на оппозиции.

В рассказе трижды встречается выражение «ему казалось», что соответствует трём разным этапам размышлений и жизненных представлений Ивана Великопольского. В первый раз это представление о мире как о мрачной пустыне: «...ему казалось, что этот внезапно наступивший холод нарушил во всём порядок и согласие, что самой природе жутко...» (VIII, 306). Во второй раз это представление о мире, где всё взаимосвязано, «ужасы» с «радостью», «прошлое» с «настоящим»: «ему казалось, что он только что видел

⁹ Лотман Ю. М. Культура и взрыв // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство — СПб, 2004. С. 130–131.

¹⁰ Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1979. С. 21.

оба конца этой цепи...» (VIII, 309). В третий раз это представление о мире, в котором правда и красота «всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле»: «...и *жизнь казалась ему* восхитительной, чудесной и полной высокого смысла» (VIII, 309).

В этой последовательности рассуждений каждое новое «казалось» не опровергает предыдущее «казалось», а дополняет его. Ужасы были, есть и будут, но также были и есть правда и красота, которые продолжались непрерывно до сего дня и останутся главной составляющей человеческой жизни. В структуре рассказа, где так важен образ связующей цепи, три последовательно включённых «казалось» предстают тремя звеньями, поддерживающими главный смысловой образ. По мере движения рассказа постигаются смысл и значение каждого отдельного звена, но к финалу рассказа они мыслятся только в совместном существовании.

Повторение формулы: «ему казалось» — «ему казалось» — «жизнь казалась ему» — может вызвать представление о круге¹¹. Но Чехов использует приём повтора для приращения смысла: каждое новое ощущение героя, каждое новое размышление не опровергает предыдущего, но существенно дополняет его и тем самым работает на общую идею произведения.

Схожую литературную ситуацию Чехов ещё раз разработает в повести «В овраге», написанной в тот период, когда писатель уже станет жителем Ялты и поселится в собственном доме в Аутке. В повести «В овраге» две женщины, мать и дочь — на всю жизнь испуганная, «обомлевшая» Прасковья и безответная Липа, инстинктивно чувствующая, что она попала в царство зла, где «ни одной ноченьки не спала, всё тряслась и бога молила» (X, 160), — вариант двух вдов-огородниц Василисы и Лукерьи из рассказа «Студент». Зло и неправда жизни «в овраге» села Уклеева настолько вошли в повседневные отношения, что кажутся вечными, неискоренимыми. Прасковья и Липа не говорят об этом друг с другом, они и слов бы таких не смогли найти, но однажды ночью, когда обе не могут уснуть, засилье зла и неправды им особенно нестерпимы. «*И чувство безутешной скорби готово было овладеть ими,* — пишет Чехов. — Но *казалось им,* кто-то смотрит с высоты неба, из синевы, оттуда, где звёзды, видит всё, что происходит в Уклееве, сторожит. И как ни велико зло, всё же ночь тиха и прекрасна, и всё же в божьем мире *пряда есть и будет,* такая же тихая и прекрасная, и всё на земле только

¹¹ См.: Шмид Вольф. Проза как поэзия. Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. С. 278–281.

ждёт, чтобы слиться с правдой, как лунный свет сливается с ночью» (X, 165–166).

В этом отрывке прозаический текст перестраивается в стихотворение в прозе. Как и в «Студенте», лиризация формы неразрывно связана здесь с формирующейся авторской идеей: зло велико, но «всё же в божьем мире правда есть и будет». И по законам лирического произведения, утверждение «правды» как противовеса «злу» в сильной позиции финального этапа размышлений придаёт этим размышлениям оптимистичный, жизнеутверждающий характер.

Чехов писал «В враге» в конце «пушкинского» 1899 года, когда к столетию со дня рождения поэта было подготовлено много посвящённых ему речей и статей. Некоторые из них касались не только собственно пушкинского творчества, но одновременно и своеобразия русской литературы. Лев Шестов в статье «А.С. Пушкин» поднимал вопрос о «духовных детях Пушкина», его литературных преемниках, к которым в первую очередь относил Льва Толстого и Достоевского¹². «Иностранцы, восхищающиеся теперь Толстым и Достоевским, — отмечал Шестов, — в сущности, отдают дань Пушкину»¹³. Он приводил отзыв зарубежного современника: «Не так давно, по поводу произведений гр. Толстого, знаменитый французский критик Жюль Леметр воскликнул: “В чем тайна искусства русского художника? Как могут они заставить нас верить в невероятное, *как могут они дерзнуть искать веры в действительности, оправдывающей только неверие?*”»¹⁴ Последние выделенные слова можно было бы счесть отзывом о чеховских вещах, рисующих ужасы деревенской жизни, — кажется, будто они вызваны впечатлением от прочтения «Студента» или «В враге» (хотя повесть будет написана несколько месяцев спустя). На самом деле они относятся к роману Толстого «Война и мир». В той же статье, выражая уже собственное мнение, Шестов утверждал: «Я не знаю романа, в такой степени целительно и ободряюще действующего, как “Война и мир”. Над всеми событиями, вы чувствуете это в каждой строчке великого произведения, веет глубокий и мощный дух жизни»¹⁵.

«Казалось бы, — размышлял Шестов, — что взять войну 12-го года как тему для романа — значит задаться целью убить в людях всякую веру, всякую надежду. Этот страшный момент нашей исторической жизни является как бы фактическим оправданием мрачной философии

¹² Шестов Лев. А.С. Пушкин // Пушкин в русской философской критике. Конец XIX — первая половина XX вв. М.: Книга, 1990. С. 195.

¹³ Там же. С. 196.

¹⁴ Там же. С. 206.

¹⁵ Там же. С. 205.

<...> И тем не менее гр. Толстой выходит победителем из своей задачи. <...> Опасности, бедствия, несчастья — не надламывают творчество русского писателя, а укрепляют его. Из каждого нового испытания выходит он с обновлённой верой». Такую особенность Шестов объяснял благотворным пушкинским влиянием: «Вы чувствуете великого ученика великого Пушкина...» Писателей такого толка он назвал «исцелителями», а всё расширяющееся признание их творчества — «победой врача над больным и его болезнью»¹⁶.

Эти суждения представляют тем больший интерес, что в пределах ближайшего десятилетия тот же автор обратится к наследию профессионального врача — А.П. Чехова, но, в отличие от толстовского творчества, не увидит в чеховском этого исцеляющего пушкинского начала и не признает в Чехове пушкинского наследника. В опубликованной в 1908 году статье под названием «Творчество из ничего» Шестов выскажет свой взгляд на Чехова как писателя противоположной тенденции: «Чтобы в двух словах определить его тенденцию, я скажу: Чехов был п е в ц о м б е з н а д ё ж н о с т и. Упорно, уныло, однообразно в течение всей своей почти 25-летней деятельности Чехов только одно и делал: теми или иными способами убивал человеческие надежды. В этом, на мой взгляд, сущность его творчества»¹⁷. Комментарий к статье Шестова о Пушкине поясняет, что она была написана «на раннем этапе жизненных поисков» автора, ставшего одним из основоположников философского экзистенциализма, «когда философ ещё не определил свой экзистенциалистский негативизм и провокативный интеллектуальный стиль»¹⁸. Статья о Чехове отражает произошедшие изменения в мировоззрении Шестова. И в соответствии с нарастающими экзистенциалистскими тенденциями XX века, её провокативный заряд будет периодически срывать в последующих исследовательских интерпретациях, будь то целостный анализ художественного произведения или попутно сделанное замечание о «чеховских рассказах *проблематичного* прозрения»¹⁹.

«Л. Шестов назвал Чехова убийцей человеческих надежд. Но Чехов убивал не надежды, а иллюзии»²⁰, — обоснованно заметил

¹⁶ Там же. С. 205–206.

¹⁷ Шестов Лев. Творчество из ничего (А.П. Чехов) // Путешествие к Чехову / Вступ. ст., сост. В.Б. Коробова. М.: Школа-Пресс, 1996. С. 553.

¹⁸ Пушкин в русской философской критике. Конец XIX — первая половина XX вв. / Сост., вступ. ст., библиограф. справки Р.А. Гальцевой. М.: Книга, 1990. С. 484.

¹⁹ Шмид Вольф. Проза как поэзия. Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. С. 292.

²⁰ Катаев В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. С. 217.

В.Б. Катаев. Иллюзией можно назвать и любое одностороннее восприятие жизни: только «ужасы», только «красота». Чехову наверняка было известно маленькое стихотворение в прозе Всеволода Гаршина, написанное в 1884 году, — одно из последних сочинений писателя, к которому Чехов относился с особым вниманием и симпатией:

«Юноша спросил у святого мудреца Джаифара:

— Учитель, что такое жизнь?

Хаджи молча отвернул грязный рукав своего рубища и показал ему отвратительную язву, разъедавшую его руку.

А в это время гремели соловьи и вся Севилья была наполнена благоуханьем роз».

Что завещал Гаршин своим читателям этим произведением? Мудрое приятие сложности жизни, в которой неразделимо сосуществуют рубища и соловьи, язвы и розы? Или представление о непримиримом споре благоуханья роз с отвратительными язвами, в котором последнее слово всё же остаётся за красотой?

Для Чехова и его современников выбор ответа на эти вопросы означал решение актуальнейшего мировоззренческого вопроса — о пессимизме и оптимизме. Чехов, писатель не столько ответов, сколько вопросов, отдавал предпочтение «уравновешиванию плюсов и минусов» (П III, 19). Но тем-то и выделился «Студент», что тут «плюс» перевесил, — иначе не имела бы смысла авторская аргументация: какой же я пессимист, если мой самый любимый рассказ — «Студент».

Не будет преувеличением сказать, что победительной силе *красоты* (в неразрывном слиянии эстетических и этических аспектов) Чехова учил жизнелюбивый Пушкин; впрочем, у него же можно было бы поучиться и *сложности жизни*, но тут у Чехова оказались и другие учителя — например, философ-стоик Марк Аврелий, призывавший «смотреть на вещи, когда с них совлечён наружный блеск, придававший им ложное значение»²¹, то есть уметь различать в жизни иллюзию и реальность. Чехов признавал их учителями, потому что не ощущал их давления на себя — как ощущал со стороны Льва Толстого, когда тот начинал «философствовать» и проповедовать, или другого писателя, Поля Бурже, тенденциозно «воюющего» (П III, 216) в литературе и этой своей особенностью неизбежно, в представлении Чехова, напоминающего Толстого и других «великих мудрецов, деспотичных, как генералы, и невежливых и неделикатных, как генералы» (П IV, 270). В «Студенте» рассказ Ивана

²¹ Размышления императора Марка Аврелия Антонина о том, что важно для самого себя / Пер. кн. Л. Урусова. Тула, 1882. С. 74.

Великопольского двум крестьянкам прост, без проповеди и морали, и тем не менее эффективен. Глубокий смысл заключается в том, что он совершается у вечернего костра — «символа *магического единства* сидящих у костра»²². Вследствие такого единства не менее эффективна ответная реакция — слёзы, вздохи и мимика слушающих женщин; для Ивана именно эта бессловесная реакция, а не досконально знакомый сюжет открывает возможность нового взгляда на жизнь и на себя в этой жизни.

Чехова легче представить в роли ученика, чем учителя, но начавшийся при нём и идущий далее без него XX век чем дальше, тем больше будет признавать его учительство. То, что на исходе XIX века отмечал в своей пушкинской статье Лев Шестов: «...почти все, хоть сколько-нибудь выдающиеся в литературе писатели, носят на себе печать влияния Пушкина»²³, — по завершении следующего столетия будет осознано применительно к Чехову. В чеховском наследии достаточно чётко обозначится и традиция «Студента». Сама жизнь, логика движущегося времени превратят этот рассказ, некогда создававшийся в прямом соотнесении с классической традицией, также в литературную классику, получившую своих последователей.

Одним из таких последователей стал К.Г. Паустовский — автор повести «Время больших ожиданий». Это одна из автобиографических «повестей о жизни», охватывающая период с февраля 1920 по январь 1922 года, время Гражданской войны и её отголосков. Последняя глава под названием «В глубине ночи» представляет собой переложение мотивов «Студента» применительно к новому герою и ситуации нового времени. Паустовский в этой главе написал о Чехове, именно — о своём пути к его дому на окраине Ялты, показав, как никто ни до, ни после него, приближение к Чехову как дорогу между смертью и жизнью, а в итоге — как движение судьбы. Январской ночью 1922 года он сошёл с борта парохода, прибывшего в Ялту, и вышел в город — пустой, выметенный ветрами, окоченевший от стужи и ожидания беды. В описании чувств автобиографического героя повторяются все физические ощущения чеховского студента: чувство голода, чувство холода, восприятие быстро надвигающейся темноты, мысли о полной нищете, постигшей людей, об ужасах жизни послевоенного лихолетья. В насторожившемся мраке города на первом же перекрёстке могли остановить и раздеть, а то и убить бандиты. Но героя влечёт предчувствие встречи, и «напряжённый, как по канату, путь через зловещий город» приводит

²² Энциклопедия символов / Сост. Е. Я. Шейнина. С. 55.

²³ Шестов Лев. А. С. Пушкин. С. 196.

его к дому Чехова. «Я не понимал, да и сейчас не понимаю, почему я пришел на Аутку, именно к этому дому. Я не понимал этого, но мне уже, конечно, казалось, что я шёл к нему сознательно, что я искал его, что у меня было какое-то важное дело на душе и оно-то и привело меня сюда».

Остановка у дома Чехова вызывает в сознании повествователя уже знакомую нам цепь, связывающую прошлое с настоящим, разных людей, разные времена и события: «Я вдруг почувствовал глубокую горечь и боль всех утрат, настигавших меня в жизни. Я подумал о маме и Гале, о двойной, где-то далеко горящей и не заслуженной мною любви, о покойной Лёле, о внимательном и утомлённом взгляде Чехова сквозь пенсне. Тогда я прижался лицом к каменной ограде и, стараясь изо всех сил сдержаться, всё же заплакал. Мне хотелось, чтобы калитка скрипнула, открылась, вышел бы Чехов и спросил, что со мной».

Представим себе картину, описанную Паустовским: темнота, сдержанные рыдания и рядом, за калиткой, тёмный, густой, тихий сад («чувствовался внизу густой сад, хотя он и не шумел»). Сравним, как чеховский студент рассказывал слушавшим его женщинам: «Воображаю: тихий-тихий, тёмный-тёмный сад, и в тишине едва слышатся глухие рыдания...» (VIII, 308).

Встреча с «домом Антона Павловича» приносит голодному, утомлённому, измученному человеку новое чувство: распрямляется «долго сжатое в глубине сознания и невысказанное ощущение своей сыновности перед Россией, перед Чеховым». «Оно согрело мне сердце и вытерло слёзы усталости и одиночества, — говорится в повести Паустовского. — И внезапное чувство близкого и непременно-го счастья охватило меня»²⁴.

Перемена в настроении героя сопровождается неожиданным просветлением темноты: подняв голову, он вдруг замечает «магический и неподвижный свет», идущий с вершины гор от выпавшего за ночь снега. Глава с названием «В глубине ночи», где на протяжении четырёх страниц более 20 раз повторяются слова «мрак», «тьма», «темнота», завершается описанием «чистейшего снежного света, похожего на отдалённое сияние прекрасной страны». Для героя этот свет служит подтверждением неизбежных «счастливых неожиданностей и перемен», «близкого и непременно-го счастья».

Невозможно освободиться от впечатления, что Паустовский точно следовал здесь известному чеховскому завету: повествователь должен уметь «думать в тоне» своих героев и «чувствовать

²⁴ Паустовский К. Г. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.: Худож. лит., 1968. С. 213–214.

в их духе» (П IV, 54). В повести «Время больших ожиданий» встреча с чеховским домом описана именно в тоне и духе «Студента», как бы внутренне сориентирована на бесконечно любимый образец. В то же время финал с прояснением «тьмы» «чистейшим снежным светом» соответствует одной из любимейших мыслей Толстого и его любимому выражению — «и свет во тьме светит».

Сочетание чеховских и толстовских мотивов в финале повести Паустовского раздвигает рамки изображаемого: индивидуальные переживания героя, не порывая связи с автобиографическим источником и конкретным историческим моментом, обретают характер универсальных. В соответствии с этим дополнительным символическим смыслом наполняются и заглавия. Общее заглавие книги «Время больших ожиданий» и название последней главы «В глубине ночи» начинают восприниматься как контрастная пара, по сути, равнозначная двум вариантам чеховского заглавия — «Студент» и «Вечером». Соотнесение этих контрастных пар раскрывает новые смыслы в произведениях как Паустовского, так и Чехова. Как и Ивана Великопольского, лирического героя Паустовского можно назвать «человеком пути», где «вектор» движения оптимистичен²⁵. У Паустовского тема «больших ожиданий» доминирует над темой «глубины ночи», как целое (книга) доминирует над фрагментом (главой). Соединение мотивов света, ожидания близкого счастья и счастливых перемен в подошедшем к концу повествовании окликает название повести — «Время больших ожиданий», поясняет и утверждает его. В чеховском тексте каждый из двух вариантов — «Вечером» и «Студент» — также имеет свой внутренний смысл. Энциклопедия символов поясняет: «Вечер — символ старости, осени. Вечер несёт на себе печать усталости от трудов и пристального взгляда на труды свои»²⁶. Это значение соответствует начальному фрагменту рассказа, но вступает в противоречие с появляющимся в конце образом светящейся полосы зари, с упоминанием о молодости, чувстве здоровья и силы героя. Этим новым мотивам соответствует образ «студента» — человека не просто молодого, но обучающегося, а значит, готовящегося к тому, чтобы проявить себя в будущем. Возраст героя — «ему было только 22 года» — тоже имеет свой скрытый смысл: 22 — «число Прозерпины, возрождающейся весной, символ трансформации духа и тела»²⁷. Этот символ спорит с символом «вечера», как весна спорит с осенью, а усталость от прошлых трудов — с устремлённостью в будущее.

²⁵ Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе. С. 151.

²⁶ Энциклопедия символов / Сост. Е. Я. Шейнина. С. 60.

²⁷ Там же. С. 357.

Такие смыслы прочитываются за антитезой понятий *студент* и *вечером*, даже если не погружаться в таинства древних символов, подобно тому, как в повседневной человеческой жизни воспринимается антитеза света и тьмы, тепла и холода, верха и низа, жизни и смерти. Изменение «Вечером» на «Студента» — это лучший авторский комментарий к тому, что хотелось выразить автору, именно *художественный* способ выражения движения внутренней мысли — от безнадёжности к открывающейся перспективе.

У Паустовского Чехов и его ялтинский дом неизменно вызывали ощущение непрерывности текущего времени и личной причастности к этому процессу. Много раз потом приезжая в Ялту, он всегда приходил к этому дому, где были связаны воедино прошлое, настоящее и будущее:

«Давно замолкли в нём голоса Куприна, Горького, Мамина-Сибиряка, Станиславского, Бунина, Рахманинова, Короленко, но отголосок их как бы жил в доме. И дом ждал их возвращения. <...>

Почему-то почти каждый человек, попавший в этот дом, начинал думать о своей судьбе, особенно если он проглядел свою жизнь и только сейчас спохватился.

Почему так случилось, трудно сказать. Очевидно, гармоничность чеховской жизни и его *подлинный оптимизм* заставляли людей проверять свою жизнь по этим признакам»²⁸.

В июле 1949 года, после ещё одного пережитого военного лихолетья, Паустовский написал в книге отзывов посетителей дома, ставшего мемориальным музеем: «Есть четыре места в России, которые полны огромной лирической силы и овеяны подлинной народной любовью — дом Чехова в Ялте, дом Толстого в Ясной Поляне, могила Пушкина в Святых горах и могила Лермонтова в Тарханах. В этих местах — наше сердце, наши надежды; в них как бы сосредоточена вся прелесть жизни»²⁹.

Перечень этих славных отечественных имён, дорогих ближних и дальних мест — это тоже звенья той непрерывной цепи, какая однажды привиделась герою первого ялтинского рассказа Чехова, написанного холодным мартом 1894 года.

²⁸ Паустовский К. Г. Лёгкая память // Хозяйка чеховского дома. Воспоминания. Письма. Симферополь: Крым, 1969. С. 44–46.

²⁹ «Приют русской литературы»: Сборник статей и документов в честь 90-летия Дома-музея А. П. Чехова в Ялте. Симферополь: ДОЛЯ, 2014. С. 124.

ТОЛСТОЙ И ЧЕХОВ КАК ПРООБРАЗЫ ГЕРОЕВ РОМАНА П. А. СЕРГЕЕНКО «ДЭЗИ»

1

В сентябре 1898 года Чехов уже надолго приехал на Южный берег Крыма для отдыха и лечения. В первые месяцы в Ялте, живя на съёмных квартирах, он не раз сообщал о нехватке книг и просил своих корреспондентов: «Пришлите-ка мне почитать. У меня нет книг, мне нечего читать, я каменею от скуки...» (П VII, 344).

В это время он получил от своего давнего приятеля, писателя Петра Алексеевича Сергеевко, две его только что изданные книги: мемуарно-биографический очерк «Как живёт и работает гр. Л. Н. Толстой» и роман «Дэзи». Героем биографической книги был реальный человек и писатель Лев Николаевич Толстой. В романе были изображены вымышленные герои: профессор Казанцев, его дочь Маргарита (домашнее прозвище Дэзи, на английский манер) и молодой драматург и беллетрист Герливанов. Роман имел посвящение «графине Т. Л. Толстой», и за двумя его фигурами просматриваются вполне очевидные прототипы: профессор Казанцев — Л. Н. Толстой, Дэзи — Татьяна Львовна Толстая.

Если читать параллельно обе книги Сергеевко, документальную и художественную, то можно найти несколько общих эпизодов, подтверждающих правильность расшифровки прототипов. В биографической книге приведены слова кучера Толстых, который вёз Сергеевко в Ясную Поляну:

«— Таких господ, как Лев Николаевич, — говорил он, — должно быть, больше нет на свете. <...> И всегда, кто бы ни был, генерал ли, простой ли человек, для них нет различия. Со всеми они одинаковы — вежливы, обходительны»¹.

В романе отмечена та же черта Казанцева:

«Жизнь Казанцевых, их беседы, привычки и отношения к людям заметно начали отражаться на Герливанове. Он замечал это влияние и охотно подчинялся ему. В первый день приезда ему показалось бы странным пожать руку Осману. Впоследствии ему показалось бы странным, если бы он не пожал руки Осману потому только, что тот простой лодочник»².

¹ Сергеевко П. Как живёт и работает гр. Л. Н. Толстой. М., 1898. С. 80.

² Сергеевко П. А. Дэзи. М., 1898. С. 115–116. Далее страницы указаны в тексте.

В документальной книге о Толстом приведён эпизод, названный Сергеевко «характерным»:

«В разговоре с одним из присутствующих Л. Н. упомянул об известной книге Берты Суттнер — “Долой оружие!” — и сказал:

— Вы конечно читали эту книгу?

Тот утвердительно кивнул головою. Но должно быть его начала мучить совесть, что он сказал неправду Льву Толстому, и он пробормотал:

— Лев Ник-ч, содержание книги “Долой оружие!” мне действительно известно... но самой книги я ещё не читал.

Л. Н. Толстой замял разговор и начал прощаться. Но мне показалось, что его очень тронуло признание собеседника, и он вполне оценил значение победы, которую тот одержал над собою»³.

В роман введён эпизод с подобной оценкой нравственной победы, которую, под влиянием общения с Казанцевыми, одержал над собой Герливанов в разговоре с Дэзи:

«— Вы к отцу? — спросила она, подавая ему руку с обычным твёрдым пожатием.

— Да... — замявшись, ответил Герливанов.

— Если по делу, то идите. Он у себя в кабинете. Если же дела особенного нет, то лучше не беспокойте его теперь. Он очень дорожит утренней работой... Я до обеда тоже занята и теперь иду по делу, — сказала Дэзи, как бы извиняясь, что говорит с ним на ходу и не приглашает в комнату.

— Тогда я уж не буду его беспокоить, потому что, правду говоря, я шёл к вам от безделья и хотел немного “покалякать”, как выражаются здешние бабы.

Дэзи извинилась и быстрой походкой направилась в переулок. Но ей очень понравилось, что Герливанов признался в сказанной неправде. Она не ждала от него этого» (с. 109–110).

В документальной книге отмечен труд дочери Толстого: «Особенно много работает старшая дочь Л. Н. Толстого, Татьяна Львовна, девушка выдающаяся по своим дарованиям. Кроме спешной переписки статей отца, она ещё ведёт его огромную корреспонденцию»⁴. Эта черта отношений в семье Толстых была отмечена и Чеховым при первом же знакомстве: «Дочери Толстого очень симпатичны. Они обожают своего отца и веруют в него фанатически», — писал он Суворину в 1895 году и делал вывод: «А это значит, что Толстой и в самом деле великая нравственная сила, ибо, если бы он был

³ Сергеевко П. Как живёт и работает гр. Л. Н. Толстой. С. 5.

⁴ Там же. С. 84.

неискренен и не безупречен, то первые стали бы относиться к нему скептически дочери...» (II VI, 87). В романе «Дэзи» дочь известного профессора Казанцева ведёт всю секретарскую работу: просматривает для отца иностранные журналы, делает на них отметки разноцветными карандашами, переписывает исправленные лекции, отвечает многочисленным корреспондентам; кроме того, принимает посетителей, помогает нуждающимся, учит детей бедняков. Эта сторона отношений не только подчёркнута, но и прокомментирована в романе: «Казанцев как бы переживал в ней свою молодость в очищенном виде, а она тянулась к нему душою, как к образцу искренней жизни. Они дополняли собою друг друга: она вносила в его жизнь молодость души, он в её жизнь — смысл и разумение» (с. 112).

Ассоциации с Толстым поддерживает и фамилия профессора Казанцева — от Казани, города, где прошли университетские годы Льва Толстого.

К Толстому ведут и некоторые черты внешности этого героя: «старик с коротко подстриженной белой бородою и крупным мясистым носом» (с. 65), — *коротко* подстриженная борода, по-видимому, должна была несколько затушевать сходство с реальным прототипом. Наряду с внешними деталями портрета, ещё важнее те характеристики, которые создают внутренний портрет литературного героя, приближающий к прототипу, — они даны через впечатление Герливанова при первом знакомстве с Казанцевым: «В крупных чертах старика, с характерным широким лбом и густыми белыми волосами, было что-то знакомое ему и даже связанное для него с чем-то хорошим» (с. 70–71).

Образ молодого писателя Герливанова также построен на ассоциациях, но более сложных и подразумевающих в первую очередь не реальное лицо, а литературный персонаж. Думается, это литератор Тригорин из «Чайки» Чехова. Роман Сергеенко начинается с того, что в одном из петербургских театров идёт премьера пьесы «Лад», автор которой — Михаил Герливанов, «молодой человек, в пенсне, с бледным интеллигентным лицом и возбуждённым взглядом» (с. 7). Он находится в том лихорадочном состоянии, которое создают одновременно переживаемые робость, тщеславие, взвинченная нервозность и опьяняющие мысли о власти над публикой: все четыре действия он не может найти себе места, весь антракт стоит в темном уголке, робеет выйти на вызовы; «сознание его как бы заволакивалось туманом» (с. 8), и потом ещё «несколько дней он был, как в чаду, отдавшись подхватившему его течению новой жизни» (с. 17). Состояние Герливанова созвучно тому, о котором

рассказывал Тригорин по собственному опыту: «А в те годы, в молодые, лучшие годы, когда я начинал, моё писательство было одним сплошным мучением. Маленький писатель <...> кажется себе неуклюжим, неловким, лишним, нервы его напряжены, издёрганы <...> Я боялся публики, она была страшна мне...» и т.д.; заметим, что Тригорин также чувствует себя «как в каком-то чаду» даже в условиях признания и успеха (XIII, 29–30).

Уехав из Петербурга и поселившись на черноморском побережье Кавказа, Герливанов знакомится с Дэзи и профессором Казанцевым, которые поначалу привлекают его именно как литератора. «Её отношения к отцу очень занимали Герливанова, — говорится в романе. — Он уже задумал построить на таких отношениях целую поэму» (с. 112).

В чеховскую пору идея творческого профессионализма, превращающего творца в потребителя и переработчика реальности в ущерб непосредственности душевных движений, была идеей времени. Современники вычитывали её в романах Э. Золя «Творчество» и Мопассана «На воде», а в отечественной литературе видели её воплощение в чеховской «Чайке». Начиная разговор с Ниной Заречной, уже влюблённой в него, Тригорин не скрывает своего профессионального к ней интереса: «Мне приходится не часто встречать молодых девушек, молодых и интересных <...> и потому у меня в повестях и рассказах молодые девушки обыкновенно фальшивы. Я бы вот хотел хоть один час побыть на вашем месте, чтобы узнать, как вы думаете и вообще что вы за штучка» (XIII, 28). Беседуя с ней, он каждое мгновение помнит о том, что его ждёт неоконченная повесть, и признаётся: «Ловлю себя и вас на каждой фразе, на каждом слове и спешу поскорее запереть все эти фразы и слова в свою литературную кладовую: авось пригодится!» (XIII, 29). Нина становится для него материалом для будущего произведения — «сюжетом для небольшого рассказа», который тут же будет занесён в накопительную записную книжку и продолжит волновать его даже после того, как сама вдохновительница этого сюжета будет прочно забыта.

Интерес Герливанова к Дэзи сродни интересу Тригорина к Нине. Вместе они совершают прогулки, во время которых Дэзи собирает лекарственные травы (она изучает ботанику и медицину, чтобы лечить крестьян), а Герливанов накапливает в памяти свой литературный материал. «Отношение Дэзи к цветам очень заинтересовало Герливанова. Он старался запомнить интонацию её голоса, позу и выражение глаз, когда она говорила о цветах. Его соблазняла мысль

развить любовь к цветам в каком-нибудь женском образе, создать поэтическую сценку.

По свойству своего ума, он не мог воспринять в себя ни одного яркого впечатления, не отметив его как материал для будущих произведений. И в голове у него постоянно хранились целые склады всяких “человеческих документов”» (с. 92–93).

Приземлённым сравнением со «складами» в романе нарочно снижено то понятие, которое у Тригорина звучало гораздо поэтичнее: «моя литературная кладовая». Но мизансцена Дэзи и Герливанова на лоне природы вполне соответствует мизансцене Нины и Тригорина во время его писательских откровений. Герои «Чайки» находятся на берегу «колдовского» озера, оглядываясь на которое, Тригорин говорит: «Ишь ведь какая благодать!.. Хорошо!» (XIII, 13); герои романа — на фоне прекрасного водного пейзажа, от которого разливается вокруг «неизреченная красота» (та же «благодать»):

«Герливанов смотрел на узенький листик и слушал Дэзи. Но мысли его были сосредоточены не на подорожнике, врачующем лихорадку; он не мог оторвать глаз от безграничной водяной глади с необыкновенно эффектным освещением. И он думал:

— Господи, как хорошо здесь! И как красива эта группа: девушка со смеющейся девочкой в венке. Передать бы в красках или в стихах этот дивный вечер и всю эту “неизреченную красоту”, разлитую кругом!» (с. 94–95).

Завершает сходство с Тригориним авторский комментарий по поводу Герливанова-писателя: «Он, увлечённый <...> новой работой, относился к Дэзи внимательно, но интересовался её личностью больше как писатель, чем как человек. Некоторые её черточки, выражения и мысли уже вошли в отражённом виде в его новую работу...» (с. 145).

2

Параллели между Герливановым и Тригориним наводят на следующие размышления. Современники, зрители и читатели «Чайки», мемуаристы и вслед за ними исследователи отмечали в образе литератора Тригорина «личный элемент»⁵ — автобиографические черты Чехова-писателя. А. С. Суворин в своём дневнике записал отзыв Льва Толстого о «Чайке»: «Лучшее в пьесе — монолог писателя — это

⁵ *Соболев Юрий.* Чехов. Статьи. Материалы. Библиография. М.: Федерация, 1930. С. 71.

автобиографические черты...»⁶ Так же судила о Чехове и Л.А. Авилова, раздражённая тем, что увидела «художественную оценку своей личности» в одном из чеховских сочинений. «Сколько тем нужно найти для того, чтобы печатать один том за другим повестей и рассказов. И вот писатель, как пчела, берёт мёд откуда придётся...» — упрекала она Чехова и делала вывод, что у него «душу вытеснил талант». Конечно, сам Чехов совсем иначе оценивал ситуацию, и его ответ Авилевой содержал скрытую полемику: мол, суждение о том, что писатели «живут и любят только в мире своих образов и фантазий» — это расхожее представление, и вообще: «чужая душа потёмки» (П VII, 260, 608). Тем не менее такое же мнение разделяли очень многие из общего литературного круга, в том числе и Толстой, утверждавший в одном из своих интервью о Чехове: «Он брал из жизни то, что видел, независимо от содержания того, что видел...»⁷

Сходство писателей Герливанова и Тригорина позволяет предположить скрытое присутствие в романе «Дэзи» третьего реального лица — Чехова. И если образ молодого, талантливого, известного беллетриста и драматурга Герливанова проецируется на Чехова, то к нему относятся и основные характеристики Герливанова, которые пронизывают все повествование.

В первую очередь в романе констатируется очевидное отсутствие религиозного, христианского начала в жизни и творчестве этого человека. В пору наибольшего, как ему казалось, душевного сближения с Дэзи Герливанов получает от неё письмо, раскрывающее коренное различие их мировоззрений:

«Вы сказали, что у вас нет Бога. Это ужасно! Ведь без Бога нет и жизни. Но ни дать Его, ни указать Его вам никто не может. Ищите Его сами и вы, наверное, найдёте Его, потому что Он везде и во всём чистом, добром, правдивом. И жить настоящей жизнью, это значит любить Бога, начиная со всего живущего и кончая высшим проявлением Его воли — человеком. Надо только любить истинной любовью, т. е. л ю б и т ь л ю б о в ь и её проявление, а не проявления грубого чувства под именем любви. И когда вы полюбите такой

⁶ Л.Н. Толстой и А.П. Чехов. Рассказывают современники, архивы, музеи / Статьи, подгот. текстов, примеч. А.С. Мелковой. М.: Наследие, 1998. С. 229.

⁷ Там же. С. 287. Типичность такого мнения отражена в статье Н.К. Михайловского «Об отцах и детях и о г-не Чехове» (1890) в положениях, долго оставшихся непререкаемыми: «...г-ну Чехову всё едино — что человек, что его тень, что колокольчик, что самоубийца. <...> Г-н Чехов <...> гуляет мимо жизни и, гуляючи, ухватит то одно, то другое. Почему именно это, а не то? почему то, а не другое? Выбор тем г-на Чехова поражает своею случайностью» // А.П. Чехов: pro et contra. СПб.: РХГИ, 2002. С. 84–85.

любовью, вы непременно найдёте и Бога... <...> истинное значение жизни в вас заслоняется литературным тщеславием» (с. 220–221).

Герливанов влюбился в Дэзи и ожидает взаимности, не понимая долгое время, что «между ними лежит пропасть»: «Ведь он закоренелый язычник, эллин, верующий только в откровение форм, линий и красок. Она же истинная христианка, видящая в человеке отражение воли Божьей. Задача её жизни — как можно больше о т д а т ь с е б я ближним. Его же задачей всегда было — как можно больше в з я т ь о т б л и ж н и х» (с. 223).

Под влиянием общения с семьёй Казанцевых в Герливанове зревает и происходит внутренний перелом. Он припоминает всю свою жизнь, вдумывается в своё прошлое, которое теперь вызывает стыд и раскаяние. «Что он сделал из могущественнейшего оружия — живого Слова?.. Смастерил несколько красивых бирюлек...» Осознав, что его талант был потрачен на пустяки, он сжигает толстую тетрадь с новой пьесой: «Зачем же опять эти красивые побрякушки?» (с. 225). Теперь он видит перед собой совсем иную жизненную программу: «...воспитать себя и увеличить внутреннюю ценность своей жизни...» Последние страницы романа передают его ощущение, что «в святилище его души начинается какое-то великое таинство» (с. 228). Завершающая фраза романа: «В сущности, я обрёл здесь м о ё ц а р с т в о, — мысленно сказал Герливанов» (с. 229).

Авторские оценки и самохарактеристики Герливанова раскрывают позицию Сергеенко как приверженца идей «толстовства». Они соответствуют многим устным высказываниям Толстого, а также мыслям, выраженным в его трудах 1880-х — 1890-х годов, например — в книге «Царство Божие внутри вас, или христианство не как мистическое учение, а как новое жизнепонимание» (1890–1893). В романе «Дэзи» прочитывается очевидное намерение проиллюстрировать некоторые положения этого трактата, сравним: «Исполнение учения только в безостановочном движении — в постигновении всё высшей и высшей истины, и всё в большем и большем осуществлении её в себе всё большей и большей любовью, а вне себя всё большим и большим осуществлением царства Божия»; «И стоит только каждому начать делать то, что мы должны делать, и перестать делать то, чего мы не должны делать, стоит только каждому из нас жить всем тем светом, который есть в нас, для того, чтобы тотчас же наступило то обещанное царство Божие, к которому влечётся сердце каждого человека»⁸. Один из эпитафов к трактату «Царство Божие внутри вас», взятый Толстым из Евангелия:

⁸ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 28. М.: ГИХЛ, 1955.

«Познаете истину, и истина освободит вас (Иоан. VIII, 32)», в романе Сергеевко развёрнут в повествование о том, как «человек искренний» (с. 142), добрый, но лишённый христианского мировоззрения, находит свой путь обретения христианских истин.

Наряду с идеями позднего «толстовства», в романе «Дэзи» встречается и перепев идеи ранней «кавказской повести» Толстого «Казаки». Герой «Казаков» Дмитрий Оленин без сожаления покинул Москву с её утомительными светскими развлечениями и нашёл новый источник духовности в казачьей станице на Кавказе. «Чем дальше уезжал Оленин от центра России, тем дальше казались от него все его воспоминания, и чем ближе подъезжал к Кавказу, тем отраднее становилось ему на душе. “Уехать совсем и никогда не приезжать назад, не показываться в общество, — приходило ему иногда в голову <...>” И совершенно новое для него чувство свободы от всего прошедшего охватывало его...»⁹ Герливанов, сопоставляя своё прошлое и настоящее, размышляет: «И как всё это странно и дивно! Из Петербурга — сего всероссийского умственного центра, он бежит, как из зверинца. А в неведомом первобытном уголке Кавказа находит богатый родник умственных и духовных сил» (с. 224).

Один из памятных мотивов «Казаков» — «а горы...» в восприятии Дмитрия Оленина: «С этой минуты всё, что только он видел, всё, что он думал, всё, что он чувствовал, получало для него новый, строго величавый характер гор. Все московские воспоминания, стыд и раскаяние, все пошлые мечты о Кавказе, все исчезли и не возвращались более. “Теперь началось”, — как будто сказал ему какой-то торжественный голос»¹⁰. Отголосок этого мотива слышится в кавказских впечатлениях Герливанова: «Когда белые, похожие на вату облака сползали с горных вершин и расширяли перед ним панораму гор, ему казалось, что и с его души сползает какая-то мутная пена петербургской жизни» (с. 106).

3

Опирируя различными мировоззренческими категориями, роман Сергеевко «Дэзи» в итоге проливает свет и на те разногласия, какие существовали между Чеховым и Толстым. Характеристики Герливанова, относящиеся к его «языческому» периоду, соответствуют устоявшимся суждениям о Чехове как в современной критике, так и — что ещё важнее в данном случае — в многократных высказываниях

⁹ Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. Т. 3. М.: Худож лит., 1979. С. 161.

¹⁰ Там же. С. 162–163.

Толстого. А.Б. Гольденвейзер записал 29 апреля 1900 года: «Говорили о Чехове и Горьком. Лев Николаевич, как всегда, очень хвалил художественное дарование Чехова. Огорчает его в Чехове отсутствие определённого мирозерцания»¹¹. П.А. Сергеенко отметил из разговоров Толстого в Ясной Поляне 5 июля 1900 года: «Я недавно вновь перечитал почти всего Чехова, и всё у него чудесно, но не глубоко, нет, не глубоко. С внешней стороны это перлы», но — если сравнивать «с прежними писателями», которые всегда хотели сказать читателю самое лучшее, что есть в них, то — «у теперешних же писателей этого желания сказать что-то мне и нет. Особенно это ярко у Чехова»¹². В более поздние годы в записях Д.П. Маковицкого отражены ещё более резкие сожаления, что Чехов «несодержателен», что у него «бессодержательные темы» и «никакого убеждения: насмешки над всем, а во имя чего — неизвестно»; «он был умён, талантлив, но он не был мне близок. Во что он верил, один Бог знает»¹³. Как само собой очевидное, Толстой отмечал «то обстоятельство, что Чехов не знал и не нашёл смысла жизни»¹⁴.

Многим было известно отрицательное отношение Толстого и к драматургии Чехова. Отмечал этот факт и Сергеенко: «Заговорили о драмах Чехова. Л<ев> Н<иколаевич> против них и считает увлечение ими публики чем<-то> вроде гипноза»¹⁵. В романе Сергеенко Герливанов представлен в первую очередь как драматург, причем имевший успех в Петербурге. На Кавказе, в кругу профессора Казанцева, его просят устроить чтение вслух его нашумевшей пьесы «Лад». Герливанов с удовольствием делает это, предполагая, что ореол известности поможет ему быстрее завоевать сердце Дэзи. Но, вопреки ожиданиям, он получает от Дэзи упрек: «Меня отталкивает в вашей пьесе антихристианская идея» (с. 139). Потом она поясняет своё впечатление от его сочинения:

«— Творчество большинства современных писателей лишено идеалов и производит такое впечатление, как будто авторам нечего сказать от себя. Они талантливы, наблюдательны и образованны. <...> Но в их произведениях нет самого главного — духовности <...> произведения же, в которых нет духовности, не могут действовать и на душу читателя, должны быть причислены к праздным и вульгарным забавам.

¹¹ Л.Н. Толстой и А.П. Чехов. Рассказывают современники, архивы, музеи. С. 250.

¹² Там же. С. 251.

¹³ Там же. С. 306.

¹⁴ Там же. С. 307.

¹⁵ Там же. С. 254.

Герливанов не стал возражать Дэзи <...> Но он не мог согласиться с её положениями. Подобные требования он считал посягательством на верховные права писателя. По его мнению, от писателя можно требовать только хорошей формы, а не известных идей. И всё, выраженное изящно, интересно и красиво, достойно внимания читателя...

Но, тем не менее, замечания Дэзи смутили его. Он не мог отделаться от грызущей мысли, что он какой-то беспринципный писатель, произведения которого могут быть отнесены к вульгарным забавам.

<...> червячок опять подполз к его сердцу. «Его произведения — праздная забава! Он — беспринципный писатель!» (с. 141–143).

Приведённый отрывок, относящийся к Герливанову, весь построен на обвинениях, которые с разных сторон адресовались именно Чехову. Отсутствие идеалов как общее место критики в адрес Чехова отмечал А. М. Скабичевский¹⁶. Он же в запомнившейся Чехову рецензии записал автора «Пёстрых рассказов» «в цех газетных клоунов» за то, что, «увешавшись побрякушками шута, он тратит свой талант на пустяки...»¹⁷. К писателям, которым нечего сказать от себя, относил Чехова Л. Н. Толстой. О пропадающем даром художественном таланте Чехова сокрушался Н. К. Михайловский¹⁸. К беспринципным писателям причисляла Чехова критика «Русской мысли», что вызвало не только протестующий ответ писателя редактору журнала В. М. Лаврову¹⁹, но и долго лежавшее на сердце «тяжёлое чувство» (П IV, 57). Венчает этот обвинительный ряд высказывание Толстого, сделанное уже после смерти Чехова, но в принципе не отличающееся от более ранних утверждений: «Чехов — он великий талант, но внутреннего содержания не было у него»²⁰.

В «протолстовском» романе Сергеенко показан и пример исправления подобного недостатка: в результате общения с Казанцевыми Герливанов оценивает свою пьесу «Лад» как «филигранный вздор в качестве художественного произведения» (с. 224), а потом и вовсе сжигает тетрадь с неоконченной новой пьесой.

¹⁶ «Г-н Чехов не раз уже имел несчастье терпеть страшное обвинение в отсутствии идеалов» // А. П. Чехов: pro et contra. С. 144.

¹⁷ *Ле Флеминг С.* Господа критики и господин Чехов. Антология. СПб.; М.: Летний сад, 2006. С. 503.

¹⁸ «И я не знаю зрелища печальнее, чем этот даром пропадающий талант» // А. П. Чехов: pro et contra. С. 84.

¹⁹ «Беспринципным писателем или, что одно и то же, прохвостом я никогда не был», — писал Чехов Лаврову 10 апреля 1890 г. Тем не менее он сознавал необратимость уже пущенного в оборот ярлыка: «Обвинение Ваше — клевета. Просить его взять назад я не могу, так как оно вошло уже в свою силу и его не вырubiшь топором...» (П IV, 56–57).

²⁰ Л. Н. Толстой и А. П. Чехов. Рассказывают современники, архивы, музеи. С. 309.

Сжигание собственного сочинения как ритуальный акт отречения от прошлых заблуждений вводит в роман Сергеенко ещё один интересный, гоголевский мотив, скрыто соотносимый с чеховским. Давая оценки Чехову, Толстой иногда сопоставлял его с Гоголем: «Он (Чехов) милый, я смеюсь, когда его читаю, но он был пустой, без нравственной заправки. А у Гоголя было и то и другое»; «Достоевский, Гоголь — это серьёзные писатели, а Тургенев, Чехов — легкомысленные»²¹. Однажды сын Толстого Андрей Львович специально спросил отца, какого тот мнения о Тургеневе, и получил ответ: «Да так, самый пустой писатель. Содержания у него никакого не было. Вот Чехов тоже — большой талант, — но какими пустяками он занимался...»²² В другой раз Толстой пояснил: «Под словом — серьёзный писатель, я понимаю такого, который занят серьёзными вопросами жизни, вопросами религиозными. А ведь эти Тургеневы и Чеховы такими вопросами не интересовались. Они писали очень мило и хорошо, но серьёзными писателями назвать я их не могу»²³.

В романе «Дэзи» герои ведут разговор о «Мёртвых душах» Гоголя, о сожжённом втором томе, вспоминают и цитируют письмо к Плетнёву, где говорилось о грандиозности замысла этого гоголевского труда: «...как крыльцо ко дворцу, так и I-й том “Мёртвых душ” относится ко II-му и III-му томам» (с. 155). Всю «серьёзность» этой задачи именно в толстовском, «религиозном» понимании в романе Сергеенко раскрывают следующие рассуждения Дэзи и её отца:

«И вообразите, что Гоголю удалось бы довести свой замысел до конца, т. е. найти в затаённом уголке души Чичикова искорку, раздуть её и озарить всё существо Чичикова новым светом... Какие бы это были новые скрижали завета для изверившегося человечества! Какой законодатель или судья решился бы заговорить тогда о смертной казни, зная, что даже Чичиковы Б о г а у з р я т!..

Казанцев, слышавший издали голос Дэзи, поднялся и пошёл навстречу. Узнавши о предмете беседы, он присоединился к мнению Дэзи и сказал:

— Такие ужасные явления, как убийства и казни, потому ведь только и существуют, что не для всех ясно, что в человеке находится божественное начало. Иначе кто же дерзнул бы посягнуть на него?» (с. 155–156).

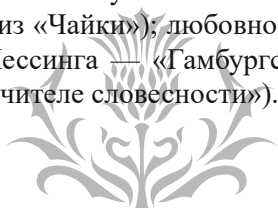
Все эти суждения, безусловно, из круга мыслей Толстого. Однако в данном случае они не противоречат и чеховскому мировоззрению:

²¹ Там же. С. 307, 305.

²² Там же. С. 304.

²³ Там же. С. 307.

например, близкие мысли выражены в «Рассказе старшего садовника» — одном из рождественских сюжетов Чехова. Кроме того, в романе можно отметить ещё два момента, соотносимых с конкретными произведениями Чехова: при характеристике взглядов Герливанова упоминается «мировая душа» (ещё одна реминисценция из «Чайки»); любовное письмо к Дэзи герой вкладывает в книгу Лессинга — «Гамбургскую драматургию» (мотив, обыгранный в «Учителе словесности»).



По сути, сюжет романа Сергеенко основан на архетипической модели *учитель — ученик*. Учительство у Сергеенко представляет семья Казанцевых (читай: Лев Николаевич и Татьяна Львовна Толстые), ученик — писатель Герливанов (литератор типа Тригорина, читай: А.П. Чехов); акцент сделан не столько на том, что учитель обретает своего ученика, сколько на том, как ученик обрёл своего учителя.

Однако в реальной жизни, в отличие от книжной истории, сюжет о мудром наставнике и неопите не сложился. Через несколько дней после получения книг от Сергеенко Чехов написал М.О. Меньшикову: «Читали книгу Сергеенки о Толстом? Он, т. е. Сергеенко, прислал мне две свои книги: о Толстом и повесть “Дэзи” — необыкновенно умственное произведение; действуют в повести не люди, а всё какие-то сухие пряники. <Сергеенко> юморист, комик, но вообразил себя великим писателем, стал серьёзен и засох» (П VII, 360–361). В ответном письме Меньшиков рассекретил не слишком большой секрет: «...Вы знаете, кто героиня “Дэзи”? — Татьяна Львовна. Я тоже получил рассказ этот от автора <...> Теперь автор “Дэзи” вместе с героиней пишут драму. Какая жалость, что таким хорошим, даровитым девушкам, полным жизни, как Татьяна Т<олстая>, вместо того, чтобы переживать поэмы, приходится писать драмы!»²⁴

А далее в отношениях между Чеховым и Сергеенко обозначилась некая странность. Сергеенко послал свои книги Чехову в Ялту 3 декабря 1898 года. Чехов ответил ему 8 декабря: «Милый друг Пётр Алексеевич, благодарю тебя от всего сердца, обе книги получил и прочёл их с большим удовольствием. Вспомнить обо мне и прислать книги — это очень, очень любезно с твоей стороны; буду считать себя в долгу» (П VII, 357). Вслед за этим от Сергеенко пришло странное письмо, вызвавшее следующий ответ Чехова: «Милый

²⁴ Там же. С. 149.

Пётр Алексеевич, едва я написал тебе, как пришло твоё письмо. Ты пишешь: “Вследствие каких-то причин наши личные отношения принимают иногда какой-то колючий и нехороший характер”. Говорю тебе искренно, прямо от души — я не замечал ничего подобного. Отношусь я к тебе так же сердечно, так же по-дружески и по-товарищески, как относился всегда и, должно быть, буду относиться. В наших отношениях я не замечал ничего дурного; я ломаю голову, стараюсь припомнить что-нибудь...» (II VII, 367–368).

Письмо, на которое Чехов дал столь успокоительный ответ, интересно и самой по себе неожиданной попыткой объяснений со стороны Сергеенко, и отчётливо прозвучавшими там покаянными нотами. В этом письме ссылки на «нехороший характер» их отношений ретворены в контексте других признаний и уверений: «...мне хочется сказать тебе несколько слов, которые не раз рвались из моей души. Вследствие каких-то причин наши личные отношения принимают иногда какой-то колючий и нехороший характер, оставляющий во мне осадок чего-то дурного. Между тем я питаю к тебе тёплое чувство как к человеку и обожаю тебя как писателя. И мне всегда бывает больно и обидно, что я самое главное и хорошее между нами как-то загораживаю всяким хламом и оставляю в итоге вовсе не то, что составляет душу моих отношений к тебе. Думается, что это является отчасти вследствие чувствительного самолюбия, которому ты иногда наносишь уколы. Во всяком случае я во всём этом больше виноват, чем ты» (II VII, 687).

Вот над этими покаянными признаниями в любви — в большей степени, чем над мнимой обидой — и стоило бы поломать голову Чехову: чем они вызваны и что они прикрывают. А может быть, он и понял, но не подал вида и предпочёл свести всё к «хохлацкой мнительности» (II VII, 368) своего милого друга Петра Алексеевича. Ибо очень похоже, что повод для объяснений всё-таки был, и содержался он в том же романе «Дэзи».

Дело в том, что сближений между литературным героем Герливановым и Чеховым как его предполагаемым прототипом — больше, чем раскрывается в архетипе *учитель — ученик*. За его пределами остаются по меньшей мере ещё два пласта текста: внешность героя и описание его петербургской жизни в вихре успеха и развлечений. А они существенно дополняют «чеховскую» составляющую образа Герливанова.

Детали внешности Герливанова рассеяны по всему роману, но, собранные вместе, в целом рисуют такой портрет: молодой человек «в пенсне, с интеллигентным лицом» (с. 5), «с небольшой бородкой»

(с. 145), «худощавая фигура» (с. 22), «обладает баритональным грудным голосом с едва уловимой хрипкой, напоминающей дрожание басовой струны» (с. 18), знакомые находят его «интересным и симпатичным» (с. 145). Он родом с юга, по дороге из Петербурга на Кавказ посещает родные места, напоминающие литературные пейзажи чеховской «Степи» и картины Донецкого края: «Многие забытые подробности южной жизни вызвали в нём забытые впечатления детства. Мелькнувшие на горизонте силуэты “ветряков”, махавших своими крыльями, блеснувший небольшой пруд с зелёными яворами, — всё это наполнило его душу грустным очарованием. <...> Перед ним тянулась рыжеватая, холмистая степь...» (с. 40), упоминаются находящиеся в этом районе угольные шахты.

Правда, некоторые из этих деталей не только биографичны для Чехова, но и автобиографичны для самого Сергеенко: он также уроженец юга, внешне был также худощав и к тому же черноволос, а у героя романа «длинные чёрные волосы» (с. 116). Но затем в романе даётся одно интересное сравнение: Герливанов, особенно когда он в пенсне, очень напоминает собою Альфонса Доде (с. 157). Обратившись к портрету А. Доде, можно сразу увидеть, что с Сергеенко нет никакого сходства, а вот с Чеховым сходство есть, — при естественных различиях, внешность Чехова и Доде относится к одному типу «чеховского интеллигента»: взлохмаченные волосы, как на портрете молодого Антона работы Николая Чехова, «чеховская» бородка, пенсне...

В отличие от рассредоточенных портретных деталей, петербургские страницы из жизни Герливанова изложены компактно и словно бы в другом жанре: не беллетристики, а фельетона. Получив в Петербурге признание как драматург, Герливанов с головой окунается в шумную жизнь:

«Каждый новый день приносил ему новых знакомых. Он начал посещать различные собрания и кружки. Новые знакомые ухаживали за Герливановым, как за каким-то принцем дружественной державы, и делали из него иногда за ужином нечто вроде десерта. Его всё это очень занимало и трогало. Он начал тщательно следить за своей наружностью; завёл модные галстуки, модные духи и из скромного домоседа, фанатически преданного своим “бумажкам”, превратился в завсегдатая модных ресторанов и всяких собраний, где бывал “весь Петербург”. <...>

За ресторанными завтраками и обедами у Герливанова завязывались новые знакомства с почитателями и почитательницами его таланта. Новые знакомые казались ему необыкновенно интересными

и симпатичными. <...> И он проводил с ними дни, вечера и ночи, пьянея от вина и ещё больше от присутствия красивых женщин.

Будучи по натуре очень самолюбивым, он редко говорил в обществе, избегая споров и боясь задеть чьё-нибудь самолюбие. Но в небольшом кружке близких людей, и особенно в присутствии женщин, его нервная артистическая натура как бы разворачивалась, и он охотно вступал в беседу, быстро одушевляясь, когда заходила речь о каком-нибудь *красивом* произведении. Красота была его религией» (с. 17–19).

Сказано, что всё это происходит «на 27-м году жизни» (с. 26) героя. Герливанов здесь приближен к Чехову поры «Иванова» и ситуации его первого приезда в Петербург, когда 27-летний Чехов впервые почувствовал себя фаворитом судьбы и получил надолго закрепившееся за ним прозвище Потёмкина. И.Л. Щеглов, вспоминая этот первый приезд Чехова в Петербург в конце 1887 года, так писал в мемуарах: «Этот месяц его пребывания в Петербурге вышел словно “медовый месяц” чеховской славы, и сам Чехов заметно был захвачен искренним радушием, теснившим его со всех сторон. Отличавшийся чисто хохлацкой замкнутостью, Чехов в этот раз против воли сбивался со своего основного сдержанного тона и распахивался подчас с юношеской беззаботностью»²⁵. Вслед за тем постановка «Иванова» принесла Чехову новые «шпитерские оvationи и успехи» (П III, 157) и ещё более расширила круг его знакомств. Обобщая ситуацию, Щеглов впоследствии рассказывал о том, что было хорошо известно в широком литературном кругу: «... в Петербурге, куда он наезжал изредка и где временно отдыхал от всяких работ и забот, заглавную роль играл пиршественный стол — понимая, разумеется, это слово в широком символическом смысле. Оттого, в большинстве своих писем, он всегда с такой теплотой вспоминает свои петербургские дни, своих петербургских друзей и разные петербургские мелочи. <...>

О тогдашних “петербургских свиданиях” нечего и говорить: теперь, издали, они мне представляются какой-то непрерывной вереницей радостных гостов во славу русской литературы в лице Антона Павловича, бывшего повсюду почётнейшим застольным гостем. Числа и месяцы в этой суматохе невольно спутываются... То встречаешь с Антоном Чеховым Новый год у Суворина, то справляешь вместе “капустник” у артиста Свободина, то присутствуешь на импровизированной в честь Чехова литературно-музыкальной вечеринке у старика Плещеева... Сегодня устраивается в “Малом Ярославце”

²⁵ Щеглов И.Л. Из воспоминаний об Антоне Чехове // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Гослитиздат, 1954. С. 139–140.

торжественная “кулебяка” в день ангела Чехова, а спустя дня два сам Чехов тащит меня на Васильевский остров “на блины” к какому-то совершенно неведомому мне хлебосольному помещику — само собой разумеется, ярому поклоннику А. П.»²⁶

То, что изливается у Щеглова неудержимым потоком дружелюбия, что известно по ироничным чеховским письмам и элегичным свидетельствам других мемуаристов, на страницах романа Сергеенко прозвучало с нескрываемо завистливыми нотками. Прототипическая ситуация исказилась, словно в кривом зеркале, приблизившем изложение к пасквилю. Поистине, «всё хорошее» оказалось «как-то загорожено всяким хламом»...

Своего рода послесловие к изложенному сюжету можно найти в творчестве И. А. Бунина, сделавшего явными скрытые акценты в отношениях между Чеховым и Сергеенко. Размышляя о преждевременной кончине Чехова, Бунин утверждал: «Смерть его ускорила простуда. После приезда в Москву из Ялты он пошёл в баню и, вымывшись, оделся и вышел слишком рано: встретился в предбаннике с Сергеенко и бежал от него, от его навязчивости, болтливости...

Это тот самый Сергеенко, который много лет надоедал Толстому (“Как живет и работает Толстой”) и которого Чехов, за его худобу и длинный рост, неизменно чёрный костюм и чёрные волосы, называл так:

— Погребальные дроги стоймя»²⁷.

Бунинские оценки согласуются с тем, что сам Чехов писал Суворину в августе 1898 года: «С Сергеенко я учился в гимназии; это был комик, весельчак, остряк, но как только он вообразил себя великим писателем и другом Толстого (которого, кстати сказать, он страшно утомляет), то стал нуднейшим в мире человеком. Я боюсь его, это погребальные дроги, поставленные вертикально» (II VII, 257).

В 1909 году Бунин написал рассказ «Старая песня», который позже, при переработке в 1926 году, получил название «Маленький роман». Есть герой и героиня, происходят несколько встреч — из тех, что внешне ничего не меняют, но оставляют зарубки на сердце. И есть ещё третий — со странной фамилией Эль-Маммуна, тот, кто готовится стать женихом, а после и мужем. Героиня сообщает об этом в письме: «...скоро я стану графиней Эль-Маммуна... Почему? Не знаю... Просто потому, что я его боюсь»²⁸. Этот третий — персонаж какого-то иного мира, вроде мира Эдгара По.

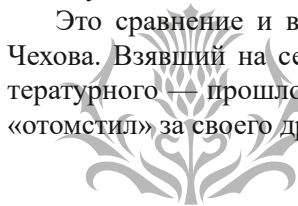
²⁶ Там же. С. 148–149.

²⁷ Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. М.: Худож. лит., 1967. С. 217.

²⁸ Бунин И. А. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. М.: Правда, 1956. С. 305.

У него характерная внешность: «непомерно высокий, худой и широкоплечий человек лет тридцати, с голым черепом, чудесной черной бородой и блестящими глазами»²⁹. В письме героини сказано: «Это не человек, а какие-то погребальные дроги. Я ненавижу его всей душой!»³⁰

Это сравнение и выраженная эмоция — дань Бунина памяти Чехова. Взявший на себя роль судьи общего — житейского и литературного — прошлого, Бунин таким образом — литературно — «отомстил» за своего друга Антона Чехова.



²⁹ Там же. С. 306.

³⁰ Там же. С. 308.

О ДЕВУШКАХ, УХОДЯЩИХ В РЕВОЛЮЦИЮ («НИГИЛИСТКА» С. В. КОВАЛЕВСКОЙ И «НЕВЕСТА» А. П. ЧЕХОВА)

Осенью 1898 года в Крыму Чехов долго и трудно привыкал к провинциальной курортной жизни. Не хватало многих привычных вещей, новых книг, интересных собеседников. Два месяца спустя он писал из Ялты А. С. Суворину: «Всё-таки скучно по Москве. Хочется с кем-нибудь поговорить о литературе, о том о сём, а говорить здесь можно только о литераторах, но не о литературе»; «Здесь решительно нечего читать. В библиотеке журналы нарасхват, а книг нет, потому что библиотекарьше лень отыскивать их на полке» (П VII, 347). Письма этого времени полны досады и шуточных угроз: «...скучно, и без газет можно было бы впасть в мрачную меланхолию и даже жениться» (П VII, 374). Одно из таких писем было отправлено в Петербург Е. М. Шавровой-Юст, считавшей себя ученицей Чехова в писательском деле и именовавшей его «шер-мэтр» (дорогой учитель). Чехов пожаловался и ей: «...мне нечего читать, я каменею от скуки — и кончится тем, что брошусь с мола в море или женюсь» (П VII, 344). Шаврова вняла проблемам столь сложного выбора и поспешила выслать шер-мэтру две книги, которые он получил к концу декабря. Одна из них оказалась сборником декадентских стихов под названием «Кровь истерзанного сердца». Под статью заголовку, книга была в ярко-красной обложке, от одной внешности которой, по выражению самой Шавровой, делалось жутко робким сердцам. Чехов переименовал название в «растерзанную кровь потревоженной души» и в благодарность деликатно ответил, что эта книжка доставила ему «истинное удовольствие». «...а вторую я давно уже читал» (П VII, 380) — отозвался он о другой, оказавшейся повестью С. Ковалевской «Нигилистка».

Софья Васильевна Ковалевская (1850–1891), первая в мире женщина-профессор, получила мировое признание как выдающийся учёный-математик. Она родилась в Москве в семье генерал-лейтенанта В. В. Корвин-Круковского, рано обнаружила математические способности и проявила незаурядную силу воли для того, чтобы получить высшее образование, недоступное в то время для женщин в России. Брак (поначалу фиктивный, после ставший настоящим) с талантливым учёным-палеонтологом Владимиром Онуфриевичем Ковалевским предоставил ей личную свободу и возможность изучать высшую математику в Гейдельберге. В Германии ей была

присуждена степень доктора математики. Лишённая возможности работать на родине, она нашла приют в Швеции, в течение 8 лет была профессором Стокгольмского университета. Скончалась в Стокгольме от не установленного вовремя гнойного плеврита, в возрасте всего 41 года, в день смерти Пушкина — 29 января по старому, 10 февраля по новому стилю.

Другая сторона деятельности Ковалевской — литературно-критическое творчество. Её «Воспоминания детства» — произведение не только мемуарной, но и художественной литературы. Чехов был таганрогским гимназистом, когда она начала сотрудничать с А.С. Сувориным, печатая в газете «Новое время» театральные рецензии и научные статьи. Едва ли не первая из её рецензий была 17 ноября 1876 года о бенефисе Е.И. Левкеевой — актрисы, в чей бенефис 17 октября 1896 года в Александринском театре провалится премьерный спектакль по чеховской «Чайке». Судьба, ни разу не пересекая путей Ковалевской и Чехова, всё время сводила их с одними и теми же людьми. И более того — уже в XX веке, как будто на перекрестье их творческих координат, возникнет такой феномен, как драматургия Джона Б. Пристли, источником вдохновения которого станут проблемы английской нации, незабываемая атмосфера чеховских пьес и математические идеи, впервые художественно выраженные Софьей Ковалевской.

Как многие великие открытия, одна из замечательных идей пришла к Ковалевской в неожиданный момент. Осенью 1886 года её срочно вызвали в Россию к заболевшей сестре, жизнь которой висела на волоске. Проводя много долгих дней и ночей у постели горячо любимой сестры, она вспоминала, с какими чудесными мечтами они обе вступали в жизнь, сравнивала картины воображения с тем, что дала им действительность. «Из этих мечтаний и рассуждений, — рассказывала потом её шведская подруга, писательница Анна-Шарлотта Леффлер-Эдгрэн, — возникла идея написать два параллельных романа, в которых судьба и развитие одних и тех же людей должны были изображаться с двух противоположных сторон. Их нужно было представить в ранней юности, когда вся будущность ещё впереди, затем описать всё дальнейшее развитие их жизни до известного поворотного пункта в ней. Один из романов должен был показать, к каким последствиям привёл сделанный ими выбор, а другой, в противоположность первому, что случилось бы, если бы они пошли по другой дороге»¹.

¹ С.В. Ковалевская. Воспоминания и письма. М.: Изд-во АН СССР, 1961. С. 433.

Вернувшись в Швецию, Ковалевская поделилась своим замыслом с подругой-писательницей. Та моментально оценила идею как «положительно гениальную и в высшей степени оригинальную», но предложила писать не романы, а пьесу, разбивающуюся на два представления: «Одна часть драмы описывает, как оно было, а другая, как оно могло быть. В первом все делается несчастными, как оно и бывает большею частью в жизни, где люди всячески мешают счастью друг друга вместо того, чтобы способствовать ему. В другом описываются те же люди, только при совершенно других обстоятельствах: они помогают друг другу, живут друг для друга, образуют небольшое идеальное общество и чувствуют себя счастливыми»². В результате в 1887 году в соавторстве Софьи Ковалевской и Анны Леффлер была написана драма «Борьба за счастье».

В 1894 году «Борьба за счастье» была поставлена в Москве в театре Корша в бенефис близкой знакомой Чехова актрисы Лидии Яворской. Автор работы о Яворской А.Я. Альтшуллер первым упомянул о сходстве «математической композиции» С. Ковалевской и Дж.Б. Пристли³. Действительно, мысль Ковалевской «об известном поворотном пункте» в жизни человека определит не только идею, но и название пьесы Пристли «Опасный поворот», отразится в идее и композиции драмы «Время и семья Конвей». В тех же пьесах отчетливо проявятся и традиции чеховской драматургии, таких его пьес, как «Чайка», «Три сестры» и «Вишнёвый сад».

Повесть «Нигилистка» была последним произведением писательницы. В ней отразились общественные взгляды Софьи Ковалевской, которые сложились под влиянием её сестры, Анны Корвин-Круковской, жены французского революционера Виктора Жаклара. Виктор и Анна были деятелями I Интернационала и участниками Парижской коммуны 1871 года. В разгар подавления этого первого в истории правительства диктатуры пролетариата, просуществовавшего всего 72 дня, супругам Ковалевским удалось проникнуть в Париж, осаждённый немецкой армией (шла франко-прусская война) и версальскими войсками правительства Тьера. Оттуда по паспорту Владимира Ковалевского Виктор Жаклар бежал за границу. Сочувствие революционной борьбе и идеям утопического социализма, сделавшееся семейной чертой, сказалось и в литературном творчестве С. Ковалевской.

² Там же. С. 434.

³ *Альтшуллер А.Я.* «Тип во всяком случае любопытный» (А.П. Чехов и Л.Б. Яворская) // Чеховиана. Статьи, публикации, эссе. М.: Наука, 1990. С. 151.

«“Нигилистку” вы завернули в простыню, положили в пакет, запечатали, наклеили тысячу марок — зачем такие предосторожности» (П VII, 380) — вопрошал Чехов Шаврову по получении книги. Шаврова же не скрывала, что руководствовалась правилом чеховского героя: «Ах, как бы чего не вышло!» (П VII, 699). Книга была запрещена к распространению в России. Издавалась она в Женеве в Вольной русской типографии и до 1898 года выходила дважды, в 1892 и 1895 году. Свой экземпляр Шаврова привезла из Вены, что же касается вопроса о том, где и когда Чехов мог ранее познакомиться с запретным произведением, возможно такое предположение. «Нигилистка» увидела свет на русском языке вскоре после скоростижной смерти автора. В подготовке первого издания большую роль сыграл Максим Максимович Ковалевский, профессор Московского университета. В 1887 году он был исключён за вольнодумство и после этого жил за границей, в основном во Франции. Он не только позаботился о выходе книги своей прославленной однофамилицы, но и написал предисловие к её первому женевскому изданию. Чехов был хорошо знаком с М.М. Ковалевским. Они часто встречались зимой 1897–1898 годов во Франции, Чехов бывал на его вилле в Больё, под Ниццей. В это время была возможность не только познакомиться с недоступной в России книгой, но и услышать многое о Ковалевской от человека, который в недавнем прошлом был очень близок ей и едва не связал с ней свою судьбу.

Признание Чехова, что он читал «Нигилистку», безусловно, важно. Но ещё более важен тот факт, что книга снова оказалась в его руках на исходе 1898 года, когда ему было скучно, когда не было других книг и когда в его биографии обозначился явный рубеж между прошлым течением жизни и довольно неопределёнными планами на будущее. Таким образом, «Нигилистка» влилась как бы в самый исток предстоящего крымского пятилетия Чехова, завершился же этот период созданием рассказа «Невеста», который может быть сопоставлен и соотнесён с крамольной повестью Ковалевской.

Героиня повести — девушка с символическим именем Вера (как символично имя и чеховской героини — Надежда), младшая дочь в семье графа Баранцова. Жизнь её до поры до времени идёт по накатанной колее, определена традициями дворянского круга: «Да и что, в самом деле, кроме радостей и печалей любви, могло, казалось, перерезать прямую, ровную, как полотно, дорогу, расстилавшуюся перед всеми тремя барышнями Баранцовыми. Во всех остальных отношениях их жизнь была определена и предусмотрена наперёд. <...> повторит каждая мамину судьбу, как и мама повторила

судьбу бабушки. Всё это было очень просто и очень верно и зналось само собой, не думая, как известно то, что и завтра будет обед, и послезавтра». При этом девочке, растущей в богатой и благополучной семье, «ещё ни разу не приходило в голову усомниться в достоинствах кого-нибудь из её близких. Её мама была лучшая из мам, её детская — лучшая из детских».

Первую трещину, которая пролегла между Верой Баранцовой и её родными, создало событие политическое: объявление манифеста 19 февраля 1861 года об освобождении крепостных. В этот вечер маленькой Верочке, до тех пор убеждённой, что папа и мама самые добрые, впервые пришлось услышать откровения дворни — о дедушке-крепостнике, в своё время надругавшемся над многими дворовыми и прислугой, о тиранстве господ, не изгладившемся в памяти незащитных людей. Её поражают слова выпившего на радостях кучера:

«— Что, господа наверху плачут, чай? Жаль им, что тиранить-то нас им больше не дадут?

— Неправда! Неправда! Вас никто не тиранил. Папа с мамой добрые!

Эти слова криком вырываются у Веры».

В описание неблагоприятного вечера после чтения манифеста вводятся символические детали: «На дворе поднялась к вечеру страшная метель; в трубе словно живой кто-то возится и завывает тоскливо и протяжно.

Вдруг налетит порыв ветра, хлопнет ставней, загремит железными листами на крыше. Графиня всякий раз вздрогнет и привскочит на кушетке». В эту ночь Вера долго не может уснуть: «Новые, страшные, унижительные мысли бушуют в её голове. Она сама не могла бы объяснить хорошенько, чего ей так жалко, почему ей так горько, так мучительно стыдно. Она только лежит в своей постельке и плачет, плачет».

Окончательный переворот в судьбе Веры совершается под влиянием её учителя Степана Васильцева, в недавнем прошлом профессора Технологического института. Он был выслан из Петербурга за политическую неблагонадежность в своё родовое имение по соседству с имением Баранцовых. Васильцев становится наставником 15-летней Веры, обучает её наукам и заодно развивает нравственно, прививая симпатии к разрушителям деспотизма и тирании, т. е. к революционерам, или, как их называли в ту пору, нигилистам. Подчёркнуто, что их отношения — отношения наставника и ученицы. Когда под влиянием старших сестёр Вера заподозрила со стороны

учителя личные чувства, Васильцев говорит ей: «Влюбиться в вас было бы с моей стороны не только глупостью, но и подлостью. Да я, слава богу, и не думал никогда в вас влюбляться. Зато полюбил я вас сильно и искренне, и крепко хочется мне, чтобы из вас хороший человек вышел».

Через три года Васильцева ссылают в Вятку, где он скоро умрёт от туберкулёза. Перед смертью он передаёт для Веры письмо, в котором пишет: «Самому мне ничего не удалось свершить на земле. Всю мою жизнь я был праздным, бесполезным мечтателем; умру я — и следа моего не останется <...> Но ты, моя Вера, ты ещё молода, ты сильна. Я знаю, я чувствую, что ты призвана к чему-то высокому и прекрасному. То, о чём я только мечтал, ты совершишь, то, что я только смутно предчувствовал, ты это исполнишь!»

Нравственное развитие Веры сопровождается ростом отчуждения от родных. К тому же её семья разоряется и приходит в упадок. Граф-отец умирает, графиня «стала страшно религиозна <...> и на всё житейское махнула рукой», сёстры живут эгоистичными интересами. Вера сама выбирает своё будущее и связывает его с Петербургом, где надеется найти назначение и цель своей жизни. Приехав в Петербург, она поступает на женские курсы, которые только открылись к этому времени.

До этого сюжетного поворота многое в повествовательной канве «Нигилистки» сопоставимо с последним рассказом Чехова. Рассказ «Невеста» начинается с того, что читатель вводится в ту же исходную ситуацию накатанной жизненной колеи, где единственной заботой подрастающей барышни будет только забота любви («с шестнадцати лет она страстно мечтала о замужестве, и теперь наконец она была невестой»), будущее представляется во всём предусмотренным наперед («И почему-то казалось, что так теперь будет всю жизнь, без перемены, без конца!»), и девичья судьба призвана повторить материнскую судьбу («И не заметишь, как сама станешь матерью и старухой, и будет у тебя такая же строптивая дочка...»).

У Чехова настойчиво повторяется и мотив «лучшей из мам», перекликающийся с повестью Ковалевской: «...я вот сижу и смотрю отсюда на маму... Она кажется отсюда такой молодой! ...она необыкновенная женщина»; «до сих пор она видела в своей матери что-то особенное, необыкновенное»; «ещё недавно она считала свою мать необыкновенной и с гордостью слушала слова, которые она говорила...». В сочетании с ним можно выделить и мотив «лучшей из детских» — девичьей комнатки Нади с белыми занавесками и тёплой, очень мягкой постелью.

Обличительный голос народного заступника, впервые услышанный Верой в день освобождения крестьян, в «Невесте» передан Саше. Он пытается внушить героине: «Ваша мама по-своему, конечно, и очень добрая, и милая женщина, но...» — прислуга в доме бесправна, как в дореформенные времена, Надины мать и бабушка заедают чужую жизнь, праздная жизнь хозяев нечиста и безнравственна, и т. д. Подобные обличения долго кажутся Наде устаревшими и наивными, но сюжетное движение в «Невесте» намечается именно тогда, когда Надя начинает придавать им значение, начинает сознавать Сашину правоту. В конце рассказа уже в её собственный голос переходит Сашин мотив — ожидание того времени, когда от бабушкина дома, где прислугу не считают за человека, — «от этого дома не останется и следа...»

В ещё большей степени роль Саши сопоставима с ролью Васильцева, причём сходен даже мотив принципиально безлюбовных отношений его с теми женщинами, которых он убеждает перевернуть свою жизнь. В обоих произведениях важным оказывается противопоставление: духовные наставники героинь, Васильцев и Саша, — люди без перспективы, абстрактные мечтатели; их ученицы, предполагается, будут способны совершить всё, о чём те только мечтали.

Параллельны в повести и в рассказе эпизоды бурной, ненастной ночи с завываньем ветра в трубе и хлопаньем ставни: в такую ночь в голове у Веры бушуют мучительные мысли, после чего она (пока по-детски наивно) начинает мечтать принести искупительную жертву; у Нади, по её словам, «открываются глаза» и она принимает решение изменить свою жизнь.

Эпизодам ненастья в обоих произведениях противостоят картины неудержимого весеннего обновления земли, подчёркнуты таинственность и красота той жизни, какой живут, отдельно от человека, поля и леса.

Проследить переключку можно даже на уровне мелких деталей: например, в упоминаниях о развивающейся религиозности матери Веры и матери Нади.

Есть и различия: так, отношения Васильцева и Веры в конце концов перерастают во взаимную влюблённость, хотя и не получают развития. Это у Ковалевской дань беллетристике: проявляя в области математики типично мужской склад ума, в художественном творчестве она тяготела к «женскому роману». В целом же сюжетное движение повести «Нигилистка» и рассказа «Невеста» до известного момента совершается как бы в одном направлении. При этом,

конечно, важен и такой сюжетный этап, как переезд героинь в Петербург и их учёба на курсах.

Однако последний сюжетный поворот и финал «Нигилистки» радикально разводят её и «Невесту». Посещение лекций, общение с другими курсистками не удовлетворяет Веру. Чувства социальной несправедливости или, как с лёгкой улыбкой пишет Ковалевская, «мировая скорбь» в ней настолько сильны, что побуждают искать людей другого круга и другой род деятельности. В это время в Петербурге идут политические процессы, судят народников-пропагандистов. Побывав на одном из процессов, Вера становится свидетельницей вынесения сурового приговора студенту-медику Павленкову. Спасти его можно одной ценой: будь он женат, приговор был бы смягчён. Вера решает объявить себя невестой этого незнакомого ей человека и добивается разрешения на брак. Обряд бракосочетания совершается прямо в Алексеевском равелине Петропавловской крепости. После этого Павленкова отправляют на каторгу в Сибирь — для него это действительно облегчение участи, в сравнении с неизбежной и скорой гибелью в Алексеевском равелине. Вера едет в Сибирь вслед за мужем: наконец-то она нашла «настоящее дело» и исполняет его «бодро и радостно». В отличие от героини «Невесты», предстоящая жизнь которой — «ещё неясная, полная тайн», путь Веры предельно конкретен: «... всё мне так ясно представилось; вся моя жизнь в будущем развернулась передо мной, как на карте».

Сопоставление «Нигилистки» и «Невесты» проливает свет на одно из сомнительных мест мемуарного чеховедения — воспоминания В.В. Вересаева. Познакомившись с ранней редакцией «Невесты», Вересаев воспринял этот рассказ как историю девушки, уходящей в революцию. В воспоминаниях он приводил разговор с автором:

«Антон Павлович спросил:

— Ну, что, как вам рассказ?

Я помялся, но решил высказаться откровенно.

— Антон Павлович, не так девушки уходят в революцию. И такие девицы, как ваша Надя, в революцию не идут.

Глаза его взглянули с суровой настороженностью.

— Туда разные бывают пути»⁴.

Вскоре Чехов в письме к Вересаеву сообщил, что переделал «Невесту» в корректуре. Много позже, читая опубликованный рассказ, Вересаев не нашел следов ухода героини «в революцию»

⁴ Вересаев В.В. А. П. Чехов // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: ГИХЛ, 1960. С. 675.

и предположил, что в авторской правке этот мотив был устранён. Комментатор рассказа в Академическом собрании сочинений и писем Чехова А.П. Чудаков, сверяя различные редакции текста, пришёл к выводу, что «и в первых вариантах рассказа прямых слов о том, что героиня уходит в революцию, сказано не было» (X, 468). Но ведь и в повести Ковалевской не говорилось *прямыми словами* о том, что Вера уходит на революционную работу. Героиня повести тоже размышляла о разных открывающихся ей путях: «Признаюсь тебе откровенно: для другой бы работы, ну хотя бы для революционной пропаганды, для конспирации, я бы, пожалуй, и не годилась вовсе. Уж тут большой нужен ум, красноречие, умение на людей действовать, их себе подчинять, а у меня этого вовсе нет. <...> А вот в Сибирь пойти — это совсем для меня, как есть настоящее дело!»

Выбор Веры — это выбор жертвенного служения людям: «Пойду я в Сибирь, буду там при сосланных состоять, буду утешать их, служить им, письма их на родину пересылать...» Мотивом жертвенности заканчивается повесть, и рассказчица, расставаясь с Верой, не скрывает своей печали: «...мне так живо представилась та судьба, которая ожидает это прелестное юное существо, что мне сделалось тяжело на душе, и слёзы так и покатились из глаз.

— Ты обо мне плачешь? — проговорила Вера с ясной улыбкой. — Ах, если бы ты знала, как мне, напротив, жалко вас всех, вас, которые остаётесь!

Это были её последние слова».

Очень близкий мотив жертвы ради других звучал и в ранней редакции «Невесты». Героиня, решившаяся «перевернуть свою жизнь», получала от своего наставника такое напутствие:

«— Отлично, превосходно, — говорил он, — я очень рад. Вы не пожалеете и не раскаетесь, клянусь вам. Ну, пусть вы будете жертвой, но ведь так надо, без жертв нельзя, без нижних ступеней лестниц не бывает. Зато внуки и правнуки скажут спасибо!»

С таким мотивом путь чеховской «невесты» ещё более сближался с путём «нигилистки».

В то же время по своим художественным особенностям «Нигилистка», в отличие от «Невесты», явственно тяготеет к шаблонам. Существенно различают эти произведения и обстоятельства, стоящие вне текста, но позволяющие точнее воспринять различия в текстах. Наиболее важное из них — соотношение с прототипами. Образ чеховской героини вышел настолько обобщённым, что любые попытки привязать его к конкретной личности кажутся наивными и малоубедительными. В случае с «Нигилисткой», напротив,

дистанция между героями и прототипами достаточно коротка. Прототипом Веры Баранцовой была Вера Сергеевна Гончарова, дочь С.Н. Гончарова, брата жены Пушкина. Стремясь сохранить пушкинскую ассоциацию, Ковалевская в рукописях «Нигилистки» иногда называет свою героиню Верой Воронцовой: эта фамилия много значила в жизни Пушкина. Под заголовком «Вера Воронцова» повесть увидела свет в первом издании, осуществлённом в Стокгольме на шведском языке. Есть сведения, что от «Воронцовой» пришлось отказаться при подготовке русского издания: цензура не допустила бы, чтобы фамилия крупнейших аристократов-князей присваивалась кому-то из бунтовщиков-нигилистов⁵.

Встречу героев, происходящую в Петропавловской крепости, в реальной жизни устраивала сама Софья Ковалевская, познакомившаяся с Верой Гончаровой в Петербурге в 1876 году. Помогал ей в этом Ф.М. Достоевский при содействии видного юриста и сенатора А.Ф. Кони. Известно письмо Ковалевской к Достоевскому, написанное по этому поводу: «Имя девицы, о которой Вы обещали похлопотать, Вера Сергеевна Гончарова (она племянница жены Пушкина). Просьба её в том, чтобы ей дозволили свидание и переписку с её женихом Павловичем»⁶.

Не менее интересен прототип ссыльного пропагандиста, за которого выходит замуж Вера Баранцова. Тот, кого Ковалевская ошибочно называет в письме Павловичем и кто назван в повести Павленковым, в действительности звался Исааком, впоследствии Иваном Яковлевичем Павловским (1853–1924). Как и Чехов, он был уроженцем Таганрога, учился в таганрогской гимназии. С четырнадцати лет, после отъезда родителей из города, он поселился в семье Чеховых и жил у них до окончания гимназии в 1871 году. Затем Павловский учился в Медико-хирургической академии в Петербурге и, будучи студентом-третьекурсником, организовал в Таганроге народнический молодёжный кружок. Вскоре кружок был арестован и предан суду за «дело о пропаганде в 36 губерниях». Павловский на время следствия был заключён в одиночную камеру Петропавловской крепости⁷. Во время судебного процесса, получившего название «процесс 193-х», В.С. Гончарова решила связать с ним свою судьбу. Так сблизились и соединились судьбы двух человек, один из которых принадлежал к пушкинскому, другой — к чеховскому кругу.

⁵ Кочина П.Я., Шкирич А.Р. и др. Примечания // Ковалевская С.В. Воспоминания. Повести. М.: Правда, 1986. С. 410, 411.

⁶ С.В. Ковалевская. Воспоминания и письма. С. 244.

⁷ См.: Евстигнеева Л. Известные письма А.П. Чехова // Вопросы литературы. 1960. №8. С. 140–144.

А дальше сама жизнь писала двойной роман точь-в-точь по схеме, открытой гениальной Ковалевской: «как оно могло быть» — и «как оно было». Начать с того, что Павловский оказался вовсе не тем «героем романа». В то время ещё никто не знал, что на допросах он выдал членов своего кружка, за что приговор ему был значительно смягчён. Ссылки в Сибирь не было, как не было и венчания с Гончаровой в Петропавловской крепости, но обеты верности были принесены, что впоследствии сыграло роковую роль в жизни Гончаровой. Павловский был приговорён к трёхмесячному тюремному заключению, причём суд ходатайствовал, чтобы ему было зачтено предварительное заключение. В апреле 1878 года за участие в демонстрации после оправдания Веры Засулич он был вторично арестован и выслан под надзор в Архангельскую губернию, откуда в конце мая бежал и эмигрировал в Америку. В том же году он вернулся в Европу и обосновался сначала в Италии, затем — во Франции.

В конце 1878 года в Италии, лечась и отдыхая, он написал психологический очерк о своём пребывании в Петропавловской крепости — «В одиночном заключении». Рукопись он переслал в Париж И.С. Тургеневу, который, по словам самого Павловского, ответил «восторженным отзывом». Тургенев нашёл переводчика и написал предисловие и послесловие к очерку, которому дал подзаголовок: «Впечатления нигилиста». Посылая очерк редактору парижской газеты «Le Temps», Тургенев писал: «Надеюсь, что Вы так же, как и я, будете поражены правдивостью этих страниц...»⁸ (Почему-то при этом он говорил о четырёх годах, проведённых Павловским в одиночном заключении, хотя тот находился в Петропавловской крепости с 5 мая 1875 года по 12 декабря 1876 года.) В ноябре 1879 года очерк был напечатан, с того же года Павловский, перебравшийся в Париж, стал завсегдатаем в доме Тургенева. Один из тургеневских мемуаристов вспоминал: «Особенно запомнился мне молодой человек с необычайно растерянным лицом... Ужасные лишения, перенесённые им, почти полностью разрушили в нём всё человеческое. Тургенев пытался вновь пробудить в нём интерес к жизни...» Тот же мемуарист отмечал, что Павловский «сделался одним из многих иждивенцев Тургенева»⁹.

В Париже в это время находилась и Вера Гончарова. Павловский разыскал её и вступил с ней в брак. Тургенев знал и Гончарову, описанную в книге Ковалевской как редкая красавица. Мемуаристка Н.А. Островская приводит в своих воспоминаниях

⁸ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. Т. 10. М.: Наука, 1982. С. 363.

⁹ Там же. С. 599.

рассказ Тургенева о Гончаровой: «Она в Париже училась медицине и блестящим образом выдержала экзамен... Парижские студенты ей оvation сделали... Она не красавица, даже и не хорошенькая, но лицо правильное, несколько строгое, хорошее и недюжинное»¹⁰.

Следила за профессиональными успехами бывшей «нигилистки» и Софья Ковалевская. Летом 1881 года, собираясь по своим математическим делам в Париж, Ковалевская сообщала: «Кого я непременно отыщу в Париже, так это милую Гончарову, которая по газетам недавно выдержала блестящий экзамен на доктора медицины». Она, действительно, встретилась с Гончаровой, но нашла её в ужасном положении: «С трудом я узнала в ней ту, — говорила Софья Васильевна, — два года назад красивую, молодую девушку: черты лица, изборождённые горем, покрасневшие глаза, мертвенная бледность лица изменили её до неузнаваемости. Рыдая, она раскрыла передо мной печальную истину своей жизни: герой её мечтаний стал обыкновенным домашним тираном, эгоистом, не заботящимся ни о жене, ни о ребёнке и расточающим до последнего гроша деньги, которые прислали дочери её родители; тогда как он проводил время в клубах и театрах, она терпела нужду, и часто у неё не было денег на хлеб для детей»¹¹.

На рубеже 1882–1883 годов Тургенев сделал запись в своём дневнике: «Павловский всё возится с вопросами о жене и детях. Я от него получил письмо»¹². Не уточнённая в деталях, эта запись ясно рисует картину в целом: всё шло к разрыву Павловского с этой семьёй.

Очередной виток судьбы Павловского повернул его снова к России. Осенью 1882 года Тургенев рекомендовал его как переводчика своему французскому другу Эмилю Золя, и вскоре русские читатели познакомились с новым романом Золя «Дамское счастье» в переводе Павловского. Он вышел в виде приложения к журналу «Будильник» в 1883 году, в то время, когда и Чехов сотрудничал с этим журналом. В том же году в солидном «Вестнике Европы» под псевдонимом И. Я. Полоцкий была опубликована его переводная повесть с испанского. С 1884 года под псевдонимом *И. Яковлев Павловский* — постоянный парижский корреспондент суворинской газеты «Новое время». Недавний «полумёртвый россиянин»¹³, как называл его Тургенев, становится одним из самых высокооплачиваемых сотрудников крупнейшего периодического издания. В эти же годы совместно с Огюстом Метенье он сделал перевод для двух французских театров

¹⁰ С. В. Ковалевская. Воспоминания и письма. С. 482.

¹¹ Там же.

¹² *Тургенев И. С.* Соч. Т. 11. С. 208.

¹³ Там же. С. 206.

«Грозы» А.Н. Островского и «Власти тьмы» Л. Толстого. «Гроза» была впервые поставлена в Париже 3 марта 1889 года и провалилась, чему в немалой мере способствовал и «скверный перевод»¹⁴. Чехов, узнав об этом провале, писал Суворину 5 марта: «Скажите, зачем это отдали французам на посмеяние “Грозу” Островского? Кто это догадался? <...> Я бы всех этих господ переводчиков сослал в Сибирь за непатриотизм и легкомыслие» (П III, 169). Судя по чеховским вопросам, он не был в курсе, что переводчик — приятель его детства, уже однажды — не в шутку, а всерьёз — благополучно избежавший ссылки в Сибирь.

Несколько лет спустя жизнь снова свела Павловского и Чехова. После 20-летнего перерыва они встретились в Париже на выставке. В апреле 1891 года Чехов писал родным: «В качестве адъютанта ходит всюду за нами парижский корреспондент И. Яковлев-Павловский, который когда-то <...> жил у нас...» (П IV, 220). Их отношения возобновились, Чехов пытался привлечь земляка то к сбору средств на памятник Петру I к предстоящему 200-летию Таганрога, то к организации таганрогского городского музея. Особенно сблизились они в 1898 году, оказавшись единомышленниками в оценках политического дела Дрейфуса. В 1896 и 1898 годах летом Павловский несколько дней даже пожил у Чеховых в Мелихове, а Чехов, побывав весной 1898 года в Париже, был у него в гостях и познакомился с его семьёй. С этого времени он регулярно посылал в своих письмах приветы и поклоны семье Павловского, «жене и детям», а в сентябре 1898 года поздравлял «с новорождённым». Понятно, что это были уже другие жена и дети.

Переезд писателя в Крым не оборвал их дружеских связей: первое письмо, отправленное Чеховым Павловскому из Ялты, датируется 24 сентября 1898 года, последнее ушло из Ялты 29 июля 1903 года. Таким образом, отношения с одним из прототипов «Нигилистки» охватывают весь период жизни Чехова с момента получения в Ялте книги Ковалевской и до окончания работы над рассказом «Невеста». След Веры Гончаровой, по-видимому, к этому времени окончательно затерялся. Однако сама неопределённость её дальнейшей судьбы — лучшее подтверждение художественной правоты Чехова, отказавшегося от определённости при решении судьбы своей героини, порывающей с прошлым и уходящей в неизвестное будущее.

¹⁴ Литературное наследство. Т. 88. А.Н. Островский: В 2 кн. Кн. 2. М.: Наука, 1974. С. 279.

О ТЕХ, КТО ЧИТАЕТ СПЕНСЕРА (ЧЕХОВ И ЕГО ГЕРОИ НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВВ.)

В первую записную книжку Чехова была внесена, а в последнюю переписана следующая заметка: «— Я не читала Спенсера. Расскажите мне его содержание. О чём он пишет?» В скобках сделано пояснение: «Надоедливая дама» (XVII, 71).

Эпизод с надоедливой дамой не вошёл ни в одно из законченных сочинений Чехова, но в «Вишнёвом саде» появился его вариант, знаменитый вопрос Епиходова: «Вы читали Бокля?» (XIII, 216). Генетически эта реплика «развитого человека», читающего «разные замечательные книги», связана с разговором других двух читателей в ранней редакции «Чайки»:

Д о р н. Вы читаете только то, чего не понимаете.

М е д в е д е н к о. Какие есть книги, такие и читаю.

Д о р н. Вы читаете Бокля, да Спенсера, а знаний у вас не больше, чем у сторожа. По-вашему, сердце сделано из хряща, земля на китах (XIII, 262).

В то время как книжные персонажи козыряли Боклем да Спенсером, жизнь создавала не менее анекдотичные ситуации и реальных сторожей-грамотеев, перспективных героев новых литературных сюжетов. В январе 1902 года в газете «Приазовский край», которую Чехов регулярно читал, с подписью *Эмин* была напечатана история, относящаяся к событиям уже далёкого 1889 года. В тот год на одной из станций юго-восточной железной дороги появился «молодой паренёк», одетый «довольно легкомысленно, в издёрганной и послужившей своему хозяину нанковой блузе, таких же штанах, выцветшем от времени рыжем пальто, отчаянной бараньей папаше на голове и валяных сапогах»; он хотел послужить на железной дороге, просил места и устроился сторожем, но оказался грамотным и через два месяца был переведён в весовщики. «Он казался довольно разбитым парнем, с грубым говором на “о”...» — вспоминали его бывшие сослуживцы. Они же поведали, что в свободное время «его всегда можно было встретить окружённого толпой рабочих, среди которых он или ораторствовал о чём-нибудь, или же читал этой аудитории какую-нибудь брошюру <...> знакомя слушателей с окружающим нас миром и его явлениями»¹.

¹ Архив А.М. Горького. Т. XI. Переписка А.М. Горького с И.А. Груздевым.

Паренёк с грубым говором на «о» вскоре станет известным писателем Максимом Горьким, и в 1902 году эта заметка в «Приазовском крае» будет опубликована как материал к его биографии. В комментариях, сделанных в 1926 году, Горький уточнит, что по грамотности вроде бы сразу был принят весовщиком, а не сторожем, и пояснит, что читал служащим станции, в том числе начальнику и жандарму, «первый том Спенсера». «Разумеется, я тогда не понимал того, что читаю, слушатели — тоже. Тем интереснее и веселей»².

Сюжет о Горьком и Спенсере вполне отвечает названию раннего чеховского рассказа: «Случай с классиком». Собственно говоря, здесь сразу два сюжета, в зависимости от того, кто в данном случае будет принят за классика: знаменитый ли европейский философ, книга которого оказалась в далёкой российской провинции и не была никем понята, или будущий пролетарский писатель, проходивший свои «университеты» в компании железнодорожных рабочих и жандарма и безуспешно поглощавший сухую умственность английской буржуазной науки. Нельзя не заметить также, что реальный случай из жизни Горького не просто совпадает с книжной чеховской ситуацией («Вы читаете только то, чего не понимаете. — Какие есть книги, такие и читаю. — ... Бокля, да Спенсера...»), но и содержит знакомую литературную реминисценцию. Ибо о том, что с классиком «на дружеской ноге» в самом деле «интереснее и веселей», известно ещё по Гоголю. Как в гоголевскую пору предметом особого щегольства было имя Пушкина (а то и Загоскина), так в чеховскую сделались имена Бокля и Спенсера. Некий налёт хлестаковщины, невозможный для западноевропейского или американского сознания, лежит на российских упоминаниях о Спенсере на рубеже XIX и XX веков. Не избежал его даже такой добросовестный мемуарист, интеллектуал европейской ориентации, как П.Д. Боборыкин, рассказавший в своих обстоятельных записках «За полвека» о личной встрече с Гербертом Спенсером. «Британский мыслитель, с которым и я дерзал спорить в Лондоне»³ — вот кто таков оказался Спенсер для русского собеседника, перенёсшего логический акцент этой фразы на её вторую часть.

Рассказ Боборыкина о Спенсере невелик, но характерен. Суть его с небольшими купюрами сводится к следующему:

«Тон его не отличался любезностью, и, кажется, в наше первое свидание, длившееся довольно долго, он ни разу не усмехнулся.

М.: Наука, 1966. С. 101, 102.

² Там же. С. 99.

³ Боборыкин П.Д. Воспоминания: В 2 т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1965. С. 138.

Ко всему этому я был подготовлен и, как говорится, “куражу не терял”. Сразу я направил наш разговор на его тогдашние работы.

<...> Спенсер предложил мне проводить его до клуба “Атеней”, где он часа два до обеда проводил неизменно. Нам надо было пересечь весь Гайд-Парк. Шли мы около получаса и всё время оживленно беседовали. Он вышел из своей суховатой флегмы, потому что я дерзнул вступить с ним в продолжительное п р е н и е.

Говорю “дерзнул”, ибо, в самом деле, нужна была немалая смелость, чтобы оспаривать мнение самого Герберта Спенсера, да ещё по-английски.

<...> Разумеется, он не сдавался на мои доводы, но и я не уступал... И мы проспорили все эти полчаса (если не больше), и мне потом приятно было вспомнить, как я вывел Спенсера из его суровой флегмы⁴.

Боборыкин поведал об этом эпизоде со всей серьёзностью, но так и кажется, что из-за его плеча выглядывает Иван Александрович Хлестаков и подмигивает своим соотечественникам. И они ловят это подмигивание, одобрительно кивают ему и готовы принять *такого* Спенсера и поговорить о нём, наподобие той надоедливой дамы, что попала в чеховскую записную книжку.

Безусловно, в России были глубокие знатоки английского философа и социолога, одного из родоначальников позитивизма. Были убеждённые сторонники и противники, были не только читатели, но и издатели. Но нельзя не признать и того, что Спенсер для русской культуры нередко оказывался тем самым «заколдованным местом» (почти по Гоголю), на котором рождался очередной анекдот русской жизни. В 1907 году друг и единомышленник Л.Н. Толстого И.И. Горбунов-Посадов, один из руководителей издательства «Посредник», выпустил в свет брошюру Спенсера «Право собственности на землю». Через два года, в 1909, Горбунова привлекли к суду за издание этой книги, доказывающей необходимость распределения земли между теми, кто трудится на ней. Как закончилась эта история, хорошо известно: подсудимый издатель был оправдан, брошюра же подлежала сожжению, но из выпущенных 5200 экземпляров конфисковать удалось всего 275, остальные тем временем успели разойтись⁵. Чем не очередной сюжет для записной книжки писателя?

Книги «Посредника» выходили для «народных» и «интеллигентных» читателей, фактически — самых широких читательских

⁴ Там же. Т. 1. М.: Худож. лит., 1965. С. 495, 496–497.

⁵ Булгаков В. Л.Н. Толстой в последний год его жизни. Дневник секретаря Л.Н. Толстого. М.: ГИХЛ, 1960. С. 416.

кругов, от малограмотных — до корифеев научной мысли. Известно, что близко стоявший к издательству Лев Толстой противопоставлял философию «большого большинства народа» и философию «толпы культурной», к коей им были отнесены «Гегель, Дарвин, Спенсер», — что и было удостоверено собственноручной дневниковой записью главного писателя России от 28 октября 1900 года. Тем не менее и он отдал должное «справедливым словам Спенсера, особенно справедливым для России»⁶, когда они совпали с его собственным восприятием реальной картины современности. В 1906 году в беседе с журналистом Ю. Д. Беляевым, касавшейся вопросов о земле и государственном устройстве, Толстой упоминал Спенсера как своего единомышленника.

В конце XIX века идеи Спенсера проникли даже в тот заповедник отечественных книголюбцев, который на Руси с начала века населяли не читатели, а читательницы, главным образом — провинциальные барышни, те самые «стройные, бледные и семнадцатилетние девицы», которым уже успел отдать должное Пушкин и в «Метели», и в «Барышне-крестьянке», и в «Романе в письмах», и в «Онегине»:

С печальной думою в очах,
С французской книжкою в руках,

— черпающие из книжек знания жизни и людей. Милый облик уездной читательницы, запечатлённый на неоконченных пушкинских страницах («Роман в письмах»): «...стройная меланхолическая девушка лет семнадцати, воспитанная на романах и на чистом воздухе. Она целый день в саду или в поле с книгой в руках», а в родительском доме «целый шкаф, наполненный старинными романами»⁷, — сохранился в неизменной чистоте в облике трогательной Мисюсю из чеховского рассказа, написанного 70 лет спустя («Дом с мезонином»):

«Вставши утром, она тотчас же бралась за книгу и читала, сидя на террасе в глубоком кресле, так что ножки её едва касались земли, или пряталась с книгой в липовой аллее, или шла за ворота в поле. Она читала целый день, с жадностью глядя в книгу, и только потому, что взгляд её иногда становился усталым, ошеломлённым и лицо сильно бледнело, можно было догадаться, как это чтение утомляло её мозг» (IX, 178–179).

⁶ Интервью и беседы с Львом Толстым. М.: Современник, 1987. С. 239.

⁷ *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 19 т. М.: Воскресенье, 1994–1999. Т. 8. С. 47.

Но сохранился, действительно, только облик читающей барышни: новое время сочинило новые песни, и мозг утомлялся уже иными вещами. Характерный штрих времени отражён в повести С.В. Ковалевской «Нигилистка» — книге, входившей в круг чтения Чехова в 1890-е годы. Ковалевская рассказала историю духовного развития своей современницы, девушки из старинного дворянского рода, порывающей со своим сословием и уходящей в «нигилизм» с одним страстным стремлением — послужить революционной идее. Будущая «нигилистка» растёт в деревенской усадьбе, где обучается под руководством высланного из Петербурга за политическую неблагонадежность профессора Васильцева. В тот самый вечер, когда она неожиданно осознаёт, что полюбила своего наставника, в дом Васильцева вторгаются жандармы и увозят его в ещё более отдалённую ссылку, откуда он уже не вернётся. Прощаясь навсегда, профессор говорит своей воспитаннице: «Вот в этом ящике, Вера, я отложил те книги, которые оставляю вам. Мы начинали читать с вами Спенсера. Вы найдёте тут несколько отметок карандашом, которые я сделал для вас...»⁸

Как говорилось выше, прототипом героини Ковалевской была Вера Сергеевна Гончарова — племянница Натальи Николаевны Гончаровой-Пушкиной (дочь её брата С.Н. Гончарова) и, следовательно, племянница Пушкина. И тут нельзя не отметить ещё одного пересечения жизни с литературой. В своё время Пушкин поведал о судьбе другой провинциальной барышни, Татьяны Лариной, придав особое значение истории о том, как деревенская мечтательница попадает в дом, покинутый её соседом Онегиным, и просит позволения

Пустынный замок посещать,
Чтоб книжки здесь одной читать,

и как затем

Чтенью предалася
Татьяна жадною душой;
И ей открылся мир иной.



В этом чтении Онегин, которого она любит и с которым разлучена, оказывается для неё духовным наставником, по его отметкам на книжных страницах

⁸ Ковалевская *Софья*. Воспоминания детства. Нигилистка. М.: ГИХЛ, 1960. С. 184.

Татьяна видит с трепетаньем,
Какою мыслью, замечаньем
Бывал Онегин поражён,
В чём молча соглашался он.
На их полях она встречает
Черты его карандаша.
Везде Онегина душа
Себя невольно выражает
То кратким словом, то крестом,
То вопросительным крючком.

Любимая героиня Пушкина открывала для себя новый мир, следя за пометами на полях модных европейских романов (тоже, как оказалось, не вполне безопасных для девиц того времени) — младшее поколение пушкинских родственников выберет новых духовных наставников. Литературная героиня Вера Баранцова (как и её реальный прототип Вера Гончарова, как и сама Софья Ковалевская) откроет для себя возможность иной жизни, следя за пометами, оставленными её возлюбленным на полях книг Спенсера.

Не ставшее выдающимся художественным произведением, сочинение Ковалевской, тем не менее, интересно рядом биографических и других реалистических деталей. В их числе и та, что Васильцев, прививавший на девственной почве философию Спенсера, в недавнем прошлом был профессором петербургского Технологического института. Здесь мы подходим, наконец, к той среде, в которой в последней трети XIX века царил без преувеличения культ Герберта Спенсера. Это — учёная, профессорская среда, куда в 1880-х годах погрузится и разночинец Чехов, студент медицинского факультета Московского университета, погрузится и с жадностью будет питьваться соками доселе неведомого ему учёного мира. Подробности духовной жизни московской профессуры и студенчества запечатлел сын крупного математика Н. В. Бугаева, известный «младший символист» Андрей Белый. В своих воспоминаниях, названных «На рубеже двух столетий» и «Начало века», мемуарист щедр на упоминания имени Спенсера, который становится у него яркой приметой времени. Всего лишь несколько отрывков рисуют впечатляющую картину:

«...я рос в обители профессоров, среди которых был ряд имён европейской известности; с четырёх лет я разбираюсь в гуле имён вокруг меня: Дарвин, Геккель, Спенсер, Милль, Конт, Шопенгауэр, Вагнер <...> и т. д. <...> Мой отец кроме тонкого знания математической литературы был очень философски начитан; изучил Канта, Лейбница, Спинозу, Локка, Юма, Милля, Спенсера,

Гегеля...»⁹ Андрей Белый не раз подчёркивал: «...отец изгрыз Спенсера»¹⁰, был его приверженцем и комментатором.

Принадлежа к тому же кругу и поколению, что Софья Ковалевская и Вера Гончарова (обе — 1850 года рождения), отцы-интеллигенты «доказывали эволюцию по Спенсеру» и по нему же кроили как костюмы: «Там по Герберту Спенсеру шили “спенсеры” (род одежды)», — так и мировоззрение. Тщательным образом почва была возделана для того, чтобы и младшие сняли здесь свой духовный урожай, обрели свои святыни: «...в церкви поп проповедует отсталые истины, кадя “угодникам”, вместо которых когда-нибудь вмажутся Спенсер, Огюст Конт <...> Уверяю читателей: переворот к “интеграции” Спенсера так мной прочитывался...» — признавался позднее Андрей Белый.

Не один Бугаев-младший «вылез на свет из квартир, переполненных разговорами о Дарвине, Спенсере, Милле»: на том же самом философском замесе формировалось целое поколение. «Мы — юноши, встретившиеся в начале столетия <...> когда мы оспаривали Милля и Спенсера, то оспаривали мы то, что многие из нас изучили скрупулёзно». XX век наступал — казалось, само будущее маячит и обретает реальность «под знамёнами позитивизма, либерализма, семи религиозными устоями профессорского бытия...» Да и не только профессорского — в своих воспоминаниях Андрей Белый с немалым удовольствием цитировал записки купеческого сына Валерия Брюсова, видя в них ту же приметку времени: «...воспитание заложило во мне прочные основы материализма <...> Конт и Спенсер <...> казались мне основами знаний»¹¹.

«Но на чужой манер хлеб русский не родится», — заметил когда-то остроумный Шаховской и повторил согласно с ним Пушкин¹². Воспитанные в русле позитивного мышления, «дети» в итоге заявили о себе как символисты, то есть духовные антагонисты «отцов». В воспоминаниях Андрея Белого достаточно подробно изложен и этот очередной российский анекдот о Спенсере: «...детство, отрочество и юность мои являют пример того, что получится из ребёнка, которому проповедуют Дарвина, Спенсера, нумерацию в великой надежде: сформировать математика.

⁹ *Белый А.* Воспоминания: В 3 кн. Кн. 2. Начало века. М.: Худож. лит., 1990. С. 10–11.

¹⁰ *Белый А.* Воспоминания: В 3 кн. Кн. 1. На рубеже двух столетий. М.: Худож. лит., 1989. С. 60, 58.

¹¹ Там же. С. 205, 106, 204, 35, 37, 120, 206.

¹² *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 19 т. М.: Воскресенье, 1994–1999. Т. 8. С. 109.

Оказывается: выдавливаются не математик, а... символист; так славные традиции Льюиса и Бокля приложили реально руку к бурному формированию московского символизма в недрах позитивизма»¹³. Процесс познания закончился желанием «сорвать с себя искусственную заклёпку из Спенсера»¹⁴, мировоззрение которого раскрылось как догматическое, и появился лозунг: «нужно быть многострунным»¹⁵.

Всё сказанное выше — только фрагменты крупномасштабного полотна, в которое и Чехов вносил свои мазки. На этом фоне жили, читая или не читая Спенсера, его герои, на этом фоне рождались литературные сюжеты, которые затем встречались в реальной жизни, как будто возвращаясь туда обратно с книжных страниц. В этой связи заслуживает особого внимания рассказ Андрея Белого о своём дяде-химике, талантливом учёном, из «прынца» отвергшем покровительство начальства, бросившем химию и перешедшем на службу в банк — «где ему уже не покровительствовал никто и где получал года он гроши, продолжая изучать Спенсера, Милля, Конта, которых он был начётчиком, как и отец <...>

Отец, бывало, таким носорогом кидается на него со Спенсерами и Миллями, а маленький, седенький дядя, полуголодный какой-то, морским коньком выюркнет; и, выюркнув, ещё уколёт отца теми же Миллями, Спенсерами; и, подразнив нас, уедет надолго»¹⁶.

Заменим имена философов — и мы получим вариант одной из сцен, упоминаемой в чеховской пьесе «Иванов»:

Л е б е д е в. ...У меня дядя гегелианец был... так тот, бывало, соберёт к себе гостей полон дом, выпьет, станет вот этак на стул и начинает: «Вы невежды! Вы мрачная сила! Заря новой жизни!» Та-та, та-та, та-та... <...> Раз, впрочем, я его на дуэль вызвал... дядю-то родного. Из-за Бэкона вышло (XIII, 34).

Дуэли из-за Бэкона или Гегеля, словесные баталии из-за новейших философов — всё это дополнительный комментарий ко многим чеховским страницам, где явно или скрытно присутствует тень Спенсера. Прежде всего, конечно, это повесть «Дуэль», в тексте которой имя английского учёного, подобно ярлыку, навешивается поочерёдно то на одного, то на другого героя.

¹³ *Белый А.* Воспоминания: В 3 кн. Кн. 1. На рубеже двух столетий. С. 374.

¹⁴ Там же. С. 375.

¹⁵ *Белый А.* Воспоминания: В 3 кн. Кн. 2. Начало века. С. 542.

¹⁶ *Белый А.* Воспоминания: В 3 кн. Кн. 1. На рубеже двух столетий. С. 145, 146.

В отличие от дамы из записной книжки Чехова, Спенсера *не читавшей*, в «Дуэли» на главной женской роли — дама, которая, напротив, *читала*. Надежда Фёдоровна, приехавшая вместе с Лаевским из Петербурга на Кавказ, для многих знающих её людей, в том числе и для самого близкого человека, прежде всего — «женщина, которая читала Спенсера» (VII, 356). Спенсер входит как составная часть в тот идейный набор, который побуждает её держать себя женщиной без предрассудков, стоящей на уровне современных взглядов на брак и на жизнь вообще. В её романе с Лаевским Спенсер, конечно, сыграл свою роль: «Были и поцелуи, и тихие вечера, и клятвы, и Спенсер, и идеалы, и общие интересы...» (VII, 355). По мысли Лаевского, разлюбившего и мечтающего бросить Надежду Фёдоровну, Спенсер же должен нести ответственность за некрасивый финал романа. Профанация имени известного учёного вызывает в повести ненависть другого героя, зоолога фон Корена: для него подобные имена имеют свою цену. В раздражённых монологах фон Корена, направленных против Лаевского, последнему, в частности, достаётся и за Спенсера: «Шопенгауэра и Спенсера он третирует, как мальчишек, и отечески хлопает их по плечу: ну, что, брат Спенсер? Он Спенсера, конечно, не читал, но как бывает мил, когда с лёгкой, небрежной иронией говорит про свою барыню: “Она читала Спенсера!” И его слушают, и никто не хочет понять, что этот шарлатан не имеет права не только выражаться о Спенсере в таком тоне, но даже целовать подошву Спенсера!» (VII, 374).

Можно сказать, что прежде, чем дело дошло до дуэли на пистолетах, между фон Кореном и Лаевским уже велась необъявленная дуэль. В этой негласной дуэли каждый из противников готов считать Спенсера своим оружием, использовать его в своих интересах и на своей стороне. Запомнившаяся Чехову с юности фраза из юмористического рассказа Лейкина: «Тургеневы разные бывают» (I, 60) — отзовётся в «Дуэли» совсем не юмористически на примерах «разных» Спенсеров. Он один — у Лаевского, другой — у фон Корена, третий — у Надежды Фёдоровны, четвёртый — у ничего не читавшего доктора Самойленко или других обывателей, перед которыми произносятся речи о Спенсере... И, должно быть, какой-то иной — у автора, который понимает больше своих героев, постигает закономерности развития каждого создаваемого характера, каждой идеи — и в этом, кстати сказать, следует научному методу самого Герберта Спенсера.

По обилию упоминаний имени Спенсера «Дуэль» исключительна в творчестве Чехова. Но как многочисленны те чеховские

страницы, где имя Спенсера не называется, но разговоры героев ведутся как бы «по мотивам» прочитанного у него! Так происходит в повести «Моя жизнь»: по кратким намёкам в рассказе Мисаила Полознева можно понять, что между ним и доктором Благово идут дискуссии, в которых не обошлось без Спенсера, — дискуссии «толстовца» со «спенсерянцем». Здесь проявляется облегчённый вариант конфликта «Дуэли», и если в «толстовце» Мисаиле лишь в шутку можно было бы увидеть преемника Лаевского, — который, как известно, утверждал: «ах, как прав Толстой, безжалостно прав!» (VII, 355), — то роль фон Корена уже без шуток наследовал Благово, хотя и в очень смягчённом виде, как если бы фон Корен был болен Спенсером, а доктор Благово всего лишь перенёс прививку его идей. Зоолог из «Дуэли» ратовал за то, что «в интересах человечества», прогресса и здоровой «цивилизации» общество должно руководствоваться «борьбой за существование и подбором» (VII, 375, 376); Благово пропагандирует ту же борьбу за существование ради будущего прогресса: «Если одни насекомые поработают других, то и чёрт с ними, пусть съедает друг друга! <...> надо думать о том великом иксе, который ожидает всё человечество в отдалённом будущем» (IX, 221). Фон Корен признавал один критерий пути к прогрессу — «точные знания» (VII, 430), доктор Благово уже воображает себя идущим по «чудесной лестнице» прогресса, куда его ведет учёная карьера: «Я иду по лестнице, которая называется прогрессом, цивилизацией, культурой»; «Наше дело — учиться и учиться, стараться накапливать возможно больше знаний <...> счастье будущего человечества только в знании. Пью за науку!» (IX, 221, 230). Мисаил — его оппонент — включает в свои возражения понятия из «спенсеровского» контекста: «Заговорили о постепенности. Я сказал, что вопрос — делать добро или зло — каждый решает сам за себя, не дожидаясь, когда человечество подойдет к решению этого вопроса путём постепенного развития. К тому же постепенность — палка о двух концах» (IX, 222). Споры о «постепенности», как и другие повторяющиеся «разговоры о физическом труде, о прогрессе, о таинственном иксе, ожидающем человечество в отдалённом будущем» (IX, 252) — всё это отражение проникающих в разные слои общества модных умственных идей, за которыми стоит неназванное имя Герберта Спенсера.

Похоже, что Спенсером навеяна и одна из реплик доктора Дорна в «Чайке», позднее исключённая из текста вместе с тем самым диалогом Дорна и Медведенко, в котором произносились имена Бокля и Спенсера. В первоначальном варианте Дорн говорил: «Всякий

по-своему прав, всякий идёт туда, куда ведут его склонности» (XIII, 263). Это перефразировка положения Спенсера о влечениях: «Быть именно тем, чем кто есть по своей природе, делать именно то, к чему кто имеет влечение, — вот существенные условия к совершенному счастью каждого, а следовательно, и к наибольшему счастью всех»¹⁷.

В пору своего студенчества, изучая и Бокля, и Спенсера, Чехов высоко оценил трактат Спенсера «Воспитание умственное, нравственное и физическое». В письме к старшему брату Александру, написанном в апреле 1883 года, будущий автор афоризма «В человеке должно быть всё прекрасно...» назвал этот трактат «отличной статьёй» (II, 66) и поделился планами собственной научной работы «История полового авторитета», задуманной не без влияния прочитанного. Многие положения этой статьи, одобренной студентом-медиком, совпадают с позднейшими чеховскими высказываниями: например, о близости науки и искусства (подобная мысль не могла бы не возмутить Л. Толстого). Есть основания полагать, что и в более поздние годы Чехов не переставал интересоваться литературой подобного рода. В частности, он мог познакомиться с книгой афоризмов из сочинений Герберта Спенсера, вышедшей в Санкт-Петербурге в 1896 году под редакцией Владимира Соловьёва. В позднем творчестве Чехова, особенно в драме «Три сестры», проступают следы знакомства автора и его героев с философией Спенсера. Важно и то, что «Три сестры» — пьеса с подчёркнуто философствующими героями: «кашей не корми, а только дай пофилософствовать» (XIII, 129), — как издевательски замечает Солёный, и сам не лишённый той же страсти.

Фрагмент, получивший отклик в «Трёх сёстрах», взят из работы Спенсера «Основания Этики» (§ 476). Содержание его таково:

«Наступит время, когда самое высокое честолюбие будет заключаться в том, чтобы участвовать в деле “культуры человека”, хотя бы это участие не было ни оценено, ни замечено. Из опыта мы и теперь убеждаемся, что преследование совершенно бескорыстных целей может быть источником величайшего наслаждения; с течением же времени станут всё чаще появляться люди, бескорыстной целью которых будет дальнейшее развитие человечества. Эти люди, взгляды ваясь с высоты своей мысли в ту далёкую жизнь человеческого рода, наслаждаться которою придётся не им самим, но лишь отдалённому

¹⁷ Афоризмы из сочинений Герберта Спенсера. Извлечены и приведены в систему Юлией Рэймонд Гинджелл / Под ред. Вл. Соловьёва. СПб.: Изд-е Н.П. Колбасникова, 1896. С. 159.

их потомству, будут испытывать тихую радость в сознании оказанного ими содействия к её осуществлению»¹⁸.

Отдельные положения этого параграфа разошлись по всей пьесе в монологах Вершинина. Разобьём их по пунктам и проследим соответствия в чеховском тексте.

1. *«Наступит время, когда...»* Все философские монологи Вершинина содержат этот мотив. *«Давайте помечтаем... например, о той жизни, какая будет после нас...»* (XIII, 145). *«Жизнь тяжела. Она представляется многим из нас глухой и безнадежной, но всё же, надо сказать, она становится всё яснее и легче, и, по-видимому, недалеко то время, когда...»* (XIII, 184). Всякий раз, рассуждая о жизни в будущем, Вершинин твёрдо убеждён: она будет чище и нравственней, чем в настоящем.

2. По Спенсеру, нравственный долг заключается в том, чтобы *«участвовать в деле “культуры человека”, хотя бы это участие не было ни оценено, ни замечено»*. Такие же мысли Вершинин высказывает в доме трёх сестёр, он изумляется, когда слышит от Маши, что дочери генерала Прозорова знают много лишнего: *«...нет и не может быть такого скучного и унылого города, в котором был бы не нужен умный, образованный человек. <...> вы должны будете уступить и затеряться в стотысячной толпе, вас заглушит жизнь, но всё же вы не исчезнете, не останетесь без влияния...»* (XIII, 131).

3. Учёный-эволюционист, Спенсер не сомневался: *«...с течением времени станут всё чаще появляться люди, бескорыстной целью которых будет дальнейшее развитие человечества»*. Вершинин исповедует ту же эволюционную теорию и говорит об этом не раз: *«Допустим, что среди ста тысяч населения этого города, конечно, отсталого и грубого, таких, как вы, только три <...> после вас явится уже, быть может, шесть, потом двенадцать и так далее, пока наконец такие, как вы, не станут большинством»* (XIII, 131). *«Вот таких, как вы, в городе теперь только три, но в следующих поколениях будет больше, всё больше и больше, и придёт время, когда всё изменится по-вашему, жить будут по-вашему, а потом и вы устареете, народаются люди, которые будут лучше вас...»* (XIII, 163).

4. В соответствии с идеей постепенности насладиться прекрасным будущим доведётся не нынешним поколениям, а *«лишь отдалённому их потомству»*. Вершинин утверждает: *«Мы должны только работать и работать, а счастье это удел наших далёких потомков»* (XIII, 146).

¹⁸ Там же. С. 32.

5. Наконец, последний и самый важный тезис у Спенсера — о людях, которые, *«вглядываясь с высоты своей мысли в ту далёкую жизнь человеческого рода, наслаждаться которою придётся не им самим, но лишь отдалённому их потомству, будут испытывать тихую радость в сознании оказанного ими содействия к её осуществлению»*. Вершинин — один из тех, кто мысленно вглядывается в далёкое будущее и испытывает радость от сознания, что творит и приближает его своей жизнью (говоря научным языком социолога, оказывает содействие к её осуществлению). Он говорит: «Через двести-триста, наконец тысячу лет, — дело не в сроке, — настанет новая, счастливая жизнь. Участвовать в этой жизни мы не будем, конечно, но мы для неё живём теперь, работаем, ну, страдаем, мы творим её — и в этом одном цель нашего бытия и, если хотите, наше счастье» (XIII, 146).

Вот, пожалуй, самое главное, что почерпнул герой Чехова из современной философской мысли, что стало его опорой в жизни и чем он пытается поддержать других, ставших ему близкими людей. Он признаётся: «Читаю я много, но выбирать книг не умею и читаю, быть может, совсем не то, что нужно, а между тем, чем больше живу, тем больше хочу знать». Можно не сомневаться, что Спенсер входил в круг чтения подполковника Вершинина. Сторонника эволюционного учения в нём можно узнать по одной только фразе: «Мне кажется, всё на земле должно измениться мало-помалу и уже меняется на наших глазах» (XIII, 146). Его размышления о будущем — это не «философистика или там софистика» (XIII, 125), как выражается недалёкий Солёный. Это и не сиюминутное утешение для слабых людей, как у старика Луки в написанной буквально вслед за «Тремя сёстрами» пьесе Горького «На дне». Будущее интересует Вершинина постольку, поскольку оно — в свете эволюционной теории — неизбежное следствие настоящего. Именно стремление осознать себя в настоящем, найти смысл, цель, оправдание своего существования (и своих близких — маленьких дочерей, сестёр Прозоровых) движет в первую очередь этим героем.

Всего лишь через 4 года после смерти Чехова (и 7 лет после премьеры «Трёх сестёр») в американском журнале «Насифик мансли» начал печататься роман Джека Лондона «Мартин Иден». Сколь неожиданным ни показался бы переход от Чехова к Джеку Лондону, в данном случае будет уместно обратиться к произведению, примечательному своим мощным пафосом позитивистского мировоззрения. Попытку прокомментировать Чехова Джеком Лондоном можно было бы считать ещё одним анекдотом о Спенсере, если бы

вдохновенные авторские комментарии в романе не проливали свет на некоторые положения «Трёх сестёр», — пьесы, в которой отразился российский вариант мирового признания философии Спенсера на рубеже XIX и XX веков.

«Мартин Иден» — история незаурядного рабочего парня, самоучкой выбивающегося в интеллектуалы: усваивая взгляды на мир, изложенные в книгах Герберта Спенсера, он поднимается на высшую ступень умственного развития. Имя Спенсера и отношение к нему разных героев проходит через весь роман Лондона как лейтмотив, перекликающийся со многими деталями русской общественной и литературной жизни. Так, интерес Мартина к Спенсеру возник на собрании кружка «философов из рабочих»: «однажды появился там его ученик и последователь, жалкий бродяга в рваной куртке, застёгнутой наглухо, чтобы скрыть отсутствие рубашки»¹⁹; сравним появление среди рабочих М. Горького, одетого «довольно легкомысленно», в изношенной блузе и т. д. — и с томом Спенсера, которого он будет читать в рабочем кружке. В романе несколько раз повторяется насмешливое высказывание противников Спенсера: «Нет бога, кроме Непознаваемого, и Герберт Спенсер пророк его»²⁰ — сравним вывод Андрея Белого о том, что позитивизм сделался «религиозными устоями профессорского бытия», а Спенсер — едва ли не новым церковным угодником. Раздражённые выпады фон Корена против Лаевского, не читавшего Спенсера, но рассуждающего о нём, находят соответствие в гневных высказываниях Мартина по адресу самодовольных буржуа: «Имя великого и благородного человека в ваших словоизлияниях — словно капля росы в стоячей луже. Вы внушаете мне отвращение! <...> Я уверен, что вы не прочли и десяти страниц из сочинений Спенсера <...> Жалкие людишки <...> Свора твякающих шавок!»²¹

Однако остановимся на главном в перевороте сознания центрального героя.

«Мартин Иден всегда отличался любознательностью. Он хотел всё знать <...> Но теперь, читая Спенсера, он понял, что не знает ничего <...> Он лишь скользил по поверхности вещей, наблюдая разрозненные явления, накапливая отдельные факты, делая иногда небольшие частные обобщения, — всё это без всякой попытки установить связь, привести в систему мир, который представлялся ему

¹⁹ *Лондон Д.* Мартин Иден / Пер. под ред. Е. Калашниковой // *Лондон Д.* Мартин Иден. Рассказы / Библиотека всемирной литературы. М.: Худож. лит., 1972. С. 107, 108.

²⁰ Там же. С. 108, 111, 279.

²¹ Там же. С. 279–280.

прихотливым сцеплением случайностей. Наблюдая летящих птиц, он часто размышлял над механизмом их полёта; но ни разу он не задумался о том процессе развития, который привёл к появлению живых летающих существ. Он даже и не подозревал о существовании такого процесса. Что птицы могли “появиться”, не приходило ему в голову. Они “были” — вот и всё, были всегда.

И как обстояло дело с птицами, так обстояло и со всем остальным. <...>

И вот явился человек — Спенсер, который привёл всё это в систему, объединил, сделал выводы и представил изумленному взору Мартина конкретный и упорядоченный мир во всех деталях и с полной наглядностью <...> Не было тут ни неожиданностей, ни случайностей. Во всём был закон. Подчиняясь этому закону, птица летала; подчиняясь тому же закону, бесформенная плазма стала двигаться, извиваться, у неё выросли крылья и лапки — и появилась на свет птица.

Мартин в своей умственной жизни шёл от одной вершины к другой и теперь достиг самой высокой. Он вдруг проник в тайную сущность вещей, и познание опьянило его. <...> Всё связано в мире, от самой далёкой звезды в небесных просторах и до мельчайшего атома в песчинке под ногой человека. <...>

Теперь вселенная представляла перед ним как единое целое, и он странствовал по её закоулкам, тутикам и дебрям не как заблудившийся путник, сквозь таинственную чашу продирающийся к неведомой цели, а как опытный путешественник-наблюдатель, старающийся ничего не упустить из виду и всё заносающий на карту. И чем больше он узнавал, тем больше восхищался миром и собственной жизнью в этом мире»²².

Читателю XXI века, воспитанному на иной философии и идеологии (если вообще воспитанному), щедрые авторские комментарии к истории Мартина Идена могут служить теоретическим подспорьем и при чтении чеховской пьесы (в силу своей жанровой природы лишённой авторского голоса). В свете их яснее становятся философские расхождения между Вершининым и Тузенбахом, понятнее аргументация каждого в спорах, которые время от времени затеваются между ними. Если Вершинин изображён как сторонник мировоззрения Спенсера, то барон Тузенбах — как его противник, отрицающий и возможность постичь смысл явлений, происходящих в мире, и наличие самого этого смысла. Философский ответ Тузенбаха на *pro*-спенсеровские прогнозы Вершинина — это

²² Там же. С. 107–110.

декларативный *contra*-Спенсер, негатив с того позитива, который усвоен Вершининым:

Т у з е н б а х (*Вершинину*). Не то что через двести или триста, но и через миллион лет жизнь останется такую же, как была; она не меняется, остаётся постоянной, следуя своим собственным законам, до которых вам нет дела или, по крайней мере, которых вы никогда не узнаете. Перелётные птицы, журавли, например, летят и летят, и какие бы мысли, высокие или малые, ни бродили у них в головах, всё же будут лететь и не знать, зачем и куда. Они летят и будут лететь, какие бы философы ни завелись среди них, и пускай философствуют, как хотят, лишь бы летели...

М а ш а. Всё-таки смысл?

Т у з е н б а х. Смысл... Вот снег идёт. Какой смысл? (XIII, 147).

Мир предстаёт перед Тузенбахом в разрозненных частностях, неупорядоченным, как перед Мартином Иденем до знакомства с трудами Спенсера. Любопытно, как одно и то же явление — полёт птиц — представляется Мартину объяснимым, а Тузенбаху — не поддающимся объяснению. Мартин сумел бы найти и закон, подчиняясь которому, «перелётные птицы, журавли, например, летят и летят», и закон, наполняющий смыслом падающий снег. Спенсер научил его вскрывать причинную связь во всём, что он видел, доказал, что нет ничего нелепого в связи между самыми отдалёнными явлениями. В объяснении смысла всего существующего Мартин достиг виртуозности: «Он составлял целые списки самых разнородных вещей и не успокаивался до тех пор, пока не находил между ними связи»²³. Чеховские герои — Вершинин, Маша — не всегда умеют найти эту связь, но, в отличие от Тузенбаха, убеждены, что такая связь есть и её можно понять. Маша, принимая сторону Вершинина, возражает барону: «Жить и не знать, для чего журавли летят, для чего дети рождаются, для чего звёзды на небе... Или знать, для чего живешь, или же всё пустяки, трын-трава» (XIII, 147). Поиск личного смысла жизни соотносится здесь с поиском мировой целесообразности. В представлении Вершинина личный поиск совпадает с поиском всего современного человечества: «...человечество страстно ищет и конечно найдёт. Ах, только бы поскорее!» (XIII, 184).

Роман о Мартине Идене автобиографичен: в литературном герое повторены судьба и духовный путь автора. Будет ли преувеличением сказать, что отклик на Спенсера в «Трёх сёстрах» также биографичен или даже автобиографичен? Люди, подобные чеховскому Вершинину, появлялись на книжных страницах и входили в реальную жизнь.

²³ Там же. С. 110.

Вениамин Каверин вспоминал о годах, отстоящих совсем недалеко от времени «Трёх сестёр»: «Мой отец служил в Омском пехотном полку, и среди офицеров я искал Вершинина и Тузенбаха...»²⁴ Он же рассказывал о гимназисте Юрии Тынянове, написавшем блестящее философское сочинение на тему: «Жизнь хороша, когда ты в ней необходимое звено». Поиски себя как необходимого звена в жизни — это путь и героя любимого чеховского рассказа «Студент», 22-летнего Ивана Великопольского, и седеющего подполковника Вершинина. Голос Вершинина влился в хор голосов о Спенсере предшествующих чеховских героев: надоедливой дамы из записной книжки, многоголосие из «Дуэли». В конце жизни в этом хоре зазвучал и голос самого автора. Работа над «Тремя сёстрами» шла в то время, когда жизнь Чехова круто переменялась, когда, поселившись в Ялте, он с каким-то особым усилием, с какой-то едва ли не научной методичностью пытался определить своё место среди крымских реалий, смысл своего пребывания здесь и вместе с тем смысл всего происходившего вокруг. Смысл обнаружился в том, что было усвоено с юности, с университета, но на исходе жизни приобрело новую ценность, — в трёх вещах: науке, культуре, прогрессе. Разные мемуаристы, независимо друг от друга, отмечают *науку, культуру, прогресс* как нравственную опору Чехова в его последние годы. Ялтинский врач И. Н. Альтшуллер, наблюдавший писателя, свидетельствовал: «Чехова отличало, я бы сказал, благоговейное отношение к науке. <...> Он верил, что безостановочный прогресс науки облагородит человечество. И тут он, глубокий скептик во всём остальном, становился энтузиастом»²⁵. Встречавшийся с Чеховым в Ялте А. И. Куприн вспоминал: «...мысль о красоте грядущей жизни, так ласково, печально и прекрасно отзывавшаяся во всех его последних произведениях, была и в жизни одной из самых его задушевных, наиболее лелеемых мыслей. <...> Он верил в то, что грядущая, истинная культура облагородит человечество»²⁶. По другому свидетельству Куприна, Чехов был убеждён, что «человеческое образование содействует прогрессу в нравственном смысле»²⁷.

Черновиком будущих монологов Вершинина выглядит письмо, отправленное Чеховым из Ялты в феврале 1899 года коллеге-врачу И. И. Орлову, но здесь — признание самого писателя, а не его героя:

²⁴ Каверин В. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М.: Худож. лит., 1983. С. 249–250.

²⁵ Альтшуллер И. Н. Ещё о Чехове // Литературное наследство. Т. 68. Чехов. М.: Изд-во АН СССР, 1960. С. 688.

²⁶ А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: ГИХЛ, 1960. С. 541–542.

²⁷ Там же. С. 775.

«Я верую в отдельных людей, я вижу спасение в отдельных личностях, разбросанных по всей России там и сям — интеллигенты они или мужики, — в них сила, хотя их и мало. <...> отдельные личности, о которых я говорю, играют незаметную роль в обществе, они не доминируют, но работа их видна; что бы там ни было, наука всё подвигается вперед и вперед, общественное самосознание нарастает, нравственные вопросы начинают приобретать беспокойный характер и т. д., и т. д. <...> несмотря ни на что» (II VIII, 101).

Была ли это иллюзия, развеянная минувшим с той поры целым столетием? Как говорится в финале той же чеховской пьесы: «Если бы знать, если бы знать!» Ясно одно: Чехову такие мысли давали силы жить, надеяться и работать. И, как ни странно: то, что однажды прозвучало такой нелепостью — вопрос о «содержании Спенсера», в переносном смысле нечаянно обрело достоверность, обернулось и в самом деле *содержанием Спенсера* в многогранной чеховской жизни. Такой показатель должен быть вписан в *curriculum vitae* Чехова: Спенсер бродил в его крови, проявляясь как в творческой, так и в житейской судьбе.



«РАЗМЫШЛЕНИЯ...» МАРКА АВРЕЛИЯ В ФИЛОСОФСКИХ СПОРАХ ГЕРОЕВ А. П. ЧЕХОВА

Одна из самых примечательных книг в личной библиотеке Чехова — «Размышления императора Марка Аврелия Антонина о том, что важно для самого себя» в переводе князя Л. Урусова, изданная в Туле в 1882 году. Эта книга находилась у Чехова в московский период жизни, затем была перевезена в мелиховскую усадьбу, а потом в Ялту в последний дом писателя. На полях многих страниц рукой Чехова, скорописью, тремя видами карандашей (двумя простыми разных типов твёрдости и мягким красным) оставлены пометы, отражающие тематику отдельных параграфов: «Бог», «жизнь», «природа» и т. д. Этот экземпляр в разные годы привлекал внимание исследователей в связи с такими вопросами, как описание библиотеки Чехова¹, изучение идейного содержания повести «Палата № 6»², интерпретация монолога мировой души в «Чайке»³, интерес Чехова к философии стоиков⁴. Но возможности изучения «Размышлений Марка Аврелия» в связи с творчеством Чехова далеко не исчерпаны.

Предметом нашего внимания будет § 9 главы VI названной книги. Содержание его таково:

«Когда ешь и пьёшь — поучительно думать: вот это труп рыбы, а это труп птицы, свиньи и т. д., а это фалернское вино — сок, выжатый из винограда. При виде пурпурной мантии я говорю себе: вот шерсть животного, окрашенная кровью улитки. Такое воззрение на вещи напоминает нам о том: что́ они такое по своей природе, и приучает нас вникать в их сущность. Этот приём поучительно прикладывать и к жизни вообще; полезно разоблачать то, что беспрестанно представляется нам как достойная цель наших стремлений, и смотреть на вещи, когда с них совлечён наружный блеск, придававший им ложное значение. Призрак наружного блеска — опаснейший обман»⁵.

¹ *Балухатый С. Д.* Библиотека Чехова // Чехов и его среда. Л.: Academia, 1930. С. 197–423.

² *Скафтымов А. П.* О повестях Чехова «Палата № 6» и «Моя жизнь» // *Скафтымов А. П.* Нравственные искания русских классиков. М.: Худож. лит., 1972. С. 381–384.

³ *Коварский Н. А.* Герои «Чайки» // Страницы истории русской литературы. К 80-летию чл.-корр. АН СССР Н. Ф. Бельчикова. М.: Наука, 1971. С. 192–193.

⁴ *Собенников А. С.* А. П. Чехов и стоики // Философия А. П. Чехова: Международный науч. конф. (Иркутск, 27 июня — 2 июля 2006 г.): мат-лы / Под ред. А. С. Собенникова. Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 2008. С. 168–180.

⁵ Размышления императора Марка Аврелия Антонина о том, что важно для самого себя / Пер. кн. Л. Урусова. Тула. 1882. С. 73–74.

Для чеховского времени данный постулат древнеримского мыслителя оказался не просто небезынтересным, но органично вписался в ряд тех «мучительных размышлений, на которых, — по словам Чехова, — изнашиваются наши российские умы» (II XII, 35). В последней трети XIX века в результате бурного развития естественнонаучных знаний, особенно в области физиологии, вопрос о проникновении в сущность вещей приобрёл особую актуальность, сделался отличительным знаком современного мышления. Не обошёл его в своём творчестве и Чехов. Характерно, что сама его личность в 1880-е годы в восприятии мемуаристов отвечала представлению об аналитике, не склонном обольщаться обманчивой видимостью. В заметках «О встречах с А.П. Чеховым», воссоздающих образ Чехова 1887 года, И.Е. Репин писал: «Положительный, трезвый, здоровый, он мне напоминал тургеневского Базарова. <...>Тонкий, неумолимый, чисто русский анализ преобладал в его глазах над всем выражением лица. Враг сантиментов и выпренных увлечений, он, казалось, держал себя в мундштук холодной иронии и с удовольствием чувствовал на себе кольчугу мужества»⁶. Наиболее значимая деталь в этой характеристике — «неумолимый анализ», и при этом базаровские ассоциации далеко не случайны.

Слово «анализ» — преимущественно из лексикона молодого Чехова, поры его обучения на медицинском факультете или ближайших лет по окончании университета. Впервые оно встречается в рассказе «Ненужная победа» (1882) в характеристике графини Терезы: пытаюсь изучать людей, она «путём долгого изучения пришла только к одному заключению: между ними есть порядочные малые, есть и шарлатаны. Это заключение было единственным результатом изучения. Не обладающая более тонким анализом, она не сумела отделить порядочных малых от шарлатанов» (I, 325).

В рассказе «Любовь» (1886) повествователь хотя и обладает более тонким анализом, тем не менее описывает любовь как «какое-то странное, непонятное чувство. Анализировать его сейчас не умею, некогда, лень, да и бог с ним, с этим анализом!» (V, 86).

В рассказе «Счастличик» (1886) новобрачный, едуший в поезде после венчания и не находящий себе места от переполняющих его эмоций, делится чувствами с попутчиками: «Ведь вы материалисты, сейчас у вас анализ, то да сё! <...> Главное, господа, поменьше думать! К чёрту все анализы...» (V, 123).

⁶ Репин И.Е. О встречах с А.П. Чеховым // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: ГИХЛ, 1960. С. 149–150.

В рассказе «Драма» (1887) графоманский текст сочинительницы Мурашкиной не обходится без того же модного слова: «*Анна*. Вас заел анализ. Вы слишком рано перестали жить сердцем и доверились уму. — *Валентин*. Что такое сердце? Это понятие анатомическое» (VI, 123). Скептический персонаж определённо пародирует знаменитое базаровское «проштудируй-ка анатомию глаза...».

В «Скучной истории» (1889) в числе недостатков современной русской литературы герой приводит в пример такой тип писателя, который «связал себя по рукам и по ногам психологическим анализом» (VII, 123).

В собственно чеховской речи (в феврале 1888 года в письме к Д.В. Григоровичу о возможном продолжении повести «Степь» и будущем самоубийстве её героя) тем же словом Чехов объясняет одну из распространённых причин самоубийства русского человека: «...беспокойный анализ, бедность знаний рядом с широким полётом мысли» (II II, 190). В 1890-е годы в «Дяде Ване» близкий отзыв включён в реплику Астрова о его знакомых интеллигентах: «...истеричны, заедены анализом, рефлексом» (XIII, 84).

Как видим, в чеховских текстах диапазон оценок каких-либо ссылок на «анализ» довольно широк: это и ироничное отображение речевого клише, и пародирование модного общего места, и попытка научного подхода к жизненному явлению. На этом фоне особенно заметен приём, постепенно выработанный для «серьёзных» чеховских текстов: распределение между персонажами аргументов «за» и «против» при обсуждении аналитического способа мышления. Пара дискутирующих по этому поводу героев-антагонистов повторяется в творчестве Чехова 1880-х — 1890-х годов. Так, в повести «Дуэль» полемический диалог фон Корена и Лаевского в сцене на пикнике у Чёрной речки как будто прямо ориентирован на процитированный 9-й параграф Марка Аврелия. В то время, когда участники пикника восхищаются красотой пейзажа, а фон Корен говорит о вершинах создания творческого духа человека, приводя в пример «Ромео и Джульетту», Лаевский высказывает свой взгляд на отношения между шекспировскими героями:

«— Впрочем <...> что такое Ромео и Джульетта, в сущности? Красивая, поэтическая, святая любовь — это розы, под которыми хотят спрятать гниль. Ромео — такое же животное, как и все.

— О чём с вами ни заговоришь, вы всё сводите к...

Фон Корен оглянулся на Катю и не договорил.

— К чему я свожу? — спросил Лаевский.

— Вам говоришь, например: “Как красива кисть винограда!”, а вы: “да, но как она безобразна, когда её жуют и переваривают

в желудках». К чему это говорить? Не ново и... вообще странная ма-
нера» (VII, 386–387).

Любопытно, что в данной сцене поведение каждого из спорящих обратно тому представлению, какое успело сложиться у читателя по поводу каждого из этих героев. Лаевский, филолог по профессии, сам не раз до этого сочувственно цитировавший литературных классиков, здесь ведёт себя как естественник-физиолог, наследник базаровских идей. Вспомним реакцию Базарова на рассказ Аркадия о роковой любви его дяди Павла Петровича: «И что это за таинственные отношения между мужчиной и женщиной? Мы, физиологи, знаем, какие это отношения». Напротив, фон Корен, зоолог и социолог, привыкший смотреть на всякую вещь или явление в их изначальной простоте: «Дважды два есть четыре, а камень есть камень» (VII, 437), — в этом споре высказывается о вреде подобных «разоблачений», когда они применяются, говоря словами Марка Аврелия, «и к жизни вообще». В этом смысле оценка «не ново» — ещё одна скрытая адресация в чеховской повести к Марку Аврелию. Сама же ситуация, в которой герои как будто поменялись местами: Лаевский, воображающий себя идеалистом, вдруг показан как позитивист, а фон Корен, который, по справедливой оценке А.С. Собенникова, «в философской архитектонике повести — знак позитивизма»⁷, проявляет себя как идеалист, — такая ситуация важна для дальнейшего развития сюжета. Возможность принципиальной смены позиций — залог того сближения антагонистов, которое произойдёт в финале «Дуэли», в чём и выразится собственно чеховский взгляд на исследуемую проблему.

В пьесе «Иванов», в равной степени как в варианте «комедии» 1887 года, так и в последней редакции «драмы» 1889 года, в паре героев-антагонистов каждый остаётся на своей неизменной позиции. Позицию разоблачителя здесь занимает доктор Львов, поставивший целью вывести наружу все мотивы поступков Иванова: «Я привык называть вещи настоящим их именем...»; «Полноте, кого вы хотите одурачить? Сбросьте маску» (XII, 54). Иными словами, в соответствии с наставлением Марка Аврелия («Признак наружного блеска — опаснейший обман»), Львов анализирует и разлагает поведение Иванова, обнаруживая, в меру своего понимания, под маской порядочности — скрытого подлеца, после чего пытается объявить о своём открытии всему свету. Иванов, наделённый высокой степенью самоанализа, сопротивляется не только попыткам такого

⁷ Собенников А.С. «Между “есть Бог” и “нет Бога”...» О религиозно-философских традициях в творчестве А.П. Чехова. Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1997. С. 25.

враждебного «понимания», но и дружественному, доброжелательному истолкованию себя со стороны других:

Л е б е д е в (*живо*). Знаешь что? Тебя, брат, среда заела!
И в а н о в. Глупо, Паша, и старо (XII, 25).

Львову же он говорит:

Умный человек, подумайте: по-вашему, нет ничего легче, как понять меня! Да? Я женился на Анне, чтобы получить большое приданое... Приданого мне не дали, я промахнулся и теперь сживаю её со света, чтобы жениться на другой и взять приданое... Да? Как просто и несложно... Человек такая простая и немудрёная машина... Нет, доктор, в каждом из нас слишком много колёс, винтов и клапанов, чтобы мы могли судить друг о друге по первому впечатлению или по двум-трём внешним признакам. Я не понимаю вас, вы меня не понимаете, и сами мы себя не понимаем. Можно быть прекрасным врачом — и в то же время совсем не знать людей. Не будьте же самоуверенны и согласитесь с этим (XII, 54–55).

Чехов намеренно избегает субъективных оценок, выражений преимущественной авторской симпатии по отношению к одному из спорящих персонажей. Но объективно позиция Иванова в этом случае совпадает с позицией не кого иного, как принца Датского Гамлета, в чувствах симпатии к которому Чехов вполне может быть заподозрен. Как говорилось выше, в личном экземпляре «Гамлета» в переводе Полевого Чехов отметил карандашом диалог Гамлета и Гильденштерна из действия III, явления II:

Гам. Сыграй мне что-нибудь! (Подает ему флейту.)

Гильд. Не могу, принц.

Гам. Сыграй, сделай одолжение!

Гильд. Право, не могу, принц!

Гам. Ради Бога, сыграй!

Гильд. Да я совсем не умею играть на флейте.

Гам. А это так же легко, как лгать. Возьми флейту так, губы приложи сюда, пальцы туда — и заиграет!

Гильд. Я вовсе не учился.

Гам. Теперь суди сам: за кого же ты меня принимаешь? Ты хочешь играть на душе моей, а вот, не умеешь сыграть даже чего-нибудь на этой дудке. Разве я хуже, простее, нежели эта флейта? Считаю меня чем тебе угодно: ты можешь мучить меня, но не играть мною!⁸

⁸ Шекспир В. Гамлет, принц Датский / Пер. с англ. Н.А. Полевого. Изд. 2-е. СПб.: Изд-е А.С. Суворина, [1887]. С. 62.

Львов так же преследует Иванова и так же мучит его, как услужливый царедворец и мнимый друг Гильденштерн — принца Гамлета. И так же не понимает своего собеседника, хотя полагает, что это проще простого. В действиях чеховского энтузиаста наблюдается и элемент поучительности: раскрыть глаза всем окружающим на сущность такого опасного явления, как Иванов. Особенность чеховской ситуации в том, что и сам объект наблюдений доктора Львова, как ни пытаются, не в силах сложить ясную картину из элементов своей души.

Применяя методiku внутреннего анализа по отношению к себе и другим, чеховские герои, как правило, получают неожиданные и непредсказуемые результаты. Один из самых показательных сюжетов на эту тему — повесть «Огни» (1888). Здесь также представлена пара идейных оппонентов — студент института путей сообщения барон фон Штенберг и инженер Ананьев. Оба они работают на строительстве железной дороги в глухой степи, но, делая одно дело, смотрят по-разному и на эту работу, и на жизнь вообще. Барон фон Штенберг, молодой человек лет 23–24, рассуждает так: «Теперь мы строим железную дорогу, стоим вот и философствуем, а пройдут тысячи две лет, и от этой насыпи и от всех этих людей, которые теперь спят после тяжёлого труда, не останется и пыли» (VII, 107). По убеждению Ананьева, распространившееся мышление, что при всех жизненных ситуациях результат один и тот же — «прах и забвение», естественно в старости, когда оно «является продуктом долгой внутренней работы»; для молодого же сознания оно представляет собой «несчастный способ мышления», поскольку отравляет пессимизмом любой собственный поступок и «вносит отраву в жизнь окружающих» (VIII, 107–112). Человек зрелого возраста, Ананьев вспоминает случай из собственной молодости: «Мне было тогда не больше 26 лет, но я уже отлично знал, что жизнь бесцельна и не имеет смысла, что всё обман и иллюзия <...> мышление, о котором идёт речь, содержит в своей сути что-то вягивающее, наркотическое, как табак или морфий. <...> Непосредственное чувство, вдохновение — всё заглушено мелочным анализом» (VII, 114–116). В рассказанной Ананьевым истории соврашения Кисочки «мелочный анализ» играет далеко не последнюю роль: «Никогда в другое время в моей голове мысли высшего порядка не переплетались так тесно с самой низкой, животной прозой, как в эту ночь...» (VII, 129–130). И последствия этой, казалось бы, банальной истории неожиданно сокрушительны для героя: «Оказалось, что я, как мыслитель, не усвоил себе ещё даже техники мышления и что распоряжаться

своей собственной головой я так же не умел, как починять часы» (VII, 135) (такова вариация здесь образа гамлетовской флейты).

Конечный вывод Ананьева полемичен не только по отношению к убеждениям его собеседника, — тот как раз уклоняется от прямого спора, — но и по отношению к утверждению Марка Аврелия о пользе «смотреть на вещи, когда с них совлечён наружный блеск». Этот вывод стал результатом не книжного, а лично выстраданного опыта: «Наше мышление не так невинно, как вы думаете. В практической жизни, в столкновении с людьми оно ведёт только к ужасам и глупостям» (VII, 135).

В один год с «Огнями» Чехова была написана и опубликована в журнале «Русская мысль» (1888, №11–12) повесть В.Г. Короленко «С двух сторон: *Рассказ моего знакомого*». Между этими произведениями много сходства, обусловленного как самим духом времени, так и взглядами авторов на человеческую природу, на возможности сознания и чувства, на механизм появления определённых воззрений и т. п.

У Короленко рассказчик, студент Петровской сельскохозяйственной академии Гаврик Потапов, стоя на аллее парка, наблюдает закат: «Солнце садилось в синюю тучу, тронув её края косыми лучами. Мне вспомнилось вдруг, что однажды тут вот, на скамье, сидели Урмановы и оба смотрели на закат, который тогда был горячее и ярче. Края облаков горели пурпуром и золотом, остальная масса синела той смутной синевою, в которой только угадываются, то развёртываясь, то утопая, какие-то формы...<...> И я шёл навстречу ему, с его золотыми краями и смутной глубиной...<...>

Теперь я стоял на той же дорожке, около памятной скамейки, поражённый внезапной мыслью... “Как это ясно, — думал я, — как поразительно ясно!”

Ничего этого нет! Ни золота, ни отблесков, ни глубокой мечтательной синевы, порождающей обманчивые образы и грёзы. Стоит приблизиться к этому облаку, войти в него, и тотчас же исчезнет вся эта мишура... Останется то, что есть на самом деле: бесчисленное множество водяных пузырьков, холодная, пронизывающая, слякотная сырость, покрывающая огромные пространства, мёртвая, невыразительная, бесцветная. <...>

Этот образ на время совершенно овладел моим воображением.

Ещё недавно я так же смотрел на жизнь, как на это облако, из обманчивого далёка. Жизнь сверкала для меня золотом и багрянцами, как декорации фальшивой пьесы. Теперь <...> я переживал всё по-иному, с изнанки...<...>

Если бы люди смотрели на всё это проще... Если бы они знали, что правда только в физиологии, — всё это обошлось бы много дешевле. Но люди опутали физиологию бутафорскими украшениями... И вот...

Шаг за шагом я обнажал таким образом всю жизнь, разлагая её. После разложения я рассматривал остаток и, понятно, не находил того, что видел ранее...»⁹

Свой разлагающий анализ Потапов применяет и по отношению к любимой девушке Федосье (Досе). Однажды вечером он видит её в освещённом окне, вглядывающейся в наружную темноту:

«“Это она грустит обо мне, — подумал я <...> Что такое — печаль?.. Какое-то изменение в мозгу?..”

Я чувствовал особенное волнение и опять пытался объяснить его по-своему... Где его источник? У неё толстая пепельная коса... У первой девушки, в которую я был по-детски влюблён, была тоже пепельная коса... И она так красиво рисовалась на темном платье... И у неё тоже были серые глаза... Очевидно, я не могу равнодушно видеть пепельную косу в сочетании с серыми глазами... <...>

И вдруг мне ясно, как в освещённой раме, представилось лицо девушки, глядящее в темноту с таким невольным захватывающим выражением... <...> Я пожал плечами... Мне вспомнился Базаров.

— Простудируй анатомию глаза, — говорит он Кирсанову... — Ты найдёшь разные части органа зрения... Но где ты откроешь “божественное выражение”?..

Да, несколько более влаги придаёт глазам блеск или туманит их... Физическое сжатие мускулов или их дрожание под влиянием того или другого раздражения...

Но глаза всё продолжали смотреть на меня из света в темноту, волнуя и напоминающая о чём-то»¹⁰.

Для неокрепшего сознания героя Короленко (ему нет и двадцати лет) тот метод «разложения», в котором Марк Аврелий видел пользу и поучительность, оказался однозначно злом: «Ещё несколько минут, и я кощунственно посягну на чистые человеческие образы, хранящиеся в последних закоулках души. И если я *разложу их так, как разлагал до сих пор всё*, — то серое пятно, без формы и содержания, склизкое, с червеобразными движениями, загрязнит всю душу без остатка... <...>

⁹ Короленко В.Г. С двух сторон: Рассказ моего знакомого // Короленко В.Г. Собр. соч.: В 10 т. Т. 4. М., 1954. С. 351–352.

¹⁰ Там же. С. 365–367.

Я боялся себя, боялся дать волю *кошунственному анализу*, *которым я уже не владел, а он овладевал мною.*

<...> для меня самая жизнь, в её основной формуле, потеряла всякий интерес...»¹¹

И только осознав, что «смерть — разложение», герой Короленко смог прийти к выводу, что жизнь — это целое: «А жизнь в ощущении и в сознании, *то есть в целом*»¹².

В 1908 году, то есть в продолжающееся время персонажей Чехова и Короленко, читатели получили возможность познакомиться с романом Джека Лондона «Мартин Иден». Путь, который проходит в своей умственной жизни Мартин Иден, прямо противоположен пути Гаврилка Потапова, и так же прямо противоположны итоги их увлечения философией. «Мартин в своей умственной жизни шёл от одной вершины к другой и теперь достиг самой высокой. Он вдруг проник *в самую сущность вещей*, и познание опьянило его. <...> За столом во время обеда он не слышал разговоров и споров о разных житейских мелочах, так как ум его всё время напряженно работал, вскрывая причинную связь во всём, что он видел. В мясе, лежащем на тарелке, он прозревал энергию солнечных лучей, и в обратном порядке, через все превращения, прослеживал их путь до первоисточника, отстоящего на миллионы миль, или же мысленно продолжал этот путь и думал о той силе, которая движет мускулы его руки, заставляя её резать мясо, и о мозге, посылающем приказание мускулам, так что в конечном счёте находил в своём мозге ту же энергию солнечных лучей»¹³. В отличие от героя Короленко, чем глубже Мартину удавалось проникнуть в сущность вещей, тем больше он «восхищался миром и собственной жизнью в этом мире»¹⁴.

Возлюбленная Мартина Руфь, образованная девушка из среды добропорядочных буржуа, инстинктивно боится той разрушительной энергии, которая ей чудится в столь «некрасивых» воззрениях. Однако для Мартина в подобном способе мышления, напротив, лежит залог восприятия вселенной как единого целого. Характерен их диалог во время прогулки в один из жарких июньских дней, когда они вдвоём «взобрались на бурую вершину холма, где от выжженной солнцем травы шёл сухой и пряный запах свежего сена.

— Она сделала своё дело, — сказал Мартин, когда они уселись — Руфь на его куртке, а он сам прямо на тёплой земле.

¹¹ Там же. С. 367–371.

¹² Там же. С. 380.

¹³ Лондон Д. Мартин Иден / Пер. под ред. Е. Калашниковой // Лондон Д. Мартин Иден. Рассказы / Библиотека всемирной литературы. М.: Худож. лит., 1972. С. 109–110.

¹⁴ Там же. С. 110.

Вдыхая сладкий, дурманящий аромат, он тотчас, по привычке, начал размышлять, переходя от частного к общему и основному.

— Она исполнила своё жизненное назначение, — продолжал он, ласково глядя сухую траву, — питалась влагою зимних ливней, боролась с первыми весенними ураганами, цвела и привлекала насекомых и пчёл, разбрасывала свои семена, а теперь, свершив свой долг перед миром...

— Почему вы смотрите на всё с такой противной практической точки зрения? — прервала его Руфь.

— Вероятно, потому, что я изучаю теорию эволюции. Говоря по правде, я только недавно начал видеть всё в настоящем свете.

— Но мне кажется, что вы перестанете понимать красоту из-за этого практического подхода. Вы разрушаете красоту, как мальчик уничтожает бабочек, стирая пыльцу с их красивых крылышек.

Он отрицательно покачал головой.

— У красоты есть своё значение, но я до сих пор не ощущал этого значения. <...> Эта трава для меня гораздо прекраснее теперь, когда я знаю, почему она такая, знаю всё то сложное воздействие солнца, дождей и соков земли, которое понадобилось, чтобы она выросла на этом холме»¹⁵.

Хотя основой мировоззрения Мартина Идена, как не раз отмечает Джек Лондон, стала теория эволюции позитивиста Герберта Спенсера, корни такой философии восходят и к материалистическим воззрениям Марка Аврелия. Автор «Размышлений о том, что важно для самого себя» мог бы признать в Мартине Идене своего ученика и последователя.

Старинное общеизвестное выражение говорит: в спорах рождается истина. История приписывает это высказывание древнегреческому мыслителю Сократу, выработавшему, в частности, и свой метод анализа понятий. Но к спорам перечисленных выше литературных героев это не относится. Не случайно последним выводом в чеховских «Огнях» становится фраза стороннего наблюдателя: «Ничего не разберёшь на этом свете!» (VII, 140), а в конце «Дуэли» на разные голоса повторяется мысль: «Никто не знает настоящей правды» (VII, 453–455). Между разноимённо заряженными полюсами мнений персонажей лежит поле мудрости автора, избравшего своим творческим методом «стремление к уравниванию плюсов и минусов» (II III, 19) (из письма А.П. Чехова А.Н. Плещееву 9 октября 1888 года).

¹⁵ Там же. С. 119–120.

«ОТДАЛЁННЫЙ ЗВУК, ТОЧНО С НЕБА»

Пьеса «Вишнёвый сад», последнее произведение, пришедшее к читателям и зрителям при жизни автора, невольно приняла на себя роль поэтического завещания Чехова. В ещё большей степени она заслуживает наименования завещания по своему глубинному смыслу. Пьеса стала художественным итогом творчества писателя, вобрала его впечатления, начиная от детских и до последних ялтинских лет, оказалась наполнена отголосками жизненных и литературных ситуаций. Многие из них отмечены и прокомментированы, какие-то скрыты и не прояснены. Среди них могли быть и впечатления, повлиявшие на появление одного из самых загадочных образов — звука лопнувшей струны. Дважды в тексте «Вишнёвого сада» почти дословно повторяется ремарка: «Тишина <...> Вдруг раздаётся отдалённый звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный» (XIII, 224). Происхождение его остаётся неясным: то ли где-то далеко в шахтах сорвалась бадья, то ли закричала какая-то птица, то ли звук возникает по иной неизвестной причине. В первый раз звук раздаётся во втором действии, его слышат почти все герои: Раневская, Гаев, Лопахин, Петя Трофимов и Аня, Варя и старый Фирс. У всех возникает тревожное предчувствие, ощущение надвигающейся беды. Раневская вздрагивает, ей неприятно почему-то, у Ани на глазах слёзы, Фирс предсказывает несчастье. Второй раз звук лопнувшей струны раздаётся перед финальным занавесом, его слышат только зрители, для которых он становится последней переживаемой эмоцией.

В одном из мемуарных источников — воспоминаниях историка литературы Ф.Д. Батюшкова — отмечено, какое значение придавали этому звуковому образу автор пьесы и первый постановщик «Вишнёвого сада» К.С. Станиславский. В мае 1903 года в Петербурге на вечере в кругу литераторов между Чеховым и Батюшковым состоялся такой разговор:

«Антон Павлович отозвал меня в сторону и шепнул: “Заканчиваю пьесу...” — “Какую? Как она называется? Какой сюжет?” — “Это вы узнаете, когда она будет готова. А вот Станиславский, — улыбнулся Чехов, — не спрашивал меня о сюжете, пьесы не читал, только спросил, что в ней будет, т.е. какие звуки? И ведь представьте, угадал и нашёл. У меня там в одном явлении должен быть слышен за сценой звук, сложный, коротко не расскажешь, а очень важно, чтобы было то именно, что мне слышалось. И ведь Константин Сергеевич

нашёл как раз то самое, что нужно... А пьесу в кредит принимают”, — снова улыбнулся Антон Павлович. “Неужели так важно — этот звук?” — спросил я. Чехов посмотрел строго и коротко ответил: “Нужно”»¹.

Батюшков писал эти воспоминания для специального выпуска «Памяти А. П. Чехова», вышедшего летом 1914 года. К тому времени он, разумеется, понимал, что давнишний разговор касался «Вишнёвого сада», и сделал свои пояснения: «Звук, о котором шла речь, как известно теперь, — это некое предзнаменование того, что должно было произойти. Чехов в ремарке указывает, что он напоминает шум упавшей бадьи в шахте, и в “Вишнёвом саду” во втором акте и в последней картине он играет особую роль. Когда-то Чехов его слышал в натуре, и он сильно запечатлелся в его памяти. Упоминается он и в одном из его более ранних рассказов, и Чехов словно придавал ему какое-то мистическое значение. Любопытно во всяком случае, что этот аксессуар пьесы найден был Станиславским раньше не только постановки пьесы, но и знакомства с ней»².

Ранний рассказ, не названный Батюшковым, — это рассказ «Счастье» (1887). Действие его происходит в степи, где отару овец стерегут пастухи, молодой и старый. В предрассветной степной тишине пастухи и ещё один человек, объездчик, слышат странный звук: «В тихом воздухе, рассыпаясь по степи, пронёсся звук. Что-то вдали грозно ахнуло, ударилось о камень и побежало по степи, издавая: “тах! тах! тах! тах!”». Когда звук замер, старик вопросительно поглядел на равнодушного, неподвижно стоявшего Пантелея.

— Это в шахтах бадья сорвалась, — сказал молодой, подумав» (VI, 215).

Ещё ранее Ф. Д. Батюшкова, в 1910 году, были опубликованы воспоминания младшего брата писателя, М. П. Чехова, где говорилось: гимназистом Антон Чехов ездил на дальний хутор в донских степях, тогда же побывал «на каменноугольных коях и там же слышал звук сорвавшейся бадьи, о котором упоминается в “Счастье” и в «Вишнёвом саду»»³. Возможно, что Батюшков, связывая таинственный звук в пьесе с реальным впечатлением автора и отражением в рассказе, опирался на этот источник.

¹ Из неизданной книги Ф. Д. Батюшкова «Около талантов». «Две встречи с А. П. Чеховым» / Публ. П. Р. Заборова // Русская литература. 2004. № 3. С. 171–172.

² Там же. С. 172.

³ Чехов М. Об А. П. Чехове // О Чехове. Воспоминания и статьи. М., 1910. С. 249.

Фактические свидетельства мемуаристов имеют свою ценность, но комментарии их далеко не во всём точны и в итоге уводят от понимания двух литературных ситуаций. В представлении как Михаила Чехова, так и Фёдора Батюшкова звуковые образы в рассказе «Счастье» и последней чеховской пьесе тождественны. На самом деле они не равнозначны по смыслу и не равноценны в художественном отношении. В рассказе причина странного звука — падение в шахте бадьи — получает единственное, причем реальное *объяснение*. Здесь отсутствуют версии, предположения, нет расхождений в оценках, нет корректирующего или опровергающего голоса автора. Степной звук в этом тексте — порождение земли, его может услышать каждый, кто проедет по степи, как случилось услышать Чехову-гимназисту. Но в «Вишнёвом саде» непонятный звук объяснён падением где-то далеко в шахтах бадьи вовсе не в авторской ремарке, как показалось Батюшкову. Это только одно из *предположений*, высказанное одним из героев, и оно не более достоверно, чем другие предположения. Кроме различных версий, принадлежащих героям, в пьесе есть две авторские ремарки, разделяющие позиции персонажей и автора. Каждый из *персонажей*, ищущих странному звуку правдоподобное объяснение, видит в нём *частность*, вписываемую в сюжет. *Авторская* же позиция такова, что звуковой образ представляет собой не частность, а *сущность*. Особая ценность свидетельства Батюшкова в том, что, не поняв, удивившись, он записал сокровенное признание Чехова: в его новой пьесе «звук» важнее, весомей «сюжета». Восприятие звука как части сюжета связывает его с землёй: для героев пьесы, как и героев «Счастья», странный звук имеет земные причины. Но ремарки к пьесе соотносят происхождение звука с другими сферами: «отдалённый звук, точно с неба...». В первый раз такая ремарка корректирует версии персонажей, но пока ещё и сама предстаёт лишь версией. Во второй раз, в финале, в ремарке об «отдалённом звуке» устраняются все земные мотивировки: ни о какой упавшей «бадь» или крике птицы здесь не может быть даже предположения. Авторский голос в этом случае не уточняет, а отменяет все иные позиции, кроме собственной, окончательной: звук как будто приходит из неземных сфер и туда же уходит.

Меняющееся значение звука лопнувшей струны в «Вишнёвом саде», способность его обходиться без бытовой мотивировки разводит его с реальным звуком, слышанным Чеховым в юности, и звуковым образом в рассказе «Счастье». Многообразие смыслов и превращает звук в пьесе в символ. Интересно, что Батюшкову хватило художественного чутья, чтобы признать «какое-то мистическое

значение» такого образа, но чутьё ему изменило, когда он позволил своему перу вывести определение этого образа — «аксессуар». Как филолог он, конечно, понимал точный смысл этого слова: второстепенная, побочная деталь изображения⁴, — хотя из всего выслушанного им от Чехова как раз и вытекало, что в «звук» было сосредоточено самое существо последней чеховской пьесы. Зато в режиссёре в данном случае автор нашёл полного единомышленника. К.С. Станиславский всю жизнь «любил свет и звук куда больше, чем картон, клей театральных декораторов»; недаром в 1927 году, даря свою книгу «Моя жизнь в искусстве» актёру и помощнику режиссёра МХАТ С.Н. Баклановскому, он написал ему как напутствие: «Любите звук и свет на сцене так, как их любил сам Антон Павлович. Рассвет, закат, пение птиц, раскаты грома очень сильно влияют на нашу “жизнь человеческого духа”, изображать которую мы призваны на сцене не только актёрскими, но и режиссёрскими и всеми иными средствами»⁵.

Именно символический характер звукового образа в «Вишнёвом саде» (воплощение «жизни человеческого духа») позволяет ставить вопрос о его литературных аналогиях. К 125-летию со дня рождения А.П. Чехова в юбилейном номере журнала «Театр» была опубликована заметка Г.А. Бялого «Звук лопнувшей струны». В ней приведено интересное наблюдение И.Г. Ямпольского, обнаружившего, что «Чехов имеет неожиданного предшественника в лице Тургенева, написавшего в шестнадцатилетнем возрасте драматическую поэму “Стено”, которую он впоследствии считал рабским подражанием Байрону. Герой этой поэмы однажды, объятый ужасом, почувствовал приближение нездешней силы. В авторской ремарке сказано: “В вышине слышен звук, как будто лопнула струна”»⁶. Чехов не знал этого произведения, опубликованного лишь в 1913 году, так что пример из раннего Тургенева — типологическая параллель. Кроме удивительного совпадения звуковых ремарок, любопытны и другие пересечения, возникающие как бы на полях исследуемой темы. Драматическая поэма Тургенева названа именем венецианского патриция Стено, обидчика дожа Марино Фальери, хотя тургеневский сюжет в этом случае не связан с венецианской историей. Но драматическая поэма о Марино Фальери есть у Байрона, и не исключено, что такими ассоциациями также вызвано признание Тургенева

⁴ Словарь иностранных слов / Под ред. И.В. Лёхина и Ф.Н. Петрова. Изд. 5-е. М., 1955. С. 32.

⁵ *Виноградская И.Н.* Жизнь и творчество К.С. Станиславского. Летопись: В 4 т. М.: МХТ, 2003. Т. 3. С. 546.

⁶ *Бялый Г.А.* Звук лопнувшей струны // Театр. 1985. № 1. С. 187.

в собственном юношеском «байронизме». Учитывая явный интерес Чехова к теме Фальери, стоит задуматься: возможно, и на этом пути Тургенев был его неожиданным предшественником.

В заметке Бялого приведено также наблюдение Л. Э. Найдич, указавшей на стихотворение Г. Гейне «Она угадала»: здесь упоминается резкий звук струны, лопнувшей «на чьей-то скрипке старой», что «предвещает печальный и горький конец жизни». К этим примерам Бялый добавил строку из стихотворения в прозе Тургенева «Нимфы»: «Я услышал за собою неровный, длинный вздох, подобный трепетанию лопнувшей струны». «Печальный вздох, подобный звуку лопнувшей струны, находится у Тургенева в ассоциативно-образной связи с представлением об исторической смене, и это сближает тургеневский мотив с чеховской ремаркой», — отметил Бялый⁷.

У Тургенева же, но в рассказе «Бежин луг», обнаружил близкую образную параллель В. Б. Катаев⁸. И. Н. Сухих напомнил о существовании ещё одного известного Чехову источника — о романе Толстого «Война и мир», где использован «сходный образ в сходной функции»: ожидание исторической катастрофы ассоциируется с туго натянутой струной, которая вот-вот лопнет⁹. Одновременно на тот же образ из «Войны и мира» указала А. П. Кузичева¹⁰. К источникам звукового символа «Вишнёвого сада» была причислена даже одна из «тайн Египта» — звучащая статуя героя Мемнона, известная по рассказу древнегреческого учёного путешественника Страбона как одно из чудес света¹¹.

Безусловно, оттенок загадочности, присущий чеховской ремарке, будет и далее побуждать к поискам новых аналогий. Причём не только в литературных текстах, но и в смежных с литературой видах искусства. В своё время на плодотворность такого исследовательского пути указывал Д. С. Лихачёв: «Мы должны заботиться о расширении сферы наблюдений над аналогиями в различных искусствах. Поиски аналогий — один из основных приёмов историко-литературного и искусствоведческого анализа. Аналогии могут

⁷ Там же.

⁸ Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1989. С. 250.

⁹ Сухих И. Н. «Вишнёвый сад» А. П. Чехова // Анализ драматического произведения. Л.: Изд-во ЛГУ, 1988. С. 363–364.

¹⁰ Кузичева А. П. «Струна» русской классики // Советская культура. 1988. 9 июля. С. 9.

¹¹ Сорочан А. Ю. Чехов и тайны Египта (Ещё раз о «звуке лопнувшей струны» // «Звук лопнувшей струны»). Перечитывая «Вишнёвый сад» А. П. Чехова: Сб. науч. раб. Симферополь: ДОЛЯ, 2006. С. 214–218.

многое выявить и объяснить»¹². Тем более они важны в том случае, когда речь идёт об одной из самых многозначительных страниц последнего чеховского сочинения.

В доме Чехова — в Москве ли, в Мелихове или Ялте — часто звучала музыка и охотно пели. Среди исполняемых популярных романсов, вероятно, был и «Романс» (1823) на слова А. Дельвига, известный более по первой строке: «Не говори: любовь пройдёт...». Стихотворение Дельвига было положено на музыку сначала М. Глинкой, позже — А. Алябьевым. В нём утверждалась вечность, неугасимость любви, невозможность расстаться с ней, пока длится жизнь. Последние строки романса —

Любви дни краткие даны,
Но мне не зреть её остыллой;
Я с ней умру, как звук унылый
Внезапно порванной струны.

Этот романсовый «звук унылый» — ещё одна аналогия замирающего, печального звука в «Вишнёвом саде». Близкий характер звучания predetermined и общность символики этих образов: и у Дельвига, и у Чехова так воплощается тема умирания. В «Романсе» струна внезапно рвётся, звук ещё какое-то время длится, но постепенно угасает, а вместе с ним угасают жизнь и любовь. В «Вишнёвом саде» тема умирания связана со второй ремаркой о лопнувшей струне и тоже звучит в самых последних строках пьесы. Уходит жизнь из обречённого дома, только что отзвучал диалог Лопухина и Вари: «Вот и кончилась жизнь в этом доме... — Да, жизнь в этом доме кончилась... больше уже не будет...» (XIII, 251). Дом запирают наглухо, отлетает его последняя живая душа: Фирс, позабытый всеми, бормочет, постепенно смолкая: «ничего не осталось, ничего...», и лежит неподвижно. «Слышится отдалённый звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина...» (XIII, 254). Романсовая элегичность заполняет финал чеховской пьесы, придавая ему особую эмоциональную выразительность.

Близкий звуковой образ встречается в стихотворении А. А. Фета, датированном 10 апреля 1887 года:

Что за звук в полумраке вечернем? Бог весть, —
То кулик простонал или сыч.

¹² Лихачёв Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 3-е. М.: Наука, 1979. С. 30.

Расставанье в нём есть, и страданье в нём есть.
И далёкий неведомый клич.

Точно грёзы больные бессонных ночей
В этом плачущем звуке слиты, —
И не нужно речей, ни огней, ни очей —
Мне дыхание скажет, где ты.

Образно-эмоциональный комплекс, организующий первую строфу этого стихотворения, находит соответствие в том эпизоде «Вишнёвого сада», где герои пьесы слышат звук лопнувшей струны в первый раз. У Чехова это также вечерний звук, таинственный и непонятный. Услышавшие его тоже гадают — может быть, это какая-то птица, вроде цапли, или филин. И в чеховском сюжете с этим звуком связан мотив расставания и страдания — имение скоро будет продано и разрушено. И у Чехова этот отдалённый звук — «неведомый клич» неизвестного будущего. Окончание стихотворения Фета поясняет: речь идёт о любовной драме двоих. В пьесе Чехова на фоне общественно-исторического драматизма не теряет своей выразительности драматизм отдельной человеческой судьбы.

Лирическая природа звукового символа «Вишнёвого сада» не отменяет его органичных связей и с «суровой прозой». В том числе и с творчеством младших современников, чьи сочинения иной раз выходили из-под пера буквально в присутствии Чехова.

В самом начале 1900-х годов, накануне работы над «Вишнёвым садом», в поле зрения Чехова оказался рассказ А.И. Куприна «В цирке». История создания этого рассказа превратилась в легенду, питаемую подробностями из разных мемуарных источников. «Один начинающий писатель, — вспоминал Куприн, — приехал в Ялту и остановился где-то за Ауткой, на окраине города, наняв комнатку в шумной и многочисленной греческой семье. Как-то он пожаловался Чехову, что в такой обстановке трудно писать, — и вот Чехов настоял на том, чтобы писатель непременно приходил к нему с утра и занимался у него внизу, рядом со столовой. “Вы будете писать внизу, а я сверху, — говорил он со своей очаровательной улыбкой. — И обедать будете также у меня. А когда кончите, непременно прочтите мне или, если уедете, пришлите хотя бы в корректуру”.

Читал он удивительно много и всегда всё помнил...»¹³

Случилось это весной 1901 года, а начинающим писателем был сам Куприн. Его первая жена, М.К. Куприна-Иорданская, много лет

¹³ Куприн А.И. Памяти Чехова // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: ГИХЛ, 1960. С. 561.

спустя в своих воспоминаниях раскрыла его имя и рассказала о том, как каждое утро к 9 часам Куприн приходил на дачу Чехова работать над рассказом «В цирке». Потом на чеховский суд был прислан корректурный оттиск. Чехов прочёл его раньше, чем рассказ появился в печати, и отозвался одобрительно. Кроме того, он поделился впечатлением с О. Л. Книппер: «“В цирке” — это свободная, наивная, талантливая вещь, притом написанная несомненно знающим человеком» (П X, 182). В январе 1902 года рассказ был напечатан в журнале «Мир Божий», его прочитал Лев Толстой, и ему рассказ тоже понравился. Чехов не преминул и об этом сразу же сообщить Куприну: «Дорогой Александр Иванович, сим извещаю Вас, что Вашу повесть “В цирке” читал Л. Н. Толстой и что она ему о ч е н ь понравилась» (П X, 177).

Но что имел в виду Чехов, называя автора этой талантливой вещи «несомненно знающим человеком»? В первую очередь, вероятно, то, что Куприн описывал жизнь и работу циркового актёра, исходя из личного опыта: одно время ему приходилось работать в цирке. Во-вторых, очевидно, Чехов так оценил медицинский аспект сюжета. Герой Куприна, цирковой борец Никита Ионыч Арбузов, болен сердечной болезнью, от которой умирает в конце рассказа. В то время, когда в чеховском доме в Ялте Куприн обдумывал подробности замысла, Чехов, по свидетельству М. К. Иорданской, «как врач, давал Куприну указания, на какие симптомы болезни атлета (гипертрофия сердца) нужно обратить внимание и выделить их так, чтобы характер болезни не оставлял сомнений. Он с увлечением прочёл Александру Ивановичу целую лекцию о различных сердечных болезнях»¹⁴. Законченный рассказ не вызвал чеховских замечаний: ученик усвоил его уроки. Можно представить себе, с какой заинтересованностью вчитывался Чехов в те места купринского рассказа, где описано нарастание медицинских симптомов болезни героя. И вот именно здесь — в описании этих симптомов — у Куприна появляется и превращается в лейтмотив образ натянутой до предела и лопнувшей струны.

Рассказ Куприна поделён на главки (что дало основание Чехову называть его повестью), их всего пять. Лейтмотивный образ возникает в третьей, несколько раз повторяется и звучит в заключительных строчках. Образ при этом варьируется (тонкая проволока, струна), но сохраняет свою смысловую целостность, а лейтмотив развивается до кульминации, на которой заканчивается рассказ. Проследим по тексту, как это сделано.

¹⁴ А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: ГИХЛ, 1960. С. 777.

«Арбузов забылся в прерывистом, тревожном, лихорадочном бреде. <...> что-то походило <...> на *тонкую проволоку*, которая, *бесконечно вытягиваясь*, жужжит однообразно, утомительно и сонно. <...> оставалась во всем мире одна только *зловещая, тоскливая проволока*»¹⁵.

В болезненном бреде герою слышится полузабытое слово «бумеранг»: оно вспоминается всякий раз, когда накатывает очередной приступ предсмертной слабости. «Непобедимая истома вдруг охватила тело Арбузова. <...> Надо идти, — сказал он, поднимаясь со вздохом. — Доктор, вы знаете, что такое бумеранг?» (с. 25–26). Повторяется более ранний «бред, в котором он видел тянущуюся перед ним *длинную, монотонную проволоку*. И опять в его уме кто-то произнёс причудливое название австралийского инструмента» (с. 28). Слово «бумеранг», звучащее всё отчетливей, становится вариантом «зловещей, тоскливой проволоки» и предвосхищает образ натянутой тонкой струны, которая скоро лопнет. Само написание этого слова, разделённого на слоги, передает впечатление упругой струны, рвущейся на части: «...губы его тихо шевелились, повторяя раздельно всё одно и то же, поразившее его, *звучное, упругое слово*:

— Бу-ме-ранг!» (с. 20).

Наконец, в финале рассказа это слово и звук лопнувшей струны сливаются в единый образ, символизирующий конец жизни: «В его мозгу *резким, высоким звуком — точно там лопнула тонкая струна* — кто-то явственно и раздельно крикнул: бу-ме-ранг! Потом всё исчезло: и мысль, и сознание, и боль, и тоска. И это случилось так же просто и быстро, как если бы кто дунул на свечу, горевшую в тёмной комнате, и погасил её...» (с. 31).

Характер звука, с каким обрывается жизнь купринского героя, особенный — резкий, высокий, в то время как у Дельвига «звук унылый», а у Чехова «тихий, замирающий, печальный». Из многих возможных символических планов звучания Куприн выбрал тот, что наиболее точно передаёт враждебность и чужеродность звука воспринимающему сознанию. Такая символика не относительна, а безусловна для всех традиций: например, в высказываниях композитора Альфреда Шнитке встречаются рассуждения о том, что «резкий, громкий звук — это или некое природное, стихийное явление, или нечто, производящее страх и диктующее что-то тревожное в восприятии»¹⁶. У Куприна чувства тревоги и страха особенно вяжны.

¹⁵ Куприн А. И. Сочинения: В 3 т. Т. 2. М.: ГИХЛ, 1954. С. 18. Далее страницы указаны в тексте.

¹⁶ Беседы с Альфредом Шнитке / Сост. А. В. Ивашкин. М.: РИК «Культура», 1994. С. 136.

Они прямо обозначены автором, и на долю читательского сотворчества здесь остаётся меньше, чем при встрече с чеховским лейтмотивом лопнувшей струны. Хотя и в «Вишнёвом саде» эмоциональный эффект звукового символа достаточно прояснён:

Л ю б о в ь А н д р е в н а (*вздрагивает*). Неприятно почему-то.

Пауза.

Ф и р с. Перед несчастьем тоже было... (XIII, 224).

Ещё одно объединяет звуковые символы Чехова и Куприна, включая и образ из Дельвига: неподготовленность к вторжению звука. У Дельвига: «звук унылый *внезапно* порванной струны»; у Куприна словом «*внезапно*» начинается последний абзац с образом лопнувшей струны; у Чехова «*вдруг* раздаётся отдалённый звук...». Чувства тревоги и страха обусловлены, в частности, и этим эффектом внезапности.

В финале рассказа Куприн сочетает звуковой образ-символ с символом зрительным: горящей и задуваемой свечой. В мировой культурной традиции «свеча, горящая, подобно лампе, символизирует индивидуализированный свет и, следовательно, жизнь индивидуума, в противоположность жизни космоса и вселенной»¹⁷. Соответственно, задуваемая свеча означает конец индивидуальной жизни. Читателям чеховской поры, равнодушным к наследию Шекспира, была памятна сцена из пятого действия трагедии «Отелло», предваряемая ремаркой: «Спальная. Дездемона спит на постели. На столе горит свеча». Сюда с намерением убить жену приходит мучимый ревностью Отелло и, видя свечу, сопоставляет её горенье со «свотильником» жизни Дездемоны:

... умереть ей должно.

(*Снимает меч.*)

Да — умереть. Иначе и других

Она ещё обманет в этом мире.

Задуть свечу, а там... Задуть свечу?

Когда тебя, мой огненный прислужник,

Я загашу, то, если в том раскаясь,

Могу опять зажечь; но загасив

Светильник твой, чудесное созданье,

Прекраснейший природы образец,

Найду ли где я пламя Прометея,

Чтоб вновь зажечь потухший твой огонь?¹⁸

¹⁷ Керлот Х. Э. Словарь символов. М.: REFL-book, 1994. С. 456.

¹⁸ Шекспир В. Полн. собр. соч.: В 3 т. Изд. 5-е / Под ред. Д. Михаловского.

Этот образ не только был хорошо освоен русской классической литературой, но и памятен многим по лучшим её образцам. Тургенев использовал тот же символ, изображая конец Базарова: «Дуньте на умирающую лампаду, и пусть она погаснет...» У Толстого в романе «Война и мир» в сцену тяжёлых родов маленькой княгини введена такая деталь: внезапный порыв ветра ворвался в комнату «и, пахнув холодом, снегом, задул свечу. Княжна Марья вздрогнула» — это предвестие скорой смерти Лизы Болконской. В «Анне Карениной», мысленно готовясь к смерти, героиня думала: «Отчего же не погасить свечу, когда смотреть больше нечего <...>?» Этим образом завершалась история жизни Анны: «И свеча, при которой она читала исполненную тревог, обманов, горя и зла книгу, вспыхнула более ярким, чем когда-нибудь, светом, осветила ей всё то, что прежде было во мраке, затрещала, стала меркнуть и навсегда потухла». Интересно, что в том же романе несколько раз, в разных эпизодах, возникает и образ натянутой, готовой лопнуть струны. Наиболее яркий пример — разговор Анны с братом, Стивой Облонским, где в диалоге мистические предчувствия неизбежной трагедии одного из собеседников сталкиваются с жизнерадостным земным прагматизмом другого: «Я — как натянутая струна, которая должна лопнуть. Но ещё не кончено... и кончится страшно.

— Ничего, можно потихоньку спустить струну. Нет положения, из которого не было бы выхода».

Таким образом, литературная традиция образа погасшей свечи в рассказе Куприна достаточно определённа. Что же касается образа лопнувшей струны в рассказе «В цирке», то здесь больше вопросов, чем ответов. Оправданно ли говорить в данном случае о литературном влиянии — хотя бы той же «Анны Карениной»? Или этот образ фигурировал в «медицинской лекции» Чехова как симптоматическая деталь сердечной болезни и, значит, принадлежал в большей мере Чехову, чем Куприну? Или же Чехов встретил его в рассказе Куприна, и это стало одним из впечатлений до написания «Вишнёвого сада»?

Есть ещё одно обстоятельство, которое может иметь значение в этом сюжете о Чехове и Куприне. Медицинский аспект рассказа «В цирке» значил для Чехова много больше, чем передано мемуаристами. От гипертрофии сердца — болезни Арбузова — менее чем за год до приезда Куприна в Ялту скончался друг Чехова художник И.И. Левитан. Рождество и Новый, 1900-й, последний в своей жизни год Левитан встречал в доме Чехова, там, где через какое-то время

Куприн будет писать рассказ с симптомами той же роковой болезни. Возможно, этот факт тоже значим для истории создания «Вишневого сада». Звук лопнувшей струны из пьесы Чехова резонирует со звуком, обрывающим жизнь героя Куприна, но не объединяют ли их и некие скрытые ассоциации: может быть, имеющие отношение не только к болезни и смерти Левитана, но и ассоциации определённого творческого порядка? Вспомним знаменитые левитановские полотна: «Над вечным покоем», «Вечерний звон». По признанию знатоков искусства, эти картины «звучат», они наполнены звуком, разлитым в воздухе и идущим откуда-то сверху. Не отсюда ли особенная деталь: «отдалённый звук, *точно с неба*», — отличающая чеховский образ от других возможных предшественников?..

Уравнивание таких вариантов, как *тонкая струна* и *тонкая проволочка*, встречающееся в рассказе Куприна, позволяет включить в этот образный ряд ещё один синоним: *нить*. Как поясняет «Словарь символов» Керлота, нить — «один из древнейших символов, означающий сущностную связь между любыми из различных планов — духовным, биологическим, социальным и т. д.»¹⁹ Такое представление восходит к античному мифу о трёх мойрах, плетущих нить судьбы и определяющих события и продолжительность жизни всякого человека. Шекспир любил и часто использовал этот античный мотив в тех ситуациях, где его героям случалось извещать о чьей-то смерти: в «Отелло», например, так вводится упоминание об отце Дездемоны:

Твой брак нанёс ему удар смертельный,
И эта скорбь порвала нить его
Преклонных лет...²⁰

Нить, связующая разные временные пласты, прошлое и настоящее, символизирует целостность мира, его устойчивость. Этот образ лежит в основе чеховского рассказа «Студент», определяет его идею: «Прошлое <...> связано с настоящим *непрерывной цепью* событий, вытекавших одно из другого». Осознание непрерывности этой цепи может сделать жизнь человека «восхитительной, чудесной и полной высокого смысла» (VIII, 309). Когда же нить рвётся или звенья цепи распадаются, наступает крушение мира и ощущение краха личной судьбы. «*Порвалась цепь времён; о, проклят жребий мой!*»²¹ — это

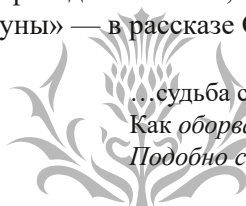
¹⁹ Керлот Х. Э. Словарь символов. С. 339.

²⁰ Шекспир В. Полн. собр. соч.: В 3 т. Изд. 5-е / Под ред. Д. Михаловского. Т. 3. С. 354.

²¹ Шекспир В. Трагедия о Гамлете принце Датском / Пер. К. Р. Т. 1. СПб.,

мироощущение Гамлета, прямо противоположное мироощущению чеховского студента. Лопнувшая струна в «Вишнёвом саде» имеет и такую шекспировскую аналогию — порвавшуюся связь времён.

В суворинском издании, восполнившем некоторые пропуски в переводе Полевого, Чехов читал ещё один вариант «лопнувшей струны» — в рассказе Офелии о встрече с безумным Гамлетом:



...судьба сулила видеть,
Как *оборвался* этот чудный ум,
*Подобно струнам арфы...*²²

Пусть Гамлет — безумец мнимый, а не действительный: один ли чудный ум обрывается, подобно струнам арфы, или рвётся цепь времён, здесь всё — трагедия, и выражается она поэтому в столь сходных образах.

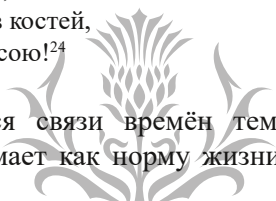
Однако у Полевого мысль о порвавшейся связи времён передана очень туманно. Можно сказать, она вообще потерялась в неудачной формулировке перевода. Гораздо более удачным оказался вариант Кронеберга, нашедшего для этой важной идеи афористическую форму:



Распалась связь времён!
Зачем же я связать её рождён!²³

В чеховском экземпляре эти строки подчёркнуты простым карандашом. Ещё одним подчёркиванием (синим карандашом) отмечен другой фрагмент, где как бы в противоположность распавшемуся времени возникает образ «крепко сплоченного» тела, той плоти, что толкает людей на недостойные поступки:

О если б вы, души моей оковы,
Ты, крепко сплоченный состав костей,
Испарился в туман, ниспал росую!²⁴



Для Гамлета сознание распавшейся связи времён тем более мучительно, что эту связь он понимает как норму жизни. Он

1899. С. 107.

²² Шекспир В. Гамлет, принц Датский / Пер. с англ. Н.А. Полевого. Изд. 2-е. СПб.: Изд-е А.С. Суворина, [1887]. С. 119.

²³ Шекспир В. Гамлет. Трагедия / Пер. А. Кронеберга. Изд. 2-е. М.: Изд-е одесск. книгопродавца А.С. Великанова, 1861. С. 59.

²⁴ Там же. С. 25.

убеждён, что человеку дана способность обозревать связующую нить, что люди созданы

... с таким умом, что мы
Прошедшее и будущее видим²⁵.

Его излюбленные рассуждения, воспринимаемые в первый момент как парадоксы, звучат как гимн извечной связи между всем и всеми:

Мы откармливаем животных, чтобы откормить себя, а себя откармливаем, чтобы откормить червяков... Человек ловит рыбу на червяка, котрый, может быть, позавтракал королём, и ест рыбу, которая позавтракала этим червяком²⁶.

Г а м л е т. И почему благородному праху Александра Македонского не быть замазкой какой-нибудь хижины?

Г о р а ц и о. Это, кажется, невероятно.

Г а м л е т. Что же тут невероятного? Почему не рассуждать так: он умер, он погребён, он сделался прахом... прах — земля... земля — глина... глина употребляется на замазку стен²⁷.

Умея доказать логичность «невероятного», Гамлет способен доказать и прямо обратное: абсурдность того, что все вокруг него воспринимают как норму. «Зачем же смерть отца тебя печалит, как будто тем закон природы изменён?» — задают ему, казалось бы, закономерный вопрос, напоминая об участии всех живущих. Однако для принца датского со смертью короля, его отца, оборвалась вся стройность мира и все законы природы. Тогда «распалась связь», разбушевался хаос: вдруг деверь королевы оказался её супругом, дядя — отцом, а место достойного монарха на троне занял «паяц, укравший диадему и тайно спрятавший её в карман». Никто, кроме Гамлета, не видит в этой череде трагических событий примет распада. Новый король, едва вступив на трон, провозгласил: возможно, враги Дании сочтут, будто со смертью Гамлета-старшего

Распалась связь и сила королевства²⁸,

²⁵ Шекспир В. Гамлет, принц Датский / Пер. с англ. Н. А. Полевого. С. 80.

²⁶ Там же. С. 77.

²⁷ Там же. С. 99.

²⁸ Шекспир В. Гамлет. Трагедия / Пер. А. Кронеберга. С. 20.

и поспешил развеять такую мысль как заведомо нелепую. В согласии с монаршей волей, жизнь в Эльсиноре как будто идёт по-прежнему. Гамлет один живёт и действует с сознанием, что прошлому настал конец.

«Вишнёвый сад» пронизан гамлетовским мироощущением. Но в пьесе Чехова сознание разрыва между прошлым, настоящим и будущим присуще едва ли не каждому персонажу. У каждого в этой связи складывается своё эмоциональное состояние, и диапазон настроений здесь широк: от чувства обречённости у одних — до бодрой приподнятости у других. Все эти различия легко прослеживаются по репликам, для нас же важнее проследить другое: как выражается идея распавшейся связи времён в «Вишнёвом саде».

Аналогию известному гамлетовскому афоризму у Чехова составляет знаменательная реплика Фирса: «всё враздробь». «Долголетний» Фирс, свидетель жизни праотцов, так же противопоставляет время «прежде» и «теперь», как это постоянно делал Гамлет, противопоставляя время своего отца и нынешнего короля. «В прежнее время, лет сорок-пятьдесят назад», знали «способ» (XIII, 206), как получать доход от сада и содержать имение — а теперь забыли. Прежде «мужики при господах, господа при мужиках, а теперь всё враздробь, не поймёшь ничего» (XIII, 222). «Прежде у нас на балах танцевали генералы, бароны, адмиралы» (XIII, 235), а теперь мелкий чиновный люд. И тому подобное. Помимо реплик Фирса, идея оборвавшейся связи сквозит и в выражении Лопухина о «нашей *нескладной*, несчастливой жизни» (XIII, 241), и в повторяющейся авторской ремарке о лопнувшей струне. Идея нескладности, разъединённости в чеховской пьесе выражена не только содержательно, но и формально. В статье «О единстве формы и содержания в “Вишнёвом саде” А.П. Чехова» А.П. Скафтымов раскрыл содержание чеховской пьесы как «разрозненность между людьми», «обособленность» индивидуального внутреннего мира героев; он же показал, что, соответственно, «диалогическая ткань пьесы характеризуется разорванностью, непоследовательностью и изломанностью тематических линий», состоит из «внешне разрозненных, мозаично наложенных диалогических клочков»²⁹. Поэтика «Вишнёвого сада» описана в понятиях, сопоставимых с шекспировскими мотивами.

«Гамлет» кончается смертью основных действующих лиц — над этой особенностью (любя эту пьесу и чувствуя свою родственность с ней) иронизировали чеховские современники. В романе

²⁹ Скафтымов А. П. Нравственные искания русских классиков. М.: Худож. лит., 1972. С. 353, 357, 359, 361.

П.П. Гнедича «Купальные огни» героиня говорит: «У Шекспира принято за правило, чтобы непременно все действующие лица перемёрли, а потом выходит какой-нибудь принц и говорит: “Здесь смерть охотилась и на кровавый пир набила груду дичи”. В самом деле, я читала “Гамлета” в подлиннике, там именно так написано»³⁰. У Чехова в финале на сцене — одинокая замирающая фигура Фирса, над сценой слышится «звук лопнувшей струны, замирающий, печальный», а за сценой — стук топора по живому дереву. Пьеса Чехова кончается смертью человека, звука и сада. Времена изменились, зрители современной пьесы лишены возможности полюбоваться «грудой дичи», однако на чашах исторических весов эти шекспировские и чеховские смерти уравновешены.

Давно замечено, что в последнюю чеховскую пьесу вошло многое из его ранней пьесы «Безотцовщина». В «Вишнёвом саде» повторены и развиты её некоторые тематические линии, сохранены литературные аллюзии из гимназического чтения автора. Как отмечал И.Н. Сухих, «в многообразии цитат, реминисценций, сюжетных и текстуальных использований в “Безотцовщине” есть своя доминанта. Эта доминанта — “Гамлет” Шекспира»³¹. Из ранней пьесы в «Вишнёвый сад» перешли не только отдельные гамлетовские мотивы, но и цитата: «Офелия! О нимфа, помяни мои грехи в твоих святых молитвах» (XI, 118). Той же цитатой охотник до театра Лопухин дразнит Варю, намеренно по-шутовски коверкая слова: «Охмелия, о нимфа, помяни меня в твоих молитвах!» И там же: «Охмелия, иди в монастырь...» (XIII, 226). Под стать такому шутовскому облачению и вариация знаменитого монолога «Быть или не быть — вот в чём вопрос!» в речах «развитого» Епиходова, читающего «разные замечательные книги»: «...никак не могу понять направления, чего мне собственно хочется, жить мне или застрелиться...» (XIII, 216). В противовес героям «с вопросами» в «Вишнёвом саде» есть как бы анти-Гамлет, Петя Трофимов, которому здесь говорят: «Вы видите, где правда и где неправда <...> Вы смело решаете все важные вопросы» (XIII, 233) — то есть герой без капли рефлексии. Словом, «гамлетовская» струна звенит в последней пьесе, соединяет начала и концы драматургии Чехова.

Первая встреча Чехова с «Гамлетом» произошла в юные годы; последняя, возможно, состоялась тогда, когда писатель получил от Куприна корректурный оттиск ещё одного рассказа, написанного после рассказа «В цирке». Он тоже был передан для отзыва

³⁰ Гнедич П.П. Купальные огни. СПб., 1901. С. 19.

³¹ Сухих И.Н. Проблемы поэтики Чехова. Л.: Изд-во ЛГУ, 1987. С. 24.

и литературного совета. Чехов, по собственным словам, при чтении «получил истинное удовольствие» (П XI, 67), но высказал и замечания, учтённые автором при публикации. Ответ и чеховская критика датированы 1 ноября 1902 года. Новый рассказ Куприна назывался «На покое».

В рассказе изображены пятеро бывших актёров, доживающих свой век в убежище для престарелых служителей сцены. Среди них — некогда известный провинциальный трагик Меркурий Славянов-Райский и суфлёр по прозвищу Стаканыч. В праздничный день трагик возвращается из гостей совершенно пьяным и заводит шекспировскую декламацию:

«Войдя в общую комнату, он скрестил руки, свесил низко на грудь голову и, глядя вперёд из-под грозно нахмуренных бровей, так что вместо глаз виднелись одни только белки, начал неистовым голосом гамлетовский монолог:

...Для чего
Ты не растаешь, ты не распадёшься прахом,
О, для чего ты крепко, тело человека!

<...> И, несмотря на сильное опьянение, несмотря на хрипоту и блеяние в голосе, он всё-таки, по бессознательной привычке, читал очень хорошо, в старинной благородной и утрированной манере:

И если бы Всесильный нам не запретил
Самоубийства... Боже мой, великий Боже!
Как гнусны, бесполезны, как ничтожны
Деянья человека на земле!

— Эй, суфлёр, что же ты не подаешь? Заснул! — крикнул Славянов на Стаканыча, который смотрел на него, сидя на кровати и кривя рот в довольную усмешку.

— Меркурь Иваныч, вы же знаете, что я по Полевому не могу. Я по Кронебергу.

— Подавай, как тебе велят...

Жизнь! Что ты? Сад, заглохший
Под дикими, бесплодными травами!..
Едва ли шесть недель прошло...» (с. 50–51).

Декламация трагика прерывается другими обитателями убежища, его унижают, и начинается привычная для героев этого рассказа

перебранка. Чехов деликатно намекнул Куприну на грубоватый тон таких перебранок, но не нашёл излишеств в пространном гамлетовском монологе. Заметим, что Славянов-Райский произносит свой текст «по Полевому» и без подсказки вспоминает сам:

Жизнь! что ты? Сад, заглохший
Под дикими, бесплодными травами...³²

Суфлёр, работавший когда-то «по Кронебергу», мог бы подать ему другую реплику, но с тем же близким смыслом:

Презренный мир! Ты опустелый сад,
Негодных трав пустое достоянье!³³

В чеховском экземпляре перевода Кронеберга на странице с этими строками также есть пометы Чехова — знак его внимания и давнишних размышлений. Вдумываясь в эти строки, трудно удержаться от аналогии между шекспировским образом жизни-сада, или мира-сада, и заглавным образом-символом последней чеховской пьесы. Опустелый дом в опустелом саду — это то, что в истории Чехова остаётся от места, прекрасней которого не было ничего на свете. Новый хозяин зовёт всех смотреть, как он хватит топором по вишнёвому саду, как упадут на землю деревья. Ему кажется, что будущее от этого только выиграет: «Настроим мы дач, и наши внуки и правнуки увидят тут новую жизнь...» Но выйдет ли всё по расчёту Лопухина, и не превратится ли вскоре вырубленный им сад в достоянье негодных трав, в бесплодное и дикое место? Другие, ещё не ставшие хозяевами жизни, также предполагают: «Мы насадим новый сад, роскошнее этого...» В их сознании образ сада расширяется до образа страны: «Вся Россия наш сад»; всего мира: «Земля велика и прекрасна, есть на ней много чудесных мест» (XIII, 227). Преданный старому саду Фирс называет их «недотёпами»: не окажется ли «вся Россия», великая и прекрасная земля, стараниями этих «недотёп» подобием гамлетовского опустелого сада?

То, что в чеховском «художественном завещании» прочитывается и этот гамлетовский вопрос, было осознано далеко не сразу. 17 января 1904 года, в день премьеры «Вишнёвого сада» на сцене Московского Художественного театра, знакомая художница А.А. Хотяинцева подарила А.П. Чехову свою акварельную картину

³² Шекспир В. Гамлет, принц Датский / Пер. с англ. Н.А. Полевого. С. 10.

³³ Шекспир В. Гамлет. Трагедия / Пер. А. Кронеберга. С. 25.

с тем же названием — «Вишнёвый сад». Большой и светлый барский дом на ней уютен и покоен, тепло и мягко льётся желтоватый свет из окон, за которыми идёт ещё ничем не потревоженная жизнь. Широкая прямая аллея, усаженная вишнёвым деревьями, ведёт к дому, и сад не срублен, и вишни в цвету. Но в тот день, когда прекрасный живописный дар Хотяинцевой был поднесён на сцене автору пьесы, с той же сцены уже дважды прозвучал отдалённый звук лопнувшей струны. «Потихоньку спустить струну», как надеялся Стива Облонский, не удалось и героям «Вишнёвого сада». Но в чеховском мире это стало приметой уже не частной, а общей судьбы, означало не что иное, как конец одной эпохи и начало другой. Какой ей предстояло быть, ответит история уже послечеховской России. Чехов же дал ответ на последний поставленный им вопрос как великий художник, завершив свою пьесу образом с огромным эмоциональным потенциалом: «Слышится отдалённый звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву.

Занавес».

«Конец — молчанье» (пер. Кронеберга), «дальше — тишина» (пер. М. Лозинского) — так уходил из жизни принц Гамлет, величайший трагический герой последних пяти столетий. На рубеже XX и XXI веков Жорж Баню подвел итог очередного завершившегося этапа в постижении последней чеховской пьесы: «Читать “Вишнёвый сад”, зная, каким будет XX век. Тут-то и появляется трагедия»³⁴.



³⁴ Баню Ж. Наш Театр — «Вишнёвый сад» / Пер. с фр. Т. Проскурниковой. М.: МХТ, 2000. С. 17.

«ГОФМАНИАНА» «ВИШНЁВОГО САДА»

Немецкий писатель-романтик Эрнст Теодор Амадей Гофман в России известен в переводах с 1822 года. Следы чтения Гофмана и творческие переключки с ним обнаруживаются у многих известных русских писателей и поэтов. В письмах и сочинениях Чехова прямых упоминаний о Гофмане нет, но некоторые моменты сближения их художественных миров уже получили своё обоснование. Например, рассказ Чехова «Чёрный монах» может быть воспринят как «рассказ в стиле Гофмана»¹. Чеховские герои, расценивающие своё обыденное существование как «футлярное» и мечтающие о жизни осмысленной, наполненной духовными поисками, продолжают традиционное для Гофмана деление героев на обывателей и энтузиастов². Мироззрению Гофмана свойственно представление, сформулированное в повести-сказке «Крошка Цахес, по прозванию Циннобер»: о «глубокой иронии, заложенной самой природой во все человеческие поступки»³. Такую иронию Э.А. Полоцкая назвала «внутренней иронией»⁴, характерной для прозы и драматургии Чехова. В то же время обоим писателям присуща и открытая ироничность авторских оценок, ведущая к гротескному заострению, а иной раз даже совпадению сюжетов: так, Циннобер у Гофмана «умер от боязни умереть» (с. 636), сравним в Записных книжках Чехова о безымянном герое — «умер оттого, что боялся холеры» (XVII, 176).

Одно из очевидных пересечений замысла Чехова с Гофманом едва не произошло в начале 1890-х годов, когда Чехов предполагал написать драму о трагической судьбе венецианского дожа Марино Фальери. Если бы Чехов осуществил этот замысел, он продолжил бы традицию, где одним из его предшественников был и Гофман. В начале 1900-х Чехов как бы навёрстывает неосуществлённое: в его последней пьесе возникает ряд переключек с темами и мотивами Гофмана, из которых самые содержательные связывают «Вишнёвый сад» с романом «Житейские воззрения кота Мурра» (1821).

¹ Кочетов Д. Чехов и Гофман: поэтика рубежных эпох // Молодые исследователи Чехова. Вып. 2. Чехов и Германия. М.: Изд-во МГУ, 1996. С. 39.

² Подробней об этом см.: Головачёва А.Г. «Мира восторг беспредельный...» (О романтическом сознании героев Чехова и Блока) // Чеховские чтения в Ялте. Чехов: взгляд из 1980-х. М.: Гос. б-ка СССР им. В.И. Ленина, 1990. С. 104–105.

³ Гофман Э.Т.А. Житейские воззрения кота Мурра. Повести и рассказы / Библиотека всемирной литературы. М.: Худож. лит., 1967. С. 574. Далее страницы указаны в тексте.

⁴ Полоцкая Э.А. О поэтике Чехова. М.: Наследие, 2000. С. 19.

В первую очередь нельзя пройти мимо того факта, что в тексты последних произведений Чехова и Гофмана включена одна и та же цитата. Герой романа капельмейстер Крейслер рассказывает: «Однажды <...> мне довелось побывать на довольно весёлом, задорном представлении, где балагур-слуга обратился к оркестрантам с такой ласковой речью: “Вы хорошие люди, но плохие музыканты!” После этого я, как высший судия, живо поделил весь род человеческий на две неравные части: одна состоит только из хороших людей, но плохих или вообще не музыкантов, другая же — из истинных музыкантов...» Такое деление рода человеческого Крейслер применяет к способности любить: «Хорошие люди легко влюбляются в пару прекрасных глаз, простирают обе руки к обожаемой особе, на чьём лице сияют упомянутые глаза, заключают прелестную в круг, который всё более сужается и наконец сжимается до размеров обручального кольца. <...> При сём они вопят во всю глотку: “О господи!” или “О небо!” Или же, если предпочитают астрономию: “О звёзды!” Те же, кто склонен к язычеству, кричат: “О боги! Она, прекраснейшая в мире, — моя! Сбылись самые пламенные чаяния!” Поднимая такой шум, хорошие люди думают, будто подражают музыкантам, но напрасно, ибо у тех любовь совершенно иная! <...> дух музыканта в страстном желании протягивает тысячи нитей и оплетает ту, кого он увидел, и обладает ею, никогда не обладая, ибо страстное томление его остаётся вечно неутолённым. <...> истинные музыканты своими плотскими руками и выросшими на них пальцами только и делают, что творят, — то ли пером, то ли кистью или чем иным; к возлюбленной они в действительности простирают лишь духовные нити, без рук и без пальцев, которые могли бы с подобающим изяществом взять обручальное кольцо и надеть его на тоненький пальчик своего божества...» (с. 164–165).

Монолог Крейслера, помимо его значения для интерпретации «Вишнёвого сада», высвечивает гофмановский подтекст и в чеховской «Чайке». Герой этой пьесы Дорн явно знает разницу между «хорошим человеком» и «истинным музыкантом»: «...я прожил свою жизнь разнообразно и со вкусом, я доволен, но если бы мне пришлось испытать подъём духа, какой бывает у художников во время творчества, то, мне кажется, я презирал бы свою материальную оболочку и всё, что этой оболочке свойственно, и уносился бы от земли подальше в высоту» (XIII, 19). Соответственно новым смыслом наполняется противопоставление двух писателей, Треплева и Тригорина, как двух типов творческой личности, из которых один, Треплев, тяготеет к «истинному музыканту», но не реализует себя и терпит трагический крах. В этом он подобен герою романа Гофмана художнику Леонгарду Этлингеру,

чья трагическая история становится известна Крейслеру, воспринимающему художника как своего неудачливого двойника.

В «Вишнёвом саду» монолог Крейслера отзовется цитатой — «Хороший человек, но плохой музыкант», которую по-немецки — “Guter Mensch, aber schlechter Musikant” — произносит в третьем действии Шарлотта. Откуда попала к Чехову эта фраза? В комментариях академического тридцатитомника (XIII, 518) выражение «Guter Mensch, aber schlechter Musikant» прокомментировано как крылатое, восходящее к комедии Клеменса Брентано «Понс де Леон» (1804). В романе Гофмана Крейслер, без сомнения, цитировал фразу из V действия, 2 явления этой комедии немецкого романтика К. Брентано (1778–1842). Для Чехова же источником её, вероятнее всего, был именно Гофман. На это указывает не только текст, но ещё более контекст высказывания: Шарлотта связывает свою реплику именно со способностью человека любить, то есть привязывает к значению, отсутствовавшему у Брентано и появившемуся у Гофмана. «Очаровательнейшая Шарлотта Ивановна... я просто влюблён...» — говорит ей Пищик. Шарлотта отвечает: «Влюблён? *(Пожав плечами.)* Разве вы можете любить? Guter Mensch, aber schlechter Musikant» (XIII, 231).

В чеховской пьесе, где едва ли не каждая фраза дублируется или получает какое-то соответствие, сцена Шарлотты и Пищика имеет свой вариант в сцене Лопахина и Шарлотты. В первом действии Лопахин, здороваясь, хочет поцеловать у Шарлотты руку, а она, отнимая руку, выстраивает целое умозаключение: «Если позволить вам поцеловать руку, то вы потом пожелаете в локоть, потом в плечо...» (XIII, 208). Иными словами, в восприятии Шарлотты Лопахин, как и Пищик, соответствует представлению о «плохом музыканте», человеке с «плотскими руками и пальцами».

В свою очередь, эти «плотские руки» отзовутся в четвёртом действии, в словах Пети, обращённых к Лопахину: «У тебя тонкие, нежные пальцы, как у артиста, у тебя тонкая, нежная душа...» (XIII, 244). Выходит, в Лопахине есть то, что могло бы реализовать его в «истинного музыканта», не случайно в том же последнем действии он так и не сможет взять обручальное кольцо и надеть его на палец Вари. В соответствии с классификацией Гофмана, «тонкая, нежная душа» Лопахина стремится к тому, с чем он может быть связан только духовными нитями: к «великолепной» и недостижимой Раневской и к её вишнёвому саду, «прекрасней которого ничего нет на свете» — и в этой своей красоте также недостижимому для него. В сложном характере Лопахина есть и этот «дух музыканта», о котором Гофман писал, что в страстном желании обладать увиденным он никогда

им не обладает, «ибо страстное томление его остается вечно неутолённым». Если Дорн только гипотетически примерял к себе способность «испытать подъём духа» и уноситься «от земли подальше в высоту», то Лопехин и в самом деле способен простирать «лишь духовные пальцы» к идеальной возлюбленной, в образе которой совместились Раневская и вишнёвый сад. Но на этой высоте он находится не более мгновений, как герой символической драмы Г. Ибсена «Строитель Солнечес», неизбежно свергающийся на грешную землю. Лопехин обрывает незримые духовные нити так же, как обрывается в пьесе символическая струна. Тонкость неосязаемой игры душевных струн сменится грубостью материальных отношений: «Эй, музыканты, играйте, я желаю вас слушать!»; «Музыка, играй отчётливо! <...> За всё могу заплатить!» (XIII, 240–241). Став обладателем сада, Лопехин не будет им обладать, но только лишь потому, что потянется к нему «плотскими пальцами» — топоры застучат по живым деревьям.

С образом музыканта Иоганнеса Крейсера в романе связан мотив струны, становящийся лейтмотивом. В момент рождения Крейсера «лопнули все струны на людне некоего музыканта, игравшего для младенца...» (с. 108). Расспрашивая Крейсера о его детстве, друг говорит ему: «...я затрону в твоём сердце струну, прикосновение к которой может причинить тебе боль» (с. 114). Рассуждения капельмейстера о различиях в любви «хорошего человека» и «истинного музыканта» вызывают в его собеседнице «отзвук затронутой им струны, одной из тех, что в груди женщины натянуты туго и потому вибрируют сильнее всех остальных» (с. 165). Напряжённая душевная жизнь героев ассоциируется с «туго натянутыми струнами» (с. 193): они могут ослабеть, но, слишком туго натянутые, могут лопнуть, что приведёт к катастрофе. Любимому герою Гофмана Крейсеру «в полных предвестия небесных звуках» открываются тайны бытия, из которых главная — «любовь, что живёт вне времени и пространства» (с. 242).

Мотив струны в романе варьируется, представляя то в прямом, то в метафорическом, то в символическом значениях. В принципе то же можно было бы сказать и о чеховской пьесе, где наигрывание Епиходова на гитаре и звучание настраиваемого еврейского оркестра соседствуют с «отдалённым звуком, точно с неба, звуком лопнувшей струны», важнейшим символом «Вишнёвого сада». Знаменитый чеховский звук лопнувшей струны резонирует со струнами и небесными звуками романтика Гофмана. Вместе с тем в поэтике Чехова и Гофмана видно как сходство, так и различие: определяющим здесь оказывается своеобразие сочетаний различных значений

мотива и складывающаяся в результате многоплановость «Житейских воззрений кота Мурра» и «Вишнёвого сада».

Остановимся подробнее на рассказе о рождении Крейсlera: «...В день Иоанна Златоуста <...> в полдень родилось дитя <...> Отец в ту минуту как раз хлебал гороховый суп и на радостях пролил себе на бороду полную ложку, над чем роженица, даже не видевши мужа, так безудержно рассмеялась, что от сотрясения лопнули все струны на лютне некоего музыканта, игравшего для младенца весёлый мурки. Лютнист тут же поклялся атласным чепцом своей бабушки, что где-где, а уж в музыке новорождённый Ганс Простак навеки обречён оставаться жалким тупицей. Тогда отец утёр себе бороду и патетически провозгласил: “Да, я нареку его Иоганнесом, но простаком он никогда не будет!”» (с. 108).

Художественные детали, организующие этот эпизод, чётко делятся на два типа. Каждый формирует свой план повествования: прямой и символический. Гороховый суп, который можно хлебать; полная ложка, которую можно пролить на бороду и потом утереться; струны, перебираемые во время игры; атласный чепец бабушки музыканта, которым можно поклясться в подтверждение неоспоримости происходящего. — это детали реального, вещного мира в их одномерном значении. Вообразим себе на мгновение иной контекст, в котором пролитая полная ложка оказалась бы знаком некой утраты, а атласный чепец бабушки — напротив, знаком семейного благополучия. Но в данном контексте Гофмана перечисленные детали не содержат в себе никакого второго смысла, их значение исчерпывается бытовой функцией предмета.

Другого типа такая образная деталь, как лопнувшие на лютне струны в момент рождения Крейсlera. Это — знак, вешее предсказание: родился гениальный композитор и музыкант. Не случайно датой его рождения Гофман сделал праздник Иоанна Златоуста — день рождения своего любимого композитора Моцарта. То обстоятельство, что младенец рождается в полдень, тоже имеет свой скрытый смысл: Крейслер будет всегда на стороне дневных сил, его жизнь будет отмечена «тяготением к искусству и всему светлому и прекрасному» (с. 52).

Два плана повествования, реальный и символический, сосуществуют у Гофмана, не сливаясь и не пересекаясь. Точно так же сосуществуют независимо друг от друга два текста, составляющие этот роман. Учёный кот Мурр излагает на бумаге свои житейские взгляды, его хозяин маэстро Абрагам пишет биографию капельмейстера Иоганнеса Крейсlera. Параллельно развёртываются не просто

разные сюжеты, но разные миры, каждый из которых не подозревает о существовании другого. Фрагмент романа — рассказ о рождении Крейслера — в сущности, воспроизводит двойственную структуру всего произведения: *гороховый суп* остаётся принадлежностью бытийной сферы, *лопнувшие струны* с их символическим предзнаменованием — принадлежностью сферы надбытийной.

Художественные детали в «Вишнёвом саде» очень близки к гофмановским, но принцип функционирования детали в структуре произведения у Чехова заметно иной, чем у Гофмана. В первом действии пьесы Варя передаёт возвратившейся из Парижа Ане домашние новости: старые слуги «распустили слух, будто я велела кормить их одним только горохом. От скупости, видишь ли...» (XIII, 214). Из рассказа Вари ещё неясно: может быть, это действительно зря распускаемый слух, и горох, оказавшийся в рационе людской, — это просто одна из особенностей поместного русского быта. Но, аукнувшись в первом действии, та же деталь откликается во втором:

Любовь Андреевна (*глядит в своё портмоне*). Вчера было много денег, а сегодня совсем мало. Бедная моя Варя из экономии кормит всех молочным супом, на кухне старикам дают один горох, а я трачу как-то бессмысленно... (*Уронила портмоне, рассыпала золотые.*) (XIII, 218).

Гороховый суп, который хлебал отец Крейслера, означает еду и не более того. У Чехова эта деталь очень быстро перерастает значение еды и превращается в иносказание, уравнивается по смыслу с другими приметами приближающегося несчастья. «Перед несчастьем тоже было...» — скоро скажет Фирс, объясняя услышанный в первый раз звук лопнувшей струны. Символический звук, предвещающий близкий крах, раздаётся в «Вишнёвом саде» в двух сценах, в стольких же сценах упоминается и «горох». С разной степенью выразительности эти чеховские детали говорят об одном и том же; в структуре чеховской пьесы они не разведены по разным сферам, как у Гофмана, а оказываются принадлежностью одного художественного уровня.

Именно эта особенность составляет своеобразие поэтики Чехова: способность всякой детали жить в разных измерениях, в сфере быта и внебытийной — метафорической, символической. В последней чеховской пьесе это прежде всего относится к заглавному образу, вишнёвому саду. Но такой же многоуровневостью значений отличается и множество других её образов: рассыпавшиеся золотые монеты Раневской, разбитое блюдечко Дуняши, разбитый градусник, связка

ключей Вари, столетний книжный шкаф, грязные калоши Пети, тонкие и нежные пальцы Лопихина, стук топора по дереву — и так далее. Кажется, здесь нет такой детали, которая не переросла бы своё первоначальное значение и не приняла бы другое, придающее ей многомерность. В итоге любая деталь способна стать символом, сочетающим разные значения в едином образе.

И не только образ — даже стиль у Чехова превращается в знак. Такими знаками, например, становятся обращения Гаева к «дорогому, многоуважаемому шкафу», к «дивной природе». В речах Гаева слышатся перепевы речей кота Мурра, отдававшего дань тем же темам и в том же стиле: «О природа, святая, великая природа! Каким блаженством и восторгом переполняешь ты взволнованную грудь мою, как овеивает меня таинственный шелест твоего дыхания!..» (с. 45). Речи Гаева неотличимы от Мурровых текстов, но значат больше, чем тема и стиль:

Г а е в (*негромко, как бы декламируя*). О природа, дивная, ты блещешь вечным сиянием, прекрасная и равнодушная, ты, которую мы называем матерью, сочетаешь в себе бытие и смерть, ты живишь и разрушаешь...

В а р я (*умоляюще*). Дядечка!

А н я. Дядя, ты опять! (XIII, 224).

Патетически-сентиментальный стиль кота Мурра представляет собой его речевую норму, не несёт в себе ничего, кроме собственно речевой характеристики пишущего героя. Декламация Гаева воспринимается всеми как нарушение нормы. Её значение превышает функцию речевой характеристики. Подобные речи становятся знаком поведения персонажа, который делает «всё некстати» (XIII, 218): то «опять не те брючки надел», то опять не о том и не так сказал (вариант эпизода: «Половым говорить о декадентах!)), — а в итоге, окажется, вообще не так жил... Не случайно после таких декламаций Гаев конфузится и стыдится: эти речи несут с собой больше, чем в них говорится, они раскрывают дополнительную правду о персонаже.

С другой стороны, нигде Чехов так не сближается с Гофманом, как в таком перебиве, каким прерывается декламация Гаева. Пассаж Мурра о «святой, великой природе» также перебивается, но самим пишущим: «Впрочем, ни тем, кто прочитает, ни тем, кто не прочитает эти строки, не понять моего высокого вдохновения...» (с. 45). Перебивы тональности, резкая смена эмоциональных пластов и сюжетных ходов составляют своеобразие поэтики как «Житейских воззрений кота Мурра», так и «Вишнёвого сада». У Гофмана этот приём в конечном счёте выражен даже графически: записки Мурра

прерываются макулатурными листами из книги о Крейслере, а макулатурные листы, в свою очередь, обрываются или начинаются неожиданно, на полуфразе.

Если Гофман строит роман как двойной текст, то в последней чеховской пьесе, образно говоря, множество текстов в тексте. Едва ли не каждый из персонажей творит свою версию жизнеописания сада. Полномочный летописец у сада один — Фирс, но, помимо него, почти каждый вписывает строку в его историю. При этом сад у каждого свой и история выходит своя, только у Гаева и Раневской вероятны наибольшие совпадения. Но сад Пети, например, так же далёк от их сада, как житейские воззрения кота Мурра — от чувств и помыслов капельмейстера Крейсера.

Множественности планов и точек зрения соответствует чрезвычайная жанровая сложность романа Гофмана и пьесы Чехова. В обоих произведениях сочетаются элементы комедии и трагедии, сатира и лиризм, патетика и гротеск. Кроме того, их тексты осложнены пластом литературных и культурных отсылок, прямых и перефразированных цитат. Среди них особая роль принадлежит трагедиям и комедиям Шекспира. В «Вишнёвом саде» это различные отсылки к «Гамлету»: искажённое цитирование в репликах Лопухина в сторону «Охмелии» — Вари, пародийное переосмысление монолога «Быть или не быть...» в речах Епиходова, смысловые вариации мотива «распалась связь времён». Тема эта настолько значительна, что становилась предметом отдельных исследований.

В «Житейских воззрениях...» разносторонне использован материал пяти шекспировских пьес: «Гамлета», «Бури», «Ромео и Джульетты», комедий «Сон в летнюю ночь» и «Как вам это понравится». Строки Шекспира в романе цитируются, перефразируются, пародируются, шекспировские образы и ситуации приводятся как аналогии того, что происходит с героями Гофмана. В романе два десятка шекспировских аллюзий, причем встречаются они в обоих текстах двойного повествования. К ним прибегают маэстро Абрагам и Крейслер, принцесса Гедвига и Юлия, Мурр и его приятель кот Гинцман, искусно пародирующий монолог принца Гамлета над черепом бедного Йорика. Но первенство по числу шекспировских аллюзий держит сам Мурр. В различных ситуациях, в минуты смертельной опасности или разнеженного самолюбования, он действует, «не упуская из виду того, что когда-то было вычитано у Шекспира» (с. 156). Его начитанность заслужила особое примечание издателя на полях записок: «О Мурр, о кот мой! <...> ты доказал, что читал Шекспира с пониманием и пользой, а это оправдывает многое» (с. 257).

Шекспир важен как одна из составляющих и в художественном мире Гофмана, и в художественном мире Чехова. Возможно, к нему восходит и мотив двойника, неотъемлемый от поэтики Гофмана и возникающий у Чехова в системе его персонажей. И это, и многое другое нуждается в специальном исследовании. Но сказанного достаточно для постановки общей проблемы: в сложной поэтической структуре «Вишнёвого сада» существует особый пласт литературного материала, представляющего собой своего рода «гофманиану» в чеховском произведении. Какие при этом возникают соотношения между двумя художественными мирами, лучше всего передают следующие строки:

Касаемся друг друга. Чем? Крылами.
Издалека ведём своё родство.
Поэт один. И тот, кто нёс его,
Встречается с несущим временами⁵.

Так в 1926 году написал поэт Райнер Мария Рильке поэту Марине Цветаевой, и она в ответном письме подтвердила особенность их связи:

Касаемся друг друга. Чем? Крылами...⁶

Глубинное родство Чехова с Гофманом также ведётся издалека: для него значимы и Шекспир, и К. Брентано, и другие оставшиеся неназванными предшественники. Но можно взглянуть на это родство и со стороны послечеховского времени, когда *вишнёвый сад* превратился в культурную мифологему. Гофмановский и чеховский миры соприкоснулись в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». От Гофмана у Булгакова — разделение повествования на два текста, московский и ершалаимский, фантастика и ряд гротескных образов, в числе которых кот Бегемот, зашедший в своих возможностях гораздо дальше Мурра, но восходящий к их общему предку — легендарному Коту в сапогах. От Чехова здесь — то, чего лишились в своей земной жизни герои его последней пьесы и что даровано его герою, «трижды романтическому мастеру»: «вечный дом» и сад, где можно «днём гулять со своею подругой под вишнями, которые начинают зацветать...»⁷.

⁵ Небесная арка: Марина Цветаева и Райнер Мария Рильке. СПб.: АКРОПОЛЬ, 1992. С. 23.

⁶ Там же. С. 66.

⁷ Булгаков М. Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита. Л.: Худож. лит., 1978. С. 798.

МЕЧТА О ФОНТАНАХ НЕОБЫКНОВЕННЫХ И ПОСЛЕДНИЙ РАССКАЗ ЧЕХОВА

Крым и фонтаны соединились в воображении Чехова раньше, чем писатель впервые ступил на крымскую землю. Ещё не зная Ялты и её окрестностей, он написал рассказ о ялтинских нравах «Длинный язык» и в нём упомянул о знаменитом горном водопаде Учан-Су, назвав его *фонтаном* У-Чан-Су (V, 565). Должно быть, всякий крымский источник поначалу представлялся Чехову в виде фонтана. Подобное представление наверняка сложилось не без влияния литературной традиции, в первую очередь — поэмы Пушкина «Бахчисарайский фонтан». Поэт описал Бахчисарай как место, где

...фонтаны сладкозвучны
Из мраморной темницы бьют,

а самую известную его достопримечательность, «Фонтан слёз», как памятник, неподвластный разрушительному времени:

Журчит во мраморе вода
И каплет холодными слезами,
Не умолкая никогда.

Таким же предстаёт «Фонтан слёз» в стихотворении Пушкина «Фонтану Бахчисарайского дворца», ставшем популярным романсом. Поэт называет его: «фонтан живой», «ключ отрадный», любит его «поэтическими слезами» и «серебряной пылью», восхищается «немолчным говором» и не может наслушаться его журчания, словно речь идёт уже не о каплях, а о струе. В этом изображении «Фонтан слёз» уподобляется традиционному в мировой символике *fonti perenni* — «вечному источнику», — «мистическому фонтану», значение которого связывается с «образом души как источника внутренней жизни и духовной энергии»¹.

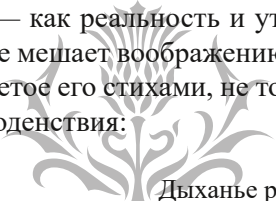
Вместе с тем образ фонтана имеет у Пушкина и другое значение, весьма далёкое от зафиксированного словарями символа «духовной жизни и спасения»². Чтобы понять его, уместно обратиться к описанию того же фонтана, сделанному по реальным впечатлениям поэта,

¹ Керлот Х. Э. Словарь символов. М.: REFL-book, 1994. С. 541.

² Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М.: КРОН-ПРЕСС, 1999. С. 592.

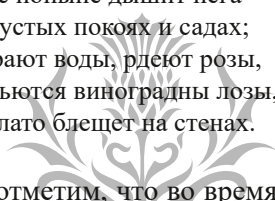
но в прозе: «Вошел во дворец, увидел я испорченный фонтан; из заржавой железной трубки по каплям капала вода»³.

Два описания одного и того же источника, стихотворное и эпистолярное, противостоят друг другу не просто как «стихи и проза»; они противостоят как настоящее и минувшее, а ещё точнее — как реальность и утопия. Неприглядность настоящей картины не мешает воображению поэта перенестись в то время, когда всё, воспетое его стихами, не только существовало, но и было признаком благоденствия:




Дыханье роз, фонтанов шум
Влекли к невольному забвенью...

На страницах «Бахчисарайского фонтана» и воспроизводится картина воображаемой утопии, некогда столь грандиозной, что отголоски её ощущаются и поныне:



Ещё поныне дышит нега
В пустых покоях и садах;
Играют воды, рдеют розы,
И вьются виноградны лозы,
И злато блещет на стенах.

При этом опять отметим, что во время осмотра дворца Пушкин был поражён и возмущён ветхостью, запустением и позднейшими переделками ханских покоев. Тем не менее нарисованная им картина бахчисарайской «неги», в сущности, не отличается от картины волшебного сада Черномора в поэме «Руслан и Людмила»:



Летят алмазные фонтаны
С весёлым шумом к облакам <...>
Повсюду роз живые ветки
Цветут и дышат по тропам...

Автор «Руслана и Людмилы» определил всё это как «волшебства роскошь». Фонтан как примета роскоши, полноты благоденствия и в конечном смысле — гармонической упорядоченности жизни, — достаточно распространённый образ в мировой художественной литературе. Такое значение образа фонтана не отражено ни в «Словаре символов» Х.Э. Керлота, ни в «Словаре сюжетов и символов

³ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 19 т. М.: Воскресенье, 1994–1999. Т. 8. С. 438.

в искусстве» Дж. Холла. Но оно прослеживается от утопического романа начала XVII века до реалистического рассказа XX века. Наряду с литературной традицией, это значение закрепилось и в обыденном сознании. Так, например, грандиозный образ столичных фонтанов на ВДНХ был закреплён кинолентой «Свинарка и пастух» как символ прекрасной жизни, всестороннего процветания и благополучия советского общества.

В ту же традицию оказался вписан и последний рассказ Чехова «Невеста». Не замечая присущей этому рассказу характерной утопической струи, мы не сможем ни правильно воспринять образы главных чеховских героев, ни составить себе представление о ценности их мировоззрения. Но для этого необходим краткий экскурс по мотивам литературных предшественников Чехова.

Утопия как древнейший литературный жанр восходит к учению Платона об идеальном государстве, описанном Аристотелем. У истоков этого жанра стоит произведение английского писателя Томаса Мора, написанное по латыни и изданное в 1516 году в бельгийском городе Лувене. Полное его название — «Золотая книжечка, столь же полезная, сколь и забавная, о наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопия». Сочинение это делится на две части, первая описывает неблагоприятное социальное и экономическое положение Англии XVI века, вторая — идеальное общественное устройство вымышленного острова Утопия. Т. Мор изобрёл само слово «утопия», буквальный смысл которого, как поясняет современная энциклопедия, «может быть прочитан двояко: место, которого нет, или благословенное место (страна, земля); по-гречески: *ου* (частица отрицания) + *τοπος* (место) или *ευ* (“благо-”) + *τοπος* варианты перевода: Нигдея и Благоландия»⁴. Книга Мора задавала канон двухчастной композиции произведений этого жанра: негативные картины сменяются идеальным изображением. В числе общих черт различных литературных утопий отмечаются такие, как общественное равенство, всеобщий труд, экономическое благосостояние, технический прогресс, оставляющий время для культурного досуга.

«Золотая книжечка» Томаса Мора на несколько столетий вперёд определила модель идеального «места, которого нет». В 1602 году эту тему продолжил итальянский монах-философ Томмазо Кампанелла, написавший прославившую его утопию под названием «Город Солнца». Кампанелла изобразил город всеобщего благоденствия, равного труда и равного распределения общественных богатств. Здесь нет

⁴ Гопман В.Л. Утопия // Энциклопедия мировой литературы. СПб.: Невская книга, 2000. С. 515.

ни бедных, ни богатых (всё общее), культивируется здоровый образ жизни, процветают науки, природные явления используются на благо людей. Отличительной особенностью Города Солнца являются семь фонтанов, точнее, фонтанных комплексов, о которых у Кампанеллы сказано следующее: «Разделяется город на семь обширных поясов, или кругов <...> На каждой площади отдельных кругов есть свои фонтаны, куда вода подаётся по трубам из недр горы исключительно действием искусно устроенного крана». В этом городе-государстве, где на первом месте стоит общественная польза, фонтаны служат как для украшения, так и для практической цели: «Все должны уметь плавать, и для этого устроены у них водоёмы как за стенами города, так и внутри их, около фонтанов»⁵.

Три с половиной столетия спустя утопический город Кампанеллы отзовется в одной из самых известных книг XX века, трилогии Дж. Р. Р. Толкина «Властелин колец». Черты Города Солнца проступают у Толкина в описании города-крепости Минас Тирит, древнее название которой — Минас Анор, или «Крепость Солнца»: крепость состоит из семи ярусов, поднимающихся к вершине скалы, каждый ярус обнесён стеной и имеет свои ворота, а в самом верхнем круге расположено сердце Города — могучая Цитадель. Там, на Верхнем Подворье, вымощенном белым камнем, у подножия Белой Башни стоит фонтан, струи которого омывают Древнейшее из Деревьев, символ славы и блеска Города. В эпоху упадка Дерево засыхает и, мёртвое, стоит, склонившись над чашей фонтана, капли воды стекают с его ветвей, как слёзы. После победы сил Света над силами Тьмы король Арагорн, законный правитель Города, находит в горах молодой побег и высаживает новое Белое Дерево у фонтана. Оно быстро и радостно идёт в рост, через несколько месяцев покрывается цветами. Это знаменует начало новой эпохи: «...город расцвёл, как никогда. <...> Все были здоровы и в достатке, в домах звенел детский смех...» Характерно, что при этом также отмечено: «Улицы украсились деревьями и фонтанами»⁶.

В России пушкинской поры в утопической литературе, ещё только складывающейся как жанр, фонтаны и сады занимали особое место. В 1827 году Е. А. Боратынский в стихотворении «Последняя смерть» описал видение, однажды посетившее его ночной порой и явившее ему картину идеального будущего всего человечества:

⁵ Кампанелла Т. Город Солнца / Пер. Ф. А. Петровского. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1947. С. 26, 50, 75–76.

⁶ Толкин Дж. Р. Р. Властелин колец. Ч. 3. Возвращение короля / Пер. Н. Григорьевой, В. Грушецкого. СПб.: Северо-Запад, 1992. С. 265.

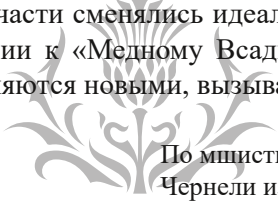
Сначала мир явил мне дивный сад:
Везде искусств, обилия приметы;
Близ веси весь и подле града град,
Везде дворцы, театры, водометы,
Везде народ, и хитрый свой закон
Стихии все признать заставил он...

В этой воображаемой картине важная роль отведена «дивному саду» и фонтанам, названным старым русским словом «водомётами». Примечательно, что они служат знаком не только материального благополучия — «обилия», но и знаком подчинения человеку «всех стихий». Образы сада и фонтана как символы власти человека над природой давно были освоены садово-парковой культурой. Идея покорения водно-растительного мира с наибольшей наглядностью выражалась в традиции регулярных садов. Как отмечал Д.С. Лихачёв, анализируя семантику садово-парковых стилей, регулярный сад был воплощённой «попыткой насильственно подчинить себе вольную природу стрижкой кустов и деревьев, геометрическими формами планировки, посадкой огибных аллей из туго перетянутых деревьев, насильственным введением воды в разнообразные фонтанные устройства вместо того, чтобы позволять воде свободно течь в ручьях, водопадах, покоиться в “естественной” формы озёрах...»⁷. Литература вбирала в себя эти символы языка несловесных видов искусства и культуры.

Идея подчинения человеком «стихии» на собственное благо, ставшая отличительной чертой утопических сочинений всех времён и народов, в русской литературе получила своеобразное развитие. Не случайно она прозвучала в стихах Боратынского, поэта, творчески ориентированного на северную столицу: русская литературная утопия складывалась вокруг произведений, тяготевших к петербургской тематике. С одной стороны, регулярный разгул стихий, обрушивавший на город опасные наводнения, не мог не рождать воображаемые картины преображённой столицы, где такие проблемы будут благополучно разрешены. С другой стороны, красота и величелие пригородных парков, дворцов и фонтанов Петергофа, Павловска, Царского Села уже являли собой образцы идеальной гармонии, только пока ещё не повсеместной, в отличие от сочиняемых утопий. Самым известным и художественно совершенным произведением, совместившим оба эти мотива, стала поэма Пушкина «Медный

⁷ Лихачёв Д.С. Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Л.: Наука, 1982. С. 150.

Всадник». Автор определил её жанр как «петербургская повесть», сделав упор на её достоверности и тем самым разведя её с жанром утопии. Но характерно, что такая важная часть композиции пушкинской поэмы, как Вступление, структурно повторяет «Утопию» Т. Мора. Подобно тому, как в «Утопии» негативные картины из первой части сменялись идеальным изображением во второй, во Вступлении к «Медному Всаднику» неприглядные картины прошлого сменяются новыми, вызывающими восхищение и восторг:



По мшистым, топким берегам
Чернели избы здесь и там,
Приют убогого чухонца
<...>
Прошло сто лет, и юный град,
Полночных стран краса и диво,
Из тьмы лесов, из топи блат
Вознёсся пышно, горделиво <...>
В гранит оделася Нева;
Мосты повисли над водами;
Тёмно-зелёными садами
Её покрылись острова...

Однако мотив покорения стихии, свойственный утопическому жанру, в пушкинской поэме остался лишь благим пожеланием:

Красуйся, град Петров, и стой
Неколебимо как Россия.
*Да усмирится же с тобой
И побеждённая стихия...*

Осуществись он в пушкинском произведении, «петербургская повесть» превратилась бы в литературную утопию. Но в намеренье дальнейшего «повествованья» у Пушкина входило изобразить противоборство величественного города (творенья человека) — и необузданной морской стихии, хотя бы на время, диктующей человеку свои законы. И всё же нельзя не отметить, что в пушкинское описание затопленного «града Петрова» вплетается мотив, привычный для иных, не негативных, а идеальных изображений. Такое сравнение, как

И всплыл Петрополь, как Тритон
По пояс в воду погружён

навечно впечатлениями от традиционной фонтанной скульптуры. Фонтанные ассоциации возникают здесь благодаря образу Тритона — морского бога в греческой мифологии, сына владыки морей Посейдона и nereиды Амфитриты. В античной скульптуре и в позднейшем декоративном искусстве Тритона изображали в виде юноши или старца с хвостом вместо ног, его атрибутами были дельфин и витая раковина, звуками которой он вызывал или успокаивал бурю. Помимо мифологического образа, в зоологии известны тритоны (*Triturus*) — род хвостатых земноводных семейства саламандр. Кажется бы, не может быть сомнений, с каким Тритоном сравнивает Пушкин погружившийся в воду город. Но вот, например, автор книги о «Медном всаднике» Ю. Б. Боров интерпретирует и комментирует это пушкинское сравнение как «животное»: «...у этого сравнения столицы Российской империи с земноводным пресмыкающимся есть и глубинный, подспудно оценочный аспект: едва уловимая отрицательная эстетическая характеристика»⁸. В этом сказалась традиция советского времени, за редким исключением⁹, печатать в пушкинском тексте «тритон» с маленькой буквы. В дореволюционных изданиях поэмы Тритон всегда печатали с заглавной буквы как имя собственное. Сравнение не с животным, а с мифологическим образом поддерживает и конкретная деталь описания: «*по пояс* в воду погружён», — предполагающая человеческую фигуру.

Скульптурные изображения Тритонов были широко распространены как украшения водоёмов и фонтанных сооружений. Иногда их размещали и вне источника воды — столь далеко простирались как их популярность, так и невежество заказчиков. Французский поэт Жак Делиль в своей поэме «Сады», известной в России с 1814 года в переводе Александра Воейкова, писал:

Почто встречаются Тритоны и Наяды
В безводном месте, где стоять должны Дриады?¹⁰

Дриадам полагалось находиться в окружении деревьев, Тритонам — в окружении воды. Близ Петербурга они были особенно распространены в фонтанных комплексах Петергофа. Фигурами Тритонов украшены фонтаны Большого каскада, фонтан «Нептун»

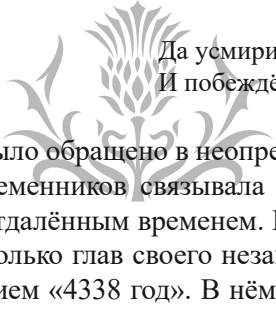
⁸ Боров Ю. Б. Искусство интерпретации и оценки. Опыт прочтения «Медного всадника». М.: Сов. писатель, 1981. С. 179.

⁹ См.: Пушкин А. С. Сочинения / Ред., биограф. очерк и примеч. Б. Томашевского. Л.: ГИХЛ, 1936. С. 95.

¹⁰ См.: Лихачёв Д. С. Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. С. 11.

в Верхнем саду. Возможно, за пушкинским сравнением «всплывающего Петрополя» с Тритоном стоит не просто хорошее знание античной мифологии, но и конкретный образ традиционного элемента фонтанной архитектуры.

Если пожелание поэта «граду Петрову»:



Да усмирится же с тобой
И побеждённая стихия

— было обращено в неопределённое будущее, то мысль пушкинских современников связывала осуществление этого пожелания с весьма отдалённым временем. В 1840 году В. Ф. Одоевский опубликовал несколько глав своего незавершённого утопического романа под названием «4338 год». В нём шла речь о России 44 столетия, ставшей центром всемирного просвещения, поражающей новыми гигантскими городами и небывалыми техническими изобретениями. В числе таких изобретений упоминается «огромный водомёт, который спасает приморскую часть Петербурга от наводнений»¹¹. Это — утилитарный фонтан, наконец-то обуздавший невскую стихию. Но, наряду с ним, описан и другой фонтан, предназначенный для досуга и увеселения. Он называется «гидрофон»: с фонтаном соединён музыкальный инструмент, звуки музыки, струи воды и цветочные эффекты, переплетаясь, производят чудесную гармонию.

Не забыты в романе Одоевского и чудеса садового искусства, означающие превосходство человека над природой, сочетающие прекрасное с полезным и поучительным: «Ближний остров, который в древности назывался Васильевским, <...> занят огромным крытым садом, где растут деревья и кустарники, а за решётками, но на свободе, гуляют разные звери; этот сад есть чудо искусства! <...>

В разных местах сада стояли деревья, обременённые плодами <...> некоторые из этих плодов были чудное произведение садового искусства, которое здесь в таком совершенстве. Смотря на них, я не мог не подумать, каких усилий ума и терпения стоило соединить, посредством постепенных прививок, разные породы плодов, совершенно разнокачественных, и произвести новые, небывалые породы...» (с. 113).

Интересно, что мечта о благоприятном переустройстве Петербурга проникала и в реалистические произведения XIX века, повествующие о весьма далёких от утопии предметах и идеях. Подобная

¹¹ Русская литературная утопия. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1986. С. 107. Далее страницы указаны в тексте.

мечта охватывает героя романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» Раскольникова в тот самый момент, когда он направляется к старухе-процентщице с намерением убить её. «Проходя мимо Юсупова сада, он даже очень было занялся мыслию об устройстве высоких фонтанов и о том, как бы они хорошо освежали воздух на всех площадях. Мало-помалу пришёл он к убеждению, что если бы распространить Летний сад на всё Марсово поле и даже соединить с дворцовым Михайловским садом, то была бы прекрасная и полезная для города вещь. Тут заинтересовало его: почему именно во всех больших городах человек не то что по одной необходимости, но как-то особенно склонен жить и селиться именно в таких частях города, где нет ни садов, ни фонтанов, где грязь и вонь и всякая гадость»¹².

Характерно, что такие мысли возникают в атмосфере «вонючего, пыльного, заражённого городом воздуха», где «и на улицах, как в комнатах без форточек»¹³. Идеальные картины утопий порождались низкой действительностью, но всегда создавались вопреки ей. Кампанелла задумал и написал «Город Солнца» в тюремной камере инквизиции, куда был брошен за вольнодумство. Испанец Мигель де Сервантес начал сочинять роман о хитроумном идалго Дон Кихоте Ламанчском, «полном самых неожиданных мыслей, доселе никому не приходивших в голову», иными словами — о герое, носившем утопию в себе самом, во время заточения «в темнице, местопребывании всякого рода помех, обиталище одних лишь унылых звуков»¹⁴. Одна из самых известных русских утопий, роман Н.Г. Чернышевского «Что делать?», написана в мрачном каземате самой страшной тюрьмы Российской империи, Петропавловской крепости.

Показательно, что мечта о садах и фонтанах оставалась мечтой и в жанре антиутопии, получившем особенное развитие в XX веке. В 1906 году в Петербурге вышла одна из первых русских антиутопий, повесть писателя и журналиста Н.Д. Фёдорова «Вечер в 2217 году». Традиционное место действия, Петербург, сохраняет у Фёдорова старую топонимику: Невский, Литейный, Марсово поле, Фонтанка... Но Петербург 23 столетия неузнаваемо преображен: он весь укрыт стекляннно-алюминиевой крышей, не пропускающей морозный воздух, тут создан постоянный комфортный микроклимат, вдоль Невского проспекта растут пальмы и магнолии. Город пронизан сетью наземных и воздушных магистралей, над улицами разлит искусственный

¹² Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 6. Л.: Наука, 1973. С. 60.

¹³ Там же. С. 120, 185.

¹⁴ Сервантес Сааведра М. де. Хитроумный идалго дон Кихот Ламанчский. Ч. 1. М.: ГИХЛ, 1959. С. 7.

свет и регулярно загораются строки информационных бюллетеней, приносящих вести со всех концов земли. Однако повесть Фёдорова — негативная утопия: здесь изображено общество «спокойных, холодных и бездушных, как машины, людей» (с. 197). Их жизнь стандартизирована, и даже сугубо личные потребности регламентируются принудительными законами: семья упразднена; рождение детей налажено, как «служба обществу», «по записи» и очереди; дети растут, не зная отца и матери, воспитанные по единому образцу. У каждого к одежде пришит рабочий номер, и хотя люди имеют имена, для общества существует не человек, а номер такой-то.

Героиня повести «странная девушка» Аглая чувствует себя одиноко и неуютно в этом обездушенном мире. Ей хочется иметь свою семью, «замкнутую, как круг», неразрывно связанную любовью, о которой теперь можно только прочесть в исторических романах. Ей хочется «тёмного ночного неба и тихих звёзд, но там, над головой, всё так же холодно и равнодушно висела серовато-белая крыша. И Аглае казалось, что она давит её мозг и давит её мысли». Аглая мечтательна, но мечта уносит её «в туманную, таинственную даль» не будущего, а прошлого, которое кажется несравненно привлекательнее настоящего. В технически совершенствованном Петербурге её привлекает один уголок, напоминающий о совсем иной жизни и иных отношениях. «Она любила этот “старый уголок”. Ей казалось, что здесь живут тени прошлого, бывалого, ушедшего невозвратно. Она любила эти маленькие кустики, эти цветнички, восстановленные по старинным рисункам такими, какими они были сотни лет назад, усыпанные песком дорожки, газетный киоск на углу с объявлениями, напечатанными неуклюжими старинными буквами, маленький фонтан, наивно выбрасывавший свои тонкие струйки, с нежным плеском падавшие обратно в круглый бассейн. Только высоко над головой, нарушая иллюзию, висела, освещённая снизу, серовато-белая крыша» (с. 187–188).

В мире антиутопии цветники и фонтаны изживаются так же, как и звёздное небо, как и сердечные привязанности. Вопреки этому, героиня повести ищет свой остров Утопия и находит — не остров, а островок, каким становится для неё не привлекательный для большинства «старый уголок». Сердце этого островка — маленький фонтан с живым плеском струй. Рядом с ним можно уйти в свой внутренний мир — вообще оказывается возможным создать свой внутренний мир, недоступный чужому контролирующему взгляду.

Многое в произведении Н.Д. Фёдорова предвещает последующие знаменитые романы-антиутопии XX века, в первую

очередь — «Мы» (1920) Евгения Замятина и «1984» (1948) Джорджа Оруэлла. Это стеклянная отгороженность от естественных природных влияний, люди-номера, напоминающие налаженные механизмы, любовь «по записи», идейная монолитность «большинства», всепроникающий государственный контроль, восприятие индивидуальности как нарушения принятых норм поведения. В то же время характеристика людей 2217 года как толпы «самодовольных, смеющихся, веселых и однообразных, как манекены, людей» (с. 191) предшествует роману Олдоса Хаксли «О дивный новый мир» (1932), искусственному миру стандартизированных счастливых, функционирующих под девизом «Общность, Одинаковость, Стабильность»¹⁵ и в этих целях покончивших сначала с семейными узами, а затем и с прочими человеческими чувствами.

С другой стороны, повесть Фёдорова, намеренно или нет, полемически отзывается на вышедший в самом конце 1903 года рассказ Чехова «Невеста». Герой рассказа мечтатель Саша рисует перед героиней картины светлого будущего: «Главное то, что толпы в нашем смысле, в каком она есть теперь, этого зла тогда не будет, потому что каждый человек будет верить и каждый будет знать, для чего он живёт, и ни один не будет искать опоры в толпе» (X, 208). В повести Фёдорова общество будущего изображено именно как «толпа», воспринимаемая всеми как благо человечества. Только Аглая и встретившийся ей рабочий Павел, тайный бунтарь, видят в ней страшное, несознаваемое зло. В повести возникают дискуссии, в которых подруга Аглаи Люба отстаивает общепризнанные истины:

«— Нет больше несчастных, обездоленных, забытых. Все имеют доступ к свету, к теплу, все сыты, все могут учиться.

— И все рабы, — тихо бросил Павел.

— Неправда, — подхватила Люба, — неправда: рабов теперь нет. Мы все равны и свободны. Нет рабов, потому что нет господ.

— Есть один страшный господин.

— Кто?

— Толпа. Это ваше ужасное “большинство”».

Как будто откликаясь на слова Саши, утверждавшего, что каждый человек будет верить и знать, для чего он живёт, Павел говорит: «Меня лишили, мне не дали веры. Не знаю, каким чудом есть ещё верующие люди, и как бы я хотел этого чуда для себя! Меня обокрали, взамен мне не дали ничего <...> Мне всегда так и хочется бросить в ответ на шаблонно громкие слова о благоденствии

¹⁵ Хаксли О. О дивный новый мир / Пер. О. Сороки // Замятин Е. Мы; Хаксли О. О дивный новый мир. М.: Худож. лит., 1989. С. 164.

человечества одно только слово: “слепцы”. Человечество убито. Его нет больше. Оно только и было ценно, только и имело право жить за свою душу, за светлые порывы этой души, за светлые слёзы любви...» (с. 195–198).

В ещё большей степени повесть Фёдорова «2217 год» полемична по отношению к картинам будущего, изображённым в романе Н.Г. Чернышевского «Что делать?». Многие характерные детали в описании Петербурга 23 столетия: стеклянно-алюминиевые сооружения, преобразованный климат, механизированный труд, общественное воспитание детей, лекции и концерты в часы досуга — совпадают с приметами будущего из широко известного романа Чернышевского. Только у Фёдорова эти приметы включаются в контекст негативной утопии, у Чернышевского же — идеальной.

Утопические картины в романе «Что делать?» имеют своё наименование — сны героини, из которых наиболее известен «Четвёртый сон Веры Павловны», и свой круг символических лиц. Среди них главенствует «сестра своих сестёр, невеста своих женихов». Эта «старшая сестра» приоткрывает Вере Павловне некоторые из тайн будущего. Она показывает общество счастливых людей, устроивших свою жизнь на началах разума и удобства. Живут они в громадных домах-дворцах из хрусталя и алюминия и в числе прочих изобретений придумали, конечно, и необычные фонтаны: «...на дальнее расстояние кругом хрустального дворца идут ряды тонких, чрезвычайно высоких столбов, и на них, высоко над дворцом, над всем дворцом и на полверсты вокруг него растянут белый полог. “Он постоянно обрызгивается водою, — говорит старшая сестра: — видишь, из каждой колонны подымается выше полога маленький фонтан, разлетающийся дождём вокруг, поэтому жить здесь прохладно; ты видишь, они изменяют температуру, как хотят”»¹⁶. Люди сумели изменить и климат, в результате на месте прежних пустынь раскинулись плодородные пшеничные и рисовые поля, виноградники, финиковые рощи, фруктовые сады.

Чернышевский подчёркивал, что в его утопии речь идёт о будущем именно России: в картинах, предстающих перед Верой Павловной, узнаются знакомые географические приметы, здесь говорят по-русски и цветущие земли, преображённые творческим трудом, называются Новая Россия. Как пропагандисту и воспитателю, социалисту по убеждениям, ему важно было внушить своим современникам, что не где-нибудь, а в собственном, ныне отсталом отечестве золотые сны человечества когда-нибудь станут явью. Для всех будут построены роскошные дома-дворцы, всем будут давать прохладу

¹⁶ Чернышевский Н.Г. Избр. произв.: В 3 т. Т. 1. Л.: Худож. лит., 1978. С. 378.

в летний зной великолепные сады и необычные фонтаны, все люди без исключения будут — «счастливые красавцы и красавицы, ведущие вольную жизнь труда и наслаждения...»

Расставаясь с Верой Павловной, «старшая сестра» призывает её не забывать обо всём увиденном и убеждать всех других людей: «...будущее светло и прекрасно. Любите его, стремитесь к нему, работайте для него, приближайте его, переносите из него в настоящее, сколько можете перенести...»¹⁷

По-своему отозвался на книгу Чернышевского и Чехов в последнем рассказе. Картина, представшая воочию перед Верой Павловной в её фантастическом четвёртом сне, в сущности, точно воспроизводится в «Невесте» в словах предвидящего будущее Саши: «От вашего города <...> не останется камня на камне <...> всё изменится, точно по волшебству. И будут тогда здесь громадные, великолепнейшие дома, чудесные сады, фонтаны необыкновенные, замечательные люди...» (X, 208). Два образа — чудесные сады и фонтаны необыкновенные — будут повторены во внутреннем монологе героини, вспоминающей Сашины слова: «Это странный, наивный человек, думала Надя, и в его мечтах, во всех этих чудесных садах, фонтанах необыкновенных чувствуется что-то нелепое; но почему-то в его наивности, даже в этой нелепости столько прекрасного...» (X, 209).

Исследователи уже отмечали наличие сюжетных связей между последним рассказом Чехова и самой известной книгой Чернышевского. В.Б. Катаев сравнивал образ-символ чеховской героини с аллегорической «невестой своих женихов, сестрой своих сестёр» из романа «Что делать?»¹⁸. Э.А. Полоцкая отмечала общность двух важных сюжетных положений у Чехова и Чернышевского — уход невесты из дома и отказ от выгодного замужества¹⁹. Е.В. Джанджакова сопоставила побег Нади «на волю» с содержанием первого сна Веры Павловны — освобождением из «тёмного подвала» и избавлением от «паралича» сначала самой Верочки, а затем и многих других девушек-невест²⁰. Все эти сопоставления касались героини рассказа — несостоявшейся невесты с говорящим именем Надежда. Но аллегории Чернышевского не в меньшей мере приложимы

¹⁷ Там же. С. 391–392.

¹⁸ Катаев В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1979. С. 302.

¹⁹ Полоцкая Э.А. Пути чеховских героев. М.: Просвещение, 1983. С. 76.

²⁰ Джанджакова Е.В. Литературные сопоставления как один из приёмов анализа художественного текста // Русский язык и литература в азербайджанской школе. Баку, 1989. № 11. С. 47.

и к герою — пропагандисту Саше. Роль Саши вписывается в аллегорическую систему романа: в контексте первого сна Веры Павловны он — один из тех духовных женихов, что помогают своей фантастической «невесте» (здесь она зовется «любовью к людям») выпускать девушек на волю из «душного подвала»; в контексте четвёртого сна он — тот самый провозвестник прекрасного будущего, который неуклонно выполняет завет «старшей сестры», её наказ каждому из своих приверженцев: «...ты знаешь будущее. Оно светло, оно прекрасно. Говори же всем: вот что в будущем...»

Роман «Что делать?» был написан ровно за 40 лет до чеховской «Невесты» — возможно, отсюда и впечатление наивности Сашиной агитации, совпадающей по содержанию с утопическими прогнозами Чернышевского. В рассказе отмечен книжный характер речей героя: «Саша уже несколько лет подряд говорит всё одно и то же, как по-писанному...» (X, 206). У слушателей его в определённый момент может возникнуть совсем иная «фонтанная» ассоциация — сравним эпизод из комедии Чехова «Леший», где разглагольствующий герой получает в свой адрес резкую реплику: «Вафля, заткни фонтан!» (XII, 135) — перефразированный афоризм Козьмы Прутковка: «Если у тебя есть фонтан, заткни его; дай отдохнуть и фонтану»²¹. Во время последней встречи с Сашей оценки в его адрес особенно жёстки: кажется, что от него «веяло чем-то отжитым, старомодным, давно спетым...» (X, 217). Но этому более звучному мотиву сопутствует и другой, который также нельзя игнорировать: «Но отчего же всё-таки Саша не выходит из головы? отчего?» (X, 206). Почему «в его наивности, даже в этой нелепости столько прекрасного?» (X, 209).

Факт знакомства Чехова с романом Чернышевского остаётся предположением, хотя и достаточно весомо подкрепляемым интертекстуальным анализом. Но то, что литературная утопия входила в круг чтения Чехова разных лет, не вызывает сомнений. В Энциклопедическом словаре издания Брокгауза и Ефрона, имевшемся в библиотеке писателя, помещена статья «Утопии», где, в частности, сказано: «Очень много у<топии> в романах для юношества Купера, Жюль Верна, Лори, Стивенсона. Для молодой, пылкой фантазии у<топия> — клад, но и для зрелого человека она имеет хорошие стороны: она отрывает его от житейской прозы, от непрерывной борьбы за существование и переносит его в другой мир, где нет бедности и эгоизма, где безраздельно царит справедливость»²². Романы

²¹ Прутков К. Сочинения. М.: Худож. лит., 1974. С. 125.

²² Дживилегов А. Утопии // Энциклопедический словарь. Т. XXXV. СПб.: Изд-е Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон, 1902. С. 77.

перечисленных писателей составляли юношеское чтение Чехова. Известно, что в 1890 году, находясь на Сахалине, Чехов читал часть утопического романа американского писателя Эдуарда Беллами “Looking backward 2000–1887” («Взгляд назад 2000–1887»). Как поясняет Энциклопедический словарь, этот роман появился в 1888 году и сразу же получил небывалое распространение: многократно издавался большими тиражами в Америке и Англии и в течение первых двух лет был переведён на все европейские языки²³. Первый русский перевод под названием «В 2000-м году» был опубликован в «Книжках “Недели”» в мае-июне 1890 года (П IV, 430). Герой книги Беллами, житель Бостона Юлиан Вест, засыпает гипнотическим сном в 1887 году и просыпается в 2000. Он попадает в идеальное общество, которое за прошедшие 113 лет путём мирного эволюционного развития изменилось в самых, казалось, неизменных своих основах. Формой организации труда стала производительная ассоциация. Трудясь совместно, люди вполне обеспечивают себя материально, получают возможность пользоваться техническими удобствами и благами духовной культуры. На Сахалине Чехова заинтересовал этой книгой генерал В. О. Кононович, и по возвращении из поездки писатель собирался прочесть её целиком. Годом ранее книгой Беллами увлёкся Л. Н. Толстой, записавший в Дневнике 30 июня 1889 года: «Целый день читал всякий вздор и ещё “Looking backward”. Очень замечательная вещь; надо бы перевести»²⁴. В 1891 году роман вышел в издании А. С. Суворина в переводе Л. Гея под названием «Будущий век». В том же году он был выпущен издательством Ф. Ф. Павленкова в переводе Ф. Зинина под названием «Через сто лет» (П IV, 430). В Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона о книге Беллами упоминается как о «последней замечательной утопии XIX века» под названием «Грядущий век»²⁵.

Начало нового столетия принесло Чехову новую встречу с ещё одним литературным источником, содержащим всё ту же мечту о фонтанах и прекрасном городе будущего. Это роман Эмиля Золя «Труд», печатавшийся с января 1901 года в журнале «Жизнь». Чехов получал этот журнал по подписке. В фондах ялтинского Дома-музея А. П. Чехова сохранились два номера «Жизни» с публикацией начальных глав романа, остальные, по-видимому, были розданы знакомым и не вернулись к владельцу. В январской номере помещены «Очерки текущей русской литературы» Андреевича,

²³ [Б. а.] Беллами // Энциклопедический словарь / Под ред. проф. И. Е. Андреевского. Т. III. СПб.: Изд-е Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон, 1891. С. 367.

²⁴ Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. Т. 21. М.: Худож. лит., 1985. С. 389.

²⁵ Дживилегов А. Утопии. С. 77.

где, в частности, упоминался и Чехов с сожалением, что «огромный талант, честь и гордость нашей молодой литературы, <...> не мог избежать тлетворного влияния серых и тусклых дней...»²⁶. Не все страницы в этом экземпляре разрезаны, но очерки Андреевича и роман Золя разрезаны полностью, — значит, были прочитаны.

Роман «Труд» состоит из трёх частей. Первая реалистически рисует жизнь города Боклер, расположенного рядом со сталелитейным заводом под названием «Бездна». Здесь царят безмерная несправедливость, нищета, завод воплощает собой земной ад, отношения людей построены на ненависти и насилии. Вторая часть рассказывает о попытке главного героя, Луки Фромана, переустроить общество на началах равенства и справедливости. Цель его — путём примирения «раскаявшегося капитала» и «спасительного труда», как учат книги мыслителей, создать Город-коммуну, где главным законом жизни будет труд. Третья часть переносит нас в Боклер 50 лет спустя: на месте бывшей «Бездны» раскинулся широкий бульвар; «гнусное скопище лачуг» давно снесено и вместо них «выросли новые жилища — обитель здоровья и радости»; закрытый парк, прежняя собственность хозяев, превратился в огромный сад и затопил весь город зеленью. В «счастливом Городе труда», «Городе справедливости и мира», пишет Золя, «осуществилась древняя мечта о счастье человечества»²⁷.

Перерождение Боклера началось с того, что инженер Лука Фроман отвёл в него со скалистых гор свежую, чистую воду, «из которой, казалось, родился весь Город: его сады, аллеи, брызжущие фонтаны». А самый искусный мастер затем год за годом «воздвигал на площадях фонтаны, похожие на большие букеты, откуда изливалась ключевая вода, свежая, как вечная юность». Но Город украшают и другие букеты, букеты живых роз: в день самого большого праздника, который здесь называется праздником Труда, нет такой улицы и такого дома, которые бы не утопали в розах: «здесь было такое изобилие роз, что весь город мог бы украситься ими, как новобрачная в день свадьбы», «розы виднелись всюду, даже на крыше»²⁸.

Золя многократно подчёркивает: каждый житель Города чувствует себя свободным и счастливым, бодро и ясно смотрит в будущее. Всеобщий труд привёл к материальному изобилию и невиданному культурному расцвету. Трудится каждый, но труд не обременителен,

²⁶ Андреевич (Соловьёв) Е. А. Очерки текущей русской литературы // Жизнь. 1901. № 1. С. 248.

²⁷ Золя Э. Собр. соч.: В 18 т. Т. 18. Труд / Пер. М. Столярова. М.: Правда, 1957. С. 341, 129, 414, 430, 418, 419.

²⁸ Там же. С. 445, 435, 430, 431.

его облегчают электрические машины, оставляя силы и время для проявления творческих способностей человека. В Городе много музеев, театров, библиотек, для досуга и отдыха построены монументальные общественные здания-дворцы, над улицами-аллеями, чтобы защитить их от непогоды, возводятся стеклянные купола. В праздничный день здесь всё наполнено звуками музыки, птичьим щебетом, детским смехом, весёлым гомоном.

Картина, нарисованная Золя в последней части его романа, во многом схожа с четвёртым сном Веры Павловны в романе Чернышевского, и это не случайно: оба писателя были приверженцами идей утопического социализма. Однако у Золя отчётливей прослежен мотив, давший название его роману. Мотив преобразующего труда здесь развивается от изложения теорий социалиста Фурье («Достаточно преобразовать труд, чтобы преобразовать всё общество: в этом новом обществе труд станет гражданской обязанностью, жизненным правилом») и до конкретных подробностей жизни коммуны Луки Фромана, где «труд стал единственным регулятором, единственным законом жизни»²⁹. И это — кроме фонтанов и чудесных садов — даёт возможность провести ещё одну параллель между романом «Труд» и рассказом «Невеста». У Чехова ведущий мотив всех разговоров Саши — обличение праздной жизни, которую он называет нечистой, безнравственной; каждого он упрекает в безделии и делает при этом выводы, характеризующие его как последователя Фурье: «Поймите же, ведь если, например, вы и ваша мать и ваша бабулька ничего не делаете, то, значит, за вас работает кто-то другой, вы заедаете чью-то чужую жизнь; а разве это чисто, не грязно?» (X, 208).

Переносный смысл слов Саши о грязной жизни сочетается с прямым значением физической нечистоты, в которой держат прислугу в доме Надиной бабушки («четыре прислуги спят прямо на полу, кроватей нет, вместо постелей лохмотья, вонь, клопы, тараканы»), и нечистоты всего города, где нет «ни водопровода, ни канализации», так что приезжий гость, сам далеко не образец чистоплотности, ужасается «невозможнейшей грязи» в кухне и брезгует есть за обедом (X, 203, 209). Оба эти значения «грязи», метафорический и прямой, в чеховском рассказе соответствуют смыслу того же понятия в романе Золя: в «вязкой» грязи утопают улицы старого Боклера, грязен и чёрен завод «Бездна», и в грязном разврате проходит праздная жизнь богачей. Аналогичная образность характерна и для романа Чернышевского, где она играет чрезвычайно важную роль: второй сон Веры Павловны посвящён рассмотрению двух типов

²⁹ Там же. С. 130, 422.

«грязи», «реальной» (со здоровыми свойствами) и «фантастической» (или гнилой), причём вывод делался следующий: «фантастическая грязь», или грязь нездоровая, возникает там, где отсутствует «главный элемент» жизни — труд³⁰.

В творчестве Чехова совпадающие мотивы прослеживаются не только в речах Саши, героя «Невесты», но и в предшествующих произведениях. В повести «Три года» Лаптев говорит: «Надо поставить свою жизнь в такие условия, чтобы труд был необходим. Без труда не может быть чистой и радостной жизни» (IX, 19), и эту мысль повторяют на разные лады многие чеховские герои. Особенно выразительны такие высказывания в пьесах, где, произнесённые со сцены, они неизбежно получают публицистическую направленность.

В «Дяде Ване»: «У неё нет никаких обязанностей, на неё работают другие... А праздная жизнь не может быть чистою» (XIII, 83).

В «Трёх сёстрах»: «Человек должен трудиться, работать в поте лица, кто бы он ни был, и в этом одном заключается смысл и цель его жизни...»; «Тоска по труде, о боже мой, как она мне понятна!»; «Мы родились от людей, презиравших труд» (XIII, 123, 135).

В «Вишнёвом саде»: «Надо перестать восхищаться собой. Надо бы только работать»; «Громадное большинство той интеллигенции, какую я знаю, <...> к труду пока не способно»; «...искупить наше прошлое <...> можно только страданием, только необычайным, непрерывным трудом» (XIII, 223, 228).

Не будем всецело приписывать подобный публицистический слой, совпадающий и по форме, и по содержанию с литературой утопического социализма, по ведомству автора, — оставим его на счету чеховских героев. Тем более что подобные речи резонируют и с другим влиятельным социально-этическим течением времени, связанным с именем Льва Толстого. Вспомним хотя бы получивший громкий общественный отклик трактат «Так что же нам делать?» с такими его утверждениями: «Мы увольняем себя от труда, пользуемся трудом других и тем отягчаем положение наших братьев... <...> поглощение чужих трудов есть уничтожение чужих жизней» (хотя у Толстого был важный оттенок: он вёл разговор о нравственности не всякого труда, а хлебобобового, земледельческого, упомянутого в Библии как «закон человека») ³¹.

Но, не навязывая Чехову абсолютного сходства со словами и идеями его героев, не упустим из виду и бесспорно авторского:

³⁰ Чернышевский Н.Г. Избр. произв.: В 3 т. Т. 1. С. 177–178.

³¹ Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. Т. 16. М.: Худож. лит., 1983. С. 303, 365, 371.

в данном случае, когда речь идёт о Золя, того горячего сочувствия французскому писателю, какое Чехов испытывал с 1898 года, с начала всколыхнувшего Европу политического «дела Дрейфуса». Тогда Золя, встав на защиту оклеветанного человека, в глазах Чехова «засиял <...> в своём настоящем блеске», предстал образцом «чистоты и нравственной высоты», вошёл в число «лучших людей, идущих впереди нации» (II VII, 166, 167). Несколько лет спустя восторженность Чехова несколько поутихла, но оценки остались по-прежнему высокими: когда в сентябре 1902 года писатель получит с опозданием на 2 дня известие о смерти Золя, он сразу откликнется: «Сегодня мне грустно, умер Золя. Это так неожиданно и как будто нестати. Как писателя я мало любил его, но зато как человека в последние годы, когда шумело дело Дрейфуса, я оценил его высоко» (II XI, 41).

Так что помимо обычного читательского интереса, испытываемого ко всякой литературной новинке, Чехов имел все основания отнестись с особым вниманием к роману «Труд», тем более что в его ялтинском затворничестве круг книжных впечатлений был не очень широк. И внимательно прочитывая «Невесту», можно то здесь, то там почувствовать тематические переклички её с утопией Золя. В первую очередь это относится к тем фрагментам, где речь идёт о будущем. «О, если бы поскорее наступила эта новая, ясная жизнь, когда можно будет прямо и смело смотреть в глаза своей судьбе, сознавать себя правым, быть весёлым, свободным! А такая жизнь рано или поздно настанет! Ведь будет же время, когда от бабушкина дома, где всё так устроено, что четыре прислуги иначе жить не могут, как только в одной комнате, в подвальном этаже, в нечистоте, — будет же время, когда от этого дома не останется и следа, и о нём забудут, никто не будет помнить» (X, 219) — думает героиня рассказа. Ей грезятся те перемены, которые в романе «Труд» описаны как происшедшие — после того, как люди, «изголодавшиеся по единству и гармонии», по-братски рука об руку пошли одной дорогой, и эта «дорога достаточно широка для всех и все могут рядом идти по ней, свободные и счастливые...»³². Сравним финал «Невесты», где героиню уводит в будущее «новая, широкая, просторная» дорога: Чехов не создавал утопии, но характерный утопический мотив проник сюда, и даже оговорка, что предстоящая жизнь героини — «ещё неясная, полная тайн» (X, 220), не опровергает его, поскольку ожидается, что это тайны, манящие свободой и возможностью счастья.

В числе наиболее приметных лейтмотивов утопии Золя — отмеченные выше мотивы фонтанов и роз. Для человека, чьё литературное

³² Золя Э. Собр. соч.: В 18 т. Т. 18. С. 129.

сознание воспитано на Пушкине, а Чехов был таким, все эти фонтаны и розы из Города Труда привычно сопрягаются с фонтанами и розами, канонизированными в литературной традиции золотыми пушкинскими стихами. Добавим к этому личные биографические впечатления Чехова, связанные с Крымом и характерные для последних ялтинских лет. Как в пушкинскую пору средоточием фонтанов был Бахчисарай, так в чеховскую стал другой уголок крымской земли — имение Гурзуф, принадлежавшее Петру Ионычу Губонину. Выходец из крепостных крестьян, он разбогател на железнодорожных концессиях и стал одним из первых российских капиталистов. В начале 1880-х годов Губонин приобрёл в Гурзуфе земельные владения и начал создавать отечественный курорт. Быстро выросли семь комфортабельных каменных гостиниц, каждая из которых имела своё романтическое название. Был заложен прекрасный парк, в котором преобладали экзотические растения, выписываемые порой издалека. Главным украшением парка стали пять уникальных фонтанов: «Ночь», или «Богиня любви», «Рахиль», «Муза», «Первая любовь» и «Нимфа». Наиболее эффектным был фонтан «Ночь» — копия работы немецкого скульптора Бергера, приобретённая Губониным в 1889 году на Всемирной выставке в Вене. С пылающим факелом в руке богиня ночи Нюкта как бы парила над шарообразным, усыянным звёздами небесным сводом, а шестьдесят бьющих вверх водяных струй стремились погасить факел. Фонтан имел необычайно сложную и в то же время изящную композицию: шар обвивала полоса с изображением знаков зодиака, рядом с Нюктой стоял юный бог сна Гипнос, выше парил бог любви Эрос со стрелой в руке; поддерживалось всё это двумя кариатидами и двумя атлантами, между которыми размещались античные маски, а выше — рыбы, исторгающие вверх струи воды. Поистине, «фонтан необыкновенный», который Чехов видел во всём великолепии.

С середины сентября 1898 года Чехов фактически поселился в Ялте. Теперь трудно сказать, была ли та осень действительно необычной, — только Чехов описывал её с изумлением заезжего путешественника, неожиданно оказавшегося на своем острове Утопия. Из Ялты на север, то есть в Петербург, Москву и подмосковное Мелихово уходили письма, пронизанные постоянным мотивом. Из письма от 23 октября 1898 года: «Погода здесь очаровательная. Тихо, тепло, ясно, деревья зеленеют, как летом; розы, гелиотроп» (П VII, 306). 26 октября: «Здесь зимы нет; конец октября, а розы и прочие цветы цветут взапуски, деревья зелены и теплы» (П VII, 311). 26 ноября:

«Погода очень хорошая, ясная, тихая; когда наступит зима, неизвестно. <...> Розы опять цветут» (П VII, 341–342).

Именно в этот период он окончательно решил купить в Ялте участок и поселиться здесь. Навещавшие его дамы приносили ему розы букетами. В ноябре он сообщал сестре Марии Павловне, что для будущего сада получил в подарок от местных знакомых «очень много роз и кипарисов» (П VII, 327). Из письма от 16 ноября 1898 года: «Погода в Ялте совершенно летняя, +26. Жарко. Цветы и розы. <...> Море как зеркало. Вот тебе и зима. <...>

Дача будет готова к маю. В саду на даче предполагается фонтан и бассейн с золотыми рыбами» (П VII, 334).

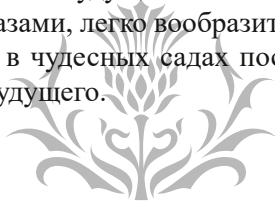
Письма Чехова отражают овладевшее им на какое-то время желание: создать собственную Утопию на своём участке на окраине Ялты... Перенести на каменистый и неудобный косогор кусочек Города Солнца — с розами, фонтаном и золотыми рыбами... Из всех этих замыслов осуществился только один: было высажено 100 кустов роз — «и всё самые благородные, самые культурные сорта» (П VIII, 309). Позже розы ещё не раз подсаживались. Одна из них, вьющаяся золотистая китайская роза Банкаса, начала оплетать южный фасад новой дачи, и сестра писателя радовалась: когда оплетёт всю стену, можно будет не заботиться о побелке. На снимках, сделанных фотографом Семёном Линденом в апреле 1904 года, где Чехов стоит у дома, виден этот совсем ещё молодой побег розы и вьющиеся молодые побеги глицинии. Потом, без хозяина, роза и глициния и в самом деле затянули всю южную стену дома.

Мария Павловна Чехова, рисовавшая план участка, вспоминала: «Помню, мы наметили место, где должен будет стоять дом, дорожки в саду, фантазировали о гротах и фонтанах и так размечтались, что позабыли даже, что участок неудачен и что денег на осуществление наших мечтаний совершенно нет...»³³ В самом деле, на чеховском участке не появились ни гроты, ни бассейн, ни фонтаны. Но думается, совсем не из-за нехватки денег. Чехов немало тратил на свой ялтинский сад, благоустраивал его, высаживал редкие растения. Одновременно занимался благотворительностью, ездил в Москву и отдыхал в Европе — нашлись бы средства и на фонтан. Причина заключалась в особенности личности Чехова. Ему было 23 года, когда он, обращаясь к годом младшему брату Ивану, наставлял его: «...памятуй, что мы не Поляковы и не Губонины...» (П I, 90). Фонтаны, прекрасные на страницах литературных утопий,

³³ Чеховы Мария и Михаил. Дом-музей А.П. Чехова в Ялте. М.: Гос. б-ка СССР им. В.И. Ленина, 1963. С. 114.

производили бы совсем другое впечатление на маленькой частной усадьбе. Как тот крыжовник, о котором Чехов успел написать незадолго до переезда в Ялту: мечта о нём вынашивалась годами, а когда осуществилась, жизнь придала ей жёсткий и кислый привкус.

В итоге намеренье поставить бассейн с золотыми рыбами на ялтинском участке преобразилось в нечто невестественное: Чехов подал местным театральным любителям идею инсценировать «Сказку о золотой рыбке» к предстоящему 100-летию со дня рождения Пушкина. В 1899 году оно широко отмечалось повсюду, в том числе и Ялте. В мае 1899 года сцены из «Золотой рыбки», в самом деле, были поставлены, и спектакль со скандалом провалился³⁴. А вместо каменного фонтана через весь чеховский сад побежал узкий ручей. Берега его были выложены дёрном, рядом высажены ива, бамбук и любимые Чеховым розы. В дождь ручей свободно разливался по саду, и уже в музейные 1980-е годы ему смастерили устойчивое каменное русло. Голос этого ручья, как у воспетого Пушкиным источника, по-прежнему «немолчен» и «журчит свою бль» о прошлом, настоящем и загадочном будущем. Как и 100 лет назад, сидя возле него с закрытыми глазами, легко вообразить себе «фонтаны необыкновенные», бьющие в чудесных садах посреди так никем и не построенного Города будущего.



³⁴ См.: Мелкова А. С. Пушкинский юбилей 1899 года и Чехов // Чеховские чтения в Ялте. Вып. 10. От Пушкина до Чехова. Симферополь: Таврия-Плюс, 2001. С. 164.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

В драматической сказке Евгения Шварца «Обыкновенное чудо» хозяин усадьбы, где начались события пьесы, говорит своей любимой: «Мне захотелось поговорить с тобой о любви. Но я волшебник. И я взял и собрал людей и перетасовал их, и все они стали жить так, чтобы ты смеялась и плакала. Вот как я тебя люблю»¹.

Что-то похожее хочется сказать в отношении Чехова и литературы. Формой проявления любви Чехова-читателя стало творчество Чехова-писателя.

Бунин вспоминал о встречах в Крыму в 1900-е годы: «Говорить о литературе было нашим любимым делом: без конца Антон Павлович восхищался Мопассаном, Флобером, Толстым, “Таманью” Лермонтова»².

Чехов вёл разговор и *о литературе*, и *с литературой* — на страницах своих рассказов, повестей и пьес.

Такой разговор и правда был «без конца».

С предшественниками и современниками он длился, пока длилась жизнь Чехова.

Диалог с литературой будущего тогда ещё только начинался.



¹ Шварц Е.Л. Обыкновенное чудо: Пьесы. СПб.: Лениздат, 1992. С. 269.

² Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. М.: Худож. лит., 1967. С. 207.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абрамова М.М. 173
Аверин Б.В. 87
Авилова Л.А. 231
Аврелий М. 4, 221, 274, 275, 277,
280, 281, 283
Адати Н. 60
Айвазовский И.К. 198
Александр I 121
Алексеев А. 181
Альтшуллер А.Я. 245
Альтшуллер И.Н. 272
Алябьев А.А. 289
Андреев Л.Н. 125
Андреева В. 211
Андреевич (Соловьёв) Е. А. 326,
327
Андреевский И.Е. 326
Ахматова А.А. 98–100
- Багрицкий Э.Г.** 72, 73, 75
Байрон Дж.Г. 87, 287
Баклановский С.Н. 287
Баню Ж. 129, 130, 302
Батюшков К.Н. 4, 104–108, 110, 111,
116, 118, 203
Батюшков Ф.Д. 284–286
Беккер И.Ф. 125
Белинский В.Г. 35, 36, 50
Беллами Э. 5, 326
Белый А. (Бугаев Н.В.) 98, 261–263,
269
Беляев Ю.Д. 259
Бергер, скульптор 331
Берковский Н.Я. 1, 13
Билибин В.В. 136
Блок А.А. 18, 98, 101–103, 135,
213–217, 303
Боборыкин П.Д. 257, 258
Богданович И.Ф. 106
Бокль Г. 127, 128, 256, 257, 263, 266
Боратынский Е.А. 118, 315, 316
- Борев Ю.Б. 318
Брентано К. 305, 311
Брокгауз Ф.А. 90, 325, 326
Брюсов В.Я. 98, 200, 201, 262
Булгаков В.Ф. 258
Булгаков М.А. 74, 154, 155, 160,
161, 196, 311
Бунин И.А. 5, 143, 144, 161, 205,
206, 212, 225, 241, 242
Бурже П. 221
Бэкон Ф. 263
Бялый Г.А. 33, 140, 287, 288
- Вагнер Р.** 261
Вайман С.Т. 5
Введенский И.И. 136
Великанов А.С. 40, 55, 296
Вересаев В.В. 250
Верн Ж. 325
Вершинина З.А. 84
Виноградская И.Н. 287
Войков А.Ф. 318
Воронцов М.С. 38–40, 65, 67
Вронченко М.П. 36
Вяземский П.А. 69, 94, 95, 97, 105,
120, 121, 123, 201, 205
- Ганзен П.Г. 181, 182
Гарин-Михайловский Н.Г. 144
Гаршин В.М. 5, 221
Гауптман Г. 129
Гегель Г.В. 259, 262, 263
Гей Л. 326
Гейне Г. 144, 288
Геккель Э.Г. 261
Гербель Н.В. 33, 294
Герцен А.И. 122, 123
Гинджелл Ю.Р. 266
Гинзбург Л.Я. 98
Гиппиус В.В. 18
Гиппиус З.Н. 96

- Гитович Н.И. 173
Глазунов И. 175
Глинка М.И. 289
Гоголь Н.В. 5, 16, 22, 97–99, 111, 143–155, 157, 158, 161, 199, 236, 257, 258
Головачевский С.Н. 82
Головачёва А.Г. 6, 77, 115, 196, 303
Гольденвейзер А.Б. 234
Гомер 144
Гончаров И.А. 5, 135, 156–158, 162, 163, 165–173
Гончаров С.Н. 252, 260
Гончарова В.С. 252–255, 260, 261, 262
Гончарова (Пушкина) Н.Н. 252, 260
Гопман В.Л. 314
Горбунов-Посадов И.И. 258
Горький М. 14, 129, 135, 161, 225, 234, 256, 257, 268, 269
Гофман Э.Т.А. 5, 83–90, 95, 99, 101–103, 152, 154, 156, 301–311
Гр. Ив. 90
Грибоедов А.С. 122, 123
Григорович Д.В. 135, 276
Григорьев А.А. 50
Григорьева Н. 315
Громов М.П. 115, 184
Груздев И.А. 256
Грушецкий В. 315
Губонин П.И. 331, 332
Гульченко В.В. 191
Гумилёв Н.С. 97, 98
Гушанская Е.М. 195
- Дарвин М.Н. 11
Дарвин Ч. 259, 261, 262
Даргомыжский А.С. 31
Делавинь К. 87
Делиль Ж. 318
Дельвиг А.А. 289, 292, 293
Державин Г.Р. 119
Джанджакова Е.В. 15, 324
Дживилегов А.К. 325, 326
Диккенс Ч. 5, 135, 136, 140–142
Дицген И. 125
- Дмитриев И.И. 106, 107, 118–131
Доде А. 144, 239
Долженко А.А. 46
Долженков П.Н. 193, 195
Доманский Ю.В. 191
Достоевский Ф.М. 4, 5, 21, 22, 29, 88–94, 97, 98, 102, 111–117, 135, 144, 158, 184–194, 216, 218–220, 236, 252, 320
Дрейфус А. 255, 330
Дружинин А.В. 54, 58, 62
Дюбарри Ж. 191–193
Дюма-отец А. 5, 6, 76–78
- Евстигнеева Л.А. 252
Ежов Н.М. 136
Екатерина II 121
Ерёмин П.М. 11
Ермолова М.Н. 119
Есаулов И.А. 216, 224
Ефрон И.А. 90, 325, 326
- Жаклар В. 245
Жуковский В.А. 105, 118
- Заборов П.Р. 285
Загоскин М.Н. 257
Замятин Е.И. 322
Занд Ж. 126
Зарьяб А.Р. 156
Зильберштейн И.С. 201
Зингерман Б.И. 194
Зинин Ф. 326
Золя Э. 5, 229, 254, 326–328, 330
Зорге Ф.А. 125
- Ибсен Г. 5, 144, 171, 174, 181–183, 306
Иван Грозный 111, 113, 208
Иваненко А.И. 46
Иванов Г.В. 67, 70, 71, 73, 76
Ивашкин А.В. 292
Игнатов И.Н. 174
Иорданов П.Ф. 181
Исаков Я.А. 79

- К. Р. (Романов К.К.) 36, 43, 295
Каверин В.А. 67, 272
Калашникова Е. 269, 282
Кампанелла Т. 5, 314, 315, 320
Кант И. 261
Карамзин Н.М. 89, 90, 106
Катаев В.Б. 16, 57, 217, 220, 221,
288, 324
Катарский И.М. 135
Качалов В.И. 158
Керлотт Х.Э. 293, 295, 312, 313
Книппер О.Л. 291
Керн А.П. 213
Ковалевская С.В. 5, 243–246,
248–255, 260, 261
Ковалевский В.О. 243, 245
Ковалевский М.М. 246
Коварский Н.А. 274
Коган П.С. 84
Колбасников Н.П. 266
Кони А.Ф. 44, 252
Кононович В.О. 8, 326
Конт О. 261–263
Корвин-Круковская А.В. 244, 245
Корвин-Круковский В.В. 243
Коробов В.Б. 96, 220
Коровин К.А. 201
Короленко В.Г. 135, 225, 280–282
Кочетов Д. 303
Кочина П.Я. 252
Кржельский Б. 152
Кривцова А.А. 142
Кронеберг А.И. 34–36, 40, 43, 50,
51, 54, 55, 296, 297, 300–302
Крылов И.А. 60, 106, 118, 123
Кузичева А.П. 173, 288
Кузмин М.А. 98
Кузнецов А.Н. 154
Купер Ф. 325
Куприн А.И. 4, 5, 9, 135, 225, 272,
290–295, 299–301
Куприна-Иорданская М.К. 290, 291
Кушнер А.С. 82
Лавренёв Б.А. 74–76
Лавров В.М. 235
Ланн Е. 142
Ле Флеминг С. 174, 235
Лебедев В.А. 77
Левитан И.И. 197, 198, 207, 294, 295
Левкеева Е.И. 244
Лейбниц Г.В. 261
Лейкин Н.А. 37, 136, 167, 264
Леметр Ж. 219
Ленин В.И. 125
Лентовский М.В. 44
Леонтьев (Щеглов) И. Л. 169, 240,
241
Лермонтов М.Ю. 5, 58–60, 73, 77,
129–134, 144, 175, 225
Лесков Н.С. 135
Лессинг Г.Э. 237
Леффлер-Эндгрэн А.-Ш. 244, 245
Лёхин И.В. 287
Линден С. 332
Линтварёвы 162, 171, 174
Лихачёв Д.С. 82, 98, 99, 102, 288,
289, 316, 318
Лозинский М.Л.
Локк Дж. 262
Ломоносов М.В. 119
Лонгинов М.Н. 83
Лондон Д. 268, 269, 282, 283
Лори А. 325
Лосиевский И.Я. 98
Лотман Ю.М. 87, 111, 213, 215–217
Лукашевский А.А. 173
Льюис К. 263
Майков А.Н. 80–83, 85, 86
Майков Л.Н. 104
Маковицкий Д.П. 234
Мамин-Сибиряк Д.Н. 225
Мандельштам О.Э. 95, 96, 98
Манн Ю.В. 147
Маркс А.Ф. 182
Маркс К. 125
Маяковский В.В. 102, 103
Мелкова А.С. 9, 231, 333

Меньшиков М.О. 237
Мережковский Д.С. 90
Метенёв О. 255
Милль Дж.С. 261–263
Михайлов Б.Д. 67
Михайловский Н.К. 235
Михаловский Д.М. 33, 293, 295
Мицкевич А. 118
Мопассан Г. де 144, 229
Мор Т. 5, 314, 317
Москвин И.М. 127
Мотовилов Г.И. 143
Моцарт В.А. 307

Набоков В.В. 87
Найдич Л.Э. 288
Некрасов Н.А. 144, 174
Нелединский-Мелецкий Ю.А. 106
Немирович-Данченко Вл.И. 9, 120
Николай I 69

О. Генри 31, 100
Одоевский В.Ф. 319
Опульская Л.Д. 15
Орлов И.И. 272
Орлов Э.Д. 147
Оруэлл Дж. 156, 322
Островская Н.А. 253
Островский А.Н. 33, 158, 160, 164,
165, 255

Павел I 121
Павленков Ф.Ф. 326
Павловский И.Я. 252–255
Панин В.Н. 122
Паперный З.С. 143, 154, 157, 188
Пастернак Б.Л. 58, 102, 215
Петров Ф.Н. 287
Петровский Ф.А. 315
Петрунина Н.Н. 14, 17, 27
Пётр I 98, 255
Пишо А. 87
Плетнёв П.А. 236
Плещеев А.Н. 119, 126, 169, 240,
283

По Э.
Погодин М.П. 120, 121
Подолинский А.И. 40
Подольская О.М. 173
Полевой К.А. 36
Полевой Н.А. 34, 36, 40, 43, 50, 52,
53, 170, 278, 296, 297, 300, 301
Полонский Я.П. 205
Полоцкая Э.А. 303, 324
Поляковы 332
Потапенко И.Н. 144
Пристли Дж.Б. 244, 245
Проскурникова Т.Б. 130, 302
Прутков К. 325
Пушкин А.С. 4–44, 63–83, 86–88,
90, 92, 93, 95, 96, 98, 99, 101–105,
107, 118, 121–124, 144, 187–189,
201, 203, 204, 213, 216–222, 225,
244, 252, 257, 259–262, 312, 313,
315–319, 331, 333
Пушкин Л.С. 83

Рахманинов С.В. 225
Ретин И.Е. 275
Рильке Р.М. 311
Родина Т.М. 60
Розанов И.Н. 175
Руссо Ж.Ж. 144

Салтыков-Щедрин М.Е. 135, 193
Самсон (Сансон Ш.А.) 192
Сарнов Б.М. 83
Сахарова Е.М. 6
Свифт Дж. 156
Свободин П.М. 5, 6, 240
Селезнёв Ю.И. 11, 14
Сервантес Сааведра М. де 152–154,
156, 320
Сергеенко П.А. 5, 135, 226–228,
232–239, 241
Силаев А.С. 173
Скабичевский А.М. 235
Скафтымов А.П. 274, 298
Скотт В. 11
Смеляков Я.В. 98

- Смелянский А. М. 160
Смирдин А. Ф. 6
Собенников А. С. 26, 216, 274, 277
Соболев Ю. В. 230
Соколовский А. Л. 52
Соловьёв В. С. 266
Сорока О. 322
Сорочан А. Ю. 288
Спенсер Г. 5, 144, 256–259, 261–273, 283
Спиноза Б. 261
Сталь Ж. де 87
Станиславский К. С. 54, 56, 141, 142, 159, 225, 284, 285, 287
Стахович А. А. 158–161
Степанова С. Л. 181
Стивенсон Р. Л. 325
Столяров М. 327
Суворин А. С. 5, 6, 7, 8, 10, 34, 40, 43, 49, 50, 52, 53, 58, 62, 79, 90, 96, 101, 162, 168–170, 173, 175, 183, 197, 198, 227, 230, 240, 241, 243, 244, 254, 255, 278, 296, 326
Сумбатов-Южин А. И. 55
Суттнер Б. 227
Сухих И. Н. 29, 184, 288, 299
- Т**
Тамарли Г. И. 188
Тассо Т. 81, 86, 87
Тихонов В. А. 169
Токмаков Л. 82
Толкин Дж. Р. Р. 315
Толстая Е. Д. 114
Толстая С. А. 10
Толстая Т. Л. 226, 227
Толстой А. К. 191, 192, 203, 204
Толстой А. Л. 236
Толстой Л. Н. 5, 8–10, 14, 18, 29, 67, 124, 135, 162, 207, 209–217, 219–221, 224–228, 230–237, 241, 255, 258, 259, 265, 266, 288, 291, 294, 326, 329
Томашевский Б. В. 318
Туманский В. И. 202
- Тургенев И. С. 5, 8, 29, 37, 60, 109–111, 117, 120–123, 140, 144, 156, 171, 174–177, 179–181, 183, 236, 253, 254, 265, 275, 287, 288
Тынянов Ю. Н. 22, 38, 111, 272
Тюпа В. И. 14, 29
Тютчев Ф. И. 213
- Урусов Л. Д. 221, 274
- Ф**
Фальери М. 83–86, 89, 90, 94, 287, 288, 303
Федосюк Ю. А. 157
Федотова Г. Н. 55
Фёдоров Н. Д. 5, 320–323
Фет А. А. 213, 289, 290
Филат Т. В. 26
Фортунагов Н. М. 11
Фридман Н. В. 105
Фроман М. 82
Фурье Ш. 328
- Х**
Хаксли О. 322
Хемницер И. И. 106
Хлебников В. В. 98
Ходасевич В. Ф. 81, 83, 86, 88, 96
Холл Дж. 312, 314
Хотяинцева А. А. 301, 302
- Ц**
Цветаева М. И. 311
Цявловская Т. Г. 79, 83
- Ч**
Чайковский П. И. 121
Чернов А. 82
Чернышевский Н. Г. 5, 123–125, 135, 320, 323–325, 328, 329
Чехов Ал. П. 7, 266
Чехов Г. М. 8
Чехов И. П. 213
Чехов М. П. 5, 6, 159, 285, 286
Чехов Н. П. 136, 162, 169, 197, 239
Чехов С. М. 159
Чехова М. П. 143, 159, 160, 332
Чудаков А. П. 15, 147, 156, 157, 211, 251

Шаврова-Юст Е.М. 243, 246
Шалюгин Г.А. 191, 196
Шаховской А.А. 262
Шварц Е.Л. 334
Шверубович В.В. 158, 159
Шейнина Е.Я. 211, 222, 224
Шекспир В. 5, 10, 20, 31–37, 40–43,
47–62, 144, 170, 276, 278, 293,
295–301, 310, 311
Шенгели Г.А. 82
Шенье А. 87
Шестов Л. 219, 220, 222
Шиллер Ф. 144
Шкирич А.Р. 252
Шмелёв И.С. 70–72, 135, 143
Шмид В. 216, 218, 220
Шнитке А.Г. 292
Шопенгауэр А. 21, 116, 264

Щепкина-Куперник Т.Л. 194

Эзоп 156
Эйгес А.Р. 159
Эмин, псевд. 256
Энгельс Ф. 125
Эткинд Е.Г. 11, 12

Юденич Н.Н. 74, 76
Юм Д. 261
Юровский И. 181

Яворская Л.Б. 245
Ямпольский И.Г. 287



УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. П. ЧЕХОВА

- Беззащитное существо 115, 116, 139
Безотцовщина 54, 117, 163, 184,
185, 187, 188, 299
Беспокойный гость 140
В овраге 218, 219
Весной 47, 140
Вечером 199, 207, 208, 224, 225
Вишнёвый сад 54, 66, 117, 127–130,
133, 134, 159, 191–196, 200, 245,
256, 284–290, 293, 294, 296, 298,
299, 301–311, 329
Двадцать девятое июня (Шутка)
141
Длинный язык 312
Дом с мезонином 259
Драма 165, 166, 276
Душечка 167
Дуэль 36–42, 50, 64–67, 146, 263–
265, 272, 276, 277, 283
Дядя Ваня 9, 20–23, 26, 27, 54, 104,
105, 109, 110, 114, 116, 118, 119,
120, 125, 141, 142, 171, 173–175,
177, 178, 180, 182, 183, 186, 329
Егерь 140
Загадочная натура 186
Записные книжки 140, 143–152,
154, 157, 159, 161, 205, 256, 258,
264, 272, 303
Иванов 46, 54, 126, 163, 164, 240,
263, 277
Ионыч 168
Клевета 44, 138–139
Корреспондент 117
Крыжовник 19, 151
Лебединая песня (Калхас) 31, 46, 59
Леший 20, 43, 104, 114, 117–120,
125, 171–175, 177, 182, 183, 325
Литературная табель о рангах 162
Любовь 275
Мальчики 143
Медведь 116
Мои остроты и изречения 45
Моя жизнь: 18, 19, 26, 27, 265, 274
На большой дороге 184, 188, 189
Невеста 15–17, 26–29, 44, 243, 246,
248–251, 255, 314, 322, 324, 325,
328–330
Ненужная победа 275
О любви 9
Огни 48, 279, 280, 283
Он понял! 140
Петров день 141
Предложение 140, 141
Разговор человека с собакой 48
Рано! 140
Рассказ неизвестного человека
90–94
Рассказ старшего садовника 47, 237
Свадьба 55
Свирель 140
Скрипка Ротшильда 10–14, 26, 27
Скучная история 168, 276
Случай с классиком 257
Соседи 114, 115
Степь 239, 276
Студент 199, 207–219, 221–225, 272,
295
Счастливчик 275
Счастье 285, 286
То была она! 23–25, 27–29
Три года 21, 329
Три сестры 49, 54–62, 127, 128, 133,
168, 175, 200, 202, 245, 266–272, 329
Учитель словесности 237
Чайка 31–33, 48, 52–54, 115, 143,
174, 228–230, 237, 244, 245, 256,
265, 274, 304
Человек в футляре 64, 166, 167
Шведская спичка 186
Юбилей 115, 116, 139, 140

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	4
Повести Ивана Петровича Белкина, «пересказанные» Антоном Павловичем Чеховым	7
«По системе Отца нашего Шекспира...»	31
«Где мои заметки? Я запишу на них...» Пометы Чехова на книге «Гамлет, принц Датский» в переводе Н.А. Полевого	43
«Прошедшей ночью во сне я видел трёх сестёр...»	54
«Оставь герою сердце!» Пушкинские мотивы на сломе исторических эпох	63
«Плывя в таинственной гондоле...» «Сны» о Венеции в стихах и прозе	79
«Отеческие пенаты» и их обитатели	104
Архаист Дмитриев и новатор Чехов	118
«Как буря к небольшому кораблю», Лермонтовский мотив в «Вишнёвом саде»	129
Под знаком «Пиквика»	135
«Если собака напишет талантливо...» Гоголь в записных книжках Чехова	143
Чехов, перечитывающий «Обломова»...	162
Между «Лешим» и «Дядей Ваней» (Гончаров, Тургенев, Ибсен).	171
«Достоевский» след у раннего Чехова («Безотцовщина» и «На большой дороге»)	184
Последняя минутка Раневской и графини Дюбарри	191
<i>Там и здесь</i> : Крым как текст	197
«Толстовская философия» и рассказ Чехова «Студент»	207
Толстой и Чехов как прообразы романа П.А. Сергеевко «Дэзи».	226
О девушках, уходящих в революцию («Нигилистка» С.В. Ковалевской и «Невеста» А.П. Чехова)	243
О тех, кто читает Спенсера (Чехов и его герои на рубеже XIX–XX вв.)	256

«Размышления...» Марка Аврелия в философских спорах героев Чехова	274
«Звук лопнувшей струны»	284
«Гофманиана» «Вишнёвого сада»	303
Мечта о фонтанах необыкновенных и последний рассказ Чехова	312
Послесловие	334
Указатель имён	335
Указатель произведений А. П. Чехова.	341



Руководство музея:

генеральный директор Театрального музея им. А. А. Бахрушина *К. Д. Трубинова*,
зам. генерального директора — главный хранитель фондов *В. Л. Журавлёва*,
зам. генерального директора по научной работе *З. В. Макаренко*,
зам. генерального директора *С. И. Фирсов*

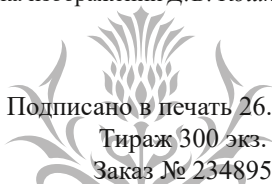


А. Г. Головачёва

Антон Чехов,
писатель и читатель

Над изданием работали:

зав. отделом редакционной деятельности *М. А. Назаретян*,
редактор I категории *О. Б. Немира*,
корректор *М. А. Потылицко*
Макет, вёрстка, обработка изображений *Д. В. Кошкарёв*



Подписано в печать 26.05.2023

Тираж 300 экз.

Заказ № 234895

Отпечатано в типографии ООО «Фирма Юлис»

392010, г. Тамбов, ул. Монтажников, 9

Тел.: +7 (4752) 756 444

Театральный музей им. А.А. Бахрушина

Москва, ул. Бахрушина, д. 31/12

www.gctm.ru

На с. 3:

А. П. Чехов редактирует роман А. Дюма «Граф Монте-Кристо». Рис. П. М. Свободина.
Российская государственная библиотека



ISBN 978-5-6049849-0-1



9 785604 984901 >