Н.Е. Разумова

Творчество А.П. Чехова в аспекте пространства

Н.Е. Разумова

ТВОРЧЕСТВО А.П. ЧЕХОВА В АСПЕКТЕ ПРОСТРАНСТВА

Томский государственный университет
Томск-2001

УДК 882(09):808
ББК 83.3Р
Р 17

Разумова Н.Е.
Р 17 **Творчество А.П. Чехова в аспекте пространства.**
Томск.: Томский государственный университет, 2001. 522 с.

В монографии творческий путь А.П.Чехова прослежен через эволюцию пространственной картины мира, отражающую изменение его мировоззрения и поэтики. Предлагаемая периодизация обусловливает во многом новую трактовку большого количества произведений как прозы, так и драматургии. Чехов показан в контексте естественнонаучной и философской мысли его времени и в сопоставлении с широким кругом русских и зарубежных авторов (Гоголь, Тургенев, Достоевский, Толстой, Флобер, Золя, Мопассан, Ибсен, Гауптман, Шоу, Горький, Бунин, Куприн, Андреев и др.), что позволяет проследить некоторые существенные тенденции литературно-культурного процесса XIX–XX веков.

Книга адресована литературоведам, студентам филологических факультетов, всем тем, кто интересуется творчеством Чехова и историей литературы и культуры.

УДК 882(09):808
ББК 83.3Р

Научный редактор:
доктор филологических наук,
профессор Ф.З. Канунова

Рецензент:
доктор филологических наук,
профессор А.С. Собенников

© Н.Е. Разумова, 2001

ВВЕДЕНИЕ

О принципах и задачах пространственного подхода к творчеству Чехова

Чеховедение давно оформилось в самостоятельную отрасль историко-литературной науки, как бывает всегда, если объект исследования представляет собой масштабный, целостный и завершенный «мир». В последние десятилетия настойчиво заявляет о себе стремление к определению сути, стержня этого мира[1]. Однако несмотря на немалое количество исследований, так или иначе нацеленных на это, проблема весьма далека от удовлетворительного решения, и А.П. Чудаков как о насущной задаче пишет: «Стоило бы вернуть в нашу науку почти исчезнувший из нее тип работ, где бы делались попытки установить доминанту художественного построения, главный конструктивный принцип («идею стиля», «определяющее начало», «сердце поэтической системы» – в другой терминологии), определить основные составляющие мира писателя»[2]. Очевидно, что понятие «конструктивный принцип» не во всем совпадает с тем «идейно-содержательным» единством чеховского художественного мира, на поиск которого традиционно направлялись основные усилия исследователей. Так, для Е.П. Червинскене это единство обнаруживалось в гуманизме Чехова, который «просто человека <...> объявил основным предметом изображения и главным ориентиром своего творчества», «направил всё вни-

---

[1] Обзор достигнутого в этом направлении см.: Катаев В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979. С. 6–9; Сухих И.Н. Проблемы поэтики Чехова. Л., 1987. С. 3–9.

[2] Чудаков А.П. Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого: Очерки поэтики русских классиков. М., 1992. С. 106.

мание на самого человека» и соответственно человеческие качества – «культурность, воспитанность, интеллигентность» – сделал «универсальной мерой»[3]. В.Я. Линков «первоначало всего <...> художественного мира» Чехова связывал с тем, что он «утверждает своим творчеством как высшую ценность осмысленную жизнь в осмысленном мире»[4]. Тот же личностный аспект оказывается определяющим при выявлении доминанты чеховского художественного мира для других исследователей. «... Проблема самосознания и самоосуществления личности представляется в творчестве Чехова универсальной», – пишет Л.А. Колобаева[5]. О своей солидарности с нею заявляет В.И. Тюпа[6], который делает своей исследовательской задачей отыскать «нравственную норму бытия, питающую чеховскую художественность»[7]. Для И.Н. Сухих такая норма выступает основой чеховской поэтики, воплощаясь в природе, приобщение к которой обеспечивает чеховскому человеку "момент истины" – свободу, правду, красоту» [8].

В.Б. Катаев, в своей монографии «Проза Чехова: проблемы интерпретации» (1979) переводя проблему в философский план, делал это, в соответствии с характером эпохи, с оговорками, ограничиваясь гносеологическим, то есть опять же «человеческим» аспектом («познание человеком мира, ориентирование в нем»[9]). Поэтому в принципе сохранялось господство при интерпретации произведений привычной для чеховедения системы нравственно-этических ценностей, от причастности которым зависит способность человека «ориентироваться». «Критерии Красоты, Естественности, Справедливости» рассмат-

---

[3] Червинскене Е.П. Единство художественного мира. А.П. Чехов. Вильнюс. 1976. С. 54–55, 65.

[4] Линков В.Я. Художественный мир прозы Чехова. М., 1982. С. 83.

[5] Колобаева Л.А. Концепция личности в русской реалистической литературе рубежа XIX–XX веков. М., 1987. С. 23.

[6] См.: Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа. М., 1989. С. 11.

[7] Там же. С. 112.

[8] Сухих И.Н. Указ. соч. С. 162.

[9] Катаев В.Б. Указ. соч. С. 30.

ривались как основные константы, «неизменное в художественном мире Чехова»[10]. В новейшей монографии А.С. Собенникова делается акцент на одном из этих критериев – «правде-справедливости» – как «основной аксиологической доминанте творчества Чехова»[11].

В чеховедении сложилась ситуация, когда нравственная и аксиологическая характеристика произведений писателя становится, по сути, тем конечным итогом, к которому приходит всякое исследование, в том числе и поэтики. Программная статья В.Б. Катаева уже в середине 1990-х годов подтверждает трактовку Чехова как «гносеологического художника»[12], разводя «уверенный онтологический взгляд на мир» (присущий Достоевскому и Толстому, как и русским религиозным философам, упрекавшим литературу XX века за его утрату) и «гносеологическое созерцание», сосредоточенное на решении вопросов «теории познания»[13]. Пафос такого противопоставления понятен: оно призвано оттенить уникальность Чехова как «художника вопросов», а не «художника ответов». Между тем адогматичность мышления Чехова вовсе не означает отсутствия у него собственной онтологии, неотъемлемой от любого творческого сознания. Речь может идти лишь о различных принципах этой онтологии, о специфике понимания мира и места в нем человека.

О такой специфике мировидения говорит К.Г. Исупов, именно к ней возводя особенности чеховского историзма и вытекающего из него сюжетостроения: «Свидетель кризиса всех форм философской диалектики, современник поколения, растерявшегося перед гибелью привычных аспектов мира, Чехов пытался понять смысл действительности изнутри ее самой как становящейся целостности. <...> Чехов стремится исчерпать факт или ситуацию в их внутреннем содержании, но никогда – в полноте их внешних связей.

---

[10] Там же. С. 318, 218.

[11] Собенников А.С. «Между "есть Бог" и "нет Бога" ...». Иркутск, 1997. С. 198–199.

[12] Катаев В.Б. Спор о Чехове: конец или начало? // Чеховиана: Мелиховские «труды и дни». М., 1995. С. 7.

[13] Там же. С. 6–7.

<...> Эти «не-финалы» и вопрошения (в концовках. – Н.Р.) – знаки онтологической неизбывности события, указание на неисчерпаемость его со-бытия с другими. Жизненная ценность факта состоит в его исторической продуктивности, «вплетенности» в общую ткань бытия»[14]. Чеховское творчество нуждается сейчас в таком аспекте изучения, который разомкнул бы ограниченность, неизбежную для «гносеологического» подхода в его литературоведческом варианте. Это позволило бы в полной мере оценить верность утверждения, что «творчество Чехова философично в своей основе»[15], но именно только в основе, то есть не сводимо к собственно философским аспектам; тем самым получило бы полноту то, что было начато когда-то осмыслением чеховского «гносеологизма». Такое расширение и углубление философской установки соответствует современным тенденциям литературоведения, которое «перестает быть только наукой о литературе и превращается в своеобразный способ философского мышления»[16]. «Философское мышление» литературоведения не означает предъявления того же критерия к исследуемому художнику и тем самым его неизбежного рационалистического «выпрямления», более или менее явного разделения в его произведениях «что» и «как» и упрощения, схематизации «кто» – самого творящего и его творческого акта.

Возвращаясь к процитированному высказыванию А.П. Чудакова о потребности чеховедения «установить доминанту художественного построения, главный конструктивный принцип <...> мира писателя», подчеркнем, что такой принцип может быть найден, очевидно, только в сфере архитектоники, укореняющей поэтику в онтологии.[17]

---

[14] Исупов К.Г. Художественный историзм А.П. Чехова: О судьбах историзма в послеромантическую эпоху // Романтизм: вопросы эстетики и поэтики. Тверь, 1992. С. 102.

[15] Катаев В.Б. Проза Чехова... С. 27.

[16] Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник. М., 1996. С. 108.

[17] В связи с этим укажем на работу Н.М. Фортунатова «Архитектоника чеховской новеллы» (Горький, 1975), являющуюся одним из подступов к решению обозначенной задачи.

Однако сказанное о необходимости исследования чеховской онтологии вовсе не означает методологической солидарности с принципами «онтологической поэтики», наиболее последовательно формулируемыми Л.В. Карасевым: «Идеальной <...> целью онтологической поэтики могло бы стать выявление и описание исходной бытийной ситуации, определение начального фундаментального лексикона, провоцирующего появление сходных элементов в различных не связанных друг с другом текстах»; «литературное дело здесь преобразуется в философское, а поэтика текста всё более и более перерастает в его метафизику»[18]. Апологет этого подхода не замечает, что конечный результат подобного исследования неизбежно нивелирует творческие индивидуальности, сводит все художественные онтологии к единой «исходной бытийной ситуации».

«Онтологическая поэтика» соприкасается с всё более отчетливо проявляющейся в литературоведении тенденцией, рожденной структурализмом и постструктурализмом и заключающей в себе «смерть автора» (Р. Барт), «освобождение» текста от личностного присутствия его творца. Применительно к Чехову она дает о себе знать главным образом в зарубежных исследованиях[19]. Изгнание автора как высшей смыслопорождающей инстанции открывает безграничный простор для интерпретаций, который, однако, имеет оборотную сторону. Так, Дж.М. Эллис предостерегает, что «с количеством допускаемых значений смысл не обогащается, а наоборот, обедняется. Смысл – это дифференцирование, и чем шире поле значений, тем меньше остается смысла»[20]. Соответственно такие трактовки чеховских произведений чаще всего оказываются мало- или вообще не

---

[18] Карасев Л.В. Онтология и поэтика // Вопросы философии. 1997. № 7. С. 60, 81; см. также: Карасев Л.В. Онтологический взгляд на русскую литературу. М., 1995.

[19] См. обзор новейшего чеховедения: Чехов и мировая литература. Кн. 1. М., 1997; Смола К. А.П.Чехов в немецком литературоведении 1980–1990-х годов // Смола О. «Если слова болят...»: Книга о поэтах; Смола К. О Чехове. М., 1998. С. 481–533.

[20] Цитируется по: Автор и текст. Сб. статей. СПб., 1996. С. 30.

продуктивными, демонстрируя преимущественно изобретательность интерпретаторов. Как замечает К. Смола, «чеховский текст, по видимости, легко позволяет изъять из себя авторское начало, создать иллюзию его отсутствия»[21]; однако именно только «по видимости». Чеховский текст являет не отсутствие, а наиболее сложное присутствие автора, его сублимацию и преломление в художественной ткани. Поэтому к произведениям Чехова с особенным основанием применимо замечание М. Фрайзе: «... Ничто не заменит авторство: огромное усилие придать человеку культурную идентичность, дать ему лицо. Безграничный культурный интертекст не содержит и не хранит эту идентичность. Нужен центр, вокруг которого смысл может кристаллизоваться. Такой центр – автор»[22].

«От своей частной, случайной личности автор должен освободить текст, но от своей общечеловеческой личности, от своей души ему нельзя отделить его, – пишет немецкий исследователь, в силу специфики новой культурной ситуации особо заостряя идею М.М. Бахтина. – Без души человека – а только она является автором в эстетическом смысле – текст не существует в человеческой сфере, человека не касается»[23]. А потому попрежнему оправданной и плодотворной представляется характерная для классического литературоведения ориентация на автора, опирающаяся на традицию XIX века, когда «центральным «персонажем» литературного процесса», «центральной категорией поэтики» стал «не стиль и не жанр, а автор»[24]. Возражая против структуралистского обезличивания текста, В.Я. Линков заявляет: «Художник <...> создает произведение (а не текст. – Н.Р.). В нем живет законченный смысл. И писа-

---

[21] Смола К. Указ. соч. С. 508.

[22] Фрайзе М. После изгнания автора: Литературоведение в тупике? // Автор и текст. С. 32.

[23] Там же. С. 27.

[24] Аверинцев С.С., Андреев Л.Г., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 33.

тель на своем пути движется произведениями, как человек шагами»[25]. Обобщенной формулой персоналистического литературоведения остаются слова М.М. Бахтина: « ...От любого текста, иногда пройдя через длинный ряд посредствующих звеньев, мы в конечном счете всегда придем к человеческому голосу, так сказать, упремся в человека ...»[26].

Творчество Чехова, как и всякого большого художника классического периода литературы, тесно связано с развитием его личности. Но – очевидно, в силу жанровой специфики – оно рассматривается исследователями в основном суммарно, с явным преобладанием обобщающей тенденции, которая порой даже манифестируется. Так, например, Е.П. Червинскене заявляла, что в ее работе «эволюция творчества Чехова не прослеживается», поскольку акцент делается на том, «что объединяет все произведения. Кроме того, особой эволюции творчества Чехова на изучаемом уровне (то есть «в системе признаков, служащих автору критерием изображаемой им действительности». – Н.Р.) не наблюдается»[27]. И.Н. Сухих также использует в своей монографии о поэтике Чехова генерализующий подход, нацеленный на выявление «констант художественного мира», так что и в раннем творчестве его интересуют те «черты писательской индивидуальности Чехова, которые просматриваются уже в рассказах Антоши Чехонте»[28]. Чеховеды, следуя избранному аспекту исследования, далеко не всегда соблюдают даже хронологическую последовательность материала, чаще всего оперируя общим противопоставлением «раннего» (1880-х годов) и «позднего», или «зрелого», творчества Чехова. В биографиях писателя (таких, как работы Л. Малюгина и И. Гитович, М.П. Громова) хронология, естественно, прослеживается, но именно «биографическая», далеко не аналогичная этапам творческого

---

[25] Линков В.Я. Мир и человек в творчестве Л. Толстого и И. Бунина. М., 1989. С. 3.

[26] Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975. С. 401.

[27] Червинскене Е.П. Указ. соч. С. 39.

развития. Как ни странно, существует настоятельная потребность в научной периодизации творческого пути Чехова[29]. Чуть ли не единственной серьезной попыткой такой периодизации[30] можно считать предложенную А.П. Чудаковым в монографии «Поэтика Чехова» (1971), где исследователь выделяет следующие этапы: до 1887; 1888–1894; 1895–1904 годы. В основу такого деления положено изменение повествовательной структуры чеховских произведений; но эти изменения лишь фиксируются, раскрытие же их причин не входит в задачу исследователя[31]. Английский чеховед Д. Рейфилд, очевидно, следуя за А.П. Чудаковым, предлагает свою периодизацию творческого пути Чехова (до 1886; 1887–1896; 1897–1904)[32], которая «практически в основном выводится <...> из биографии писателя, из психологических состояний, вызванных событиями в его жизни или жизни его близких»[33], что явно не может служить достаточным основанием для подобных обобщений. Требуется учет более глубинных, сущностных параметров, отражающих онтологические представления Чехова и их динамику. Один из наи-

---

[28] Сухих И.Н. Указ. соч. С. 36.

[29] Метафорически оформленная идея Д.Е. Максимова о принадлежности Чехова к типу писателей «позиции» (а не «развития») больше затемняет, чем проясняет действительный характер его творчества (см.: Максимов Д.Е. Идея пути в поэтическом сознании Александра Блока // Максимов Д.Е. Поэзия и проза Александра Блока. Л., 1981. С. 10).

[30] Первые шаги в этом направлении делались еще при жизни Чехова, когда критики отмечали «Постепенный рост художественного творчества», как озаглавлена статья К. Арсеньева в составленном В.И. Покровским сборнике «Антон Павлович Чехов. Его жизнь и сочинения» (М., 1907). Образцы подобной «периодизации» находим у Н.К. Михайловского, писавшего: «Между ранними и позднейшими его произведениями – огромная разница» (там же. С. 609); у П.Н. Краснова в помещенной там же статье «Периоды литературной деятельности Чехова» и т.п.

[31] Примечательно, что в развитии прослежен здесь лишь повествовательный уровень поэтики, другие же – в том числе и уровень пространственной организации – также характеризуются суммарно.

[32] См.: Rayfild D. Chekhov: The Evolution of his Art. London, 1975.

[33] Шерешевская М.А., Литаврина М.Г. Чехов в английской критике и литературоведении // Чехов и мировая литература. М., 1997. Кн. 1. С. 432.

более перспективных путей к этому видится в анализе запечатленной в произведениях Чехова пространственной картины мира.

Такой подход давно вызревал в чеховедении, опираясь на общие тенденции науки о литературе[34]. Моделирующая функция художественного пространства глубоко обоснована в трудах Д.С. Лихачева, Ю.М. Лотмана, В.Н. Топорова[35] и восходит к теории хронотопа М.М. Бахтина. Позднейшие исследователи, не отказываясь от идеи неразрывного взаимопроникновения пространства и времени в художественном произведении, тем не менее склонились к выделению и обособлению пространства именно в силу его художественно-изобразительной самостоятельности, тогда как время в этом плане вынуждено прибегать к пространственному опосредованию: «... Мы непременно заимствуем у пространства все образы, посредством которых мы описываем чувство времени и даже последовательности, присущее рассудочному сознанию», – писал А. Бергсон[36]. Поэтому общепризнанная в последние годы актуальность и пло-

---

[34] Интерес к моделирующим возможностям пространства проявляет и современная лингвистика; см., например: Яковлева Е.С. Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия). М., 1994; Кубрякова Е.С. Язык пространства и пространство языка (к постановке проблемы) // Изв. АН. Серия лит. и яз. Т. 56. 1997. № 3. С. 22–31, и др.

[35] «Мы наметили лишь некоторые вопросы изучения пространственной «модели мира». Их значительно больше, и «модель» нужно изучать в ее изменениях», – писал Д.С. Лихачев в книге «Поэтика древнерусской литературы» (Л., 1971. С. 404). Разностороннюю разработку проблема получила в ряде работ Ю.М. Лотмана: «О метаязыке типологических описаний культуры»; «О понятии географического пространства в русских средневековых текстах»; «Проблема художественного пространства в прозе Гоголя»; «Заметки о художественном пространстве» (Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 386–463); «Лекции по структуральной поэтике» (Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 46–58); а также В.Н. Топорова: Модель мира // Мифы народов мира: Энциклопедия. М., 1982. Т. 2. С. 161–163; Пространство // Там же. С. 340–342; Пространство и текст // Из работ московского семиотического круга. М., 1997. С. 455–515.

[36] Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания // Бергсон А. Собр. соч. Т. 1. М., 1992. С. 89.

дотворность пространственно-временной проблематики[37] чаще всего оборачивается в плане непосредственного анализа практическим успехом пространственного, спациального (от лат. spatium – пространство) исследования. Это позволяет В.Н. Топорову вполне обоснованно говорить о том, что «в настоящее время вырисовываются перспективы особой «спациализированной» поэтики, отсылающей как к самому тексту, так и к «правилам» его чтения (литературоведчески-читательский аспект) сквозь призму "пространственности"»[38]. Такой тип исследования, очевидно, подсказывается всем ходом развития литературы, в котором Д. Фрэнк отметил усиление роли пространственного фактора: начиная с Флобера, затем у Джойса, Пруста и далее в XX веке происходит «опространствливание времени» – «превращение временного мира истории во вневременной мир мифа»[39]. В проекции на творчество писателей классического периода русской литературы этот исследовательский подход освобождается от внутренней антиномичности, противоборства

---

[37] См., например: «Проблема художественного пространства – времени – одна из наиболее актуальных для современной эстетики и искусствознания, поскольку выдвигает продуктивный и нетривиальный метод анализа художественной реальности, емко и многогранно описывая ее структуру» (Ирза И. Пространственно-временная организация художественного произведения и его видовая специфика // М.М. Бахтин и гуманитарное мышление на пороге XXI века. Ч. 2. Саранск, 1995. С. 60).

[38] Топоров В.Н. Пространство и текст. С. 511–512. Косвенным показателем актуальности спациального подхода в новейшем литературоведении может служить повышенная употребительность и валентность самого понятия «пространство». Так, в одной лишь современной монографии (Печерская Т.И. Разночинцы шестидесятых годов XIX века. Феномен самосознания в аспекте филологической герменевтики. Новосибирск, 1999) это слово используется в таких комбинациях: «Пространство демократической критики совмещено с пространством общественной жизни и почти разъединено с собственно литературным» (с. 7); «Идеальное, историческое и биографическое пространства совмещаются здесь в единое, по сути – мифологическое» (с. 141); «повествовательное пространство» (с. 286); «пространство текста» (с. 287); «информационное пространство романа» (с. 297) и др.

[39] Фрэнк Д. Пространственная форма в современной литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX веков: Трактаты, статьи, эссе. М., 1987. С. 213.

пространства и времени и позволяет выходить к постижению единого и целостного мирообраза, к подлинной онтологической репрезентативности пространственной модели.[40]

Предлагаемая работа является попыткой совместить внимание к личности Чехова в ее несомненном и существенном развитии и максимально целостный охват его творчества, проследить динамику чеховского художественного мира с ее глубинным механизмом, коренящимся в онтологических представлениях писателя. Этим обусловлен выбор аспекта исследования: пространственная картина мира, с одной стороны, отражает онтологическую интуицию личности, с другой – находит зримое отражение в пространственной организации произведений. Художественное пространство выступает тем самым как структурная модель, отражающая самые фундаментальные параметры мировидения, и позволяет «воочию» проследить его изменения.

Анализ текста «сквозь призму "пространственности"» практикуется в различных аспектах: выявляются индивидуальные или универсальные психофизиологические начала творчества[41], его национальная или эпохальная специфика[42], мифопоэтичес-

---

[40] Для постмодернизма такая исследовательская установка невозможна. И. Ильин приводит мнение голландского исследователя Д. Фоккемы: «...Постмодернистский "взгляд на мир" отмечен убеждением, что любая попытка сконструировать "модель мира" – как бы она ни оговаривалась или ограничивалась "эпистемологическими сомнениями" – бессмысленна» (Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996. С. 212).

[41] См., например, статьи В.Н. Топорова: «Об индивидуальных образах пространства: "феномен" Батенькова»; «О "психофизическом" компоненте поэзии Мандельштама»; «О "поэтическом" образе моря и его психофизических основах» // Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 446–475, 428–445, 575–622.

[42] В качестве анализируемого «текста» здесь часто выступают широкие общекультурные явления. См. указанные работы Д.С. Лихачева и Ю.М. Лотмана, а также: Гачев Г.Д. Европейские образы пространства и времени // Культура, человек и картина мира. М., 1987. С. 198–226; Бергер Л.Г. Пространственный образ мира (парадигма познания) в структуре художественного стиля // Вопросы философии. 1994. № 4, С. 114–128; Мильдон В.И. Образы места и времени в классической русской драме: Автореф. дис. <...> докт. филол. наук. М., 1995; Кожуховская Н.В. Эволюция чувства природы в русской прозе XIX века. Сыктывкар, 1995, и др.

кие и архетипические основы[43] и т. д. Нас будет интересовать не тот или иной конкретный аспект пространственности, а их единство, соответствующее сложной природе творчества; так что в самом общем виде семантика понятия «пространство» для нас совпадает с понятием «мир». Такая установка определяется не только недостаточностью потенциального исследовательского результата каждого подхода в отдельности, но и спецификой объекта – чеховского творчества с его органичной внутренней цельностью и всесторонней уравновешенностью.

Уже предпринимались попытки целостной характеристики пространственной структуры чеховского творчества[44], в определенной степени спровоцированные беглым замечанием М.М. Бахтина, который вписал Чехова (наряду с Гоголем, Тургеневым, Г. Успенским, Салтыковым-Щедриным) в разряд авторов, чьи произведения характеризуются хронотопом «провинциального городка»[45]. Споря с этим утверждением, И.Н. Сухих обосновал другое: Чехов открыл для русской литературы «хронотоп "большого города"», преодолевший «замкнутость и однородность хронотопов его предшественников»[46]. Тем самым было уточнено наблюдение М.П. Громова о центральной роли образа города в творчестве Чехова[47]. При этом исследователи имели в виду лишь суть чеховского пространства, не претендуя на его детальное рассмотрение. Эта задача была поставлена в кандидатской дис-

---

[43] См.: Топоров В.Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мифологического мышления («Преступление и наказание») // Миф. Ритуал. Символ. Образ. С. 193–258. В таком ключе рассматривается пространство во многих современных исследованиях, посвященных творчеству различных писателей.

[44] Анализ более или менее локальных аспектов пространственности, рассматриваемых специально или «попутно», предпринимался несравнимо чаще (см. работы А.П. Скафтымова, Б.И. Зингермана, Л.М. Цилевича, В.Я. Линкова, А.С. Собенникова, Н.И. Ищук-Фадеевой, Л.С. Левитан, Л.А. Давтян и многих других).

[45] Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 396.

[46] Сухих И.Н. Указ. соч. С. 139.

[47] Громов М.П. Повествование Чехова как художественная система // Современные проблемы литературоведения и языкознания. М., 1974. С. 307–315.

сертации М.О. Горячевой. В ней было убедительно доказано, что «категория пространства относится к доминантным характеристикам чеховского художественного мира»[48], прослежены способы презентации пространства в прозе и драме (в том числе соотношение «прямого» и «косвенного» изображения пространства), принципы пространственной характеристики персонажей; рассмотрены некоторые основные черты «пространственной модели мира у Чехова и своеобразие ее наполнения»: ее внутренние параметры («размерность», членение), «наиболее значимые пространственные единицы»[49], их семантика и взаимодействие, в том числе в составе оппозиций «столица – провинция», «дом – мир», «родина – чужбина» и т. д.; выявлены главные направления эволюции чеховского «пространственного мира» («увеличивающаяся неконкретность ремарок» в драмах, «постепенное расширение поля действия»[50] и др.); показана биографическая и психологическая обусловленность пространственных черт художественного мира Чехова.

Однако констатирующий и систематизирующий характер работы в определенной степени ограничивает значимость сделанных наблюдений и выводов. Преобладающий в работе «суммарный» взгляд на творчество Чехова обусловливает весьма произвольный выбор произведений для анализа и предельную обобщенность отмечаемых тенденций развития, которые к тому же вообще по существу опровергаются таким утверждением: «... Пространственная структура, сложившаяся в ранний период творчества, впоследствии у Чехова практически не изменилась, несмотря на общие тенденции к расширению пространственного мира и подробному его описанию»[51]. Поэтому ценность данной работы определяется для нас верным обозначением проблемы, попыткой систематизировать парадигматику

---

[48] Горячева М.О. Проблема пространства в художественном мире А.П.Чехова: Автореф. дис. <...> канд. филол. наук. М., 1992. С. 16.

[49] Там же. С. 6, 8.

[50] Там же. С. 5, 6.

[51] Там же. С. 9.

чеховского пространственного мира, но прежде всего выявлением потребностей и направлений дальнейшего исследования, среди которых, несомненно, и необходимость рассмотреть пространственный аспект чеховского творчества в контексте русской и зарубежной литературы, а главное – углубить осмысление «поэтики пространства» до уровня основных бытийных представлений писателя, проанализировать связь изменения его пространственной интуиции с творческим развитием.

Вопрос о пространственной модели мира особенно важен применительно к Чехову потому, что ему принадлежит пограничное место между классическим периодом и эпохой модернизма. Это наглядно проявляется в сфере восприятия и художественного воплощения пространства, наиболее полно и непосредственно отражающей соотношение человека и мира. В самом общем виде разграничение между XIX и XX веками проходит по линии признания объективности пространства или отказа от нее в пользу его субъективной относительности и даже произвольности. Чехов в этом плане занимает особо уравновешенную позицию, суть которой сводится к сочетанию несомненной объективности и материальности пространства с активной и внутренне сложной ролью в нем человека. Такая позиция в значительной степени обусловлена глубоким воздействием принципов естественнонаучного мышления. На этом необходимо остановиться подробнее, поскольку вопрос о мировоззрении Чехова в последнее время приобрел новую остроту.

Еще современники усматривали странное противоречие между уникальной тонкостью и гармоничностью чеховского художественного строя и «приземленными» материалистическими взглядами писателя. Известно непримиримое отношение Л. Толстого к «прямо ложному миросозерцанию» Чехова – «низменному, материалистическому, самодовольному»; «одно сокрушало Л.Н. в Чехове – его неверие, а главное – слепое рабство перед наукой», – вспоминает современник [52]. Очевидно, что подобное отношение в немалой степени базируется на одностороннем представлении о самом «материализме», которое, несмотря на

---

[52] Л.Н. Толстой и А.П. Чехов: Рассказывают современники, архивы, музеи... М., 1998. С. 303, 288.

«переключение знаков», не было существенно изменено и в советском литературоведении. Бытовавшая в нем устойчивая схема «материализм как основа реализма»[53] ориентировалась прежде всего на идеологическую прагматику, доказывая причастность Чехова к социально-критическим и нравственно-воспитательным задачам литературы. Материализм же при этом рассматривался суммарно, как синоним «верного мировоззрения», обеспечивающего в целом «правдивость» изображения.

Этапной явилась книга В.Б. Катаева «Проза Чехова: проблемы интерпретации», где материалистическая, естественнонаучная ориентация Чехова была детализирована как источник двух основных принципов – «гносеологического и индивидуализирующего»; они «предстают как система координат, в которой строится чеховский мир»[54]. Но, несмотря на многолетние усилия в изучении вопроса о чеховском материализме и его соотношении с творческими принципами[55], он еще весьма далек от той ясности, которая видится Т.П. Маевской, утверждающей: «Литературно-эстетический аспект соотношения Чехова-медика и Чехова-художника <...>

---

[53] Эта формула восходит к XIX веку. Так, Д.Н. Мережковский в статье «О причинах упадка и новых течениях современной литературы» (1892), отмечая приверженность «толпы» реализму, объяснял это тем, что «художественный материализм соответствует научному и нравственному материализму» (Мережковский Д.Н. Полн. собр. соч. СПб., 1912. Т. 15. С. 245).

[54] Катаев В.Б. Проза Чехова... С. 140.

[55] См.: Гольцев В.А. А.П.Чехов // Рус. мысль. 1894. № 5. С. 48; Гроссман Л. Натурализм Чехова // Гроссман Л. Собр. соч.: В 5 т. М., 1928. Т. 4. С. 199–236; Роскин А.И. А.П. Чехов. М., 1955; Меве Е.Б. Медицина в творчестве и жизни Чехова. Киев, 1961; Романенко В. Чехов и наука. Харьков, 1962; Громов Л.П. Годы перелома в творческой биографии Чехова: Автореф. дис... <...> докт. филол. наук. М., 1964; Усманов Л.Д. Художественные искания в русской прозе конца XIX века. Ташкент, 1975; Шубин Б.М. Доктор А.П. Чехов // Шубин Б.М. Дополнение к портретам. М., 1985. С. 108–222; Чудаков А.П. Мир Чехова: возникновение и утверждение. М., 1986; Громов М.П. Книга о Чехове. М., 1989; Грачева И.В. А.П. Чехов – естественник и художник // О поэтике А.П. Чехова. Иркутск, 1993. С. 4–22; Долженков П.Н. А.П. Чехов и позитивизм. М., 1998; Головачева А.Г. О тех, кто читает Спенсера: (Чехов и его герои накануне XX века) // Вопр. лит. 1998. № 4. С. 160–178; Proyard. J. Anton

в современном чеховедении разработан широко и спорных проблем здесь почти не осталось»[56].

Мировоззренческие основы творчества Чехова исследователи последних лет предпочитают отыскивать в религиозных представлениях. Отражением этой тенденции может служить эволюция взглядов В.Я. Линкова, который в 1977 году считал основным у Чехова утверждение «осмысленной жизни в понимаемом мире»[57], а спустя 20 лет скорректировал свою позицию следующим образом: «Чехов не был верующим, но воспринятые с детства христианские этические ценности были для него глубоко органичны; у него было христианское понимание проблемы человеческого достоинства, конечной мерой которого не могут служить успехи и достижения в мире. Ценность, значение человеческой личности в ее отношении к Богу»[58]. Эта тенденция в той или иной мере проявляется во многих исследованиях. Так, по мнению С.В. Тихомирова, у Чехова «приверженность религиозному традиционализму, как приходится признать, не ограничивается его нерастраченной с возрастом любовью к церковному пению и колокольному звону...»[59]. Преимущественно христианские основы чеховской аксиологии исследуются в монографии А.С. Собенникова «Между «есть Бог» и «нет Бога» ...» (Иркутск, 1997). К библейским и евангельским истокам проблематики или поэтики Чехова особенно часто обращаются пишущие о произведениях, где религия тематизирована и где Н.М. Зоркая усматривает бесспорное свидетельство

Cexov et Herbert Spenser. Premieres investigations // Etudes slaves. Paris, 1982. Liv. 1–2. Melanges Pierre Pascal. P. 177–193; Пруайяр Ж. Антон Чехов и Герберт Спенсер: (Об истоках повести «Драма на охоте» и судьбе мотива грации в чеховском творчестве) // Чеховиана: Чехов и его окружение. М., 1996. С. 213 – 230; и др.

[56] Маевская Т.П. Д.Н. Овсянико-Куликовский об эпохе и литературном процессе 80-х годов XIX века // Вісник Харківського університету. № 411. Спадщина Д.М.Овсянико-Куликовського та сучасна філологія. Харків. 1998. С. 159.

[57] Линков В.Я. Чехов – писатель «эпохи всеобщего обособления» // Русская литература 1870–1890 годов. Свердловск, 1977. С. 103.

[58] Линков В.Я. Через сомнения к «Богу живого человека» // Чеховиана: Мелиховские «труды и дни». М., 1995. С. 116.

[59] Тихомиров С.В. «Черный монах»: (Опыт самопознания мелиховского отшельника) // Там же. С. 42.

«глубокого христианского, истинно православного сознания автора, укорененного в вере отцов, в святоотческом предании ...»[60]. Как отметил А.П. Чудаков, Чехов «из врача, естественника, атеиста <...> стремительно превращается в верующего христианина»[61].

Подобные исследования, бесспорно, способны обогатить интерпретацию чеховских произведений, но не столько путем углубления в авторскую онтологию, сколько благодаря расширению культурного контекста самого восприятия, обнаружению авторитетных параллелей и ассоциаций. Они не снимают вопроса о естественнонаучной, материалистической ориентации Чехова, а попытки истолковать ее, по примеру биографической повести Б.Зайцева, как всего лишь неосознанное прикрытие глубинной религиозности[62] сопряжены с игнорированием его неоднократных и недвусмысленных признаний на этот счет, с совершенно безосновательным недоверием не только к тем, кто его знал[63], но и к его собственному самосознанию и самооценке. Следовало бы лучше попытаться понять, какими своими

---

[60] Зоркая Н.М. Чехов и «серебряный век»: некоторые оппозиции // Чеховиана: Чехов и «серебряный век». М., 1996. С. 11.

[61] Чудаков А.П. «Между "есть Бог" и "нет Бога" лежит целое громадное поле...» // Новый мир. 1996. № 2. С. 186.

[62] По существу близок к этой точке зрения Л. Шестов, в статье «Творчество из ничего» с экзистенциалистских позиций парадоксально объяснявший приверженность Чехова «позитивистическому материализму» («именно позитивистическому, то есть ограниченному, не претендующему на теоретическую законченность») его глубокой внутренней враждебностью этой «бездушной и бесословесной» философии как «сильному, но честному противнику», не пытающемуся замаскировать трагизм человеческого существования, а прямо отражающему «страшную зависимость живого человека от невидимых, но властных и явно бездушных законов природы». «Наука отняла у него всё» (то есть все иллюзии относительно человеческого существания), но именно эта безнадежность породила «характерное для него и не повторяющееся у других сочетание "трезвого" материализма с фанатическим упорством в искании новых, всегда окольных и проблематических путей» (Шестов Л. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. СПб., б.г. С. 52–60).

[63] «Из всех писателей, ученых, ярких и знаменитых светочей интеллигенции, которых мне случалось знавать в жизни, – писал А. Амфитеатров, – я не могу

внутренними потенциями естественнонаучное мировоззрение Чехова могло послужить основой его творчеству, выяснить, на чем держалась его неизменная приверженность этим взглядам. Такой вопрос вовсе не является умозрительным: на Чехова проецируется ситуация нашего времени, когда единственную позитивную опору для человека многие вновь склонны усматривать в религии, и творчество Чехова становится своеобразным полигоном для испытания верности такой позиции.

При этом речь должна идти не о «научном методе» в творчестве Чехова, как и не об отдельных медицинских и естественнонаучных реалиях в его произведениях. На наш взгляд, сужает проблему подход Е.П. Червинскене, усмотревшей «научное мышление» Чехова в опоре на научные данные, в «признании им ограниченности человеческих знаний», «в проверке им любых истин жизненным опытом, в низведении "высокого", отвлеченного к обыденно-конкретному» и «в его отношении к метафизическим проблемам»[64]. Это привело исследовательницу к весьма сомнительному выводу об «ограничении творчества» Чехова «обычным, повседневным, будничным»[65], к фактическому обеднению его содержания. В той или иной степени этого не избежали и другие чеховеды[66]. В их, зачастую

вспомнить ума, менее мистического, менее нуждавшегося в религии, более стройного и последовательного в <...> материализме. <...> Он был не то, что атеист <...> Воспитанный положительною наукою, врач и естествовед, Антон Павлович, один из величайших аналитиков всемирной литературы, не признавал решительно никаких метафизических априорностей» (Амфитеатров А. Собр. соч. СПб., 1896. Т. 35. С. 224).

[64] Червинскене Е.П. Указ. соч. С. 49, 52, 53.

[65] Там же. С. 54.

[66] В книге «Проза Чехова: проблемы интерпретации» В.Б. Катаев глубоко, но несколько односторонне акцентировал гносеологическую проблематику «научного мышления», осветив творчество Чехова как его «художественный эквивалент» (Катаев В.Б. Указ. соч. С. 114). И.Н. Сухих, характеризуя «художественную философию» «Чехова с его естественнонаучным мировоззрением», сближает ее с «обыденным сознанием» на основании прежде всего отказа от решения вопросов, выходящих за рамки эмпирического опыта человека (см.: Сухих И.Н. Указ. соч. С. 146–176). М.П. Громов связывает «структуру чехов-

взаимно противоположных, суждениях очевидна одна общая тенденция – сведение естественнонаучных основ мышления Чехова к тем или иным частностям, так или иначе – сужение проблемы. Для ее решения необходимо, на наш взгляд, рассматривать не отдельные, хотя порой и весьма существенные, элементы творческого мышления Чехова, а глубинные мировоззренческие принципы, определяющие личную онтологию писателя.

В отличие от своих великих современников – Достоевского и Толстого – Чехов не столько выступал против тенденций времени, полемически отталкиваясь от них, сколько выражал эти тенденции, аккумулировал их в собственной личности, при этом выявляя в них наиболее позитивное и перспективное содержание. Основные из этих тенденций, индивидуалистическая и материалистическая (и для Достоевского, и для Толстого выступавшие как наиболее тревожные знамения XIX века), стали базой чеховского мировоззрения, порой вступая между собой в

ского повествования, при поверхностном подходе – фрагментарную и разрозненную, но единую и целостную по существу», с «мышлением врача», которое «является научным как раз потому, что развивается и совершенствуется в накоплении повторяющихся случайностей; их статистическое множество обобщается в опыте, в систематическом знании человеческой природы и психологии» (см.: Громов М.П. Книга о Чехове. С. 129–130). И.В. Грачева в статье «А.П. Чехов – естественник и художник» сводит проблему к отражению в чеховских произведениях (их тематике и принципах изображения) современных естественнонаучных теорий. А И. Гурвич, критикуя тех чеховедов, которые рассматривали проблему «искусство и научное знание», сам отличается от них не пониманием сути естественнонаучного мышления и его роли для Чехова, а лишь тем, что отказывает Чехову в приоритете по указанным этими исследователями параметрам, находя подобные черты у предшествующих русских классиков, и полемически преуменьшает значение науки для чеховского творчества: «Уважение Чехова к науке – безусловное, и как бы в противовес этому, отделение материи искусства от научности – максимальное» (Гурвич И. Чехов: от поэтики к эстетике // Изв. АН. Серия лит. и яз. Т. 56. 1997. № 4. С. 28). Прямо противоположного мнения придерживается М.П. Громов: «Чехов не только не видел разницы между искусством и наукой – он в принципе отрицал ее, считал эту разницу второстепенной и несущественной; формула и слово, образ и абстракция в его глазах равноправны как формы общего знания, которым положительно не из-за чего воевать между собой» (Громов М.П. Указ. соч. С. 135).

кризисный конфликт, но в конечном счете выстраиваясь в органичное целое, неразрывно связанное с его художественно-эстетическими принципами.

Индивидуализм, для русского менталитета сопряженный с негативным понятием эгоцентризма, у Чехова свободен от этого оттенка и скорее родствен с персонализмом[67], основываясь на чувстве личности, представлении о ее значимости в мире[68]. Он питался природной одаренностью, укреплялся в борьбе с домашними обстоятельствами, особенно в годы одинокой таганрогской юности после вынужденного отъезда семьи в Москву, и в дальнейшем, до конца жизни, подкреплялся положением фактического главы большого «клана», ответственностью за других. Учеба в университете также оказалась питательной почвой для такого индивидуализма, познакомив Чехова с целым рядом ярких личностей профессоров, сформировав его интерес к выдающимся исследователям природы, в которых он видел подлинных героев своего времени.

---

[67] Именно индивидуализм является, по мнению В. Набокова, главным качеством Чехова: «Прежде всего он был индивидуалистом и художником» (Набоков В.В. Лекции по русской литературе: Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев. М., 1998. С. 320). Такой позиции придерживается и Р.-Д. Клюге, который в монографии «Anton P. Cechov. Eine Einführung in Leben und Werk» утверждает, что Чехов ближе современному западному индивидуализму, чем русской идее соборности. Американский чеховед В. Гольштейн по поводу несогласия Б.И. Зингермана с трактовкой Чехова в индивидуалистическом ключе Т. Манном пишет: «Задача "выдавить из себя раба" и стать личностью – безусловно индивидуалистическая. В данном случае и Манн, и Чехов говорят на одном языке, даже если он и воспринимается современным ученым как "индивидуализм 19 века" (Гольштейн В. Жертва и долг в «Дяде Ване» // Рус. лит. 1998. № 2. С. 71). Т.И. Печерская, анализируя «феномен самосознания» разночинца, указывает на популярность среди «шестидесятников» «идеи самопостроения личности», которая, очевидно, является родовой принадлежностью разночинцев (Печерская Т.И. Указ. соч. С. 56); так что чеховский индивидуализм, помимо чисто личностных, имеет еще и социальные истоки.

[68] Это явление родственно отмеченному Г.С. Померанцем у Пушкина: «Индивидуализм Пушкина, его чувство собственного достоинства и правоты соб-

Индивидуалистическая тенденция, таким образом, рано соединилась для Чехова с материалистической, естественнонаучной. Этому способствовал и опыт вхождения через малую прессу в большую литературу, который как бы наглядно демонстрировал действие принципа естественного отбора. Он достаточно серьезно сформулирован Чеховым в одном из юмористических рассказов («Талант», 1886), где говорится о «*законе, по которому из сотни начинающих и подающих надежды только двое, трое выскакивают в люди, все же остальные попадают в тираж, погибают, сыграв роль мяса для пушек ...*»[69]. Чехову довелось своей жизнью проиллюстрировать испытанное на собственном опыте и возведенное на личностный уровень дарвиновское учение. Не удивительно, что естественнонаучный материализм, с существенным, особенно на первых порах, оттенком позитивизма, прочно вошел в его сознание. Имена Дарвина, Спенсера, Бокля стали для него ориентирами, что особенно заметно в проспекте научного исследования «История полового авторитета», составлявшемся в 1883 году. Научные замыслы совпали с началом писательства не только по времени, но и по базовым мировоззренческим принципам.

По мере роста литературной известности Чехова возрастало и его самосознание; во второй половине 1880-х годов – в «"переломный" чеховский период»[70] – это привело к глубокому кризису его представлений о месте человека в мире, потребовавшему для сдерживания индивидуалистической тенденции обращения к идеям Спинозы, Паскаля, Марка Аврелия, к Екклезиасту (непосредственно или через творчество Тургенева, Флобера и других писателей). Этот кризис отразил не крушение, а усложнение материалистических воззрений Чехова и повлек за

ственного суда <...> ближе к индивидуализму Возрождения, <...> чем к эгоизму Байрона, олимпийству Гете, эготизму Стендаля и т.п.» (Померанц Г.С. Открытость бездне. Встречи с Достоевским. М., 1990. С. 30).

[69] Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1974–1988. Т. 5. С. 280. В дальнейшем цитаты из сочинений и писем Чехова приводятся по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках (для писем – с буквой П.).

[70] Сухих И.Н. Указ. соч. С. 66.

собой их дальнейшее развитие, что во многом совпадало с процессами в самом материализме. Они находили отражение в научно-философской литературе и журнальных публикациях, за которыми и в послеуниверситетские годы следил Чехов. Так, В. Лесевич в пространной статье «Что такое научная философия?» свидетельствовал о глубоких изменениях в той сфере, где под названиями «позитивизм», «положительное знание» объединялись материалистические по своей сути течения: «... Контовская ветвь позитивизма зачахла и высохла», но разросся «более широкий и глубокий позитивизм», опирающийся на «успехи научного знания»[71].

Используемое Лесевичем обозначение «научная философия» было бы удобно для характеристики мировоззрения Чехова, позволяя не дифференцировать в нем материалистические и позитивистские элементы, на практике сосуществовавшие в тесном взаимопроникновении[72]. Верность Чехова этому мировоззрению в значительной мере была обусловлена сложностью и многогранностью самой «научной философии» на исходе XIX века, далеко ушедшей от того вульгарного материализма, которым увлекалось «базаровское» поколение 1850–1860-х годов.

Главное, что усвоил Чехов от своего медицинского образования, – материалистическое представление о мире, незыблемое и органичное для него не только в 1880-е годы, когда он по поводу романа П. Бурже «Ученик» писал А.С. Суворину: «... Материалистическое направление – не школа и не направление в узком газетном смысле; оно не есть нечто случайное, преходящее; оно необходимо и неизбежно и не во власти человека. Всё, что живет на земле, материалистично по необходимости» (П., 3; 208). Эта материалистическая основа, благодаря учению Дарвина, сразу была обогащена для Чехова взаимосвязанными идеями единства всего природного мира и его разви-

---

[71] Рус. мысль. 1888. № 1. С. 12.

[72] В монографии П.Н. Долженкова «А.П. Чехов и позитивизм» в силу указанной причины границы исследуемого понятия оказываются не всегда достаточно четкими.

тия, процессуальности. Именно успехи естественных наук обеспечили, как отмечалось в статье с подписью «Г.Л.» «Кризис философии классического идеализма в Германии», «понимание процесса», «возможность понимать взаимную связь и зависимость явлений <...> всего мира», «понимать мир как целое, не нуждаясь для этого в каких-либо измышлениях от своего разума»[73]. Главное философское завоевание дарвинизма – историзм как характеристика самой материи[74] – придало материалистической философии глобальную масштабность, открыло совершенство, имманентную гармоничность материальных законов.

На этом системном, целостном, закономерном представлении о мире основывается присущий Дарвину оптимизм, касающийся не только прогрессивного развития природного мира, но и возможностей его познания человеком: «... мы можем с некоторою уверенностью надеяться на будущность (развития «естественной цепи зарождений». – Н.Р.) столь же неизмеримо долгую. И так как естественный подбор действует лишь на благо каждого существа и в силу этого блага, то все телесные и умственные качества должны постоянно подвигаться к совершенству»; «в отдаленном будущем, предвижу я, для исследования откроются еще новые, еще более важные области»[75]. Этот оптимизм был характерен не только для учения Дарвина, но вообще для эволюционизма, который связывался с именем Спенсера и являлся основанием для представлений о прогрессе как

---

[73] Сев. вестник. 1889. № 4. С. 28, 29.

[74] В статье М.А. «Чарльз Дарвин и его теория» «философские заслуги» ученого усматривались именно в принципе историзма: «Проведенный Дарвином в биологии принцип, что всё настоящее есть результат прошедшего, что оно есть развивающееся <...> прошедшее, что между прошедшим и настоящим существует неразрывная генетическая связь», пробился и в другие отрасли наук и усвоен «всем современным мировоззрением» (Рус. мысль. 1890. № 6. С. 84, 85). «С дарвинизмом естествознание стало – не на словах только, а на деле – естественною историей», – писал К.А.Тимирязев в статье «Опровергнут ли дарвинизм?» (Рус. мысль. 1887. № 6. С. 8).

[75] Дарвин Ч. О происхождении видов путем естественного подбора. Изд. 2-е. М., 1865. С. 386.

всеобщей форме развития мира. Вера в благую для человека эволюцию пронизывает замысел научной работы Чехова о «половом авторитете», проявляясь в ее центральной идее: природа, «стремясь к совершенному организму», идет к преодолению неравенства мужчины и женщины (П., 1; 64). Человек включен в общий эволюционный поток, образующий естественное природно-материальное «всеединство». Нарисованная Спенсером картина эволюции создавала впечатляющий своей масштабностью образ движущегося, пульсирующего мироздания, пронизанного единым «ритмом во всех частных изменениях повсюду во вселенной...»[76]. Но спенсеровская картина мира основывалась на разделении сфер познаваемого и непознаваемого, на агностическом противопоставлении областей научного исследования и религиозной веры в Абсолют. Чехов вслед за Дарвином усваивает идею эволюции в более цельной, всеобъемлющей и последовательной форме, без феноменалистических ограничений позитивистского «двоемирия».

Агностицизм актуализировался для Чехова лишь в кризисный период второй половины 1880-х годов; но и тогда речь для него не шла о мистическом «непознаваемом», вместо которого мыслилось лишь непознанное. Так, в письме Суворину (ноябрь 1888 года) по поводу статьи Д. Мережковского Чехов рассуждает об ограниченности науки: «Горячим головам хочется обнять научно необъятное»; «нам только известно, что сочетание есть, но порядок этого сочетания скрыт от нас» (П., 3; 53). Однако характерно, что при этом разговор идет о законах человеческого творчества и именно оно, а не нечто надчеловеческое, оказывается загадочным, непостижимым. Метафизика остается чужда Чехову и в дальнейшем: и тогда, когда он заносит в записную книжку: «Ни одна наша смертная мерка не годится для суждения о небытии, о том, что не есть человек» (17; 101), тем самым по существу отказывая в реальности (как «небытию») всему не укладывающемуся в жизненные «мерки»; и тогда, когда в 1897 году уклоняется от переписки с увлек-

---

[76] Спенсер Г. Основные начала. СПб., 1897. С. 448.

шейся «ясновидением» М.В. Киселевой (П., 7; 122); и тогда, когда в 1902 году скептически отзывается в письме к С.П. Дягилеву о «религиозном движении в России» (П., 11; 106).

Одной из острейших проблем, связанных с научным мировоззрением, была возможность безрелигиозного обоснования нравственности с опорой только на научное знание. К.Д. Кавелин, знакомством с которым гордился герой «Скучной истории», объяснял усиление религиозных исканий в обществе как попытку людей 1880-х годов компенсировать разочарование в «эпохе реформ» интенсивностью духовно-нравственной жизни. Обращение же при этом именно к религии представлялось ему скорее данью традиции, поскольку потенциал науки в этом отношении еще недостаточно раскрыт: «Наука, в своих заключениях, по своим приемам, неотразима, а между тем, она не удовлетворяет, оставляет какие-то душевные потребности без объяснения и без ответа. В этом, очевидно, есть какое-то противоречие. Знание, обнимая всю жизнь природы и человека, должно найти в своих рамках место для всех явлений, всех выражений и потребностей человеческой природы»[77]. Если в «Скучной истории» отражен переживаемый Чеховым, как и его современниками, момент кризисного сомнения в возможностях для человека найти духовную опору в научном мировоззрении, то вся его жизнь и творчество являли собой образец именно такого безрелигиозного построения личной нравственности.

Сциентизм остается устойчивой константой чеховского мировоззрения, восходящей отчасти к позитивизму, но в основном к живой реальности современной ему, бурно развивающейся науки. В проспекте работы о «половом авторитете» «головы Ньютонов», «приближающиеся к совершенному организму», практически выступают как цель всеобщего развития, а «история знаний» красноречиво увенчивает собой «лестницу» этапов эволюции[78]. В бесспорную заслугу Бурже, при всех претен-

---

[77] Рус. мысль. 1888. № 4. С. 102.

[78] «После зоологии – займемся антропологией <...> За сим займемся историей вообще и историей знаний» (П., 1, 64).

зиях к его «Ученику», Чехов ставит то, что «он так полно знаком с методом естественных наук и так его прочувствовал, как будто хорошо учился на естественном или медицинском факультете» (П., 3; 207). В очерках «Из Сибири» вина ученого, случайно вызвавшего лесной пожар, полностью окупается его научными трудами[79]. И за несколько лет до смерти «работать для науки» означало для Чехова «счастье» (П., 10; 54). Показательно также, какое большое значение придавал он своему во многом научному труду – книге «Остров Сахалин», – предвкушая: «... он жил бы после меня сто лет» (П., 5; 266); и это при том, замечает И.Н. Сухих, что «своим рассказам <...> Чехов предсказывал не столетнюю, а семилетнюю жизнь»[80].

Отголоски позитивистского агностического феноменализма можно обнаружить в эстетике и творчестве Чехова лишь в «снятом» виде, без исходного допущения о метафизическом Абсолюте. Таково предпочтение им субъективно-гносеологических проявлений персонажей, созвучное, например, принципу Авенариуса не высказываться о существующем (о бытии), а говорить только о том, как оно нами мыслится (об этом писал позитивист В. Лесевич в уже цитировавшейся статье[81]). Таково и непривычное для «высокой» литературы внимание к подробностям жизни, к ее отдельным явлениям (что А.П. Чудаков определил как принцип «случайностности» в поэтике Чехова). В этом ряду можно назвать и своеобразный чеховский «символизм», вырастающий из реальной эмпирической действительности, выявляющий ее собственную значимость.

Уже у Спенсера это присутствовало в качестве программного намерения, невыполнимого для него в силу философского двое-

---

[79] Здесь можно узнать отголоски идеи Бокля, в своей трактовке прогресса утверждавшего превосходство знания над нравственностью: «Действия дурных людей производят зло только временное, действия хороших – добро только временное <...> Но открытия великих людей никогда не покидают нас – они бессмертны...» (Бокль Т.Г. История цивилизации в Англии: В 2 т. СПб., 1896. Т. 1. С. 91).

[80] Сухих И.Н. Указ. соч. С. 83).

[81] См.: Рус. мысль. 1889. № 10. С. 17.

мирия: тех, «кто приписывает происхождение многосложных явлений силам, одинаковым с силами, производящими простейшие явления», обвиняют в материализме. Но это, замечает философ, «означает не столько уважение к неведомой причине, сколько неуважение к обыденным формам, в которых неведомая причина проявляется нам. <...> Путь, которым предполагаем идти мы, ведет не к унижению того, что называется высшим, а к возвышению того, что называется низшим»[82]. В дарвинизме и следующей ему «научной философии» это было реализовано благодаря представлению о единстве мира как объективной природной данности[83], которая постигается человеком.

Чехову оказался близок сам принцип научного мышления, которое К.Р. Поппер определяет как «критическое», в противоположность «догматическому»[84]. «Критическому подходу» свойственна та «воля к сомнению», которая, по мнению Б. Рассела, создала современную науку с ее объективными методами мышления, предусматривающими «умение взвешивать все существенные факторы, выслушивать каждую из сторон», «отказываться от не оправдавших себя концепций»[85]. Очевидно, что недогматический, неавторитарный принцип повествования, особенно контрастно выделявшийся на фоне позднего творчества

---

[82] Спенсер Г. Указ. соч. С. 465.

[83] Невозможно согласиться с С.В. Тихомировым, который отрицает «двоемирие» у Чехова (относя эту позицию только к его героям) лишь в пользу безнадежного агностицизма: «говорить о двойственности природы у Чехова нет оснований. Сама по себе она так и остается непознанной и неизвестной» (Тихомиров С.В. Природа в сознании героев А.П.Чехова // Вест. МГУ. Сер. 9. Филология. 1986. № 4. С. 22).

[84] «Догматическая позиция <...> связана с тенденцией верифицировать наши законы и схемы, с попытками применить и подтвердить их и даже пренебречь их опровержениями, в то время как критическая позиция означает готовность изменить их, проверить их и, если это возможно, фальсифицировать их. <...> Критический подход можно описать как сознательную попытку подвергнуть наши теории, наши предположения всем трудностям естественного отбора» (Поппер К.Р. Предположения и опровержения. Рост научного знания // Феномен человека: Антология. М., 1993. С. 157, 159).

[85] Рассел Б. Воля к сомнению // Там же. С. 163

Толстого, опирался у Чехова не только на особенности личного психологического склада, но и на подход, культивировавшийся в науке (которую с полемическим задором отрицал Толстой)[86].

Новые методологические подходы в естествознании отражали превращение науки во всё более активную и творческую силу, двигатель прогресса, его основное – и прежде всего человеческое – начало. К концу века всё больше говорилось об антропном аспекте прогресса. В теории эволюции Спенсера и в учении Дарвина прогресс представал еще в чисто природном аспекте (Л. Толстой саркастически характеризовал его суть: «человек, несомый в лодке по волнам и по ветру»[87]). Но эта обезличенность прогресса вызывала растущее неприятие. Уже у Бокля акцентировалась повышающаяся роль человеческого, сознательного начала в общеприродном процессе развития: «... Средства, которыми располагает ум человеческий, стали сильнее, многочисленнее и сделались более способны бороться со всеми препятствиями внешнего мира, так как всякое прибавление к нашим познаниям дает нам новые средства, с помощью которых мы можем или управлять явлениями природы, или <...> избегать того, чего мы не можем предотвратить <...> Из двух разрядов законов, управляющих прогрессом человечества, умственный разряд гораздо важнее физического»[88].

Эта тема широко обсуждалась в прессе 1880–1890-х годов. Так, Н. Кареев в статье «История и философское значение идеи

---

[86] Вероятно, индуктивный метод, соприродный позитивистскому феноменализму и получивший широкое развитие в естественных науках, косвенно сказывается в недоверии Чехова к «дедуктивной» форме повествования с позиции непререкаемого автора, в предпочтении ей «индуктивной» формы, передающей точки зрения персонажей, складывающей общую картину из отдельных элементов; связь изменения принципов повествования (которые детально рассмотрены А.П.Чудаковым в книге «Поэтика Чехова») с мировоззренческим развитием писателя еще ожидает своего исследования.

[87] Толстой Л.Н. Исповедь // Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. (Юбилейное). Серия 1. Сочинения. Т. 23. М., 1957. С. 8. Далее цитаты из произведений Толстого всюду приводятся по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.

[88] Бокль Г.Т. История цивилизации в Англии: В 2 т. СПб., 1896. Т. 1. С. 60.

прогресса» демонстрировал подмену этой идеи в XIX веке по отношению к ее исходному значению у Тюрго: «... Идея прогресса ставит истории идеальную цель, и в таком понимании прогресс осуществляется усилиями личностей, направляемыми к достижению совершенства и блага, то есть идея эта призывает человека к деятельности <...>, тогда как в понятии эволюции то, что можно назвать прогрессом, считается осуществляющимся само собою. <...> В этой оболочке идея прогресса неспособна уже действовать одушевляющим образом»[89]. Человеческий аспект прогресса акцентировался и у Ш. Летурно, лекции которого излагались в статье Э.В. «Развитие понятий о нравственности»: «Мы можем <...> быть уверены в том, что потомков наших ожидает будущее, лучшее, чем настоящее, так как, пока космические условия будут позволять роду людскому существовать, он будет неустанно стремиться к приобретению всё большей и большей суммы справедливости и знания, а следовательно, и счастья»; сам прогресс представал как «длинный путь человечества в поисках за лучшим»[90]. К.А. Тимирязев в статье «Опровергнут ли дарвинизм?» подчеркивал нравственную основу эволюционного учения Дарвина, которое «проникнуто одною идеей, желанием объяснить себе победу высшей силы, умственной и нравственной, над грубою, материальною силой»[91].

Особенно четко полемика с фаталистически-биологической концепцией прогресса осуществлялась в работах американского социолога Л. Уорда, подробно освещавшихся в России. Так, некто П.Н. в статье «Прикладная социальная наука и теория прогресса» излагал идеи Уорда, выдвигавшего в качестве главного фактора прогресса «фактор человеческой цели, человеческого воздействия на явления» и утверждавшего «превосходство искусственных или телеологических процессов над генетическими»[92]. Уорд принципиально корректировал эволюционную

---

[89] Сев. вестник. 1891. № 12. С. 95.
[90] Рус. мысль. 1888. № 8. С. 112.
[91] Рус. мысль. 1887. № 6. С. 13.
[92] Рус. мысль. 1889. № 11. С. 55, 56.

теорию Спенсера, который «считает высшею целью саму жизнь, ее поддержание и усовершенствование». С точки зрения Уорда, «это объект природы, а не человека. <...> Объект же человека есть счастие»; «понятие о цели, ненужное для объяснения явлений природы, должно быть возвращено к своему первоначальному источнику, в область действия человека. Человек по существу всегда был и останется агентом телеологическим»[93].

С этими идеями отчетливо перекликаются высказывания Чехова в заочном споре с журналисткой С. Смирновой-Сазоновой о неизбежности целеполагания в жизни человека, о недостаточности предложенной ею позиции «цель жизни – это сама жизнь» (П., 5; 137–138, 429). Сохраняя неизменную симпатию к научно-техническому прогрессу («Наука и техника переживают теперь великое время...» П., 5; 133), Чехов с годами всё больше подчеркивает его человеческую составляющую («... жизнь и люди становятся всё лучше и лучше, умнее и честнее ...» П., 11; 303), что было вполне органично для научного материализма и во многом соответствовало ментальным тенденциям эпохи[94]. Идея прогресса для Чехова ни в коем случае не сводима к производственно-технической стороне и включает широкие представления о едином природно-материальном и человеческом развитии.

Наступивший в конце XIX века новый этап осмысления антропного фактора в природном мире коренным образом отли-

---

[93] Там же. С. 59, 64.

[94] Поэтому трудно согласиться с Г.Д. Гачевым, включившим Чехова в качестве примера в контекст такого утверждения: «... Еще в конце XIX века прогресс техники питал веру в буржуазный прогресс как прямую линию количественного возрастания. Это по сути продолжение линии “Робинзона Крузо” Дефо: фантастические и приключенческие романы Ж. Верна, отчасти Золя (“Труд”), чеховское “в электричестве и паре любви к человеку больше, чем в целомудрии и воздержании от мяса”, американские иллюзии успеха и равных возможностей, “цивилизаторская” деятельность Запада на Востоке – Киплинг и т. д. Однако уже в конце XIX века сама по себе идея прогресса производства и техники перестала питать большую литературу и ушла в бульварную фантастику. Это идея тощая, если она не обращается тотчас же стороной очеловечения или обесчеловечения индивида» (Гачев Г.Д. Образ в русской художественной культуре. М., 1981. С. 167).

чался от «базаровско»-бюхнеровского акцентом прежде всего на духовные свойства человека, учетом его психологической специфики, а не только его интеллектуально-волевых свойств и движимой ими активности. Е. Каро признавал: «...Физиологический детерминизм приходит в затруднение пред вопросом жизни. <...> В деле мышления, нравственной свободы и долга более и более становится очевидным высвобождение нематериального самобытного принципа, открывающего собой новую область опыта, <...> мир нравственный, который есть как бы вторая природа в природе, соединенная с этою последнею тесными узами, но вовсе не узами необходимости»[95]. Эти изменения знаменовались и усилиями психологической науки (именно в то время формировавшейся) разобраться в механизме внутренней жизни человека. Таковы, например, труды В. Вундта, анализировавшиеся в цикле статей А. Волынского «Наука и философия». «... "System der Philosophie", – резюмировал автор разбора, – принадлежит тому новому течению в развитии европейской мысли, которое знаменует более разумное, более серьезное отношение к человеческой личности», признает то, что «мысль, знание, совесть такие же полноправные части человека, как руки, ноги, глаза ...»[96]. В работах К. Гёринга и Г. Гефдинга, реферируемых В. Лесевичем, рассматривалось воздействие чувств и воли человека на умственные процессы, порождающее сложность его познавательной деятельности [97].

Сциентистское материалистическое сознание не только в принципе не отвергало значения личности, но даже ориентировалось на нее, предполагало ее активность, но определенным образом направленную. У Тургенева материальный природный мир и человеческая личность также были основными категориями онтологии; но при этом они находились в сущностном неразрешимом конфликте, поскольку личность преследовала свои особые, специфические цели, чуждые миру. Для «научной фи-

---

[95] Каро Е. Материализм и наука. СПб., 1872. С. 123–124.
[96] Сев. вестник. 1890. № 5. С. 56.
[97] См.: Рус. мысль. 1888. № 11. С. 1–20.

лософии» человек не противопоставлен материальному миру, а включен в него, и направленность на познание и освоение этого мира для него органична. «Научное мировоззрение» культивировало свое представление о личности, создавало свой «пантеон». Почетное место в нем, безусловно, отводилось Дарвину. Так, в статье М.А. «Чарльз Дарвин и его теория»[98] наряду с научными и философскими достижениями ученого освещалась его незаурядная личность, его нравственное величие. О «светлой личности» Дарвина писал и Тимирязев[99].

В ряду выдающихся личностей эпохи был и Н.М. Пржевальский, героическая смерть которого в 1888 году окружила его имя романтическим ореолом. «... Он был исключительной личностью, представляющею собой самое счастливое и гармоническое сочетание нравственной чистоты, необыкновенной даровитости, неимоверной энергии и непоколебимой силы воли», – говорилось в статье В.Г. «Н.М. Пржевальский и его заслуги в деле географических открытий»[100]. Движущей силой его путешествий и открытий было «благороднейшее свойство человеческого духа, жажда знания и торжества науки»; он «шел туда, куда вела его наука и слава России»[101]. «Таких людей, как Пржевальский, я люблю бесконечно», – признавался Чехов (П., 3; 44), поместив в «Новом времени» статью-некролог о знаменитом путешественнике, где подчеркивал прежде всего величие и цельность его личности, принадлежащей к числу «людей подвига», «положительных типов». «Такие люди, как покойный, во все века и во всех обществах, помимо ученых и государственных заслуг, имели еще громадное воспитательное значение» (16; 237, 236); в этом ряду Чехов называет имена Стэнли, Миклухо-Маклая, Ливингстона. Очевидно, что его представления о назначении личности включают динамичную, мобильную по своим проявлениям познавательную активность в мире. Такое

---

[98] Рус. мысль. 1890. № 6. С. 83–107.
[99] Рус. мысль. 1890. № 3. С. 95.
[100] Рус. мысль. 1890. № 5. С. 132.
[101] Там же. С. 138.

движение немаловажно для Чехова и в Дарвине, книга которого «Путешествие натуралиста на корабле “Бигль”» (СПб., 1865) входила в круг источников при подготовке к путешествию на Сахалин (см.: П., 4; 66). Необходимо в связи с этим вспомнить и о множестве тех, кто, «исследуя Сахалин, совершили изумительные подвиги, за которые можно боготворить человека» (П., 4; 32); их имена Чехов не раз называет в книге «Остров Сахалин»: Г.И. Невельской, Ж.Ф. Лаперуз, С.П. Крашенинников, И.Ф. Крузенштерн, А.М. Никольский, М.И. Венюков, Н.К. Бошняк, Ж.Б. д’Анвилль, К.А. Скальковский, Ж. Кеннан, И.С. Поляков и другие.

Такая акцентировка соответствовала исходному специфическому индивидуализму Чехова, предполагающему мобилизованность, волевую концентрированность личности. В этом плане очень показательны его высказывания в письмах разных лет: «... Нужны прежде всего желания, темперамент. Надоело кисляйство»[102] (П., 5; 345); «Я презираю лень, как презираю слабость и вялость душевных движений» (П., 6; 326) и т. п. Личностная нацеленность на служение науке являла собой идеальный вариант самореализации не только для Чехова. «Фаустовский» тип личности, представлявший, по Шпенглеру, характерную принадлежность Нового времени, переживал в последние десятилетия XIX века свой последний пик, перед тем как уступить историческое место «восстанию масс».

---

[102] Приведем текст этого письма, обращенного к А.С. Суворину, несколько шире: «Вы спрашиваете в последнем письме: “Что должен желать теперь русский человек?” Вот мой ответ: желать. Ему нужны прежде всего желания, темперамент. Надоело кисляйство» (П., 5; 345). Здесь бросается в глаза буквально дословная перекличка с Ницше. В книге А. Риля «Фридрих Нитцше как художник и мыслитель (СПб., 1898) обращалось особое внимание на превознесение Ницше индивидуальной воли, желания и цитировались его слова из «Так говорил Заратустра»: «...делайте всё, что желаете, – но будьте такими, которые умеют желать» (с. 104). Это совпадение с Ницше представляется глубоко неслучайным для Чехова в послесахалинский период, когда именно воля человека являлась его основной онтологической опорой, о чем речь пойдет в дальнейшем.

Усложнение и углубление представлений о человеке не вело, однако, «научную философию» к пересмотру оптимистических позиций по отношению к его месту в природном мире: параллельное углубление воззрений на природу преодолевало грозящий разрыв. Показательно название книги И.И. Мечникова, изданной в 1907 году: «Этюды оптимизма». Человек сохранял и даже усиливал свою связь с миром природы. Л. Уорд, обосновав специфику и значимость его роли в общемировом развитии, тем не менее призывал: «Вместо возвышенного парения и созерцания отдаленных целей природы, вместо того, чтобы смотреть на жизнь сверху, как на развивающуюся перед нами панораму, мы должны прильнуть к земле со всеми ее атрибутами и занять свое место в ряду живой армии природы; мы должны созерцать жизнь, как массу реальных явлений, а нас самих и наши действия, как неделимую часть этих явлений»[103].

Такие представления находили всё более прочную опору в естественнонаучных исследованиях – например, в трудах академика А.С. Фаминцына «О психической жизни простейших представителей живых существ» (1890), «Современное естествознание и психология» (1899) и др. Ученый соглашался с «гипотезой об единстве законов, управляющих и мертвой природой, и явлениями жизни», хотя и с ограничениями, поскольку «психическое начало проникает собою всю мировую жизнь», а что касается «мертвой, неорганической природы», то ее «психическую сторону» он считал «пока еще не разгаданною тайной». В целом же, по мнению Фаминцына, «явления жизни и мертвой природы разнятся между собою не столько по существу, сколько по тем способам, при помощи которых мы их познаем»: «Жизнь нам более известна и знакома, чем не жизнь. Поэтому исходной точкой в исследованиях мира должна быть не мертвая природа, не инертное и косное, не то, что мы знаем лишь односторонне, а то, что обнаруживает перед нами свою

---

[103] Рус. мысль. 1889. № 12. С. 93.

внутреннюю суть, то есть – человек, как высшее, наиболее полное и несомненно познаваемое воплощение жизни на земле»[104].

В статье профессора психиатрии И.Г. Оршанского «Современное психологическое движение» осознание органичного места человека в природном мире утверждалось как достижение новой эпохи: «... до самого недавнего времени, до конца XVIII века, <...> наш духовный мир считался чем-то диаметрально-противоположным всей остальной природе и оторванным от последней»; теперь же «всякая попытка проникнуть в законы души приводит нас к природе»[105].

Так на естественнонаучной основе развивалась идея Спенсера о том, что наши органы познания полностью приспособлены к познанию реальности[106] (тогда как Дж.С. Милль утверждал, что мы познаем лишь собственные ощущения). Спенсер делал при этом принципиальное ограничение: мы познаем только относительное, феноменальное; сущности же находятся в ведении религии. К концу века абсолютность границы познаваемого и непознаваемого всё больше расшатывалась, в том числе и на основании соприродности человека и мира. Например,

---

[104] Рус. мысль. 1899. № 1. Библиографический отдел. С. 3–6. Некоторые положения как книги, так и статьи непосредственно перекликаются с принципами витализма («неовитализма»): «Главное требование неовитализма, чтобы мы, пользуясь внутренним чувством, исходили из внутреннего, непосредственно доступного нам мира явлений для объяснения более неизвестного нам мира внешних явлений. Материализм же делает как раз обратное» (Тарханов И. Витализм // Брокгауз Ф., Ефрон И. Энциклопедический словарь. Т. 6а. СПб., 1892. С. 550). Идея витализма, в очередной раз возродившаяся в конце XIX века и предполагавшая «коренное различие между живым и неживым» (Тимирязев К.А. О витализме // Тимирязев К.А. Соч. М., 1938. Т.5. С. 450), получила теперь особенно мощное противодействие именно потому, что естествознание всё более глубоко и тонко исследовало природу как единую развивающуюся структуру.

[105] Рус. мысль. 1899. № 2. С. 3, 7.

[106] «... Наш познавательный аппарат всеобщих и необходимых истин, если и не соответствует действительности безусловно, то, являясь наследственным результатом приспособления к ее условиям <...> , с высокой степенью вероятности приближается к выражению истинного порядка вещей» (Спенсер // Брокгауз Ф., Ефрон И. Энциклопедический словарь. Т. 31. СПб., 1900. С. 182).

Л.Е Оболенский в книге «Опыт примирения науки и философии (Основные начала философии)» (СПб., 1890) предлагал идею «панпсихологии» – новой «философской системы, которая обнимала бы и мир явлений, и мир вещей в себе», опираясь именно на то, что «наши ощущения, чувства, желания выражают способности нашей человеческой сущности и служат символическими знаками по отношению к сущности внешней. Обе сущности, вероятно, подобны (если не тождественны), и потому, изучая природу психологических явлений, мы всё глубже и глубже проникаем в суть вещей»[107]. Такая аналогия легко могла становиться философской основой для эстетики символизма, но вовсе не обязательно: материализм, обходясь без метафизики, тоже проявлял способность к поэтическому мировидению. Его описание, яркое и возвышенное несмотря на критический настрой автора, находим у Е. Каро: «Это энергическое, это могущественное чувство красоты, великолепия, гармонии природы, воззрение на мир, как на огромный цветущий организм, одушевленный бесконечною и единою жизнью, развивающийся своими внутренними поступательными движениями, поднимающийся по лестнице бесконечного...»[108]. «Поэзия материализма» пронизывает и сочинения К. Фламмариона. В его «астрономическом романе» «В небесах» («Urania») развиваются положения статьи Ф. Эберти «Сверхчувственные идеи с научной точки зрения»[109], отразившиеся затем в рассказе Чехова «Черный монах». Рецензент «Северного вестника» укорял Фламмариона за посягательства на грань непознаваемого[110]. Поэтический дух дарвинизма характеризовал его горячий приверженец Тимирязев: «Для дарвинизма эта гармония (природы. – Н.Р.) нечто текучее, вечно нарождающееся, это – werden; ее совершенства – это успехи исторического процесса, ее недочеты – только будущие ее задачи»[111].

---

[107] Сев. вестник. 1890. № 12. С. 131.

[108] Каро Е. Указ. соч. С. 66.

[109] Рус. богатство. 1886. № 12. См. о роли идей Эберти в творчестве Чехова в указанной статье И.В. Грачевой.

[110] См.: Сев. вестник. 1891. № 6. С. 108–110.

Понятно, почему Е. Каро усматривал сходство материализма с пантеизмом: «пантеизм наших современников есть поэтический натурализм»[112]. Это, конечно, чаще всего не пантеизм в собственном смысле – как всеприсутствие Бога, – а нечто даже прямо противоположное (недаром Чехов с иронией воспринял высказанное в критике мнение о своем «пантеизме» в «Степи»): это признание собственной, имманентной движущей силы в материи, которой человек причастен как ее высшее проявление.[113]

Так сглаживался тот конфликт материализма и «спиритуализма», об устранимости которого писал Чехов в связи с романом Бурже (П., 3; 208). Путь к его разрешению шел через одухотворение, возвышение материализма, достигаемое прежде всего благодаря познавательной активности человека. Масштабность и духовное содержание «научной философии» хорошо передается в высказывании Бокля: «В природе всё цельно, всё связано, и каждое явление составляет только часть целого, один из эпизодов той величественной драмы, театром которой служит вселенная <...> Законы природы существуют, рождаются и действуют только в уме человека»[114]. Не удивительно, что именно успехи естествознания дали импульс для возникновения в XIX веке двух грандиозных эпопей – «Человеческой комедии» Бальзака и «Ругон-Маккаров» Золя.

---

[111] Рус. мысль. 1887. № 6. С. 10.

[112] Каро Е. Указ. соч. С. 64. Э. Геккель в конце XIX века утверждал: « Пантеизм является необходимым миросозерцанием современного естествознания» (Геккель Э. Мировые загадки. М., 1937. С. 237).

[113] Разнообразие «натуралистического пантеизма», включающего, «с одной стороны, научные сочинения, по своему пафосу приближающиеся к гимнам, славящим мудрость и созидательную мощь природы» (Ж. Мишле, Э. Кине), «с другой стороны – художественные произведения, ориентирующиеся на современные натурфилософские идеи и методы» («Ругон-Маккары» Золя) показано в статье: Владимирова М.М. К вопросу об истоках и функциях образной символики «Ругон-Маккаров» Э.Золя // Мировоззрение и метод. Л., 1979. С. 83–97.

[114] Бокль Т.Г. Этюды. СПб., 1867. С. 204.

Чрезвычайно характерна для своего времени статья профессора-зоолога М.А. Мензбира «Поэзия и правда естествознания» (1888), проникнутая пафосом и даже романтикой научного творчества, прославляющая естествознание как путь к постижению красоты природы и даже как своеобразное художество. Его цель – «построить величайший образ, какой только доступен человеку, – образ, олицетворяющий собою природу, – образ, к воссозданию коего стремится по-своему каждый из нас <...> Воссоздание образа природы путем постепенного примирения обобщений отдельных явлений не может не быть сочтено за одно из проявлений величайшей творческой силы человека. <...> Там нет места материализму в общераспространенном смысле, где есть стремление к воссозданию образа природы <...> Нет, напрасно меня станут уверять, что мы сухие материалисты, неспособные воспринимать красоты природы: мы не только воспринимаем их, но даже усиливаем, открывая и освещая явления, недоступные простому наблюдателю. <...> Перед такими картинами мы не остаемся очарованными, но, в сущности, чуждыми им зрителями: перед нами, как перед творцом поэтических образов, проносится величайший строй гармонии природы <...> мы взираем на величие природы с твердою надеждой постепенно овладевать ключами к познанию ее тайн»[115].

Как заметил Л.Д. Усманов, «эпоха не только сближала естествознание и искусство, но и связывала их в единый историко-культурный узел, создавала прочные предпосылки для широкого взаимного использования разных областей человеческого творчества»[116]. При этом «творческая сила» человека, проявляющаяся в исследовании природы, оказывается в органичном родстве с самой природной жизнью, суть которой, по определению К. Бернара, заключается в «творении»; это обеспечивает бесконечное движение науки вперед, «к неизвестному»[117]. Своего высшего синтеза эта двуединая творческая сила достигает в

---

[115] Рус. мысль. 1888. № 11. С. 131–132.

[116] Усманов Л.Д. Указ. соч. С. 72.

[117] См.: Каро Е. Указ. соч. С. 11, 22, 24.

художественном творчестве, что с наибольшей полнотой было показано в романе В. Набокова «Дар».

Таким образом, к концу века складывалась новая научная картина мира, основанная на новом представлении о материи, сменившем прежнее, механистическое: «вместо дискретности на первый план выступила континуальность, эластичность, взаимопроницаемость»[118]. Это предполагало и порождало формирование нового образа человека, основанного прежде всего на его способности познания – столь же динамичного, непрерывного, одновременно относительного и могучего. Возникало представление о движущемся единстве мира и человека, которое стало основой и чеховской художественной онтологии. Ее исходная посылка – единство человека с природным миром, обусловливающее гармоническую перспективу прогресса, который реализует потенциал как объективно-природного, так и субъективно-человеческого фактора.

При внутреннем единстве, эта онтология характеризуется существенной динамикой. Первоначально у Чехова находил отклик тот аспект естественнонаучного мышления, который связан с признанием значимости и ответственности человека в мире. Во второй половине 1880-х годов это проявлялось в преимущественном внимании к гносеологической проблематике, в первой половине 1890-х – к этической, которая неизбежно в достаточной степени совпадает с религиозно-нравственными представлениями, не находясь в зависимости от них. В конце 1890-х годов акцент переместился на единство и стройность мирового целого, в которое включен человек. На этом, заключительном этапе можно говорить о наличии у Чехова того «космического религиозного чувства», которое, по утверждению А. Эйнштейна, «не приводит ни к сколько-нибудь завершенной концепции бога, ни к теологии» и «является сильнейшей и благороднейшей из пружин научного исследования»[119].

---

[118] Уткина Н.Ф. Позитивизм, антропологический материализм и наука в России (вторая половина XIX века). М., 1975. С. 259.

[119] Эйнштейн А. Собр. науч. трудов: В 4 т. М., 1967. Т. 4. С. 128.

Естественнонаучное мышление накладывает неизгладимый отпечаток на пространственные представления Чехова и принципы их художественного воплощения. К концу XIX века кантовское положение о пространстве как априорном наглядном представлении, имеющем субъективно-объективный, идеально-реальный характер, было в целом общепринято, но получало определенные корректировки. Так, Г. Спенсер в работе «Основные начала» уточнял, что априорное для отдельного индивида является результатом опыта поколений, накопленного в процессе эволюции; тем самым укреплялась объективно-реальная база пространственных представлений, хотя сохранялось кантовское ограничение относительно познаваемости «вещи в себе» (у Спенсера – «абсолютной реальности»[120]). В. Соловьев (статья которого «Пространство» была включена в словарь Брокгауза и Ефрона), также сосредоточивая внимание на субъекте пространственных представлений, не соглашался трактовать его как только «эмпирического субъекта», а выносил проблему сути пространства в сферу метафизики, в компетенцию «единого и <...> объективно-необходимого, самостоятельного трансцендентного субъекта»[121].

Однако подобные уточнения не отменяли главного – тесной связи пространственной картины мира с субъективным восприятием. Развитие научной психологии еще больше акцентировало этот аспект, прослеживая связь между движением тела в пространстве и развитием внутреннего «я» человека. При этом общее положение о субъективности пространственных представлений могло получать два противоположных осмысления. С одной стороны, возникало агностическое недоверие к субъективному познанию, как это сформулировано А. Волынским в статье «Критические и догматические элементы в философии Канта»: «Пространство и время могут руководить нас только в тесной сфере предметов, как явлений, но не как вещей самих в себе. <...> Я вижу не действительный мир вещей в себе, а свои собственные грезы и мечты. Великому художнику-чело-

---

[120] См.: Спенсер Г. Указ соч. С. 141.

[121] Соловьев В.С. Собр. соч. Изд. 2-е. СПб., б.г. Т. 10. С. 271–272.

веку даны великие таланты творчества, но не дана возможность войти в царство правды, настоящей, действительной, не разукрашенной личной фантазией, не запятнанной никакою субъективностью <...> Огромный мир раскинулся передо мною направо и налево, без конца, без краю. Но этот мир – моя фантазия»[122]. Подобное мировосприятие во многом определяло чеховское творчество второй половины 1880-х годов и характеризовало не только героев[123], но прежде всего самого автора, остро переживавшего ощущение разобщенности между человеком и миром. В XX веке развитие подобных гносеологических представлений привело к существенному редуцированию самого объективного мира в пользу субъекта.

С другой стороны, для естественнонаучного мышления субъективный фактор пространства являлся прежде всего обоснованием активности человека в изучении и преобразовании мира, его осмысления как закономерной и важной, творческой составляющей общеприродного целого. Такая позиция была доминирующей у Чехова и определяла особую сбалансированность объективного и субъективного начал, характерную для его творчества. Пространству, мыслимому как реальное, объективно-материальное, придает смысловую определенность субъективное восприятие, конкретизирующее общебытийную ситуацию до всякий раз новой жизненной коллизии человека и мира: таково в самом последнем отвлечении философское содержание произведений Чехова, стержень его «метасюжета». Здесь суть двусторонней «разомкнутости» чеховского творчества, которое и демократично-интимно допускает любого чита-

---

[122] Сев. вестник. 1889. № 7. С. 80, 85.

[123] С.В.Тихомиров в упоминавшейся выше работе писал: «от читателей чеховских произведений, равно как и от его героев, скрыта действительность в ее субстанциальности. <...> Природа <...> оказывается пассивным зеркалом, в которое смотрится герой и видит самого себя» (Тихомиров С.В. Природа в сознании героев А.П.Чехова. С. 17, 20). Такое обобщающее утверждение может быть принято, с определенными оговорками, лишь для названного кризисного периода в творчестве Чехова.

теля в изображенную действительность как в знакомую, близкую, «свою» и в то же время не позволяет ограничить интерпретацию сюжетов лишь нравственно-этическим или социально-историческим уровнем, требуя выхода на бытийный.

Как в естествознании, мир мыслится у Чехова насыщенным собственной закономерной жизнью, единым и «горизонтальным» в аксиологическом отношении, а человек – познающим и осваивающим его. На этом равновесии базируется та особая связь между субъектом и объектом, на которую в разных аспектах указывают чеховеды. Так, С.Д. Балухатый, анализируя пейзаж в раннем творчестве Чехова, писал об особо тесной связи его с психологией человека: «Эта черта не принципиально новая в истории литературного мастерства. Но Чехов дал многочисленные и многовариантные формы его выражения, довел этот принцип до высокого совершенства. <...> Спорадический в художественной практике до Чехова, этот принцип под его пером делается универсальным и тем самым приобретает уже новые качественные черты. <...> Человеческое неотделимо от природно-пейзажного, предопределяется последним; человеческое, психологическое является частью мирового, равно как и мировое продолжается в психологическом»[124].

Развивая эту мысль, Н.Я. Берковский писал: «Ландшафт – образ задач, предстоящих человеку и для него неисчерпаемых, ландшафт говорит о том, чего человеку недостает, что он хотел бы иметь, порою мог бы иметь и чего не имеет. Собственно, у Тургенева, Л. Толстого, у Бунина, в стихах у Тютчева и Фета значение ландшафта то же. Но Чехов создал целый эпос с коллизиями между человеком и ландшафтом, с изображением того, сколько счастья и сколько трагизма скрыто для человека в этих коллизиях»[125]. При этом, особенно акцентируя, в духе своего времени, область социальных проявлений человека, столь тес-

---

[125] Берковский Н.Я. Чехов: от рассказов и повестей к драматургии // Берковский Н.Я. Литература и театр: Статьи разных лет. М., 1969. С. 116–117.

[124] Балухатый С.Д. Ранний Чехов // Балухатый С.Д. Вопросы поэтики. Л., 1990. С. 151.

ное взаимодействие его с миром ученый объяснял здесь своеобразно – изжитостью социальных форм, с которыми имел дело Чехов: «Вероятно, возраст и состояние мира, описанные им, лучше всего видны по тому, как близко, как интимно связаны все вещи в этом мире с душой и с умом человека. <...> Сама эта манера писать мир сквозь человека, в нем живущего, создает чувство, что и мир этот и человек его издавна соединились друг с другом»[126]. Однако так или иначе именно неразрывность и равноправность двух онтологических начал оказывается специфичной для Чехова.

Очевидно, она лежит и в основе отмеченного П.М. Бицилли необычно тесного слияния у Чехова «внешнего» и «внутреннего», «ландшафта» и «жанра», «прозы» и «поэзии»[127], «физического» и «психического»[128]. К той же онтологической причине восходит и подчеркнутая Н.М. Фортунатовым исключительная архитектоничность чеховского пейзажа[129], и анализируемое А.П. Чудаковым свойство чеховского повествования: «Изображение окружающего посредством того, как оно видится персонажем, рассказчиком, повествователем – через воспринимающее лицо – фундаментальная особенность пространственно-предметной сферы чеховского мира»[130].

---

[126] Там же. С. 52, 54.

[127] Дальнейшее развитие этого наблюдения представляют собой исследования В.Шмидом взаимопроникновения в чеховском художественном дискурсе принципов прозы и поэзии.

[128] См.: Bicilli P.M. Anton P. Cechov. Das Werk und sein Stil. München, 1966.

[129] Пейзаж у Чехова «выполняет функции важнейшего формообразующего фактора в новелле, а следовательно, становится силой, регулирующей процесс развития поэтической идеи <...> Это сама поэтическая идея в ее самодвижении, саморазвитии». Автор работы отмечает «формообразующую роль» чеховского пейзажа «в отношении к архитектонике произведения в целом; традиционные отношения пейзажа с другими художественными компонентами оказываются "нарушенными" Чеховым: не заметить пейзажа – значит просмотреть или не понять идею всего произведения» (Фортунатов Н.М. Архитектоника чеховской новеллы. Горький, 1975. С. 65).

[130] Чудаков А.П. Слово – вещь – мир: От Пушкина до Толстого: Очерки поэтики русских классиков. М., 1992. С. 125.

Взгляд из конца XX столетия, отягощенного опытом модернистского и постмодернистского субъективизма, высвечивает в творчестве Чехова, как его главную примету, уже не столько высокую активность «воспринимающего лица», сколько непреложность объективного, самодовлеющего наличия мира, встреча, взаимодействие с которым субъекта порождает сюжетную коллизию, организует художественную структуру произведения. Сам А.П. Чудаков, не акцентируя и, видимо, не вполне оценивая, говорит, по сути, именно об этом: «Неожиданность чеховских начал и открытость его финалов манифестируют связь его сюжетов с потоком жизни, их "невынутость" из него ...»[131]. На значимость объективного мира у Чехова указывал в давней статье В.Я. Линков, анализируя «расхождение поэтики Чехова с основными положениями гегелевской эстетики»: если для Гегеля «в окружающем мире состояний и условий не должно быть объективности, существенной самой по себе, независимо от субъективного и индивидуального», то у Чехова «окружающий мир противостоит индивидууму, и "объективность" существенна "сама по себе", независимо от "субъективности"»[132]. Из этого исследователь выводил «главный предмет изображения» у Чехова – «жизнь в ее течении, как она переживается героем», «жизнь как время пребывания человека на земле»[133]. Эта мысль предполагает дальнейшую разработку и углубление: выход из сферы компетенции героя на эстетико-философский уровень автора и далее к феноменологическому осмыслению творчества Чехова.

Своеобразным отражением тенденции к исследовательской «реабилитации» и «эмансипации» объектного начала может служить статья Я. Билинкиса «Об эпичности чеховского искусства»: «Мир Чехова включает в себя человека, но не исчерпывается им, не упирается в него. Всячески и многократно предос-

---

[131] Чудаков А.П. Мир Чехова... С. 112.

[132] Линков В.Я. Особенности фабулы в прозе А.П.Чехова // Чеховские чтения в Ялте: Чехов и русская литература. М., 1978. С. 75.

[133] Там же. С. 78. 79.

терегая писателей, своих современников, от плоского, грубого антропоморфизма. Чехов сам ставил животных, птиц в один ряд с людьми. <...> «Мир» у Толстого – одна из форм сугубо и исключительно человеческого существования. <...> Мир у Чехова – это все люди, со всеми условиями их пребывания на земле. И вместе со всем, среди чего они живут»[134]. В полемическом тоне статьи угадывается назревающая неудовлетворенность достаточно заметным в чеховедении уклоном к несколько одностороннему подчеркиванию субъективности, пусть и завуалированной гносеологической интенцией.

Но очевидно, что задачей современного чеховедения, с высоты нового эпохального рубежа ищущего путей к качественному обновлению и испытывающего потребность в «укрупнении» ракурса, может быть изучение не самого запечатленного Чеховым объективного мира (это вело бы лишь к реанимации «тематического», «идейно-содержательного» анализа), как и не познания его человеком (поскольку познание – лишь «один из видов бытия – в – мире», «модус существования»[135]), а именно их смыслозаключающего единства, которое наиболее полно характеризует творчество любого писателя и которое постигается феноменологически. Для такого исследования не актуальным становится разграничение категорий «субъект» и «объект»[136], заменяемые единой категорией «наличного бытия» (Хайдеггер), которую для литературоведения можно было бы, с соответствующими оговорками, заменить «картиной мира». Ее онтологически неотъемлемой принадлежностью является пространство, которое в своем художественном воплощении способно предельно наглядно представить специфический чеховский смыслообраз бытия. Категория пространства исследовательски продуктивна тем, что, отражая в себе феноменологический

---

[134] Рус. литература. 1994. № 1. С. 156, 157.

[135] Долгов К.М. Феноменологическая онтология М. Хайдеггера и искусство // Феноменология искусства. М., 1996. С. 31.

[136] Это касается как отношений «писатель – мир», так и «автор – герой», где оба сознания выступают для исследователя в смысловом единстве.

смысл, являет его в поддающихся анализу формах сюжетики и поэтики, в которых к тому же сохраняется отчетливая связь с эмпирической реальностью[137].

Таким образом, изменение пространственной картины мира (на более высоком уровне абстрагирования выступающей как «модель мира») может служить вполне репрезентативным эквивалентом творческого развития писателя и основой для построения его «научной биографии», передавая ее самые основные, сущностные характеристики.

Состав элементов и параметров, которые необходимо учитывать при анализе пространственной картины-модели, разработан Ю.М. Лотманом, В.Н. Топоровым и другими исследователями (тип дискретности, мерность, ориентированность, протяженность, соотношение подвижных и неподвижных элементов, цвето-световое и предметное наполнение, функционирование пространственных мотивов в сюжете и т. д.). Наряду с ними нам потребовалось ввести в качестве важнейшей рабочей категории понятие «основного топоса». Оно характеризует пространственный образ, отложившийся в сознании, а точнее – в подсознании писателя из впечатлений реального мира и прямо или косвенно, порой с весьма значительной степенью абстрагирования, воплощающийся в произведениях в качестве архитектонической модели. Такая модель связана с самыми масштабными природными пространствами, которые наиболее полно отражают онтологические представления, ассоциируясь с «бесконечным». По словам Д.Н. Овсянико-Куликовского, человек «стоит перед бесконечным, живет на лоне бесконечного, но постигает и созерцает картину бесконечного не иначе, как противополагая ее себе, мысля ее в отношении к себе, создавая

---

[137] Как отметил Ю.М. Лотман, «даже когда обнаруживается его функция моделирования внепространственных отношений, художественное пространство обязательно сохраняет в качестве первого плана представление о своей физической природе» (Лотман Ю.М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя. С. 418).

идеи, верования, образы»[138]. Такими «приближенными величинами», «заменителями», которые «замаскировывают» для нас «бесконечное», ученый называет небо, океан, поле, лес и т.п. У Чехова такую функцию выполняли степь и море, с детства вошедшие в его онтологическую интуицию. Они сменяли друг друга на разных этапах творчества, поскольку несли в себе различные смысловые комплексы. Понятие основного топоса представляет собой синтез природной реальности, индивидуальной психофизиологии и структурно-образной художественной организации и потому весьма продуктивно для феноменологического анализа. М.О. Горячева в качестве «наиболее значимых пространственных единиц», или «главных топосов» в творчестве Чехова[139] рассматривала нечто принципиально иное, давая очень широкий и к тому же нестабильный список образов: «город, имение, деревня, дача, дорога», «город, имение, сад, деревня, дорога, озеро, степь, небо, море»[140]. Многие из них привлекаются нами, как и большинством исследователей, при непосредственном анализе тех или иных произведений, некоторые (как, например, имение) прослеживаются в своей чрезвычайно содержательной эволюции; но эти образы не обладают всеобъемлющей архитектонической значимостью. Родовая специфика (проза, драма) чеховской топологии нами учитывается, но как второстепенная по сравнению с общими принципами пространственной организации, фундаментальными для художественного мировидения писателя.

Существенную роль в работе играет еще один своеобразный параметр, намеченный, но еще почти не разработанный литературоведением. Он связан с преобладанием того или иного способа сенсорной коммуникации между человеком и его пространственным окружением. Так, общепризнана острота и

---

[138] Овсянико-Куликовский Д.Н. Идея бесконечного в положительной науке и в реальном искусстве // Овсянико-Куликовский Д.Н. Литературно-критические работы. М., 1989. С. 154.

[139] Горячева М.О. Указ. соч. С. 8, 9.

[140] Там же. С. 8, 9.

тонкость всех видов восприятия у Бунина[141]; что же касается большинства других писателей, то здесь наблюдения разрозненны и субъективны. Например, Д. Мережковский писал об особом пристрастии Короленко к «звуковым пейзажам»[142]. Т.И. Печерская анализирует свойственное Чернышевскому сочетание исключительной остроты зрения с близорукостью как во многом определяющее специфику его творчества[143]. В.Я. Лакшин, констатируя само явление, сделал лишь общие и потому недостаточно информативные замечания относительно Чехова: «Есть писатели, которые великолепно видят вещи. Есть и такие, которые прежде всего слышат мир (последние часто тяготеют к драме, – так, писателем-"слуховиком" называли А.Н. Островского). Чехов всегда одновременно видит, слышит, передает очертания, запахи, краски – весь реальный облик изображаемой им сцены. Можно раскрыть книгу Чехова наугад, взять любое описание, и вы почти наверняка найдете в нем <...> строго отобранные образы зрительные <...>, слуховые <...>, передающие запах или вкус <...>. Сама конкретность восприятия помогает создать иллюзию объемности картины»[144]. Не споря в целом с этим утверждением, носящим скорее оценочный характер, всё же уточним, что на разных этапах творчества Чехов выказывал преимущественное тяготение к визуальному или аудиальному способу восприятия мира (прочие не играли столь явно выраженной роли). В качестве примера наблюдений на эту тему (весьма немногочисленных) назовем высказывание критика Л.Е. Оболенского, отмечавшего в «Степи» «преимущественно зрительные» «физиологические влияния»[145]. В целом

---

[141] «Бунин актуализирует в своем творчестве глубинные пласты психики. Недаром, возможно, среди чувственных впечатлений у него преобладают обонятельные как наиболее атавистические» (Сливицкая О.В. О природе бунинской «внешней изобразительности» // Рус. лит. 1994. № 1. С. 72–80).

[142] Мережковский Д.Н. Рассказы Владимира Короленко // Сев. вестник. 1889. № 5. С. 22.

[143] См.: Печерская Т.И. Указ. соч. С. 283–284.

[144] Лакшин В.Я. Толстой и Чехов. Изд. 2-е. М., 1975. С. 354.

[145] А.П. Чехов. Его жизнь и сочинения. С. 804.

же проблема еще не только не исследована, но даже не сформулирована. Однако наши наблюдения позволяют выявить связь между лидированием определенной формы пространственной сенсорики и общим характером творчества Чехова в тот или иной период, служащую специфическим наглядным проявлением онтологии.

Суть сопоставления двух названных способов чувственного восприятия видится нам в том, что каждый из них указывает на достаточно определенную позицию человека относительно мира. По замечанию Х. Ортеги-и-Гассета, «видение – это акт, связанный с отдаленностью, с дистанцией»[146], то есть с акцентированностью пространственного фактора. Оно фиксирует ситуацию выделенности человека из мира, независимо от конкретного характера их взаимоотношений; во всяком случае оно предполагает инициативность, активность человека. А. Бергсон подчеркнул этот аспект зрительного восприятия: «... Видимые контуры предметов – это набросок нашего возможного действия на них»[147]. Слух же отражает скорее подчиненность человека миру, включенность в него, преобладание объективных начал бытия над индивидуальной субъектностью.

Использованные в анализе рабочие категории основного топоса и сенсорной доминанты имеют методологическую значимость: они содействуют преодолению традиционного исследовательского противопоставления субъекта и объекта, которое по сути означает приписывание творчеству излишней преднамеренности, рассудочно-волевой установки. Воссоздаваемая с помощью этих категорий пространственная модель мира принадлежит в равной мере художнику и миру, не принадлежа ни той ни другой стороне в отдельности, не имея никакого содержания, даже попросту не существуя при таком разделении. Предпринятое исследование ставит целью реконструировать именно эту неразрывную слитность в творчестве Чехова мировосприятия и художественной активности, создающую – даже при

---

[146] Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 239.

[147] Бергсон А. Творческая эволюция. М., 1998. С. 119.

значительной близости нравственных, идеологических, аксиологических позиций – неповторимую и живую индивидуальность, специфический «художественный мир». Особо подчеркнем при этом, что исследовательское возвышение над разделением понятий «субъект» и «объект» принципиально отлично от бытования их в творческом сознании самого Чехова (в том числе и на проблемно-тематическом уровне), для которого именно их взаимодействие являлось источником сюжетных коллизий, на протяжении творческого развития писателя изменяя свое внутреннее соотношение.

Творчество Чехова и других писателей привлекается к рассмотрению в составе и объеме, соответствующем, на наш взгляд, требованию репрезентативности. Широко используется чеховский эпистолярный материал, но преимущество в отношении смысловой содержательности несомненно отдается художественным произведениям как несущим максимально полную онтологическую информацию. Для сопоставления привлекаются произведения русских и зарубежных писателей, главным образом непосредственно значимые для самого Чехова (судя по его прямым высказываниям или по внутритекстовым признакам) или особо влиятельные в литературном процессе. Такой контекст, включающий творчество Тургенева, Достоевского, Толстого, Флобера, Мопассана, Золя, Метерлинка, Гауптмана, Шоу, Горького, Бунина и многих других, позволяет осмыслить творческое развитие Чехова не только в его имманентной логике, но и в объективной логике общеевропейской культуры (причем не только художественной), стремясь к максимальной герменевтической полноте интерпретации[148].

---

[148] При этом учитывается указание Г. Гадамера на двойную принадлежность всякого интерпретируемого текста: «... Отдельный текст входит в свой контекст – в творчество писателя, а творчество писателя – в целое, обнимающее произведения соответствующего литературного жанра или вообще литературы <...> А с другой стороны, этот же текст, будучи реализацией известного творческого мгновения, принадлежит душевной жизни автора как целому» (Гадамер Г.-Г. О круге понимания // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 73).

ГЛАВА 1. ТВОРЧЕСТВО 1880-х годов. ПРОСТРАНСТВЕННАЯ МОДЕЛЬ ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОГО ТРАГИЗМА

1.1. СТЕПЬ КАК «ОСНОВНОЙ ТОПОС» В ПРОЗЕ ЧЕХОВА 1880-х годов

При всей жанровой пестроте чеховского творчества до середины 1880-х годов очевидно, что доминирующим в нем являлся жанр комической сценки[1]. Его основные характеристики – комическое содержание и пространственно-временная локальность сюжетов – служат наглядным выражением особенностей самосознания их автора. Молодой провинциал, исключительно благодаря своему таланту закрепившийся в столичной прессе, полон уверенности в себе; собственное мировидение он принимает как бесспорный критерий истины и освещает не совпадающих с ним персонажей отчужденно-комически. Вариантов несовпадения бесконечно много, и автор спешит продемонстрировать их читателю, сообщая ему при этом свое, однозначное и самодостаточное, отношение, вынося каждый раз свой вердикт. Смысл рассказов сводится к такой демонстрации, подтверждающей каждый раз авторскую правоту и превосходство,

---

[1] «Сценка – самый, вероятно, распространенный и, безусловно, самый известный жанр Чехова 80-х годов», – пишет И.Н. Сухих, добавляя: «Однако он неперспективен в творческой эволюции Чехова, постепенно исчезая к концу 80-х годов» (Сухих И.Н. Указ. соч. С. 47). Такая неперспективность не только не отменяет особого внимания к этому жанру, но, напротив, усиливает его, поскольку сценка оказывается именно той необходимой содержательной формой, которая наиболее соответствовала данному этапу творческого развития Чехова.

а для этого вполне достаточна минимальная сценическая площадка[2]. Л.Е. Кройчик, исследовавший раннее творчество Чехова, отмечает: «Герой не просто замкнут в определенное пространство, он не ощущает потребности в существовании за пределами очерченного круга. "Там" для чеховского героя практически отсутствует, имеет значение только "здесь"»[3]. Очевидно, что такая ограниченность героя является отражением авторской позиции, "обратным" аналогом авторского мировидения.

Даже в том случае, если в сюжете появляется какая-то протяженность, она не содержит поступательного движения, развития, а сводится к варьированию одной и той же ситуации. Так, Червяков ("Смерть чиновника") совершенно идентичен сам себе в театре, дома, в приемной генерала. Эти разные пространственные сферы сами по себе безразличны для сюжета, являясь лишь фоном для демонстрации внутренне статичного явления. Наиболее показательны рассказы, фабула которых связана с дорогой, то есть по сути своей опирается на пространственные представления. В ранний период такие рассказы крайне редки. Примером может служить "Perpetuum mobile" (1884), где угадывается зерно одного из поздних произведений – "По делам службы" (1898). Фабула раннего рассказа содержит два аналогичных тура и имеет явную тенденцию к бесконечному повторению одной и той же ситуации (доктор и следователь никак не могут приехать на вскрытие, отвлекаемые по дороге встречами с одними и теми же людьми). Движение оборачивает-

---

[2] О художественном пространстве типа «сценической площадки» А.Н. Хоц пишет: «Линейное, статичное построение: рампа – герой – декорация, есть, в сущности, монологическая схема с доминированием внешней (всеохватной) точки зрения, условно говоря, – "из зала"» (Хоц А.Н. Структурные особенности пространства в прозе Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 11. К 80-летию акад. Г.М. Фридлендера. СПб., 1994. С. 53). Очевидно, что здесь сказывается и натуралистическая тенденция, опирающаяся на традицию физиологического очерка с характерным для него размещением изображаемого объекта как бы на предметном стекле микроскопа.

[3] Кройчик Л.Е. Поэтика комического в произведениях А.П. Чехова. Воронеж, 1987. С. 91–92.

ся практически отсутствием движения. "Мир комических произведений Чехова – это торжество всеобщего автоматизма жизни <...>, – замечает Л.Е. Кройчик. – Этот автоматизм рождает особый ритм – с неизбежными повторами, с движением по кругу..."[4].

С середины 1880-х годов становятся заметны процессы, разъедающие цельность позиции Чехова. Развиваются они на фоне его растущей известности, чему "документальным подтверждением" явилось поощрительное письмо от Д.В. Григоровича в марте 1886 года. Растущее признание не только укрепляло у Чехова веру в себя: "начиналась <...> рефлексия и тяжелое сознание ответственности таланта", – вспоминал об этом периоде жизни Чехова В.Г. Короленко [5].

Сюжеты середины 1880-х годов все очевиднее выходят за рамки комизма. Чехов все смелее захватывает новые сферы действительности, стремится дать более широкие и объемные ее образы. Симптоматично увеличение числа рассказов с "дорожной" фабулой ("Мечты", "На пути", "Встреча", "Перекати-поле", "Почта", "Холодная кровь" и др.). Однако и в них по-прежнему преобладает статика, которая задается первой же сценой, позволяющей подробно разглядеть персонажей, которые или вовсе неподвижны ("На пути", "Холодная кровь"), или совершают крайне замедленное движение, по сути являющееся как бы лишь растянутым состоянием ("Мечты"). Пространство дороги еще не обрело органичную для себя линеарность и строится по принципу "цепочки точечных локализаций"[6], которой практически чужд признак темпоральности.

Кроме того, подобные рассказы обнаруживают явную тенденцию к кольцевому построению, исключающему качественную поступательность сюжетного действия; им, как и прежде, присуща локальность пространства, хотя и имеющего теперь больший объем. Это хорошо прослеживается в рассказах "Тем-

---

[4] Там же. С. 64.

[5] А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960. С. 144.

[6] Лотман Ю.М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя. С. 414.

нота" (молодой мужик ходит по замкнутому кругу местных властей, пытаясь вызволить из тюрьмы своего брата); "Холодная кровь" (купец Малахин, уезжая домой из Москвы после завершения своей торговой экспедиции, собирается вскоре вернуться с новой партией товара); "Встреча" (беспутный Кузьма, не успев отмолить один проступок, устраивает в первом же кабаке очередной дебош) и др.

Даже если сюжеты не имеют явной циклической организации, им все равно присуща пространственная замкнутость, тупиковость. Это демонстрируют рассказы "На пути" и "Перекати-поле", в которых важность пространственного фактора подчеркнута самим заглавием.

Так, герой "На пути" Лихарев показан во время остановки и с явным преобладанием статики в изображении: замкнутый в тесных пределах трактирной комнаты, из которой он выходит лишь в конце, чтобы проводить Иловайскую. Но и там, на улице, он опять застывает в полной неподвижности: "*Долго стоял он, как вкопанный < ...> Скоро след от полозьев исчез, и сам он, покрытый снегом, стал походить на белый утес, но глаза его все искали чего-то в облаках снега*" (5; 477). Его странствия, о которых он повествует случайной собеседнице, не имеют единства и целенаправленности ("*шатаясь по Руси*", "*таскался по Архангельским и Тобольским губерниям*", "*в моих скитаниях*" 5; 470–472). Это хаотическое движение перекликается с кружением метели, составляющей пространственный фон рассказа. А перспектива, открывающаяся Лихареву (скудные шахты, "*голая степь*" 5; 476), – "*это могила для живого человека*" (5; 476). Пространство в рассказе становится трагической метафорой жизни человека: бессмысленные блуждания, заводящие в глухой тупик смерти.

Смерть как единственный и абсолютный критерий, обесценивающий все жизненные движения героев, все отчетливее вырисовывается в творчестве Чехова к концу 1880-х годов. Жизнь, осознаваемая как абсурд, не выстраивается в "путь"; герой рассказа "На пути" в действительности лишен пути. Сан-

ный след, в финале оставленный Иловайской и занесенный снегом на глазах Лихарева, отметил траекторию пути несостоявшегося, неосуществленного.

Но мог ли стать этот не использованный героем шанс действительным выходом для него? Ответ на этот вопрос покажет, обладает ли сам автор каким-то преимуществом знания перед блуждающим в хаосе жизни героем, имеет ли он сам представление о том, каков настоящий путь. На этот вопрос приходится ответить отрицательно. Выход, упущенный Лихаревым, казался спасительным только ему, будучи реализацией его нового увлечения – на сей раз женской всепрощающей любовью, "*которая вносит в хаос жизни свет и теплоту...*" (5; 472). Иловайская, потенциальное воплощение такой любви, готова пойти за любимым человеком хоть "*на северный полюс*" (5; 473); но это именно готовность следовать за ним, а не указание пути, необходимое Лихареву. В сознании Иловайской под его влиянием возникает образ бытия, родственный его хаосу, только идеализированный, приукрашенный: "*...Все это мешалось, вырастало в одно громадное впечатление, и мир божий казался ей фантастическим, полным чудес и чарующих сил*" (5; 474). Таким образом, не сложившийся союз с Иловайской не открыл бы герою спасительную перспективу, а лишь вовлек бы в его блуждания еще одну жертву в дополнение к уже имеющимся – матери, жене, дочери Саше. Автор, демонстрируя несостоятельность героя с его бесконечными метаниями, не имеет ей позитивного противовеса.

Подобное видим и в рассказе "Перекати-поле", страницы которого пестрят географическими названиями мест, где побывал герой: Могилевская губерния, Новочеркасск, Смоленск, Шклов, Стародуб, Гомель, Киев, Белая Церковь, Одесса, Харьков и т. д., вплоть до Никитовки и Хацапетовки. Однако все это не вехи пути, а хаотическая путаница. "Скиталец" Александр Иванович предстает как явление типическое ("*... Если суметь представить себе всю русскую землю, какое множество таких же перекати-поле < ...> шагало теперь по < ...> дорогам ...*" 6; 263). Изображе-

ние его страннической судьбы оказывается подготовлено открывающей рассказ картиной кишения народа на монастырском дворе: "... *Казалось, что в этой каше никто никого не понимает, все чего-то ищут и не находят*" (6; 253). Бессмысленное движение становится в сюжете рассказа атрибутом буквально всех персонажей, включая вовлеченных в суету праздничного богомолья монахов ("*трудно было понять, когда сидят и когда спят эти черные фигуры*" 6; 254). Не является исключением и рассказчик, для которого встреча с Александром Ивановичем стала эпизодом собственных подобных же странствий; в финале он покидает монастырь, не имея определенной цели, – перед ним расстилается "*ровное поле, беловато-бурая даль*" (6; 267).

Аналогия героя и рассказчика протягивается дальше, к самому реальному автору: рассказ написан по впечатлениям от поездки в Святые горы в мае 1887 года, на что указывает и подзаголовок – "Путевой набросок". Именно для этого периода жизни Чехова верно излишне обобщающее утверждение М. Курдюмова (М. Каллаш): "Внутреннее томление выражалось у него в постоянных переездах, в жажде путешествий, новых впечатлений. Он ездил очень много, <...> движимый душевным беспокойством и неутомимой жаждой куда-нибудь уйти от самого себя"[7]. Напряженный поиск собственной жизненной позиции, составлявший духовное содержание этого переломного периода, на протяжении 1880-х годов приводил пока лишь к негативному результату. В известном письме А.Н. Плещееву 9 апреля 1889 года Чехов симптоматично пытается определить свою систему ценностей именно "от противного": "Цель моя <...>: правдиво нарисовать жизнь и кстати показать, насколько эта жизнь уклоняется от нормы. Норма мне неизвестна, как неизвестна никому из нас. Все мы знаем, что такое бесчестный поступок, но что такое честь – мы не знаем". Свое кредо он формулирует, отталкиваясь от "антиценностей": "абсолютная свобода человека, свобода от насилия, от предрассудков, неве-

---

[7] Курдюмов М. Сердце смятенное. Париж. 1934. С. 148.

жества, черта, свобода от страстей и проч." (П., 3; 186). Позитивных же оснований этой "свободы" он не знает; естественно поэтому, что бесцельным блужданиям героев в рассказах ничто не противопоставлено.

Этот период утраты внутренней цельности далеко не остался бесплодным в творческом отношении: к нему относится целый ряд значительных произведений – достаточно назвать "Степь", "Огни", "Скучную историю". Но все они полны напряженных и безответных вопросов. Внутренний разлад усугублялся безуспешными попытками создать роман. Очевидно, недалеки от истины те исследователи, которые, подобно Ю. Соболеву, связывали эту неудачу именно с отсутствием у Чехова позитивных основ мировоззрения, необходимых для построения крупной формы.

Рассказы середины 1880-х годов, отразившие начало кризиса, фокусируют внимание на одинокой личности, отчужденной от мира. В рассказе "Почта" почтальон замкнут в своем постоянном озлоблении. Эта отчужденность передается его спутнику – студенту, гася в нем интерес к окружающему: мир начинает и ему видеться чужим и холодным. В финале оба показаны не сблизившимися, а совершенно разобщенными дорогой, и в облике почтальона усиливается враждебная обособленность от мира (он, "*засунув руки в рукава, все еще со злобой на лице, одиноко шагал по платформе и глядел под ноги*" 6; 339).

В рассказе "Холодная кровь" купец Малахин и его сын Яша проявляют в своей многодневной дороге не больше интереса к окружающему, чем быки, которых они везут на продажу: "... *Мелькают в вечерней мгле далекие огоньки – это город. Какой? Яше неинтересно знать*" (6; 382). И даже Москва, цель изнурительного путешествия, проходит мимо их сознания: "*столица не интересует*" (6; 386) ни Яшу, ни его отца.

Лихарев ("На пути") на попытки Иловайской отговорить его от гибельного намерения ехать "*в шахты <...>, в голую степь*" отвечает "*равнодушно*": "*Все равно*" (5; 476). Разобщенность с пространством мира мотивируется в рассказах по-разному: ус-

талостью героев, отчаянием, страхом, глупостью, физической слабостью и так далее. Но в целом обособленность оказывается универсальной и неизбежной, и причины ее не могут быть сведены к каким-то недостаткам героев, а коренятся в самом устройстве бытия, как оно видится в эти годы Чехову. Рассказы воспроизводят одну и ту же, основную для него трагическую схему: человек, маленький по сравнению с противостоящим ему и чуждым миром, безответно взывает к нему. Принципиально в этой схеме не только одиночество, но и вопрошание человеком мира, стремление понять его. Атрофия этого стремления ("Почта", "Холодная кровь") подается как аномалия, как утрата человеком своей сущности. Именно отсутствие диалога с миром при его необходимости для человека составляет основу конфликта в рассказах второй половины 1880-х годов.

Эта ситуация варьируется в самых различных произведениях: герой "Калхаса" с ужасом вглядывается в безмолвную черную яму пустого зрительного зала; Ванька Жуков посылает свои наивные мольбы о помощи *"на деревню дедушке"*; Лихарев, невзирая на свое "*всё равно*" и уже уподобившись одинокому утесу посреди белой равнины, все продолжает искать чего-то взглядом в облаках снега. Эмблематически-четко это воплощает герой "Перекати-поля": "*Я вспомнил голую, пустынную степь между Никитовкой и Хацепетовкой и вообразил себе шагающего по ней Александра Ивановича с его сомнениями, тоской по родине и страхом одиночества* ..."(6; 265–266). Сюда примыкает и финальный образ этого рассказа – ветряная мельница в поле, "*которая стояла не шевелясь и казалось, скучала оттого, что по случаю праздника ей не позволяют махать крыльями*" (6; 267). Здесь метафорически отражена ситуация одиночества, паралича активности, сущностной бездвижности (которой не может отменить наличие внешнего хаотического движения) и вызванного этим томления как бытийного положения человека.

Поездка в родной Таганрог летом 1887 года, наглядно показавшая Чехову, как высоко поднялся он над уровнем своего

жизненного старта, подтвердила огромный потенциал человеческой личности. Но она же продемонстрировала, как редко и случайно осуществление этого потенциала: "Все это пропадает зря" (П., 2; 54), – пишет он, увидев, как складывается жизнь его знакомых. Невостребованность человеческого духовного потенциала становится для него конкретным аспектом всеобъемлющей проблемы смысла жизни. О ее остроте можно судить косвенно по ответу Александра Чехова на не сохранившееся письмо начала сентября 1887 года, где речь идет о невыносимом чувстве одиночества и ненужности в мире[8]. Несмотря на принятый между братьями иронический тон, очевидно, что Чехов стоит на трагической грани, переживает глубочайший духовный кризис, причины которого не исчерпываются какими-то конкретными обстоятельствами "Теряем мы жизнь!" – дважды повторит он в письмах 1888 года (П., 2; 313, 330).

Все это закономерно ведет к изменению в середине 1880-х годов основной пространственной модели чеховских рассказов. Выход на новый – бытийный – уровень самосознания и мировосприятия повлек за собой расширение ее масштабов. Вместо точечной, не наделенной значимой протяженностью "сценической площадки", характерной для раннего творчества, на эту роль выдвигается "степь" – один из древнейших "исторических символов" (М. Громов[9]), вобравший в себя по сути архетипические

---

[8] «Ты пишешь, что ты одинок, говорить тебе не с кем, писать некому... <...> Тяжело это, очень тяжело, но ничего не поделаешь. <...> Юг вдохновил тебя и раззадорил, но не удовлетворил <...> Теперь о будущем. Ты пишешь, что если судьба не станет милосерднее, то ты не вынесешь, и что если пропадешь, то позволяешь мне описать твою особу. Быть твоим биографом – весьма завидная доля, но я предпочитаю отклонить от себя эту честь по меньшей мере на полстолетия и терпеливо всё это время ждать твоей смерти <...>» (П., 2; 520–521).

[9] Громов М.П. Книга о Чехове. С. 184. Значимость для Чехова образа степи отмечают многие исследователи. Например, В.И. Камянов пишет о бытийном масштабе, задаваемом этим образом чеховским сюжетам: благодаря степи "персонажи, ничуть не изменяя своей житейской характерности, далеко выходят за ее границы. <...> Уже на том, предсахалинском этапе у чеховского человека есть потребность мерить себя степью ..." (Камянов В.И. Время про-

национальные представления о мироустройстве, которые воплощались как фольклором, так и литературой начиная с самых ранних стадий ее существования ("Слово о полку Игореве")[10]. Образ степи в эти годы все чаще появляется у Чехова в непосредственном воплощении ("На пути", "Перекати-поле", "Шампанское", "Казак", "Счастье", "Степь", "Огни", "Красавицы"). Но и там, где он не явлен зримо, он становится основным топосом, организующей метафорой авторской картины мира. Если "сценическая площадка" была прямой точечной проекцией авторского "абсолютизма", то "степь" отражает отношение "человек – мир", где автор отождествляет себя с "человеком", противопоставляя "миру". Этот "мир" проблематичен, поскольку закрыт от человека, безответен. Но, так или иначе, он уже присутствует в онтологической модели хотя бы в виде контуров, что выражается в самом тяготении к реальному природному образу степи вместо искусственно абстрагирующего выгораживания "сценической площадки".

В смысловой комплекс степи у Чехова входит идея непреодолимой онтологической разноуровневости мира и человека. Поскольку в рассматриваемый период единственной несомненной данностью для Чехова является человек с его ищущим сознанием, то образ степи ассоциируется с гносеологической проблемой познаваемости мира, решаемой в эти годы в агностическом ключе. Такая трактовка степного пространства прежде не была представлена в русской литературе (о европейской здесь не приходится говорить в силу национально-российской принадлежности самой реалии).

тив безвременья. М., 1989. С. 302, 306). Эти и подобные в целом бесспорные замечания нуждаются в конкретизации и углублении, поскольку образ степи играл в творчестве Чехова сложную и разноаспектную роль, претерпевая существенную эволюцию на протяжении жизни писателя.

[10] Ю.М. Лотман указывает на "простор степей" (в соединении с мотивом дороги) как на принадлежность одной из ведущих тем русской литературы первой половины XIX века (Лотман Ю.М. Поэтический мир Тютчева // Лотман Ю.М. Избр. статьи: В 3 т. Т. 3. С. 158-159).

В связи с повестью "Степь" Чехов как своего предшественника упоминал Гоголя: "Я знаю, Гоголь на том свете на меня рассердится. В нашей литературе он степной царь. Я залез в его владения с добрыми намерениями, но наерундил немало" (П., 2; 190). Для чеховедов очевидно, что в данном случае имеется в виду изображение степи во второй главе "Тараса Бульбы"[11]. Указание на него как на один из источников чеховского образа вполне правомерно, тем более что творческое развитие Чехова – и особенно, пожалуй, именно в этот период – включало активное, жадное усвоение имеющегося литературного опыта. Но здесь, как и в прочем, мы имеем дело с очень творческим, глубоко самостоятельным подходом к этому опыту, тем более что степь была для Чехова вторым – наряду с морем – изначальным естественным "основным топосом" и получила в его сознании собственные смысловые акценты не только субъективно-психологического, но и объективно-исторического характера. Поэтому пример Гоголя ни в коей мере не являлся лишь образцом для подражания, а давал повод для творческой полемики. «Сопоставление и контраст с Гоголем <...> – отмечает М.П. Громов, – ощущается в описаниях степного царства, монументально-живописного в "Тарасе Бульбе" и лирически-задумчивого в "Степи"»[12]. За этими стилевыми расхождениями стоит глубокое различие мировоззренческого плана.

Степь у Гоголя представляет собой образ универсума. Ее характеризует прежде всего огромная протяженность: она занимает "*весь юг, все то пространство, которое составляет нынешнюю Новороссию, до самого Черного моря*"[13]. Эта протяженность охватывает и географические реалии (в том числе Днепр), и общее обозначение "*пространство*", тем самым при-

[11] См., например: Николаева С.Ю. Русская литература в художественном мышлении Чехова – автора «Степи» // Читатель в творческом сознании русских писателей. Калинин, 1986. С. 107–124.

[12] Громов. М.П. Указ. соч. С. 167

[13] Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1937. Т. 2. С. 58. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках.

общаясь к уровню абстрактного осмысления. При этом пространственная характеристика вбирает в себя темпоральный, исторический момент (*"нынешнюю Новороссию", "тогда"*), благодаря чему степь наделяется статусом надвременности, онтологической константности.

Эта гигантская протяженность степи делает особо весомой эпическую горизонталь. Присутствующие в картине небо, солнце, звезды дополняют ее вертикальной ориентированностью, которая, однако, не вступает с горизонтальным вектором в спор, а уравновешивает его, образуя гармонию: "*В небе неподвижно стояли ястребы, <...> неподвижно устремив глаза свои в траву*" (2; 59); "*На них* < казаков> *прямо глядели звезды*" (2; 60) ; даже восходящий полет чайки как бы гасит свою вертикальную направленность, остановленный для пристального разглядывания: "*Вон она пропала в вышине и только мелькает одною черною точкою. Вон она перевернулась крылами и блеснула перед солнцем ...*" (2; 59). В пространстве степи преобладает движение горизонтальной направленности, подчеркивающее ее имманентную значимость, самодостаточность, не предполагающую никакой трансценденции. Горизонтальная протяженность ("*По небу <...> наляпаны были широкие полосы*» (2; 59); движение стай гусей и лебедей, путь казаков) даже при наличии направления ("*на север*" или в Сечь) никуда из степи не уводит. Ничто не покидает степи, движение прочь показано как движение в ее пределах: "*...всё та же бесконечная, вольная, прекрасная степь*" (2; 60). Сам Днепр, к которому едут казаки, показан как принадлежность степного пространства: он обнаруживает себя уже на протяжении их пути "*верхушками отдаленного леса, тянувшегося по берегам*" (2; 60). Даже выход к самому Днепру не только ограничивает степь, но и продолжает ее, подхватывая ее атрибут – широкую, вольную горизонталь, напоминающую море.

Образ степи в своей исключительности и репрезентативной полноте явно выполняет задание представительствовать за весь мир: *"Ничего в природе не могло быть лучше"* (2; 58). Такой полноте способствует то, что в описании степи используются

параллели не только с морем (“*зелено-золотой океан*”, “*волны диких растений*”, “*волны воздуха*”, “*морские волны*”), но и с пустыней (“*зеленая девственная пустыня*”), с лесом (“как в лесу”). Ее пространство включает в себя стихии воздуха, воды, земного изобилия, причем все это в нераздельном единстве и взаимопроникновении: “*Крик двигавшейся в стороне тучи диких гусей отдавался Бог весть в каком далеком озере. Из травы подымалась мерными взмахами чайка и роскошно купалась в синих волнах воздуха*” (2; 59) и т. п. Это единство усиливается всепроникающим движением: динамичность присуща не только одушевленным обитателям степи, но и ее неодушевленным составляющим (“*брызнули миллионы разных цветов*”, “*сквозили голубые, синие и лиловые волошки; желтый дрок выскакивал вверх*”, “*тень перебегала*”, “*испарения подымались*”, “*ветерок едва колыхался по верхушкам травы и чуть дотрагивался до щек*” и т. п.). Благодаря этому степь наделяется исключительной интенсивностью жизни. Она насыщена звуками, цветами, запахами, и все это в предельной, гиперболической полноте и напряженности, атакующей и переполняющей ощущения. Это жизнь самодовлеющая, пульсирующая в разных обликах, как бы принимающая разные, но равноценные формы.

Существенной особенностью гоголевской степной картины является недифференцированность, мерцание этих жизненных форм. Например, колористический ряд (зеленый, зелено-золотой, голубой, синий, лиловый, желтый, белый, темно-зеленый, серебряный, серебряно-розовый) смыкается со звуковым: “*крик лебедя <...> как серебро, отдавался в воздухе*” (2; 60). Эту особенность гоголевской поэтики по-своему интерпретировал А. Белый: “... Подпочва и звука, и цвета у Гоголя – общая: звуковая метафора; и цвет <...> пересечен с миром звука”[14]. Тем самым уже слово наделяется нерасчлененностью первично-реального и переносного значений, осязаемо проявляет свое исконное, “онтологическое” содержание. Например, во фразе: “*Вся*

---

[14] А. Белый. Мастерство Гоголя. М., 1996. С. 140.

поверхность земли представлялась зелено-голубым океаном, по которому брызнули миллионы разных цветов" (2; 58–59) сама повышенная метафоричность и гиперболизация размывает чисто реалистическую трактовку и порождает возможность двоякого понимания – "цветы / цвета (краски)". При этом ближайший контекст (следующая фраза) свидетельствует в пользу первого варианта, а большой контекст всего фрагмента – в пользу второго. Вторичное значение слова как бы еще не вычленилось, не обособилось от реалии, мир не утратил своей предметной самостоятельности. Это означает, что субъектно-объектные отношения в степи строятся без ориентации на человека, не предполагают его исключительности и лидерства. Казаки сливаются со степным миром на равных или даже растворяются в нем: "*На них прямо глядели ночные звезды. Они слышали своим ухом весь бесчисленный мир насекомых ...*" (2; 60). Здесь люди являются и объектом, и одновременно субъектом; при этом их активность минимальна и практически не отличается от пассивности, поскольку слух вообще обладает меньшей целенаправленностью и намеренностью, чем зрение, и слуховое впечатление, в отличие от зрительного, обязательно предполагает какую-то деятельность "звучащей" стороны; здесь это дополнительно подчеркивается: "*... все это звучно раздавалось среди ночи <...> и убаюкивало дремлющий слух*" (2; 60).

В степи не актуализируется человеческая индивидуальность, человек выступает в своем родовом качестве, не обособляющем его от мира. Единственное субъективное проявление человека, которое санкционируется повествователем, – восхищение миром: "*Черт вас возьми, степи, как вы хороши*!.." (2; 59); но и оно допускает смысловое "авторство" чайки или, например, ястребов, созерцающих степь с высоты. Несомненной субъективностью и завершенностью позиции это высказывание обладает лишь на уровне повествования, то есть уже за пределами изображаемого универсума, внутри которого нет ценностной иерархии. Мир степи предстает как однородный, устойчивый и абсолютный; характерная для него "бесконечная сверхоргани-

зация пространства", космическая всесторонняя разомкнутость[15] парадоксально оборачивается идиллической замкнутостью, и человек, хотя его положение и отмечено транзитным движением через степь (путь казаков в Сечь), намекающим на предстоящие изменения, все же показан здесь в единстве с этим миром, подчинен его бытию.

Это развернутое описание степи в сюжете цикла служит изображению того целостного состояния мира, из которого еще только предстоит выделиться человеку, драматически противопоставив ему свою историю. Гоголь изображает "географический" исток великой нации. Повесть связана с замыслом научного труда, в котором бы реализовалась неразрывная связь истории с географией, обоснованная Гоголем в статьях "Мысли о географии" и "О преподавании всеобщей истории".

У Чехова второй половины 1880-х годов такое разделение человека и мира уже онтологизировано, причем с кризисным перехлестом в сторону человека, его духовной активности. Если у Гоголя гносеология еще не выделилась из онтологии, то у Чехова она практически подменила онтологию, поставив под сомнение все, кроме познавательных усилий человека. Гоголевская образность присутствует в степных картинах Чехова, но осмысливается совсем иначе, в духе новых философских акцентов. (Например, образы птиц, у Гоголя входящих в единый универсум наравне с растениями, насекомыми, людьми, землей и небом, у Чехова отчетливо соотнесены именно с человеческими духовными устремлениями). Этим обусловлено, в свою очередь, и то, что, как отмечает М.П. Громов, в "Степи" «стилистика скорее контрастирует, чем соотносится с эпическим и живописным стилем "Тараса Бульбы"»[16].

Степь у Чехова существует не как "мир в себе", а как мир для человека, объект познания и приложения сил. Если человек

---

[15] Лотман Ю.М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя. С. 433, 437.

[16] Громов М.П. Указ. соч. С. 169.

видит в жизни смысл и цель, то она помещены "за" степью, их достижение требует преодоления ее пространства, потому что ей самой они не свойственны ("Счастье"); или в "Огнях" позиция Ананьева: "*В прошлом году на этом самом месте была голая степь, человечьим духом не пахло, а теперь поглядите: жизнь, цивилизация!*" (7; 106). Пессимистическому же, агностическому сознанию степь и вовсе представляется воплощением абсурда, ненадежным, иллюзорным, игнорирующим человека миром (фон Штенберг и рассказчик в "Огнях").

Степь становится в чеховском творчестве 1880-х годов пространственным символом жизненной реализации человека, которая необходима и неизбежна, но и одновременно заведомо обречена в силу его онтологической обособленности. Тем самым трактовка этого образа и соответствует исконному, закрепленному в фольклоре значению (арена столкновений, деятельности, жизненной драмы), и расходится с ним своим трагическим обертоном, который выявляет скрытое, но фундаментальное присутствие смерти как изнанки жизни степи. Смерть как "неудача" (Бахтин) оказывается неотменимым (хоть и редко непосредственно реализуемым в сюжете) исходом активности героя, который в основном объективирует интуицию самого автора. Такая акцентированная онтологизация смерти сближает Чехова в этот период с мировидением Тургенева, для которого именно "абсолютный конец"[17] является контекстом человеческого существования.

Активность образа степи, как и такое его смысловое наполнение, обусловлена у Чехова во второй половине 1880-х годов напряженной работой самоопределения, осознания своей ответственности, и не только профессиональной, но, в связи с ней и прежде всего, – личностной. Трагический пафос возникал из избытка требовательности к себе, порождаемого разрывом между реальным свершением и идеальным

---

[17] Лотман Ю.М. Сюжетное пространство русского романа // Лотман Ю.М. Избр. статьи: В 3 т. Т. 3. С. 104

замыслом. Сознание необходимости цели, идеала, а значит, смысла самореализации в мире было у Чехова неизменным (а может быть, даже особенно острым) и в кризисный период; поэтому интуиция мира как абсурда и соответствующая трактовка образа степи не были для него исчерпывающими и абсолютными. В отношениях человека со степью преобладает момент его инициативности, вопрошания, заинтересованного вглядывания в пространство, что закреплено в перевесе у героев и повествователя зрительных впечатлений над слуховыми и прочими[18]. Позиция активного противостояния миру, направленности на него, жаждущей, но не получающей дальнейшего движения, – вот суть трагической чеховской антропологии в предсахалинские годы.

Семантика образа степи как ведущей для этого периода пространственной модели мира связана прежде всего с проблемой личного самоопределения, перед которой отступает на задний план столь традиционная функция этого образа, как выражение сути национальной жизни[19]. Именно такая его ориентация очевидна в очерке Тургенева "Лес и степь", замыкающем цикл "Записок охотника". Как ни парадоксально, сама степь здесь практически отсутствует. "Степной" сюжет очерка строится как только еще приближение к степи, завершающееся не ее изображением, а лишь как бы его анонсом: *"Вот она, наконец,* –

---

[18] Напомним цитировавшееся во Введении замечание критика Л.Е. Оболенского по поводу повести «Степь», что «степь возникает перед нами» в «преимущественно зрительных» впечатлениях (А.П. Чехов: Его жизнь и сочинения. С. 804).

[19] Очевидна хоть и бесспорность, но недостаточность такой его трактовки, например: "Поэзия степи потому, может быть, так и дорога Чехову, что с томящей красотой полей и бескрайними просторами ассоциируется сам образ родины, России" (Лакшин В.Я. Толстой. и Чехов. М., 1975. С. 315); "Образным эквивалентом российской жизни в повести оказывается степь..." (Соболевская Н.Н. Поэтика А.П. Чехова. Новосибирск, 1983. С. 25); «"Степь" – повесть о русской земле...» (Громов М.П. Указ. соч. С. 185) и т. д. Национально-историческая семантика далеко не исчерпывала направленность духовных поисков Чехова ни в этот период, ни позднее.

безграничная, необозримая степь!"[20]. Эта главная черта степи – огромная протяженность – подготавливается в описании подступов к ней: "*через необозримые поля <...> долго, долго едете вы. <...> Поили степные места. Глянешь с горы – какой вид! Круглые, низкие холмы <...> разбегаются широкими волнами<...> далеко в поле <...>. Но далее, далее едете вы*" (3; 359). Основное внимание в очерке сосредоточено на том, что составляло главную тему всего цикла, – национальном характере, проявляющемся в особом складе отношений между русской природой и русским человеком, их своеобразном изоморфизме. Соответственно в очерке сама степь, описание которой сулило автору только монотонную и притом безлюдную картину, уступает место панораме, рисующей разнообразный ландшафт и рельеф и включающей при этом черты национальной жизни в ее конкретных социально-бытовых проявлениях – в колоритных жанровых картинках. Философская проблематика зрелого тургеневского творчества здесь еще не оформилась. В приведенном отрывке лишь весьма традиционное уподобление степи морю ("*разбегаются широкими волнами*") косвенно указывает направление дальнейшей эволюции образа степи, точнее, большого пространства, в творчестве Тургенева. На эту роль выдвигается образ моря[21], вбирающий в себя самый масштабный комплекс онтологических представлений, о чем подробнее будет сказано в главе о послесахалинском периоде творчества Чехова.

---

[20] Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: Соч.: В 12 т. М., 1979. Т. 3. С. 359. В дальнейшем цитаты приводятся по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.

[21] В.Н. Топоров, отмечая исключительную проявленность у Тургенева «общего всем, хотя и не у всех реализующегося, архетипического фонда "коллективного бессознательного"», связанного с образом моря, подчеркивает его универсальный характер в творчестве писателя: «...умение видеть и за степью, и за пустыней, и за дорогами <...>, и за холмами<...>, и даже за явлением заката <...> образ моря, способность опознавать "морское" во всем, что бескрайне и перед чем человек проникается сознанием своей слабости и ничтожности, в высокой степени характерны для Тургенева ...» (Топоров В.Н. Странный Тургенев (Четыре главы). М., 1998. С. 108, 109).

Шагом к углублению тургеневской пространственной модели мира стал написанный спустя несколько лет рассказ «Певцы». Его центральный эпизод – пение Якова Турка – строится на взаимодействии двух основных метафорических мотивов. Один из них связан с семантикой жидкости («*полилась*», «*разливалась*», «*упоение*», «*закипали*», «*залился*», «*слезы*»); другой – пространности («*издалека*», «*расширяясь*», «*расширялся*», «*удалилась*»). Оба получают реализацию в кульминационном месте эпизода – трех фразах, содержащих образы моря и степи:

«(1) *Помнится, я видел однажды, вечером, во время отлива, на плоском песчаном берегу* ***моря****, грозно и тяжко шумевшего* ***вдали****, большую белую чайку: она сидела неподвижно, подставив шелковистую грудь алому сиянью зари, и только изредка медленно* ***расширяла*** *свои* ***длинные*** *крылья навстречу знакомому* ***морю****, навстречу низкому, багровому солнцу.* (2) *Он пел, совершенно позабыв и своего соперника, и всех нас, но, видимо, поднимаемый, как бодрый* ***пловец*** ***волнами****, нашим молчаливым, страстным участьем.* (3) *Он пел, и от каждого звука его голоса веяло чем-то необозримо* ***широким****, словно знакомая* ***степь*** *раскрывалась перед вами, уходя в* ***бесконечную даль»*** (3; 222. Выделено нами. – Н.Р.).

Здесь раскрывается гегельянский по сути механизм действия национальной стихии, воплощением которой предстает песня Якова: 1) универсальное духовное начало воздействует, как на медиум, на избранную душу; 2) она своим высшим проявлением вызывает резонанс в других; 3) они благодаря этому сливаются в единство, оформляемое как национальное целое. Эта последовательность отражена в трех приведенных фразах, и характерно, что в начале «цепи» фигурирует море, соотносимое тем самым именно с универсальным мировым духом, в конце – степь, выступающая как воплощение его национальной ипостаси[22]. Тем самым

---

[22] Показательна при этом динамика личных местоимений, отражающих, с одной стороны, процесс взаимодействия медиума с другими людьми и превращения их во внеличное единство: «она» («он») – «нас» – «вами»; с другой стороны, передающих роль в этом процессе личности художника («я»), причастного и к его тайным глубинам, и к общенациональному синтезу.

образ моря оказывается в большей мере ассоциирован с мотивом «жидкости», который в нем уточняется как выражение глубинных стихийных первооснов бытия, в конкретном человеке прорывающихся в слезах; образ степи – всё с той же национальной спецификацией универсального начала, уяснению которой прежде всего и посвящены «Записки охотника».

Вообще образ степи у Тургенева не получил глубокой разработки и осмысления. Показательно, что даже в повести "Степной король Лир" он отсутствует: здесь его потенциальная семантика сублимировалась в мощный образ главного героя – олицетворения стихийной мощи и противоречивости русского человека, "коренных особенностей русской натуры"[23].

Чехов решительно переключает внимание с национальной проблематики на бытийную. Степь у него становится образом не столько национального мира, сколько мира вообще, и человек в ней предстает не в своеобразии русского характера, а как обобщенная в самой своей конкретности личность, которая только в этом большом пространстве может решить самые основные вопросы своего существования.

В этом смысле семантика категории пространства у Чехова имеет качественно иной, более масштабный, характер, чем у Толстого, у которого, по словам Ю.М. Лотмана, "пространственные отношения <...> часто выступают для выражения нравственных построений. Вследствие этого они приобретают в значительной мере метафорический характер"[24], причем эта метафорика, именно вследствие своей моральной заданности, имеет тенденцию к аллегоричности или эмблематичности.

Наиболее ярким художественным воплощением степного пространства у Толстого является, очевидно, рассказ "Метель" (1856), созданный в период утверждения писателя на нравственно-философских позициях, не изменившихся по своей сути ни-

---

[23] Муратов А.Б. Повести и рассказы Тургенева 1867–1883. Л., 1980. С. 94.

[24] Лотман Ю.М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя. С. 418.

когда при всех его мировоззренческих кризисах и переломах. В ее основе – естественная, природная система ценностей, которая подвергается фатальной деформации в социализированном сознании. Сюжет рассказа явно претендует на бытийное обобщение. На это указывает центральная роль темы смерти, которая предстает здесь в разных образах: то как воспоминание, то как сон-бред, а главное – как реальная и близкая перспектива, придающая всей ситуации экзистенциальную остроту. В связи с этим образ степи наделяется особой смысловой масштабностью в качестве онтологической модели, бытийное наполнение которой "мерцает", готовое из жизни, полной поиска, ожиданий, напряжения, обернуться смертной пустотой. В образе степи акцентируется пустынность, соответствующая этой ее смысловой неопределенности, незаполненности, открытой валентности ("*совершенно голая степь*", "*пустынная, глухая степь*", "*степь была везде ровная*", "*белая равнина*", "*голая степь*", "*белая пустыня*", "*унылый характер пустыни*", "*белое пространство*", "*беспредельное море снега*" и т. п.). В пространстве степи особую значимость приобретает белый цвет, отчетливо ассоциирующийся именно со смертью благодаря перекличке с образом из кошмарного сна – "*длинным белым коридором*". Бытийное качество этого пространства напрямую зависит от способности человека сориентироваться в нем, найти путь в метели; но это крайне затруднено отсутствием ориентиров ("*справа, слева все белеет и мерещится. Напрасно глаз ищет нового предмета: ни столба, ни стога, ни забора – ничего не видно. Все бело, бело и подвижно...*" 3; 128). Человек в метельной степи оказывается в ситуации борьбы между жизнью и смертью, перед лицом кардинального выбора.

Однако эта экзистенциальная, "пограничная" формульность сюжетной ситуации разрушается принципиальной дифференциацией персонажей, препятствующей их объединению в понятии "человек". К этому ведет прежде всего сильная "я-центрация" повествователя, организующего текст вокруг себя как в пространственном плане ("*прочь от меня*", "*все вокруг меня*",

"в аршине от меня", *"еще далеко от меня"* и т. п.), так и, соответственно, в плане эмоционально-оценочном. Эта выделенность "я" противопоставляет его безлюдному пространству степи, но не только ему, а в не меньшей степени и всем другим персонажам (включая лошадей). Рассказчик занимает среди них особую позицию – позицию пассивного потребителя и созерцателя, благодаря своей социальной обособленности отрешенного от общей задачи всех остальных – поиска пути. Тем самым его социальная привилегированность оборачивается его бытийной неполноценностью.

Бытийная иерархия оказывается обратна социальной: высшую ступень в ней занимают лошади, способные найти путь исключительно с помощью инстинкта. За ними следуют ямщики, в поведении которых также преобладают чисто природные импульсы; именно это становится залогом конечного успеха. Все степное пространство пронизано энергичным "вектором", напряженность которого усиливается трудностью поиска; сюжет, подобно кроссовой дистанции с невидимой разметкой, построен как соревнование с заданным финишем, когда интерес сосредоточен на сравнительных достоинствах состязающихся. Эта пространственно-ценностная модель в более заостренном, но по сути неизменном виде будет в целом воспроизведена и в позднем рассказе "Хозяин и работник" (1895), что говорит о ее принципиальности для Толстого. В ней наглядно проявляется то метафорическое понимание пространства, и в частности топоса "степь", на которое указывал Ю.М. Лотман, разделяя толстовских персонажей на людей замкнутого локуса (точки), "пути" и "степи" соответственно способу прежде всего их духовно-нравственного движения в сюжете[25].

Показательно, что в произведениях, в которых Чехов ближе всего соприкасался с творчеством Л. Толстого, ориентируясь на его проблематику и художественную манеру (например, "Неприятность" и особенно "Именины" – «самом "толстовском"

---

[25] См.: Там же. С. 417–418.

рассказе Чехова», по выражению А.П. Чудакова[26]), акцент перенесен на нравственно-психологический анализ, по-чеховски переосмысленную "диалектику души", и художественное пространство в его философской насыщенности не имеет сюжетообразующей силы. В рассказе "Припадок", также во многом отмеченном "толстовскими веяниями и стилем"[27], "большое" пространство используется лишь для характеристики социального зла, глобальность которого вызывает у героя мучительное сознание личного бессилия ("*Пока здесь, в Москве, они будут выходить замуж, смоленский бухгалтер развратит новую партию, и эта партия хлынет сюда <...> с саратовскими, нижегородскими, варшавскими... А куда девать сто тысяч лондонских? Куда девать гамбургских?*" 7; 216). Очевидно, что пространство несет здесь социальную, а не бытийную семантику, которая существенна для более оригинальных произведений Чехова, и прежде всего тех, где определяющую роль играет топос "степь".

В творчестве Чехова второй половины 1880-х годов степь не наделяется таким определенным смысловым заданием, но настойчивое повторение некоторых признаков этого топоса заставляет воспринимать его как чеховскую бытийную модель. Степь как образ мира, противостоящего человеку, наделяется явной враждебностью. В рассказе "Шампанское" (1887) она становится активным началом разыгравшейся драмы. Ее противостояние герою, начальнику степного железнодорожного полустанка, заявлено с самого начала: "*Летом она со своим торжественным покоем <...> наводила на меня унылую грусть, а зимою безукоризненная белизна степи, ее холодная даль<...> давили меня тяжелым кошмаром*" (6; 12). Степь и затерянный в ней полустанок образно моделируют мучительную жизненную ситуацию героя ("*Гибнет мое мужество, моя смелость,*

---

[26] Чудаков А.П. "Толстовский эпизод" в поэтике Чехова // Чехов и Лев Толстой. М., 1980. С. 169.
[27] Там же. С. 179.

сердечность. <...> Все гибнет, как сор, и мои богатства здесь, в степи, не стоят гроша медного" 6; 15), отчетливо перекликающуюся с личным переживанием самого Чехова (ср. в вышеприведенном письме: "Все это пропадает зря!" П., 2; 54).

Человеческая беспомощность перед миром связана с его полной непостижимостью и соответственно непредсказуемостью. Новогодняя дурная примета, вызвавшая скептическую реакцию героя: "*Что же еще недоброе может случиться?*" (6; 15), – все же сбывается, и немедленно: из снежной степи поезд приносит женщину, встреча с которой мгновенно разрушила и тот жалкий порядок, который герою казался минимальной неотъемлемой принадлежностью его жизни: "*Страшный, бешеный вихрь <...> закружил меня, как перышко. Кружил он долго... Из степного полустанка <...> он забросил меня на эту темную улицу*" (6; 17). Подзаголовок "Рассказ проходимца" с помощью пространственного по семантическим истокам слова "проходимец" подчеркивает эту бытийную неукорененность человека. Железная дорога в символическом сюжете рассказа является воплощением некоей целенаправленности в пространстве степи; но показательно, что она полностью принадлежит степи, и даже формально причастный к ней начальник полустанка не имеет и представления о том, чем она ему грозит. Все это выстраивается в трагическую модель положения человека в мире. Финальная фраза: "*Теперь скажите: что еще недоброе может со мной случиться?*" (6; 17) предполагает ответ, соответствующий теперь уже авторской позиции, которая отличается от позиции героя своим масштабом, но не качественным превосходством: человек не может и вообразить, что еще сделает с ним этот непостижимый мир.

Такое крушение жизни человека в степном пространстве изображено и в рассказе "Казак" (1887). Встреченный в степи больной казак, которому молодая жена героя отказалась дать в пасхальный день кусок кулича, становится каким-то загадочным, почти ирреальным орудием, с помощью которого неведомая сила разрушает человеческое существование. Казавшееся

незыблемым семейное счастье пошло прахом, увлекая за собой весь жизненный порядок героя: "*Он все чаще и чаще напивался. Когда был пьян, то сидел дома и шумел, а трезвый ходил по степи и ждал, не встретится ли ему казак...*" (6; 168).

Одним из наиболее "степных" является рассказ "Счастье" (1887), написанный Чеховым под непосредственным впечатлением от поездки в родные места. Критика сразу обратила внимание на его особую символичность. И. Джонсон (Иванов) отметил, что содержание рассказа не исчерпывается "жанровой картинкой", а "символизирует некоторые выводы, сделанные Чеховым из своего изучения жизни"; они в основном сводятся к тому, что в жизни "разум и смысл отсутствуют, человек в ней – почти ничто; но не вся жизнь на свете такова"[28]. О том, что рассказ претендует на повышенную концептуальность, говорит уже вынесенное в заглавие наиболее привычное обозначение понятия "смысл жизни" – "счастье".

Степь выступает здесь не просто местом действия, а метафорой мира, в котором протекает человеческая жизнь – "*широкая степная дорога*" (6; 210). Все действующие лица – не только старый и молодой пастухи, объездчик, но даже и овцы – представляют разные уровни осмысления этого мира, что выражается в их пространственном положении и ориентации, в характере их восприятия степи. Овцы являют низшую, досознательную стадию мировосприятия, непосредственно воплощаемого в дремотных "*представлениях только о широкой степи и небе*" (6; 210). Близки к ней своей созерцательностью пастухи. Они расположились не в самой степи, как овцы, а возле дороги; объездчик же – человек, непосредственно связанный с деловой жизненной активностью, – стоит на самой дороге и впоследствии уезжает по ней. Значимы и позы персонажей. Старый пастух, погруженный в житейскую эмпирию, "лежал на животе", обратившись лицом к земле; молодой же, с прису-

---

[28] И.В. Джонсон. В поисках за правдой и смыслом жизни. (А.П. Чехов). Цитируется по: Чехов А.П. Полн. собр. соч. Т. 6. С. 668.

щим его возрасту мечтательно-поэтическим отношением к жизни, "*лежал на спине <...> и глядел вверх на небо, где над самым его лицом тянулся Млечный путь и дремали звезды*" (6; 210). Для старика степь интересна спрятанными в ней кладами, завладение которыми для него самоцельно и бессмысленно. Молодого влечет "*фантастичность и сказочность человеческого счастья*" (6; 218), романтика погони за ним. Их объединяет нерациональность представлений, отсутствие личной целенаправленности в постижении мира, место которой занимает мифологическая замкнутость. Их мысли сродни "*тягучим*" и смутным думам овец, с которыми они и сливаются в финале рассказа в одно целое.

Объездчик превосходит их своим личностным, сознательным подходом к жизни. Но именно это делает его позицию дисгармоничной, противопоставляет его миру. Позиция этого персонажа, несомненно, близка авторской, о чем свидетельствуют панорамные картины, данные через его восприятие. Степь видится ему чуждой, безжизненной, равнодушной к человеку:

"*В синеватой дали, где последний видимый холм сливается с туманом, ничто не шевелилось, сторожевые и могильные курганы, которые там и сям высились над горизонтом и безграничною степью, глядели сурово и мертво; в их неподвижности и беззвучии чувствовались века и полное равнодушие к человеку; пройдет еще тысяча лет, умрут миллиарды людей, а они все еще будут стоять, как стояли, нимало не сожалея об умерших, не интересуясь живыми, и ни одна душа не будет знать, зачем они стоят и какую тайну прячут под собой.*

Проснувшиеся грачи, молча и в одиночку, летали над землей. Ни в ленивом полете этих долговечных птиц, ни в утре, которое повторяется аккуратно каждые сутки, ни в безграничности степи – ни в чем не видно было смысла. Объездчик усмехнулся ..." (6; 216).

Единственное, что открывает для человека разум, – это трагическое сознание случайности и бессмысленности его жизни, представление о ней как о бренном миге, поглощаемом равнодушной бездной вечности с ее бесконечным повторением одно-

го и того же. Здесь явно звучит экклезиастовская тема "суеты сует", подробно рассмотренная в творчестве Чехова 1880-х годов А.С. Собенниковым [29].

В этот период, когда Чехов тесно соприкасается с тургеневским представлением о трагическом разладе между вечным и "равнодушным" миром и бьющейся в нем хрупкой человеческой жизнью, не случайна насыщенность рассказа "Счастье" ассоциациями с тоже в значительной мере "степным" рассказом Тургенева "Бежин луг": здесь и ночной разговор о непостижимых загадках мира, и таинственный и грозный звук, оглашающий степь... Романтический "ночной" мир явно демонстрирует человеку свою непостижимость для его разума.

Герой этого рассказа, как и других "степных" произведений Чехова, близок к ситуации экзистенциалистского "абсурда", порождаемого непримиримым противоречием между стремлением человека к счастью и разумности – и неразумностью мира. Осознание абсурда порождает или "скачок в веру", или "философское самоубийство", или жизнь с убеждением, что "жизненное равновесие есть результат непрерывного бунта моего сознания против окружающей его тьмы"[30]. Позиция героя склоняется ко второму варианту исхода (недаром именно он говорит о смерти). Позиция повествователя более сложна и драматична; она выражается через другую степную панораму, данную без посредничества героя и корректирующую его мировидение:

"Солнце еще не взошло, но уже были видны все курганы и далекая, похожая на облако, Саур-Могила с остроконечной верхушкой. Если взобраться на эту Могилу, то с нее видна равнина, такая же ровная и безграничная, как небо, видны барские усадьбы, хутора немцев и молокан, деревни, а дальнозоркий калмык увидит даже город и поезда железных дорог. Только отсюда

---

[29] См.: Собенников А.С. Указ. соч. С. 36. См также: Капустин Н.В. О библейских цитатах и реминисценциях в прозе Чехова конца 1880-х–1890-х годов // Чеховиана: Чехов в культуре XX века. М., 1993. С. 17–26.

[30] Камю А. Бунтующий человек. М., 1990. С. 56.

и видно, что на этом свете, кроме молчаливой степи и вековых курганов, есть другая жизнь, которой нет дела до зарытого счастья и овечьих мыслей" (6; 217).

Эта картина оспаривает нигилизм героя и представляется оптимистичной. Однако она не решает осознанную героем коллизию, а, напротив, усложняет ее, выводя из чисто природного бытия. Обнаруживается еще один ее участник – культура, цивилизация (усадьбы, город, железные дороги и т. д.), равно противостоящая как *"молчаливой степи"*, так и отдельному человеку. Показательно, что тема смерти сильно редуцируется здесь по сравнению с панорамой, увиденной героем, но не исчезает вовсе: на ее присутствие указывает само название доминирующего в пейзаже кургана, которому отведено пограничное положение между участниками коллизии. *«Саур-Могила»* становится символом неустранимой сути человеческого бытия – его конечности, отделяющей его и от мира природы, и от получившего автономное существование мира культуры как принадлежности родового, а не индивидуального человека. Эта проблема будет вскоре поставлена в повести "Огни".

Очевидно, что полностью трагическая позиция не свойственна Чехову даже в этот период мировоззренческого кризиса; само по себе авторство – создание произведения, пусть даже отражающего совершенно безнадежную концепцию жизни, – уже говорит о наличии позитивной опоры. Но она в это время у Чехова несомненно соотнесена с сознанием экзистенциального абсурда, которое определяет внутренний драматизм его мировидения; ведь "абсурд имеет смысл, когда с ним не соглашаются", его сущность – " противостояние и непрерывная борьба"[31]. Содержание всего кризисного периода составляет настойчивый поиск выхода из тупиковой бытийной ситуации.

Может быть, единственный раз в жизни Чехов, избегавший громких слов, написал: "Я переживаю кризис" (П., 2: 187) в связи с повестью "Степь" (1888), которой он придавал особое значе-

---

[31] Там же. С. 40.

ние как произведению, обозначающему качественный поворот в его творчестве. Повесть в определенной степени реализовала его желание создать серьезное произведение крупной формы, а главное – собирала воедино, и при этом без обнаженной притчевости, результаты внутренних процессов, которые накапливались с середины 1880-х годов. И.Н. Сухих назвал "Степь" «философской повестью, в основе конфликта которой столкновение "общей идеи", нормы, по которой живет природа, и человеческой жизни, в которой эта норма отсутствует»[32]. Подобное суждение высказывает и Н.Н. Соболевская.; усматривая в повести «диалектику движения развивающегося мира в его бесконечно обновляющемся и вечно гармоническом, "гераклитовом", течении, единую линию развития человека и природы»[33], она трактует основной конфликт повести как расхождение между природным идеалом и его реализацией в жизни человека: «Природа гармонична и разумна, так же как и степь, она не имеет начала и конца, и потому изломанные человеческие жизни, бессмысленные и бесцельные <...>, обретают в контрасте с нею большую силу, демонстрируя ту трагическую разобщенность людей, которая позже окажется в центре внимания Чехова»[34]. Тем самым конфликт по сути помещается в этической плоскости, связывается с дефектностью человеческой организации жизни ("разобщенность"). И.Н. Сухих указывает также комплекс социально-психологических причин, порождающих как бы поверх "глубинного, внутреннего родства человека и мира" их "мучительный разлад": «Люди живут в степи, едут через степь, но не замечают, не чувствуют ее красоты. <...> Какие-то общие – социальные – законы мешают им видеть красоту, гармонию, разнообразие реального мира. <...> Психологическая привычка подменять реальную жизнь и подлинное переживание иллюзией вымысла или ностальгическими сожалениями (которую ис-

---

[32] Сухих И.Н. Указ. соч. С. 160.
[33] Соболевская Н.Н. Указ. соч. С. 21.
[34] Там же. С. 23.

следователь связывает с "глубинами национального характера". – Н.Р.), так же, как и причины социальные, мешает проникновению чеховских героев в мир, отделяет их от богатой и многокрасочной жизни степи»[35].

Такая трактовка конфликта повести нуждается, на наш взгляд, в существенном уточнении. Речь должна идти о более глубоких, онтологических корнях трагизма человеческого существования, которые показал в ней Чехов[36].

В знаменитом письме Д.В. Григоровичу от 5 февраля 1888 года по поводу "Степи" он сформулировал суть коллизии, организующей не только эту повесть, но и творчество всего периода, как оппозицию "человек и природа" (П., 2; 190). Далее она раскрывается как оппозиция личности, с присущим ей внутренним богатством и динамикой, и окружающего ее статичного, инертного и бездушного мира: "... Человек и природа. С одной стороны, физическая слабость, нервность, ранняя половая зрелость, страстная жажда жизни и правды, мечты о широкой, как степь, деятельности, беспокойный анализ, бедность знаний рядом с широким полетом мысли; с другой – необъятная равнина, суровый климат, серый, суровый народ со своей тяжелой, холодной историей, татарщина, чиновничество, бедность, невежество, сырость столиц, славянская апатия и проч." В данной здесь характеристике "человека" явственно угадывается сам молодой Чехов, и конфликт, который он обрисовывает, демонстрирует переживаемую им самим философскую ситуацию. Он прибегает здесь к характерным пространственным образам ("мечты о широкой, как степь, деятельности", "широкий полет мысли", "необъятная равнина"), которые актуализируются в резюме, облекающем онтологическую ситуацию в черты национальной специфики: "Русская жизнь бьет русского человека

---

[35] Сухих И.Н. Указ. соч. С. 77–78.

[36] Относительно близко к такой трактовке повести указание П.М. Бицилли на трагическое одиночество ее персонажей в жизненном потоке (см.: Bicilli P.M. Op. cit. S. 93–95).

так, что мокрого места не остается, бьет на манер тысячепудового камня. В Западной Европе люди погибают оттого, что жить тесно и душно, у нас же оттого, что жить просторно... Простора так много, что маленькому человечку нет сил ориентироваться..." (П., 2: 190).

В сформулированной таким образом коллизии сталкиваются не просто две величины – малая и большая, – а две непримиримых системы с различным соотношением большого и малого. В системе материальной действительности "маленькому человечку" противостоит "необъятная равнина"; в системе же духовной именно человеку присущи "мечты" и "мысли", тогда как вне его мир бездушен и бессмыслен. Такой дуализм лежит в основе сюжета повести, который строится на двух планах образа степи: широкого и прекрасного, отражающего потенциальные силы человеческой души, проявлением которых становится все образно-символическое богатство произведения, и в то же время чуждого, несоразмерного и непосильного "маленькому человечку".

Особенно наглядно это проявляется в пассаже о древней дороге, требующей сказочных гигантов, которые порождаются человеческим воображением: "*И как бы эти фигуры были к лицу степи и дороге, если бы они существовали*!" (7; 48). Вместо них по дороге тянутся с обозом реальные подводчики, из которых каждый по-своему искалечен жизнью, а в седьмой главе Егорушке в свете молнии ужасными великанами представляются "обыкновенные мужики" (7; 88). С "*богатырскими конями*" и "*высокими <...> колесницами*", которыми "*правят люди, какие могут сниться или вырастать в сказочных мыслях*" (7; 48) – плодами Егорушкиного воображения – диссонируют реальные проявления людей в степи. Свое несоответствие ее эпическим масштабам с иронией отмечает о. Христофор: "*Теперь бы дома сидеть да богу молиться, а я скачу, аки фараон на колеснице* ..." (7; 34).

Такое расхождение задается с первых же слов повести, описывающих выезд в широкую степь "*ошарпанной*" дребезжащей

брички. Этот образ заранее дает ответ на будущее "*недоумение*" Егорушки при виде "*богатырской*" дороги: "*Кто по ней ездит? Кому нужен такой простор?*" (7; 48).

Упоминая в связи со своей "Степью" Гоголя: "Я залез в его владения ..." (П., 2; 190), – Чехов мог иметь в виду не просто "территориальное" вторжение, а еще и эпопейную проекцию степного сюжета, разработанную в "Мертвых душах"[37], где путешествие Чичикова рисовалось в контексте как национального, так и всечеловеческого бытия. Такой контекст особенно отчетливо выступает в "Степи" благодаря многочисленным библейским реминисценциям[38].

Органично растворенный в обильном реалистическом пласте повествования, этот символический план задает важнейшие смысловые доминанты, не позволяющие ограничиваться "плоскостным" восприятием сюжета. Обозначенная в подзаголовке "История одной поездки", не теряя своей конкретности, вырастает в чеховский "миф" о человеке, проходящем в мире свой жизненный путь. Начальный пункт этого пути дан ("*Из N, уез-*

---

[37] Констатация связи между началом повести и "Мертвыми душами" стала общим местом в чеховедении. См., например: Бердников Г.П. Гоголь и Чехов. К вопросу об исторических судьбах творческого наследия Гоголя // Вопросы литературы, 1981. № 8. С. 124-162; Соболевская Н.Н. Указ. соч. С. 19–20; Громов М.П. Указ. соч. С. 166 и др. Особую позицию занимает А.В. Кубасов: признавая, как и другие исследователи, что «начало "Степи" почти открыто направлено на оживление в сознании читателей гоголевской традиции», он интерпретирует связь Чехова с этой традицией как намеренное стилизаторство, призванное подчеркнуть нерешенность поставленных Гоголем проблем и указать путь к их решению в освобождении от стереотипов мышления (Кубасов А.В. Условное и безусловное в пейзаже А.П.Чехова // Чеховские чтения в Твери. Тверь, 1999. С. 104–113).

[38] К их числу нужно отнести и "ветхозаветные фигуры пастухов" (6; 19), и имена братьев Мойсея Мойсеича и Соломона, и обращение Егорушки во время грозы к "господу Саваофу" (6; 85), и упоминание о. Христофором Саула. В этом ряду оживает и полустертая "внутренняя форма" эпитета из первых строк повести: "...одна из тех допотопных бричек..." (6; 13), возводя истоки сюжета к до-потопным временам, а отмеченная "ветхость" этого экипажа напоминает о Ветхом Завете.

дного города Z-й губернии ..." 7; 13); конечный же определяется всем дальнейшим взаимодействием между человеком и миром (заключительные слова повести – "*Какова-то будет эта жизнь?*" 7; 104).

По судьбе Егорушки можно судить о содержании чеховской бытийной модели конца 1880-х годов. Она трагична. Поездка через степь является лишь вступлением к взрослой жизни Егорушки; но в продолжении ее Чехову виделось "самоубийство 17-летнего мальчика" (П., 2; 190), то есть история не выстраивалась в "путь", а обрывалась в тупике. В символическом плане сюжета этот "тупик" уже смоделирован: степь подавляет "маленького человечка" Егорушку своей материальной мощью, явленной в необозримом просторе и особенно полно выплеснувшейся в грозе. Болезнь Егорушки, начавшаяся в степи, излечивается участием близких людей в соразмерном ему пространстве "*маленького номерка*" гостиницы (7; 94). Но это дружественное пространство лишь временно, как и "*небольшой домик*" на "*Малой Нижней улице*" (7; 101), где Егорушке предстоит прожить гимназические годы. Выход в степь в перспективе неизбежен, и итог его предрешен.

Примечательно, что в произведениях этого периода чеховские герои не имеют настоящего дома[39]. Варианты разнообразны: мы видим их в чужом углу, "в людях", в гостинице, на постоялом дворе и т. д. Даже собственный дом оказывается мнимо своим, ненадежным и ни от чего не защищающим ("Володя", "Именины"). Это говорит о сущностном отсутствии у Чехова представления о прочном, стабильном месте человека в мире. Дом не мыслится им и в перспективе движения героя. Не случайно сюжетно доминирующим в "Степи" является безвекторное "кружение", благодаря прежде всего неоднократному по-

---

[39] На бездомность, неукорененность как черту, характерную для чеховских персонажей, не раз указывали исследователи. См., например: Tschizewskij Dm. Anton Cechov. Leiden, 1960. S. 308; Selge G. Anton Cechovs Menschenbild. München, 1970. S. 64. Зельге видит здесь проявление "трансцендентальной бездомности", трактуя ее излишне расширительно в творчестве Чехова.

втору слов о кружащем в степи Варламове. Кружится взвихренная ветром пыль, крутятся крылья мельницы, и само пространство кажется подчинено особым законам, изгибающим прямую линию: "*Бричка ехала прямо, а мельница почему-то стала уходить влево. Ехали, ехали, а она все уходила влево и не исчезала из глаз*" (7; 19). Степь как бы размывает направление, делая относительными представления человека и лишая его способности ориентироваться в пространстве: "*Где-то не близко пела женщина, а где именно и в какой стороне, трудно было понять. Песня <...> слышалась то справа, то слева, то сверху, то из-под земли <...>. Егорушка оглядывался и не понимал, откуда эта странная песня ...*" (7; 24).

Такая организация пространства, в котором действуют герои, поддерживается приемом, играющим важнейшую роль в сюжете: постоянным возвращением одних и тех же мотивов, которые, хотя и варьируясь, создают ощущение невозможности оторваться от какой-то точки, возвращают к уже пройденному. В. Шкловский заметил, что в "Степи" "долгота действия однажды созданного образа, разнообразие его действия <...> гораздо больше, чем мы это предполагаем"[40]. "Кружат" вновь и вновь возникающие образы ветряной мельницы, журчащего ручейка, птиц, песни, одинокого тополя и т. д. Подобный эффект производит и само название, "не выпускающее" сюжет за пределы степи даже тогда, когда поездка окончена и степь, казалось бы, осталась позади.

Степь как пространственная модель сюжета характеризуется не направленной протяженностью, а простором, не имеющим внутренней выстроенности, осмысленной изменчивости: "*... широкая, бесконечная равнина <...> едешь-едешь и никак не разберешь, где она начинается и где кончается ...*"; "*точно она* (бричка. – Н.Р.) *ехала назад, а не дальше, путники видели то же самое, что и до полудня*"; "*Едешь-едешь, <...> взглянешь*

---

[40] Шкловский В. Художественная проза: Размышления и разборы. М., 1961. С. 532.

вперед, а степь все такая же протяженно-сложенная, как и была: конца краю не видать" (7; 16, 28, 94).

Образ степи как огромного непреодолимого пространства воплощает цитированное высказывание Чехова о том, что русская жизнь бьет человека своим простором. В повести нет персонажей, соразмерных огромности степи. Каждый из них охватывает лишь частицу ее метафорического пространства. И сам Егорушка – не исключение. Наделенный детски ясным (и этим родственным художническому) восприятием мира, он по-детски же беспомощен и уязвим. Разнообразные личные позиции людей оказываются в равной степени неадекватны миру, который остается глух к любым проявлениям человека. Эта метафора буквально реализуется в ряде эпизодов. Показана и явная несостоятельность персонажей, как, например, безуспешные попытки Емельяна, потерявшего голос бывшего певчего, запеть; или нелепое пение Кирюхи: "*Степное эхо подхватило его голос, понесло, и, казалось, по степи на тяжелых колесах покатила сама глупость"* (7; 78); этот образ прямо контрастирует с воображаемыми Егорушкой богатырскими колесницами на *"высоких колесах"* (7; 48).

Но суть проблемы не сводится к несовершенству способностей человека. Она глубже: в неизвестности вообще относительно того, что именно ждет мир от человека и ждет ли вообще чего-нибудь. Мотив не удающегося пения корреспондирует лирическому пассажу о томлении самой степи, испускающей "*безнадежный призыв: певца! певца*!" (7; 46). Но перекличка здесь только внешняя: ведь само это томление приписывается степи томящимся в ее просторах человеком, вживляется им в ее немую плоть из "*всего того, что сам сумел увидеть и постичь душою. И тогда <...> во всем, что видишь и слышишь, начинает чудиться торжество красоты, в излишке счастья чувствуешь напряжение и тоску, как будто степь сознает, что она одинока, что богатство ее и вдохновение гибнут даром для мира, никем не воспетые и никому не нужные, и сквозь радостный гул слышишь ее тоскливый, безнадежный призыв: певца! певца!*" (7; 46).

Образ томящейся степи возвращает из четвертой главы во вторую, где Егорушке чудилось, будто "*тихую, тягучую и заунывную, похожую на плач*" песню поет сама трава, пока он не обнаруживает поющую "*бабу в короткой исподнице*" (7; 24). Степь поет и плачет только человеческим голосом, который выражает только человеческую душу. И сам процитированный пассаж о тоскующей по "*певцу*" степи является лишь завершением обширного лирического отступления о смутности облика вечерней и ночной степи: "*... трудно разобрать цвет и очертания предметов. Все представляется не тем, что оно есть*" (7; 45). В свою очередь все это отступление само является как бы развернутой демонстрацией того, как работает сознание засыпающего Егорушки.

Степь оказывается отражением человека ("*... в непонятной дали, если долго всматриваться в нее, высятся и громоздятся друг на друга туманные, причудливые образы ...*" 7; 46), а ее собственная сущность остается неуловимой. Даже познавательное усилие лишь проецирует на пространство собственные представления. В философском плане сюжета совсем не случайной является случайная по видимости фраза о. Христофора, из всей своей былой учености вспомнившего только схоластическое определение: "*Что такое существо? Существо есть вещь самобытна, не требуя иного ко своему исполнению*" (7; 21). Являясь в повести единственным "безличным", лишенным субъективности, "ничьим", это высказывание резко выделяется своей неуклюжей, безжизненной архаичностью, что помогает понять, насколько трудно и даже невозможно в действительности отделить "*вещь самобытну*" от "*иного*", которое неизбежно привносится в нее воспринимающим ее человеком и искажает "*существо*".

Степь в повести подчеркнуто является образом степи, лишь вариацией на тему ее реальной сути, которая человеку не дана. Недаром так настойчиво воспроизводится сюжетный мотив разного рода вымыслов, которыми персонажи отгораживаются от реальности (фантазии Егорушки, россказни подводчиков и осо-

бенно Пантелея). При этом не является целью осуждение лжи: постоянно подчеркивается невозможность самого отграничения правды от вымысла или заблуждения, поскольку у человека нет для этого твердого критерия; субъективность мировидения делает невозможной верификацию знаний.

Эта проблема глубоко волновала Чехова в конце 1880-х годов. "Кто из нас прав, кто лучше? – писал он К. Баранцевичу 12 августа 1888 года – Аристархов ответил бы на этот вопрос, Скабичевский тоже, но мы с Вами не ответим и хорошо сделаем. <...> Наши <...> собственные мнения о самих себе и друг о друге, быть может, и имеют цену, но такую неопределенную, что никакой жид не принял бы их в залог; на них не выставлена проба, а пробирная палатка на небе ..." (П., 2; 309). Упоминание о "небе" имеет здесь чисто фигуральный, риторический характер. В повести небо с его "необъятной глубиной и безграничностью" показано по отношению к человеку таким же холодным зеркалом, как и степь. Оно не дает ориентира для понимания человеком своего назначения; напротив, оно усугубляет ощущение беспомощности:

"Оно страшно, красиво и ласково, глядит томно и манит к себе, а от ласки его кружится голова"; "Когда долго, не отрывая глаз, смотришь на глубокое небо, то почему-то мысли и душа сливаются в сознание одиночества. Начинаешь чувствовать себя непоправимо одиноким <...>. Звезды, глядящие с неба уже тысячи лет, само непонятное небо и мгла, равнодушные к короткой жизни человека, когда остаешься с ними с глазу на глаз и стараешься постигнуть их смысл, гнетут душу своим молчанием; приходит на мысль то одиночество, которое ждет каждого из нас в могиле, и сущность жизни представляется отчаянной, ужасной ..." (7; 46, 65–66).

Здесь уместно вспомнить замечание И.Н. Сухих, что герои Чехова "живут под молчаливыми небесами"[41]. Небо, традиционно символизирующее духовную родину человека, здесь является, как и степь, лишь самодовлеющей материей, в которую

---

[41] Сухих И.Н. Указ. соч. С. 172.

безответно стучится со своими вопросами человек – единственный носитель духовного начала. Не удивительно, что Чехов с иронией отнесся к суждению критика Р. Дистерло, назвавшего его пантеистом. "Итак, мы пантеисты! с чем вас и поздравляю", – писал он И. Леонтьеву (Щеглову) 18 апреля 1888 года (П., 2; 248).

Следует отметить, что в приведенном отрывке из повести уравнены две составляющие этого духовного начала, принципиально противопоставляемые Толстым и Достоевским: "мысль" и "душа". Если в их произведениях мысль отчуждает человека от мирового единства, а душа возвращает его в лоно истины, то здесь и "душа", и "мысль" равно одиноки перед лицом мира и равно безопорны в своих представлениях о нем.

Трагическая разобщенность человека и мира представляется в повести как неразрешимая проблема, которую, в то же время, невозможно и просто игнорировать, ибо мир, понимаемый как вечная материя, является родным и необходимым человеку в его материальной природе. Об этом через год после "Степи" Чехов писал А.С. Суворину по поводу нашумевшего романа П. Бурже "Ученик": "Все, что живет на земле, материалистично по необходимости <...> Существа высшего порядка, мыслящие люди – материалисты тоже по необходимости. Они ищут истину в материи, ибо искать ее больше им негде, так как видят, слышат и ощущают они одну только материю ..." Но беспокойное духовное начало, присущее человеку, выводит его из круга чисто материальных законов, и в том же письме Чехов говорит о несостоятельности попыток психологии искать ключ к человеческой душе только в материи – "исходя из учения о клеточке" (П., 3; 208).

В "Степи" "творцами" собственных образов мира показаны все персонажи – от Егорушки до Варламова, живущего "*сознанием силы и привычной власти над степью*" (7; 80). И ни одна картина не может претендовать на истинность и всеобщность. Показательно, что одним из сюжетоорганизующих принципов является в повести своеобразная бинарность системы персонажей. В контрастных парах Кузьмичов – о. Христофор, Мойсей

Мойсеич – Соломон подчеркнутое несходство подрывается общностью деталей или даже практически полным отождествлением. "Прием мнимого противопоставления", характерный, как отмечает В.Я. Линков[42], для произведений Чехова, был утвержден в литературе Г. Флобером и опирался на глубинные основы его миросозерцания. Флобер исходил из спинозистского убеждения, что любая позиция личности не имеет смысла, будучи по своей ограниченной индивидуалистической природе неадекватна безличному миру. Все различия взглядов, которым люди придают субъективно большое значение, стираются той фундаментальной общностью, которая объединяет всех людей в их неспособности постичь мир. Флоберовский агностицизм оказался близок Чехову в кризисный период. Сюжетом "Степи" в конечном итоге является демонстрация множества различных и ограниченных восприятий одного и того же неохватного целого – степи (во всей полноте ее метафорического значения), которая перекрывает собой все эти порождения человеческого сознания.

Но философский сюжет повести не исчерпывается констатацией несостоятельности любых человеческих представлений о мире. Помимо этого он включает и другое – все нарастающую драматическую напряженность. Этим Чехов принципиально расходится с Флобером, стремившимся полностью снять трагизм в изображении универсальной бытийной ситуации путем максимально возможного устранения личностного проявления автора, «полного освобождения от "себя"»[43], то есть той высшей смысловой инстанции, которая бы оценивала изображае-

---

[42] Линков В.Я. Художественный мир прозы Чехова. С. 111. На это указывал и В.Б. Катаев, говоря о способности Чехова "увидеть общее там, где другим виделась бы лишь непримиримость и противоположность. <...> Вот эта особенность авторской позиции – указание на сходство противостоящих друг другу персонажей, на то, что их объединяет и уравнивает, – станет составлять с конца 80-х годов резкое отличие чеховских конфликтов" (Катаев В.Б. Проза Чехова... С. 186).

[43] Реизов Б.Г. Французский роман XIX века. М., 1977. С. 171.

мую ситуацию как трагическую. Холодный, намеренно безличный флоберовский текст призван был служить моделью обесчеловеченного мира. Чехов же насыщает повествование авторским лиризмом, противопоставляя разнобою и односторонности человеческих представлений настоятельную потребность в преодолении разлада между человеком и миром, воспринимаемого им как трагический[44].

В письме к А.С. Суворину от 7 мая 1889 года, говоря о естественности для человека "материалистического направления", Чехов в своей аргументации как на незыблемую аксиому опирается в равной степени на принадлежность истины самой "материи" и на имманентность человеку стремления к истине: "Воспретить человеку материалистическое направление равносильно запрещению искать истину" (П., 3; 208). Поиск истины является атрибутом человеческого существования. Поэтому нелепо и анекдотично не только по форме, но и по сути название гравюры на постоялом дворе: *"Равнодушие человеков"*. Иронический отказ от ее описания (*"К чему человеки были равнодушны – понять было невозможно, так как гравюра сильно потускнела от времени и была щедро засижена мухами"* 7; 32) адекватен утверждению, что "*равнодушие*" противоестественно для человека и потому невозможно назвать ситуацию, в которой "душа" отказалась бы от своей, пусть безрезультатной, активности.

С этим связано обилие в повести образов птиц. Наряду с прямыми реальными изображениями многочисленны и сравнения с птицами людей, и такие промежуточные явления, которые возникают в результате антропоморфизации птиц в лирических пассажах. Птицы, показанные как родственные человеку обитатели степи, имеют особые отношения с пространством:

---

[44] Этот внутренний драматизм "Степи", как и других "степных" произведений Чехова, отмечался исследователями; например: "В одном из любимых чеховских поэтических образов – образе степи – особенно тесно сошлись эти два обостряющих друг друга настроения: тоски, однообразия, одиночества и жажды красоты, предчувствия счастливой жизни" (Лакшин В.Я. Указ. соч. С. 314). Но суть этого противоречия не получала достаточно глубокого объяснения.

свободные в своих передвижениях, они взлетают высоко вверх и уносятся вдаль, тем самым преодолевая господствующую в степи статику и размыкая кружение. В метафорическом плане повести они становятся смысловыми векторами, хотя и не уводящими за собой весь сюжет, но придающими ему тревожную динамику. Своей особой одушевленностью они непосредственно вовлекают в это символическое движение человека, акцентируют именно ему присущее стремление к свободному и гармоничному проявлению себя в мире. Такое символическое значение образа птицы глубоко укоренится в творчестве Чехова ("Чайка", "Три сестры", "Дама с собачкой" и др.).

Возвращаясь к вопросу о связи чеховской повести с "Мертвыми душами", нужно отметить, что их роднит не только эпичность, но и лиризм. "Степь" тоже является своеобразной "поэмой"[45], и, как и у Гоголя, с лирическим началом повести связана авторская боль от несовершенства действительности и устремленность к идеалу. В отличие от Гоголя, Чехов не претендует на то, чтобы показать идеал читателю ("норма мне неизвестна"). Но вся повесть пронизана духом поиска истины – смысла жизни человека в необъятном и непостижимом мире.

Это искание истины имело у Чехова в период создания "Степи" не абстрактно-философский, а глубоко личный характер. Такую личную подоплеку в повести уловила одна из читательниц, написавшая Чехову: "... Что-то особенное поражает меня в ней: в каждой строчке сквозит какая-то тихая, сдержанная грусть и страстное желание искать чего-то <...> Как будто вы несчастливы"[46]. Это заметил и Н.К. Михайловский, указавший в письме к Чехову на непростительную, с его точки зрения, бесцельность его творчества: "Читая, я точно видел силача, который идет по дороге, сам не зная куда и зачем"[47]. Ощущение кризиса

---

[45] «Есть немало оснований предполагать, что Чехов писал "Степь" как свою, чеховскую, поэму, откровенно соотнесенную с "Мертвыми душами". Однако это всего лишь предположение» (Бердников Г.П. Указ. соч. С. 154)

[46] Цитируется по: Чехов А.П. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 635-636.

[47] Там же. С. 634.

обострила Пушкинская премия, усилившая для Чехова разрыв между идеальным и воплощенным: "Все, что я писал до сих пор, ерунда в сравнении с тем, что я хотел бы написать..." (П., 3; 47).

Острое переживание Чеховым своей жизненной ситуации тесно переплетается с все более целенаправленным осмыслением широких философских вопросов, которые он поднимает теперь в произведениях ("вздумал пофилософствовать" П., 2; 249). На первый взгляд, он обращается тем самым к основной традиции русской литературы, привыкшей открыто говорить свое слово в спорах вокруг значительных и больных проблем и предлагать их решения. Но чем отчетливее формулируются в произведениях Чехова вопросы, тем очевиднее для него невозможность дать на них определенные ответы. Вывод, к которому приходит тот или иной герой, неизменно оказывается относительным и спорным. Упорная повторяемость этой ситуации отражает актуальность для самого автора определения собственных позиций. В письме Григоровичу 9 октября 1888 года Чехов признавался в отсутствии "политического, религиозного и философского мировоззрения" (П., 3; 17), поскольку поиск истины "мировоззрением" считать было не принято.

Силой, лишающей героев способности найти определенные решения и выстроить согласно им свое жизненное поведение, в рассказах и повестях этой поры является прежде всего смерть, которая обессмысливает все, что делается человеком. Особенно явно это показано в рассказе-притче "Пари" и в повести "Скучная история", где Чехов ставит героев в экстремальную ситуацию, открывающую им сознание абсурда. Другой силой, по сути синонимичной в этом отношении смерти, выступает безграничное пространство, перед которым человек, со всем тем, что составляет его жизнь, оказывается исчезающе мал.

Такова семантика этого образа в коротком рассказе "Красавицы" (1888), написанном Чеховым по собственным воспоминаниям и сохранившем интонацию подлинности. В первой части рассказа классическая красота армянки Маши оттеняется не только уродством ее отца, но и степью. Степь не получает раз-

вернутого описания, но указания на зной, пыльный ветер и томительную дорожную скуку косвенно воссоздают образ гнетущего пустынного пространства, посреди которого расположено "*большое армянское село*" (7; 159). Жилье вновь показано как лишь мнимое пристанище человека в мире: "*Дом, как и все дома в Бахчи-Салах, стоял на припеке; не было ни деревьев, ни навесов, ни теней*"; "*В комнатах <...> не было ни ветра, ни пыли, но было так же неприятно, душно и скучно, как в степи и по дороге*" (7; 162, 159). Мир настигает человека в этом убежище: "*... мною овладевала ненависть к степи, к солнцу, к мухам...*" (7; 160).

С наступающей на человека степью вступает в спор красота Маши ("*Я уж не помнил о степной скуке, о пыли, о жужжании мух ...*" 7; 161), но не побеждает в этом споре. Ее созерцание порождает лишь "*тяжелую, хотя и приятную грусть*" (7; 162). Маша противопоставлена степи не только как красота – унылой безликости, но и как воплощение живой подвижности – давящей статике. Ее постоянное движение ("*Пробегала она то по ступеням, <...> то в кухню, то на гумно, то за ворота ...*" 7; 163) сродни бурной жизни, кипевшей на дворе, где шла молотьба: здесь по кругу бегали лошади, "*копошились бабы с граблями и двигались арбы*" (7; 162, 163). Вся эта суета предстает как антитеза неподвижному миру степи: "*Большой двор армянина, <...> несмотря на сильный зной, был оживлен и полон веселья*" (7; 162). Но в изображении этой насыщенной движением жизни господствует уже знакомое "кружение" с циклическим повтором одного и того же, при всей видимой пестроте и разнообразии: "*Лошади, гнедые, белые и пегие, не понимая, зачем это заставляют их кружить на одном месте, <...> бегали неохотно, точно через силу <...>. А за скирдами, в другом дворе, бегала вокруг столба другая дюжина таких же лошадей, и такой же хохол хлопал бичом...*" (7; 162). В этом контексте и движение красавицы-армяночки тоже становится вариантом того экклезиастического бессмысленного кружения, в котором обнаруживается человеческая жизнь: "*И чем чаще она со своей кра-*

сотой мелькала у меня перед глазами, тем сильнее становилась моя грусть" (7; 163).

Другая встреча с красавицей, описанная во второй части рассказа, также происходит в обстановке, явно обладающей значением бытийной модели. Местом действия становится маленькая станция посреди "*поля*", которое, как и степь в первой части, не получает развернутого описания. Изображение поля является как бы излишним, что косвенно указывает на его неизменность, бытийную константность. Напротив, девушка с ее "*мотыльковой красотой*" описана очень подробно, что подчеркивает хрупкость, случайность этой красоты в неизменном мире. Она резко сопоставляется с окружающим пространством ("... *Жить среди поля* ..." 7; 166), облик которого существенно меняется от первой картины, где доминировал "*нежный розовый цвет*" (7; 164), к заключительной, в которой образ "*черных клубов*" дыма, стелющихся по полю, воспринимается как метафора надвигающегося небытия. Не удивительно, что этот маленький рассказ наиболее чуткой критикой был воспринят в одном ряду со "Степью", как произведение, выражающее "глубокую, затаенную тоску по идеалу, которому нет места на земле, тоску по скрытой в жизни красоте <...>, которая гибнет, никому не нужная и нигде не воспетая"[48].

Тема бытийной невостребованности человека не раз оформляется у Чехова в трагический мотив "пропадает зря", который звучит по разным поводам. Так, о знакомой семье Чехов пишет: "Линтваревы – прекрасный материал; все они умны, честны, знающи, любящи, но все это погибает зря, ни за понюшку табаку, как солнечные лучи в пустыне" (П., 3; 42). И о работе над повестью "Именины" говорится в похожих выражениях: "Я понимаю, что я режу моих героев и порчу, что хороший материал пропадает у меня зря ..." (П.,3; 46). Проблема цели и смысла человеческой жизни и деятельности, ставшая централь-

---

[48] Альбов В. Два момента в развитии творчества А.П. Чехова. Цит. по: Чехов А.П. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 652.

ной для Чехова в конце 1880-х годов, получала пространственное выражение в образе окружающего человека и чуждого ему простора. На общем трагическом фоне тем ярче выделяется энергичный очерк, посвященный смерти Н.М. Пржевальского (1888). В нем царит позитивный пафос, предлагается образец конструктивного вхождения человека в мир, утверждается его настоятельная необходимость для современной действительности. Но очерк не разрешает мучительной для Чехова проблемы, а лишь проясняет ее суть.

"Сюжетом" очерка является остро-драматичное столкновение человека с пространством мира. В личности Пржевальского подчеркивается энергия направленного движения, что выражается словом "*подвижник*". Его "*подвиг*" заключается именно в движении, "*стремлении к раз намеченной цели*" (16; 236) – освоению чуждых земель Центральной Азии. Его поединок с пространством несет не только прямую практическую, но и нравственную пользу в качестве вдохновляющего примера, "*той доброкачественной заразы, которая распространяется по земле от подвига*" и тем самым побеждает пространство. Лейтмотивами очерка являются слова "*цель*" (4 раза на протяжении полутора страниц текста) и "*смысл*" (3 раза), тесно сопрягающиеся с представлением о движении в пространстве, о его подчинении человеческому духу. Чехов говорит о редком, даже исключительном по своей успешности случае, подает его как идеальный. Но и эта апология онтологического по своим философским результатам подвига не снимает трагизма: нельзя забывать, что очерк имеет характер некролога, а реальный итог активности его героя и ему подобных, "*смысл их жизни*" обнаруживается в том, чтобы "*оживлять своею могилою пустыню*" (16; 237). Цель и ее инверсия – смысл – оказываются желанными, необходимыми, потенциально имманентными человеческой жизни, но в реальности недостижимыми.

Среди произведений этого периода повесть "Огни" (1888) выделяется прямой ориентацией сюжета на рассмотрение философского вопроса (о пессимистическом мировоззрении); этим

обусловлена "подчеркнутая заданность"[49], особая внутренняя антиномичность произведения, в котором существенную роль играет целый ряд оппозиций: двух центральных персонажей (инженера Ананьева и студента фон Штенберга), персонажей и рассказчика, двух рассказчиков, сюжетов "рамы" и вводного рассказа. На уровне персонажей автор недвусмысленно отказывается от вынесения вердикта, последовательно размывая различия между ними сходством их внешнего вида, их пространственным соположением ("*Студент сидел рядом с ним ...*" 7; 108), наконец, их почти комической тождественностью в перебранке с мужиком. Непримиримость оппонентов заслоняется их общностью, так что предпочтение позиции одного из них оказывается невозможным. Рассказчик, находящийся между ними в положении арбитра, уклоняется от этой функции ("*... не хотелось ни говорить, ни слушать. <...> Я <...> сидел в стороне <...> и скучал*" 7; 108) и в заключение демонстративно отказывается от выводов ("*Ничего не разберешь на этом свете!*" 7; 140). На этом фоне рельефнее выделяется дидактизм Ананьева, выступающего рассказчиком "второго порядка". При наличии такой иерархии позиция первого рассказчика, менее объективированного, предстает как более близкая к авторской, в которой тем самым оказывается подчеркнуто отсутствие прямого идеологического дискурса.

Все это ведет к смещению центра тяжести в произведении с дискурсивных способов выражения "идеи" на художественные, среди которых особенно содержательна пространственная структура сюжета, прежде всего расхождение между авторской картиной мира и пространственными представлениями персонажей. Ключевую роль при этом играет первая развернутая пейзажная картина (ночная степь со строящейся железнодорожной насыпью), наделенная повышенной символической энергией. Степь предстает как образ косной, неодушевленной и даже неоформленной материи. Показательно, что рассказчик избегает

---

[49] Катаев В.Б. Проза Чехова... С. 31.

слова "*степь*", в котором уже содержится некая смысловая определенность (случай употребления его в повествовании – "*Через какой-нибудь час я уже знал, кто они и как судьба занесла их из столицы в далекую степь ...*" 7; 109 – нужно расценивать как несобственно-прямую речь, неявную цитату). Вместо него в начале повести используется слово "*земля*", которое в сочетании с "*кучами песку, глины и щебня*" подчеркивает сходство пейзажа с первозданным "*хаосом*" (7; 106) особенно значим здесь образ глины, восходящий к древнейшим, прежде всего библейским, представлениям об изначальной, еще не структурированной материи. Фон Штенберг, инвертируя это впечатление, говорит о перспективе всеобщего уничтожения, когда "*от всего этого не останется и пыли*" (7; 107). Этим вновь актуализируется экклезиастическая пространственно-смысловая модель, характерная для творчества Чехова в кризисный период, и пессимизм фон Штенберга, соотнесенный с контекстом авторского мировосприятия, получает в споре с Ананьевым внесюжетную поддержку.

Такая акцентировка степного пространства представляет его как арену бытийной "метадрамы", в которой сталкиваются стихийное материальное начало и упорядочивающее его человеческое: "*Во всем, что лежало передо мной, было до того мало порядка, что среди безобразно изрытой, ни на что не похожей земли как-то странно было видеть силуэты людей и стройные телеграфные столбы; те и другие портили ансамбль картины и казались не от мира сего*" (7; 106). Так вырисовывается центральная философская проблема произведения – проблема соотношения между миром косной материи и человеком как носителем и созидателем разумной формы ("*силуэты людей*", "*стройные телеграфные столбы*").

Ее концентрированным воплощением становится заглавный образ огней, раскрытию которого отведен целый абзац[50]. Огни,

---

[50] Явно недостаточной представляется интерпретация этого образа, предложенная, например, В.Я. Лакшиным: "Образ мыслей-огней, уходящих цепоч-

созданные людьми и отмечающие направление стройки, видятся как часть того самого мира, который кажется таким чуждым глядящему на них человеку: "*Огни были неподвижны. В них, в ночной тишине и в унылой песне телеграфа чувствовалось что-то общее. Казалось, какая-то важная тайна была зарыта под насыпью, и о ней знали только огни, ночь и проволоки ...*" (7; 106). Немоте неодушевленной материи ("*ночной тишине*") противопоставлен живой голос гудящих проводов, данный им человеком. Огни аккумулируют непостижимую связь между природным и человеческим миром, которая воплощается в культуре. Тем самым центральная проблема повести усложняется, в нее вносится дополнение об отчужденности человека не только от первозданной материи, но и от культуры, которая, будучи человеческим творением, становится частью мира. Таким образом кристаллизуется проблема экзистенциального самоопределения отдельной личности по отношению к миру, включающему в себя и "других".

Тотальную неизбежность встречи с этой проблемой демонстрирует система персонажей, образующих парадигму ее решений, подобно тому, как это было в рассказе "Счастье". Всеобщность этой коренной проблемы бытия, затрагивающей даже неразумные живые существа, выражается активной ролью пса Азорки, который "*не выносит одиночества, видит всегда страшные сны и страдает кошмарами*" (7; 105) и лай которого служит увертюрой к философскому сюжету повести. Первая ее

кой вдаль и теряющихся в ночи, – это и выражение веры Чехова в беспредельность развития человеческого духа, и его печаль о том, что современная мысль своими слабыми, мерцающими огнями не может осветить цели жизни" (Лакшин В.Я. Указ. соч. С. 298). Близка к этому интерпретация П.Н. Долженкова: «...Огни во тьме – это люди <...> посреди громадного неведомого им мира, пытающиеся судить об этом мире»; исследователь видит в этом образе проявление «характерных черт чеховской художественной гносеологии: агностицизм, гипотетичность человеческих знаний о мире и о себе и относительность их», то есть признаки, близкие «первому позитивизму» (Долженков П.Н. А.П. Чехов – мыслитель и художник и проблема позитивизма: Автореф. дис. <...> канд. филол. наук. М., 1995. С. 4–5). Повесть и ее заглавный образ дают основание для суждения не только о гносеологии, но и об онтологии Чехова.

фраза – "*За дверью тревожно залаяла собака*" (7; 105) – уже намечает модель авторской онтологии, характерной для этого кризисного периода в творчестве Чехова. Собака помещена на границе двух миров: огромной бездушной степи и маленького человеческого жилья, являющегося к тому же лишь временным (строительный барак). Бездомность в той или иной мере характеризует всех персонажей; даже домашний очаг Ананьева лишь косвенно упомянут, в основном же сюжете, как и в рассказанной им истории, Ананьев предстает таким же скитальцем, как и фон Штенберг. Сам рассказчик оказался в бараке случайно, заблудившись по дороге *"к помещику, у которого гостил"* (7; 108), то есть тоже не домой.

С бездомностью органично соединяется мотив кружения[51], также объединяющий всех троих: блуждания рассказчика в ночной степи ("*кружась около линии и видя, как густеет темная ночь, я <...> постучался в первый попавшийся барак»* 7; 108), жизненные скитания Ананьева и фон Штенберга. Хотя фабульное движение в повести связано с размежеванием персонажей на основе их гносеологических представлений, сюжет исподволь, но настойчиво противопоставляет этому вовлеченность всех (даже собаки) в единую бытийную ситуацию, которой не замечает один Ананьев (сам в ней находясь). Уже до начала спора он оказывается ограниченным по сравнению с остальными в своем оптимизме. Его мышлению, замкнутому в пределах жизненных ценностей, полностью чужды бытийные масштабы мировосприятия. Проблемная оппозиция "человек – мир" снимается для него тем, что весь мир представляется ему челове-

---

[51] В.Я. Лакшин, отмечая характерность этого мотива для творчества Чехова, связывал его с властью быта, при этом не дифференцируя позиции автора и героев и не уточняя, о каком периоде идет речь: «Чеховские герои видят в быте выражение застоя, неподвижности жизни. Быт словно очерчивает вокруг человека магический круг, из которого он не может вырваться. <...> Быт враждебен "живой жизни", потому что вместо постоянного движения, обновления он создает повторяющееся однообразие замкнутого круга» (Лакшин В.Я. Указ. соч. С. 289).

ческим: человек просто использует мир для пересоздания по своему усмотрению. Ананьев отчетливо противопоставляет "*голой степи*" "*человечий дух*", "*жизнь, цивилизацию*", которые утверждаются на ее "*месте*" (7; 106). Он оперирует не экзистенциальными, а этическими понятиями – "*добрые люди*", "*несчастие*", "*зло и абсурд*" и т. д., – среди которых и "*абсурд*" наделен лишь морально-оценочной семантикой. Жизненное пространство мыслится Ананьевым в соответствии с системой нравственных ценностей, о чем говорит его пристрастие к традиционным метафорам: "*ступень*", "*шаг*", "*лестница*", "*дорога*". Бесспорная с точки зрения морали, его аргументация оказывается, однако, уязвимой с точки зрения бытийной. Так, сомнителен предлагаемый им в качестве универсального символа образ лестницы, на которой должны быть важны все ступени, "*вся жизнь с ее красками, звуками и мыслями*" (7; 111), иначе возможен полный аморализм. Этот образ обнаруживает характерную для мышления Ананьева и особенно проявившуюся в его рассказе вторичность, ориентацию на авторитетные образцы. В данном случае очевидна перекличка прежде всего со знаменитой сценой из "Войны и мира" – разговором Пьера и князя Андрея на пароме (том 2, часть 2, глава 12), где Пьер иллюстрирует образом лестницы свое представление о мировом всеединстве. У Пьера эта лестница бесконечна в обоих направлениях ("*теряется в растениях*" и "*ведет дальше и дальше до высших существ*" 10; 116–117), поскольку освещена верой в "*будущую жизнь*", в Бога. Князь Андрей, проникаясь его доводами, по-своему постигает единство бытия: для него плеск волн о дно парома внизу и "*высокое, вечное небо*" вверху соединяются изначальным, естественным содержанием его собственной души ("*что-то давно заснувшее, что-то лучшее, что было в нем, вдруг радостно и молодо проснулось в его душе*" 10; 118). Оба героя в разных вариантах воспроизводят оптимистическую авторскую модель мира, которая универсализируется во взаимных рефлексах и выступает как бесспорно истинная.

В освещении Ананьева этот образ получает вид абстрактной и самодовлеющей схемы. Охватывая только область "*человеческого мышления*", он имеет "*высшую, конечную ступень*", с которой "*выше идти некуда*" (17; 110–112). Мышление обособляется от жизни в целом и, соотносясь лишь с индивидуальной волей ("*спускаться на нижние ступени у нас нет охоты*" 7; 112), представляется произвольно управляемым. Там, где сознание героя проявляет ограниченность, в действие вступает единое онтологическое пространство сюжета, в котором отрицаемый Ананьевым способ мышления оказывается глубоко закономерным.

В рассказанной Ананьевым истории трагическая модель бытия представлена им как уже пройденный этап, в негативном ключе, с акцентом на ее банальности и неорганичности. Он считает, что его обращение к этой модели было обусловлено лишь непосредственно окружающей его обстановкой, которую он осознает как шаблонную для такого мышления. Ее главным элементом для него выступает море, образ которого канонизирован в таком значении романтиками. Море сопровождает всю историю Ананьева, подвергаясь его снижающему истолкованию. Вообще акцентировка пространственной метафоричности характеризует его рассказ, что связано с его дидактической установкой ("*Прекраснейший урок! Ах, какой урок!*" 7; 112).

Но позицию героя незаметно корректирует повествователь, показывая глубокую неслучайность его "*анафемских мыслей*" (7; 108), питаемых объективными качествами окружающего его мира. Герой не замечает, что и вправду окружен чуждой и подавляющей бесконечностью, в которой ощущение одиночества – не дань моде, а отражение реальной ситуации. Убедившись в своей чуждости родному городу, Ананьев едет в *Карантин*, само название которого, привычное и стертое для героя, утверждает ту же семантику отделенности человека от враждебного мира (там "*когда-то в забытое чумное время в самом деле был карантин*" 7; 113). Дорога туда отчетливо перекликается с основной бытийной моделью сюжета: "*Едешь и видишь: налево го-*

лубое море, направо бесконечная хмурая степь ..." (7; 113). Герой семантизирует лишь море, на деле будучи со всех сторон окружен чуждым пространством, к которому присоединяется и небо ("*... ничего не оживляло монотонной картины моря и неба*" 7; 113). Символический отблеск основного сюжета бросает на эту картину небольшая деталь, напоминающая о возводимой в степи насыпи: "*Направо и налево от беседки тянулись глинистые берега ...*" (7; 113). Во всем окружающем героя пейзаже царит безжизненность, посреди которой его пессимистические мысли получают вполне объективное обоснование.

Ту же модель воспроизводят все конкретные "площадки", на которых разворачивается история с Кисочкой. Из них рефлексии героя подверглась лишь беседка "*на краю берега, над самой кручей*" (7; 113), которая теперь освещается им как один из банальных атрибутов отвергаемой системы мышления. Однако все локусы, в которых оказывается Ананьев, родственны ей как варианты одной онтологической модели: это и дача – временное, "ненастоящее" жилье; и дорога между "*шумом моря и тишиной поля*" (7; 128), идущая к тому же мимо кладбища; и гостиничный номер, где Ананьев наконец "*уснул <...> сном туриста*" (7; 133); и те временные пристанища (у приятеля, на вокзале, в вагоне), где он скрывался от Кисочки. Смыкаясь с уже имеющимся в основном сюжете рядом временных местопребываний, они демонстрируют неустранимую закономерность для человека ситуации бытийной бездомности. Сохраняется в рассказе Ананьева и образ кружения как траектории жизненного движения человека в мире.

Вообще переклички рассказанной Ананьевым истории с основным сюжетом вносят в нее существенные акценты. Так, тоскливый вой Азорки, перебивая Ананьева, напоминает об обступившей барак темной степи; гостиничная лестница, по которой Ананьев вел к себе в номер Кисочку, выступает компрометирующим прообразом той поучительной метафоры, которую он использовал для убеждения фон Штенберга. Главное же то, что в рассказе Ананьева есть свои многочислен-

ные "огни", которые, как и в основном сюжете, находятся в непонятном и тревожном единстве с окружающим мраком; ситуация вспыхивающего в темноте огонька является здесь лейтмотивной, подтверждая главную онтологическую модель повести.

Эпизод прозрения, кульминационный в рассказе Ананьева, выделяется на его общем темном фоне яркостью и колоритом пейзажной картины:

"Выехали в поле <...> Поезд шел по берегу. Море было гладко, и в него весело и спокойно гляделось бирюзовое небо, почти наполовину выкрашенное в нежный, золотисто-багряный цвет заката. Кое-где на нем чернели рыбацкие лодочки и плоты. Город чистенький и красивый, как игрушка, стоял на высоком берегу и уж подергивался вечерним туманом. Золотые главы его церквей, окна и зелень отражали в себе заходившее солнце, горели и таяли, как золото, которое плавится <...> Запах поля мешался с нежною сыростью, веявшей с моря ..." (7; 134).

Здесь акцентирован семантически насыщенный в христианской традиции "цвет золота"[52], что позволяет достаточно определенно интерпретировать то, что произошло с героем, как обретение веры.

В этой картине отчетливо проступает вертикальная ось (небо в своей направленности вниз, на море; *"высокий берег"; "золотые главы <...> церквей"*), уравновешенная горизонталью (гладь моря и соотнесенное с нею своей протяженностью небо; соединение "*запаха поля*" и "*сырости, веявшей с моря*"). Вся картина, несмотря на подвижную позицию наблюдателя, производит впечатление гармонии и статики. Она недвусмысленно напоминает панораму, открывшуюся Раскольникову в эпилоге "Преступления и наказания" (вплоть до деталей; ср.: *"С высокого берега открывалась широкая окрестность. <...> Там, в облитой солнцем необозримой степи, чуть приметными точками*

---

[52] Аверинцев С.С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Византия, южные славяне и Древняя Русь, Западная Европа: Искусство и культура. М., 1973. С. 46–47.

чернелись кочевые юрты" 5; 517–518), и выполняет ту же функцию в судьбе героя. В чеховской повести однозначность и абсолютность такого "откровения" подвергается сомнению контекстом "рамы"; претензия на его итоговость снимается дальнейшим продолжением повествования.

В отличие от Достоевского, Чехов не только не разводит прозрение героя с городом (который в романе был представлен Петербургом как воплощением антигуманных и антихристианских начал), но и помещает город в центре картины, фокусируя в нем ее смысл. Город предстает средоточием человеческой жизни с ее этической аксиологией. Метаморфоза Ананьева связана с его переходом от бытийного уровня мышления к этическому. Неразрешимая с экзистенциальных позиций отдельного человека, проблема разрешается включением личности в межчеловеческие связи, где система религиозно-нравственных представлений (характерно уравнивающее сближение: "*около церквей и домов*") дает человеку надежный (в контексте всего сюжета – скорее даже удобный) ориентир.

Показательна в этом смысле эволюция для Ананьева образов степи и моря. По мере развертывания отношений с Кисочкой море приобретает все более громкий и тревожащий героя голос: "*мурлыканье волн*" (7; 114) сменяется неоднократно упоминаемым шумом и ворчанием. Одновременно с этим степь трансформируется в "*поле*", что вводит ее в круг более родственной человеку семантики. Таким образом параллельно идет углубление бытийной чуждости моря и онтологическое расширение антропной зоны. Через промежуточную стадию (положение между одинаково пугающими "*шумом моря*" и "*тишиной поля*" 7; 128) герой приходит к включению в человеческий мир, преодолению отчужденности от "других". Вместо экзистенциального солипсизма он принимает такую позицию, которая, с одной стороны, обеспечивает осмысленность и стройность картины мира, с другой – предполагает нравственный самоанализ, который исключался его прежними взглядами. Достигнутое героем новое мировидение не является по сути религиозным. Оно

не связано с трансцендентальным прозрением, а характеризуется лишь изменением точки отсчета – «объема» субъекта. Если прежде конечное "я" трагически противопоставлялось всему остальному миру под знаком неизбежной и всё обесценивающей смерти, то теперь Ананьев вместе с человеческим миром очертил свой кругозор пределами жизни, не заглядывая за бытийную грань. Отражением этой ограниченности является "закругленность" сюжета в его истории, которая благополучно завершается с возвращением героя в тот же город. Но основной сюжет противостоит такой "монадности": его продолжение после истории Ананьева раскрывает принципиальную неустранимость бытийной коллизии в целом несмотря на локальные успехи. В финале надежные рамки, найденные Ананьевым, размыкаются, и основному рассказчику вновь открывается "*бесконечная, угрюмая равнина*" (7; 140), безразличная к предложенному решению. Она по-прежнему лишена приданных ей в качестве "*поля*" аксиологических черт и опять предстает в своей тревожащей для человека смысловой незаполненности.

Обращает на себя внимание то, что степь в произведениях Чехова все больше лишается такой своей характеристики, как красота, которая, очевидно, понимается им как проекция воспринимающего ее сознания. По мере усиления отчужденности человека от окружающего пространства в изображении степи усиливаются признаки бесформенности, аморфности, угрюмости, что выражает ее онтологическое соотношение с человеком.

Показательно, что из текста вновь исчезает само обозначение "степь", придающее пространству смысловую определенность, и остаются чисто топологические определения: "равнина", "даль". Степь восстанавливает свою, характерную для этого периода творчества Чехова, роль "основного топоса", как и соединенную с ней семантику. Море остается лишь фактом биографии героя, логика же всего сюжета строится в пространстве степи. Заключительная панорама, резюмирующая художественную онтологию повести, отличается подчеркнутым отсутствием вертикали: "... *Я <...> поскакал вдоль линии <...> я видел*

перед собою только бесконечную, угрюмую равнину и пасмурное, холодное небо <...> выжженная солнцем равнина, громадное небо, темневший вдали дубовый лес и туманная даль ..." (7; 140). Даже небо характеризуется не высотой, а протяженностью ("*громадное небо*") и сливается с землей ("*видел перед собою <...> равнину и пасмурное, холодное небо*"). Весь пейзаж устремлен вперед и вдаль, но эта даль туманна. Некоторые детали (туман, солнце) напоминают о картине, переродившей Ананьева, но несут здесь совсем иную семантику.[53] Очевидно, что рассказчику предстоит решать фундаментальную проблему бытия по-своему, и опыт Ананьева с его выходом в христианскую этику не может претендовать на универсальность. В противовес его "прозрению" финальная картина чрезвычайно динамична, лишена смысловой завершенности и ясности очертаний.

Заглавный символический образ также не получает семантической однозначности. Его упоминания в финале, когда он уже перестал быть пейзажной реалией, акцентируют в нем антропную составляющую: "*По линии, где ночью светились огни, копошились <...> рабочие*" (7; 140). Тем самым вновь подтверждается тот аспект связанной с ним проблематики, который направлен на ос-

---

[53] Образ тумана обладает неоднозначной художественной семантикой. А.Н. Хоц в статье «Структурные особенности пространства в прозе Достоевского» пишет: «Устраняя или затушевывая приметы времени и места, туман выносит событие в особый пространственный контекст, создает условный, вневременной фон, отсылая к надбытовому, сущностному аспекту данного события»; он и концентрирует мир вокруг героя, и размывает границы локуса в большой мир, характеризуясь при этом одновременно признаками и закрытого, и открытого пространства. «Туман <...> является земным аналогом беспредельности<...>» Он выступает как средство «"художественной изоляции" героя в обыденном мире, перенесения его в координаты подлинного существования, наконец, – способ пространственно «замкнуть» героя на самом себе»; он может также служить полем «пространственных фантазий героя, зоной субъективно-фамильярного контакта со средой» (Достоевский: Материалы и исследования. Т. 11. С. 72–73). Чехов явно играет на разных семантических проявлениях этого образа в основном сюжете и в рассказе Ананьева, не только лишая позицию героя безапелляционной правоты, но и вновь сюжетно воспроизводя онтологическую модель бытийной безопорности человека.

мышление онтологического положения человека. Сведенные вместе в качестве резюме из всего сюжета, "*огни и образ Кисочки*" (7; 140) составляют проблемно-полемическую пару, в которой отдельная личная судьба и результат коллективных культурных усилий человека связаны непостижимым единством, не получающим истолкования ("*Ничего не разберешь на этом свете!*" 7; 140).

Глубина и оригинальность чеховского подхода особенно наглядна на фоне почти одноименной миниатюры В.Г. Короленко "Огоньки" (1900), где заглавный образ выступает в своей традиционной романтической роли недостижимого идеала. В заключении миниатюры он разрешается в почти аллегорию, но и в повествовательной части ему свойственно прозрачное метафорическое значение. Проблема соотношения идеала и реальности, пространственно воплощенная в обманчивом расстоянии между целью и достигнутой точкой, получает недвусмысленное авторское разрешение: "*Но все-таки <...> все-таки впереди – огни!*" [54]. Чехов ставит проблему не достижения цели, при которой пространство подчиняется аксиологическому измерению и мыслится как конечное, а проблему понимания самого пространства – не этическую, а гносеологическую, которая в этот период видится ему трагически неразрешимой.

Однако представляется несколько односторонним утверждение В.Б. Катаева, что в повести "вывод Чехова не онтологический: мир есть хаос, а гносеологический: вследствие таких-то обстоятельств человек современного сознания может прийти к выводу о хаотичности мира"[55]. Гносеологическое суждение тесно переплетается здесь с онтологическим, опирается на него. Как и в "Степи", здесь развернута скептическая онтология, в которой остается неразрешенным главный вопрос – о месте человека. При этом именно настоятельный поиск ответа на него становится особой позицией Чехова в период общенационального разочарования в привычных идеологических ценностях.

---

[54] Короленко В.Г. Полн. собр. соч. СПб., 1914. Т. 2. С. 98.

[55] Катаев В.Б. Указ. соч. С. 41.

Повесть "Скучная история", наиболее значительное произведение кризисного периода, была написана Чеховым после глубокого потрясения от скоротечной болезни и смерти брата – первой непосредственно коснувшейся его смерти, которая стала наглядной иллюстрацией к представлениям о бессмысленности жизни человека в подавляющем его окружении небытия. Характерно, что душевное смятение немедленно приняло у Чехова форму пространственных передвижений: "Я еду в Ялту и положительно не знаю, зачем я туда еду. Надо ехать и в Тироль, и в Константинополь, и в Сумы; все страны света перепутались у меня в голове <...>. А тут еще лень, нежелание ехать куда бы то ни было, равнодушие и банкротство <...> Живу машинально, не рассуждая. <...> Могу хоть в Ахтырку ехать, мне все равно"; "... Я не за границей и не на Кавказе, а <...> одиноко сижу в полуторарублевом номере в <...> Ялте. Ехал я за границу, но попал случайно в Одессу <...> а оттуда <...> поехал в Ялту. Поехал зря и живу в ней зря" (П., 3; 230–231, 233). В письмах очевидно нарастает мотив скептического отчуждения от окружающего пространства, которое представляется тотально бессмысленным в свете абсурдности самого человеческого существования в мире.

В этих хаотических скитаниях Чехов работал над повестью, вобравшей в себя кульминацию его затяжного кризиса, что выразилось в предельной трагичности сюжета и нашло соответствующее выражение в его пространственной организации. На первый взгляд, она здесь не имеет ничего общего с характерной для всего периода "степной" моделью. Тем не менее концепция немого простора, давящего на человека, присутствует здесь латентно. Внимание теперь сосредоточено крупным планом на том самом человеке, который подавлен непосильной задачей ориентации без ориентиров. Здесь сохраняется и заостряется та проблематика, которая была представлена в "Огнях" и в "Счастье", где отчужденность человека от материального мира дополнялась отчужденностью от культуры как надличной онтологической данности. Культура в этих произведениях воспри-

нималась героем (в "Огнях" – основным рассказчиком) со стороны, извне. В "Скучной истории" внутри самого героя пролегает это разделение, на которое указывает первоначальный вариант названия повести: "Мое имя и я". Имя, которое "*в России <...> известно каждому грамотному человеку, а за границею <...> упоминается с кафедр с прибавкою известный и почтенный*" (7; 251), принадлежит культуре и в этом качестве живет свободной, не знающей границ жизнью. Носитель же его резко с ним контрастирует своей физической немощью, несомненной близостью к смерти. Материальная конечность человека сталкивается с бесконечностью отчужденных от него плодов его собственной духовной деятельности, сливающихся с бесконечностью мира, который он обречен скоро покинуть. Герой помещен в предельно сконцентрированную экзистенциальную ситуацию, когда он уже не столько живет, сколько рефлектирует о своей жизни, которую рассматривает как практически завершенную, в целом и почти со стороны ("*вся моя жизнь представляется мне красивой, талантливо сделанной композицией*" 7; 284).[56]

Эта ситуация ведет к предельному сокращению используемого им пространства. Сама заявленная в подзаголовке ("*Из записок старого человека*") форма повествования предполагает обособленное и статичное положение героя-повествователя. Кабинет, где Николай Степанович ведет свои записи, является убежищем, в котором он замкнулся от жизни близких ("*Люблю прислушиваться к звукам. То за две комнаты от меня быстро проговорит что-то в бреду моя дочь Лиза, то жена пройдет через залу со свечой ...*" 7; 254). "Большое" пространство явля-

---

[56] Остроту этой коллизии подчеркивала в самом начале повести отсылка к таким авторитетам, как Пирогов, Некрасов и особенно Кавелин, скончавшийся в 1885 году, но своими работами присутствовавший в современной общественной жизни. Его статья «Злобы дня», опубликованная в 1888 году, формулировала суть ситуации 80-х годов как эпохи «полного и горького разочарования» (Рус. мысль. 1888. № 3. С. 1), но противопоставляла ей идею ответственности и активности самого человека, созидательной роли его идеалов и энергии.

ется для него абстракцией, и такое положение возникло не теперь; вся вспоминаемая им жизнь предстает как существование в замкнутом локусе, куда извне доходили звуки или вести: в семинарский сад доносились звуки музыки или колокольчики промчавшейся тройки: от уехавшей "*кажется, в Уфу*" (7; 271), а затем в Крым Кати приходили письма. Противопоставленность человека окружающему миру оказывается неотъемлемой характеристикой его жизни, но усиливается перед лицом смерти и к концу повести становится тотальной: "*... мне положительно все равно, куда ни ехать, в Харьков, в Париж ли, или в Бердичев*" (7; 304). Прямые переклички с собственным чеховским "всё равно", звучавшим в его письмах этого времени именно по отношению к внешнему пространству, заставляют, вопреки отказу Чехова видеть в повести выражение авторских мыслей, рассматривать ее как адекватное отражение его основных онтологических представлений.

Сущностной характеристикой положения Николая Степановича является понятие границы, воплощаемое многообразно: в его кабинетной обособленности от родных; в дачном окне и зубчатом палисаднике, за которыми остается природный мир; в "заграница", куда ему надо бы ехать лечиться. Это понятие расширяется и углубляется до фундаментальной метафоры: граница жизни и смерти, которая теперь определяет все в его существовании. Эта граница обладает бытийной тотальностью как предстоящая всем без исключения (на что указывает мотив границы применительно и к Михаилу Федоровичу и Кате). Но одновременно она является строго индивидуальной, обособляя каждого до невыносимого одиночества. Драматическое напряжение между этими двумя сторонами составляет основу сюжетной коллизии. Экзистенциальная ситуация, в которую все больше погружается герой, повторяется Катей (приобретая у нее лишь другие очертания) и тем самым утверждается как бытийный инвариант.

Такой обобщающей направленностью сюжета объясняется повышенная активность в нем крупных литературно-культурных моделей, прежде всего "Екклезиаста" и гетевского "Фаус-

та"[57], с которыми повесть объединяется темой мучительных раздумий человека о смысле жизни перед лицом смерти. Отчаянию и скепсису в Библии противопоставляется идея стоического подчинения воле Бога. Но Чехова явно привлекал именно трагический аспект "Екклезиаста". В этом ключе была задумана им в то время драма о Соломоне, сохранившийся отрывок которой – ночной монолог героя – концентрирует в себе напряженные раздумья над тайной "*непостигаемого бытия*", в котором все живущие "*подобно мне должны стать прахом*" (17; 194). И тематически, и по своей повествовательной организации этот отрывок несомненно близок к запискам героя повести, как и монолог Фауста, в котором духовный кризис объясняется трагическим разрывом между человеческим сознанием и миром:

Бог, обитающий в груди моей,
Влияет только на мое сознанье.
На внешний мир, на общий ход вещей
Не простирается его влиянье.
Мне тяжко от неполноты такой,
Я жизнь отверг и смерти жду с тоской.[58]

В повести Чехова, как и в других произведениях этого периода, не дается положительного ответа на мучительные вопросы; герой все больше замыкается в своем обреченном одиночестве. Композиции повести присуща ритмическая закономерность, связанная с попытками героя разомкнуть свои экзистенциальные границы. В нечетных главах он выходит из "кабинетного" жизненного пространства: в первой – в университет, в третьей – в общение с Катей, в пятой ("*воробьиная ночь*") – в сопереживание близким. Но эти выходы лишь усугубляют его отчуждение, что особенно очевидно в пятой главе. Здесь до

---

[57] См. об этом: Разумова Н.Е. "Скучная история" Чехова и "Фауст" Гете // Проблемы метода и жанра. Вып. 17. Томск, 1991. С. 157-171; Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. М., 1989. С. 87–98; Собенников А.С. Указ. соч. С. 40-50.

[58] Гете И.В. Избр. соч: В 2 т. М., 1985. Т. 2. С. 181.

предела обострено разобщение между живым и неодушевленным миром. По одну сторону противостояния оказывается "*великолепная*", "*спокойная*" природа, по другую – потрясенные люди и даже животные (вой собак во дворе напоминает о роли пса Азорки в "Огнях"). Экзистенциальный ужас героя ("*Мне кажется, что все смотрит на меня и прислушивается, как я буду умирать...*" 7; 301) разделяется его близкими. Человеческая общность проявляется в исчезновении границ, причем пространственное соприкосновение выражает и устранение темпорального разрыва между "*прежде*" и "*теперь*" (суета вместе с женой у постели рыдающей дочери напоминает герою время, когда они вместе купали своих детей). Но мгновенный прорыв из своих экзистенциальных рамок сменяется еще более глухой изоляцией ("*Тишина мертвая, такая тишина, что <...> даже в ушах звенит*" 7; 303), так что появление встревоженной тем же порывом Кати оказывается уже запоздалым: необходимый обоим разговор о жизни и смерти не состоялся, и уход Кати в конце этой главы становится моделью их окончательного расставания в финале повести.

С главами, в которых изображены неудавшиеся попытки прорыва, чередуются другие (четные), в которых одиночество героя незыблемо. В них безраздельно доминирует отчуждение, знаками которого являются взаимосвязанные образы Гнеккера и Харькова. Если Гнеккер олицетворяет отталкивающую для героя суету жизни, то Харьков является символом самого небытия. Постоянное присутствие Гнеккера и возникшая в связи с этим необходимость поездки в Харьков становятся амбивалентной метафорой экзистенциального тупика. Харькову присущ "бесцветный" серый цвет ("*Какой-то серый город*" 7; 309) с устойчиво негативной в произведениях Чехова семантикой (например, "*город С.*" в "Даме с собачкой"). Сам Харьков, фигурирующий в целом ряде чеховских произведений, помимо того значения, которое указал, применительно к драмам, Б.И. Зингерман ("обычный скучный город, лишенный сколько-нибудь существенных особенностей", типичный образец "русских про-

винциальных городов"[59]), имеет значение и более масштабное. Оно реализуется, например, в "Рассказе неизвестного человека", "В усадьбе", "Душечке", где Харьков недвусмысленно ассоциируется со смертью. Это указывает на стабильность у Чехова представления о небытии как бесцветности, безобразности, бесструктурности, то есть на неизменность отсутствия у него метафизической альтернативы материальному миру. Мертвенность серого цвета заявляет о себе исподволь в упоминании о "*большом сером доме*", появившемся на месте "маленького домика", с которым у героя были связаны воспоминания молодости 7; 257). В заключительной главе этот цвет царит безраздельно. Начало главы – "*Я в Харькове*" (7; 304), – вынесенное в отдельную строку, приобретает особую значительность.

Чехов приводит своего героя к ситуации, которую почти одновременно с ним изобразит М. Метерлинк в своих ранних драмах, где воля и активность персонажей парализуются абсолютной властью Смерти и они становятся воплощениями универсальной бытийной ситуации человека. Герой здесь практически утратил свою подвижность, застыв на минимальном и чуждом ему пространстве – в "*маленьком нумере, на <...> кровати с чужим, серым одеялом*" (7; 305). Мир полностью лишился для него жизненного наполнения, став синонимом обступающей его смерти, перед которой он капитулирует: "*Я побежден. Если так, то нечего же продолжать еще думать, нечего разговаривать. Буду сидеть и молча ждать, что будет*" (7; 307). Очевидное сходство с метерлинковским "театром смерти", который заслужил также наименования "статический театр", "театр молчания", "театр ожидания", подчеркивает принципиальное отличие чеховского подхода. Капитуляция героя перед лицом смерти освещается в повести с подлинным драматизмом. Николай Степанович и Катя, оказавшиеся в финале оба у последней черты (якобы предполагаемая Катей поездка "*в Крым <...> то есть на Кавказ*" 7; 310 служит непонятной лишь Николаю Степано-

---

[59] Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение. М., 1988. С. 100.

вичу метафорой ее ухода из жизни), не утрачивают конкретности индивидуальных судеб, не превращаются в почти безликих марионеток Рока. На фоне всеобщей бытийной закономерности ярче проступает драма отдельного существования, напряженная душевная работа каждой личности. Основу трагизма в повести составляет "фаустовская ситуация" (В.Б. Катаев[60]) имманентного человеку настоятельного и безуспешного поиска смысла жизни, той "общей идеи", которая соединила бы разрозненные грани бытия: конечность отдельного существования и бесконечность мира, противопоставленные друг другу смертное тело и бессмертное "имя". Отказ от этого поиска означает "*паралич души, преждевременную смерть*" (7; 306); но и сам этот поиск истощает жизнь своей бесплодностью. Неразрешимость этой дилеммы определяет глубокий трагизм чеховской повести.

Современная критика сразу связала "Скучную историю" с повестью Л. Толстого "Смерть Ивана Ильича" (1886), герой которой тоже пересматривает в виду надвигающейся смерти всю свою жизнь. О соотношении этих произведений неоднократно писали и позднейшие исследователи[61], чаще всего акцентируя идейно-содержательное превосходство толстовской повести, что, с определенными оговорками, формулирует В.Я. Лакшин: «Если смерть Ивана Ильича для Толстого частный случай вечного "memento mori", суровое напоминание о долге человека вести нравственную и осмысленную жизнь, то для Чехова с судьбой Николая Степановича связан жгуче современный, конкретно социальный вопрос: кризис общественных верований, поиски русской интеллигенцией 80-х годов "общей идеи". <...> Чехова интересует не столько человеческая жизнь в целом, <...> жизнь как выражение вечных законов бытия, сколько характерные черты и настроения его современников»[62].

---

[60] Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. С. 98.

[61] См. аннотированный указатель этих работ: Л.Н. Толстой и А.П. Чехов: Рассказывают современники, архивы, музеи... Сост. А.С. Мелкова. М., 1998. С. 330–371.

[62] Лакшин В.Я. Указ. соч. С. 279.

Такого рода утверждения основываются не столько на реальном смысловом наполнении двух повестей, сколько на их очевидной художественной разнородности. Повесть Толстого, подобно другим его произведениям 1880-х годов, строится на откровенно дидактическом, притчевом начале, что принципиально отличает ее от чеховской[63]. В связи с этим ее образная и сюжетно-композиционная организация отличается повышенной знаковостью, что в первую очередь сказывается на характере изображения пространства. Это является главной и принципиальной особенностью творчества Толстого именно начиная с этого периода и получает теоретическое обоснование в трактате "О жизни" (1886–1887), где дается развернутая толстовская концепция пространственно-временной характеристики бытия. Толстой исходит из представления о жизни как исключительно нравственной категории: "*жизнь, которую я не могу себе представить иначе, как стремлением от зла к благу*" (26; 319). В связи с этим ее пространственно-временные параметры оказываются чисто внешними: "*Истинность нашего знания не зависит от наблюдаемости предметов в пространстве и времени, а напротив: чем наблюдаемее проявление предмета в пространстве и времени, тем менее оно понятно для нас*", поскольку "*познание чего бы то ни было для нас есть перенесение на другие предметы нашего знания о том, что жизнь есть стремление к благу, достигаемое подчинением закону разума*" (26; 357). Толстой теперь прямо признает второстепенность и даже условность характеристики человека через его связи с объективным миром: "*Отрешившись на время от знания самого себя как разумного центра, стремящегося к благу, то есть вневременного и внепространственного существа, человек может на время условно допустить, что он есть часть видимого мира, проявляющаяся и в пространстве и во времени*" (26; 355). "*Истинная жизнь человеческая не есть то, что происходит в пространстве и времени*", – резюмирует он в заголовке 14 главы

[63] См.: Катаев В.Б. Проза Чехова... С. 98.

(26; 359). Отсюда следует сущностная метафоричность его художественного мира, мыслимого в непременном внутреннем соотнесении с вертикальной, ценностной осью: "*Силы пространственные и временные – силы определенные, конечные, несовместимые с понятием жизни; сила же стремления к благу через подчинение разуму есть сила, поднимающая в высоту, – сама сила жизни, для которой нет ни временных, ни пространственных пределов. <...> его (*человека. – Н.Р.*) движение в плоскости – его пространственное и временное существование – не есть его жизнь, а <...> жизнь его только в движении в высоту ...*" (26; 361–362). Повесть "Смерть Ивана Ильича" стала художественной реализацией этих, как и других представлений Толстого, изложенных в трактате.

В основе произведения лежит развернутая и сложная система пространственных метафор, образующая отчетливо этически маркированную толстовскую картину мира, в которой понятия "жизнь" и "смерть" корректируются понятием истины. Центр этой системы составляет понятие "места", выступающее в различных вариантах, иерархия которых демонстрирует авторскую аксиологическую систему. Толстой играет на семантических переходах, постепенно углубляя и расширяя присущее персонажам узко-социальное представление.

Исходным является значение "служебное место": "*Место оставалось за ним, но <...> в случае его смерти Алексеев может быть назначен на его место, на место же Алексеева – или Винников, или Штабель*" (26; 61). Такие примеры особенно многочисленны: "*перемещения*" (по службе), "*фиктивные места*" (26; 69), "*место судебного следователя*" (26; 71), "*место прокурора*" (26; 75), "*место председателя в университетском городе*" (26; 76), "*более желательное место*"(26; 76), "*место с пятью тысячами*" (26; 77) и т. д. С этим значением тесно переплетаются другие, прежде всего "место географическое": "*место, куда они переехали*" (26; 75), "*устроиться на новом месте*"(26; 78), все переезды Ивана Ильича, а после его смерти – претендентов на его освободившееся "*место*". Тесное сраще-

ние этих значений Толстой порой обыгрывает: "*Ивану Ильичу предложено было место судебного следователя, и Иван Ильич принял его, несмотря на то, что место это было в другой губернии< ...> и он уехал на новое место*" (26; 71). Сюда примыкает и "место вещей" – "*помещение*", "*новое помещение*" (26; 80), которое обставляет Иван Ильич, предвкушая момент, когда все вещи "*встанут по местам*" (26; 79), "*переместить*" (26; 94). Абсурдность этого комплекса значений вскрывается через оксюморонные сочетания "*место на кладбище*"26; 66), "*цена места*" (для могилы, 26; 66), "*комната мертвеца*" (26; 66), "*комната покойника*" (26; 68) и др. Толстой противополагает этим суетным представлениям онтологическое значение "место в мире", остро соотнося возникающие на основе полисемии обманчивые созвучия: "*опростать место*" (на службе) – "*опростает место, освободит живых от стеснения, производимого его присутствием, и сам освободится от своих страданий*" (26; 95). Толстой обнажает уродливость такого сознания, для которого мир организуется вокруг понятия "служебный кабинет" и, в качестве его географического аналога, – Петербурга, определяющего оценку множества других, по большей части безымянных в повести, городов. Этому служит и явная "ненормальность" отношения героя к деревне, с которой у самого Толстого тесно связано представление об идеальной "естественности" и где Иван Ильич сразу "*почувствовал не только скуку, но тоску невыносимую*" и принял решение "*ехать в Петербург хлопотать*" о новом "*месте*" (26; 77).

Но Толстой не только разоблачает искусственность типичной для современного общества "онтологии", но и противопоставляет ей идеал, норму, обнажая тоже пространственную основу метафор, обозначающих нравственные понятия: близость человеческих отношений прямо соотносится с близостью и "*дальностью городских расстояний*" (26; 62), которые персонажами расцениваются по главенствующей для них шкале социальной престижности. Таким образом, Толстой последовательно раскрывает недолжность самого принципа дискретного мироустройства, к которому тяготеют персонажи: Иван Ильич

видел "*в служебном мире <...> весь интерес жизни*" (26; 75), стремился "*выгородить себе мир вне семьи*» (26; 74), устроить себе приличный "круг общества" (26; 82). Логическим продолжением и пределом этой дискретности становится мучительное одиночество больного Ивана Ильича, умиравшего "*за тремя дверьми*" от своих родных (26; 66). Одинокое умирание выводится как следствие из всей обособляющей организации жизни и получает почти аллегорическое выражение в образах "*узкого черного мешка*", "*черной дыры*" (26; 112), в которых героем воспринимается смерть. Вся его внутренняя работа сводится к противопоставлению жизни и смерти, которое является недолжным в свете авторских идеальных представлений, наиболее полно олицетворяемых Герасимом. Для Герасима органично синтезирующее мироощущение, которое проявляется и в его постоянном легком, естественном передвижении по всему дому (без деления его на помещения здоровых и больного, а затем "*мертвеца*"), и в его готовности застывать вместе с больным в удобной для него единой "композиции", и в его простой философии: "*Все умирать будем*" (26; 98). Для Герасима смерть выступает как всеобъединяющее начало; более того, он не разделяет жизнь и смерть, а ощущает их в бытийном единстве, которое лишь в последний момент открывается и Ивану Ильичу.

В повести реализуется четко сформулированное в трактате "О жизни" представление: "*Страх смерти есть только сознание неразрешенного противоречия жизни*"; "*Страх смерти происходит от того, что люди принимают за жизнь одну маленькую, их же ложным представлением ограниченную часть ее*"; "*Для человека <...>, знающего себя не по отражению в пространственном и временном существовании, а по своему возросшему любовному отношению к миру, уничтожение тени пространственных и временных условий есть только признак большей степени света*" (26; 397, 406, 411). Смерть мыслится как преодоление пространственно-временной ограниченности, выход в метафизическое "беспространственное пространство", атрибутами которого являются бесконечность, вечность и свет.

Соответственно жизненный путь героя оформляется как поступательное движение (*"... а я всё шел ближе, ближе к пропасти <...> Ближе, ближе"* 26; 91), осмысляемое в четких ценностных границах: от "*одной точки светлой там, назади, в начале жизни, а потом все чернее и чернее ...*"(26; 109) – и до финальной, тоже светлой точки: "*Вместо смерти был свет*" (26; 113). Все очевиднее проявляющаяся к финалу метафорическая оппозиция "свет-тьма", связанная с освобождением героя от "*окружающей его*" социальной лжи, перекликается с мотивом ловушки, тупика, находящим наиболее яркое воплощение в образе "*черного мешка*". Сама кольцевая композиция сюжета тоже реализует этот мотив, вместе с заглавием, которое запирает судьбу героя в сразу обозначенных пределах. Но финал резко размыкает этот тупик, открывая герою метафизический выход, которому придает особую весомость именно этот противодействующий контекст. Толстой не столько действительно размыкает сюжетный круг (герой не уходит от объявленной заголовком смерти), сколько инвертирует само заглавное понятие, противопоставляя социально типичному эгоистическому подходу к нему истинный, которым смерть-зло опровергается во имя смерти-прозрения. Именно этим объясняется всё нарастающий к финалу мотив "смотрения", "взгляда", "видения", отражающий напряженные усилия героя по осмыслению своей жизни. В связи с этим значимы образы "*слепой кишки*" и "*блуждающей почки*" (26; 84), которые становятся метафорами духовной слепоты человека. Толстой "выворачивает наизнанку" ситуацию, которая является воплощением системы ценностей самого героя, и из окружения ложных понятий, с которыми он ошибочно ассоциировал смерть, выпускает его на свет – свет постигнутой им истины, тем самым освобождая его от власти пространства.

В отличие от толстовского, чеховский герой находится не в окружении, а перед надвигающейся смертью. Сюжет "записок", не обрамленный повествовательским комментарием, исключает смерть самой жанровой формой, возводящей героя в авторс-

кую степень, и линейность его развертывания сосредоточивает внимание на движущемся актуальном моменте. Открытая, хоть и минимальная, перспектива в финале оставляет сюжет целиком в сфере жизненной компетенции человека, а взыскуемую им "*общую идею*" – не достигнутой и требующей дальнейших усилий. В связи с этим полемичной по отношению к Толстому выглядит концовка чеховской повести. Вместо обнаженной символики "света в конце туннеля" перед героем обычный коридор, по которому уходит последний близкий человек. Коридор не имеет семантически акцентированного конца, он заканчивается лишь поворотом, за которым скрывается Катя. Эта линейная горизонталь демонстрирует, как и в финале "Огней", неразрешимость и на уровне автора того вопроса, с которым остается герой. А.П. Кузичева отметила характерное для героя "Скучной истории", как и других произведений Чехова, "стремление разобраться в прошедшей жизни, а не в предстоящей смерти[64]. Однако при этом сознание героя (и автора) у Чехова оказывается бесконечно устремлено вперед, так и не встречая в качестве предела даже смерти; у Толстого, детонируя от потрясающего героя образа смерти, оно отбрасывается на прожитое, которое, завершаясь в своих границах, делается целиком обозримым, доступным оценке. У Чехова здесь вновь реализуется модель "степи", в просторе которой теряется человеческое сознание. Непосредственно связанная со смертью, она приобретает в "Скучной истории" особенно трагический характер, поскольку безопорность предстает как абсолютная перспектива человека. Поэтому повесть стала наиболее полным художественным высказыванием Чехова о своем мировоззренческом кризисе, требующем немедленного разрешения.

Однако соседство с повестью Толстого и через нее – трактатом "О жизни" позволяет разглядеть и позитивное основание для преодоления этого кризиса, перспективу, определяющую магистральное направление творческого развития Чехова. Трак-

---

[64] Кузичева А.П. О философии жизни и смерти // Чехов и Лев Толстой. С. 260.

тат Толстого недвусмысленно направлен против материалистических взглядов[65]. Его основным критическим объектом является наука, прежде всего естествознание, которое, по мнению Толстого, лишь дезориентирует человека, отвлекает его от подлинных проблем жизни. Этот пафос определяет и содержание толстовской "Исповеди", где наукам отводится функция бесконечного и самоцельного познания в пределах "горизонтального" мира: "*законов бесконечного развития не может быть <...> сказать: в бесконечном пространстве и времени всё развивается, совершенствуется, усложняется, дифференцируется, – это значит ничего не сказать*" (23; 17). Толстой с сарказмом отвергает представления как о всеобщей и непрерывной эволюции, так и о единстве организации на разных уровнях – вещества, животного и растительного мира, человека: "*Мы говорим, <...> что в клеточке есть жизнь, что клеточка есть живое существо*, – пишет он в трактате "О жизни". – А *между тем основное понятие жизни человеческой и понятие той жизни, которая есть в клеточке, суть два понятия, не только совершенно различные, но и не соединимые. Одно понятие исключает другое. Или я живой и во мне есть неживые частицы, называемые клеточками, – или есть сонмище живых клеточек, а мое сознание жизни не есть жизнь, а только иллюзия*" (26; 317–318).

Тем самым Толстой обособляет человека от всего остального мира, что ведет, с одной стороны, к его исключительному возвышению как единственного нравственного существа, но с другой – к его изоляции в мире, ставящей под вопрос осуществимость его духовного потенциала, а в художественном плане порождает засилье публицистического начала, господство авторского голоса. В творчестве Толстого такие издержки ант-

---

[65] Толстой в этом отношении продолжает Достоевского, заявлявшего: "Учение материалистов – всеобщая косность и механизм вещества, значит смерть. Учение истинной философии – уничтожение косности ..." (Неизданный Достоевский: Записные книжки и тетради. 1860–1881 // Лит. наследство. Т. 83. М., 1971. С. 175).

ропоцентрического мировидения проявились наиболее резко, сказавшись в болезненной коллизии между художественно-изобразительным, пластическим началом и учительной интенцией. Но в различных вариантах эта выделенность человека из мира, фокусировка внимания на его специфических проблемах свойственна всей русской литературе XIX века. Природный мир может привлекаться к человеческой драме в качестве контрастного или даже внешне созвучного фона (как это было у Пушкина, Лермонтова, Тургенева) или почти вовсе игнорироваться (как у Достоевского), но истинным "фокусом" писательского внимания остается собственно антропное содержание жизни.

Чехов подхватывает гуманистическую традицию русской (и европейской) литературы XIX века, но развивает ее в направлении, подсказанном ему его органичным "естественническим" мировосприятием. Именно ему довелось на первом этапе творчества в чрезвычайно острой форме пережить кризис от сознания бытийного одиночества человека, связанный с давно назревавшим в недрах культуры Нового времени сомнением во всемогуществе человеческого разума; но ему же впоследствии удалось преодолеть разрыв между человеком и миром, построить целостную и гармоничную концепцию бытия, ставшую онтологическим базисом его поэтики. Существеннейшим шагом в этом направлении явилось путешествие на Сахалин. Но прежде чем обратиться к рассмотрению сибирско-сахалинского эпизода, остановимся на другой важнейшей составляющей творчества Чехова 1880-х годов – драматургии, которая, как бы крупным пунктиром пронизывая его путь, отмечает на этом пути этапные вехи. В избранном нами аспекте анализ драматургических произведений тем более важен, что позволяет нагляднее соприкоснуться с авторской субъективностью, поскольку в драме "всякие приемы композиции <...> указывают непосредственно на самого драматического автора как на их субъект" (в отличие от нарративных жанров, где они восходят как к субъекту к эпическому повествователю)[66].

---

[66] Фигут Р. Автор и драматический текст // Автор и текст. СПб., 1996. С. 57

1.2. ДРАМЫ 1880-Х ГОДОВ: ФОРМИРОВАНИЕ ОНТОЛОГИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ «НОВОЙ ДРАМЫ»

На протяжении 1880-х годов в творчестве Чехова происходило зарождение тех черт, которые вели к коренному преобразованию драмы. Чехов художественно отразил изменение самих принципов мировидения, из которых вырастает новейшая драматургия. Древнегреческая трагедия опиралась на античное понятие "космоса", стройное единство которого охватывает человека. Сутью драмы было нарушение и затем восстановление порядка, осуществлявшееся помимо ведения и воли героя. Драма Нового времени ("ренессансная драма") исходила из иных представлений о мироустройстве, в основе которых лежало понятие истории: мир мыслился эсхатологически – как пребывающий в движении с целью и исходом, в восхождении к Абсолюту, внеположному по отношению к миру, но прямо коррелирующему с ним. Конфликт драмы отражал временное препятствие на этом пути и импульс к его продолжению. Человек здесь, несмотря на сформировавшееся понятие личности, подчинен внешней целесообразности, его действия и мотивы оцениваются с общезначимых позиций Абсолюта. Подчиненность субъекта мировой телеологии, как в античности – "космосу", обусловливает катартичность трагедийных сюжетов, связанную с преодолением не только собственной индивидуальной обособленности зрителя-читаталя в пользу героя, но шире – с выходом вообще за пределы ограниченных человеческих интересов в упорядоченный или целенаправленный мир.

Это принципиально роднит аристотелевскую и гегелевскую теорию драмы, которой уже не охватываются новые тенденции, накапливавшиеся на протяжении XIX века и получившие оформленность в "новой драме". Они связаны с сомнением в наличии внешних объективных опор личности, становящейся теперь единственным носителем смысла в неупорядоченном (или подчиненном непостижимому для человека порядку) мире, что сформулировано в афоризме Ницше: "Бог умер". Не совсем точны указания

В.Е. Хализева на "исполненный конфликтности миропорядок", "устойчивую противоречивость" бытия[67]: речь идет не об обнаружении негативного качества мира, а о его "бескачественности", то есть несоотносимости с человеческими представлениями о нем. Специфика "конфликтных положений", пришедших на смену "конфликтам-казусам" (В.Е. Хализев), заключается именно в отсутствии корреляции между объективным миром и субъектом, а разрешение этих конфликтов зависит от способности или неспособности личности принять на себя всю ответственность за упорядочение своей жизни.

Утрата трансцендентной цели могла вести как к размыванию личности, так и к ее самоабсолютизации, что для нее в равной степени разрушительно, поскольку лишает ее необходимого для решения такой бытийной задачи творческого начала. И.П. Смирнов подчеркивает, что подлинное творчество непременно "должно принять черты сотворчества, рекреации, сотрудничества с тем, кто водворяется на место, отведенное творцу бытия. Креативность парадоксальна. Среди всего прочего она творит и самое себя"[68]. Это означает необходимость гипостазирования субъектом собственной незавершенности, которая получает компенсацию в процессе непрерывного автотрансцендирования в мир, амбивалентного творческого самообнаружения и активно-преобразующего становления в нем. (С этим прежде всего связана суть лейтмотива "работать" в зрелых пьесах Чехова). Если можно говорить о катарсисе применительно к "новой драме", то он связан не с прозрением в высший, объективный порядок мира, а с освобождением от рационалистических иллюзий и раскрепощением культурной (смыслопорождающей) способности человека, мобилизацией его креативного потенциала.

---

[67] Хализев В.Е. Драма как род литературы: (Поэтика, генезис, функционирование). М., 1986. С. 149. К нему близок Б.И. Зингерман, отмечающий в качестве основы "новой драмы" то, что персонажи в ней располагаются "непосредственно лицом к лицу с враждебной действительностью" (Зингерман Б.И. Очерки истории драмы XX века. М., 1979. С. 11).

[68] Смирнов И.П. Бытие и творчество. Приложение к альманаху «Канун». СПб., 1996. Вып. 1. С. 91.

Все это лишь отчасти совпадает с экзистенциалистской культурфилософией, базирующейся на том, что "мир человека неотрывен он процесса его самопроектирования"[69]. "Новой драме" не свойственна абсолютизация "онтологии человеческого существования"; напротив, она исходит из расхождения между "экзистенциалами" (Хайдеггер) и непознаваемым объективным миром, с онтологическим приоритетом последнего. Сущностной основой "новой драмы" является именно этот онтологический дуализм, носящий трагически неразрешимый характер[70].

Это делает неотъемлемой принадлежностью "новой драмы" объемность пространственного фона, являющегося в ней мерилом для человеческих коллизий. Поэтому важность пространственного фактора может быть принята за критерий при определении специфики "новой драмы" вместо весьма расплывчатой "иллюзии течения жизни"[71]. Такому критерию соответствуют ранние драмы Метерлинка, многие произведения Гауптмана, позднее творчество Ибсена. В то же время "критерий пространственности" не позволяет отнести к "новой драме", как это обычно делается, драматургические опыты Толстого[72]: в них отсутствует пространство, не подчиняющееся человеческим этическим ценностям. Напро-

---

[69] Культурология. XX век. Словарь. СПб., 1997. С. 550.

[70] Т.К. Шах-Азизова в безусловно содержательной и новаторской для своего времени книге указала на дуализм как на принадлежность лишь одного, "мистического", крыла "новой драмы", тяготеющего к декадансу, связывая это с отказом от "эмпирического изучения мира" в пользу идеализма: "художники этого рода не верят ни естественным, ни социальным наукам" (Шах-Азизова Т.К. Чехов и зарубежная драма его времени. М., 1966. С. 14).

[71] Лакшин В.Я. Указ. соч. С. 396. К такому критерию восходят, по существу, и все признаки "новой драмы", многосторонне рассмотренные в монографии Т.К. Шах-Азизовой. Б.И. Зингерман берет за основной критерий при определении "новой драмы" отказ от индивидуалистического образа действий, что также является лишь следствием основного, сущностного ее качества, связанного с соотношением мира и человека.

[72] Т.К. Шах-Азизова включает "Власть тьмы" в "первую волну новой драмы" (Шах-Азизова Т.К. Указ. соч. С. 7). Л.М. Лотман в главе о драматургии Л. Толстого, говоря о "Власти тьмы", акцентирует общность пьесы с "художественными исканиями самых смелых новаторов сцены и драматической лите-

тив, действие локализовано в соответствии с содержанием этической коллизии, и пространство непосредственно служит ее развертыванию и демонстрации. Такое положение, характерное для «Власти тьмы» и «Плодов просвещения»", не претерпевает изменения и в поздней драме «Живой труп», в которой В.Я. Лакшин усмотрел существенное сходство с чеховским «Дядей Ваней», отыскивая его в «отказе от морально-религиозной дидактики» и «психологическом анализе, потребовавшемся для изображения "среднего" интеллигента»[73].

Драматургия Чехова развивалась в тесном соприкосновении с «новой драмой», усваивая ее принципы из опыта зарубежных писателей и вырабатывая собственные в творческих поисках, отражавших изменение его мировидения. Точкой отсчета здесь является его первая драма – «Безотцовщина» (1878), – парадоксальным образом «опередившая» известность Чехова-прозаика. Юношеская драма имеет сравнительно небольшую и достаточно обозримую историю изучения. В подходах к ней можно выделить две преобладающие исследовательские интенции. Это, прежде всего, обнаружение в пьесе прообраза всего будущего чеховского творчества с его тематикой, проблематикой и даже новаторской художественной структурой[74]. С другой стороны, это признание ее необычайной «литературности», делающей ее своеобразным «ремиксом» мировой сюжетики и поэтики. (Оба эти мотива особенно отчетливо проявились у И.Н. Сухих, давшего главе о «Безотцовщине» характерное название: «Первая

ратуры" (История русской драматургии: (Вторая половина XIX – начало XX века). Л., 1987. С. 390). В.В.Основин относит «Власть тьмы» к типу «новой драмы» (Основин В.В. Драматургия Л.Н.Толстого. М., 1982. С. 129); его точку зрения поддерживает Г.А.Тиме (Тиме Г.А. У истоков новой драматургии в России (1880–1890-е годы). Л., 1991).

[73] Лакшин В.Я. Указ. соч. С. 400.

[74] Эта тенденция оформилась уже в статье М.П. Громова «Первая пьеса Чехова» (в сб.: Литературный музей А.П. Чехова. Вып. 3. Ростов-н/Д. 1963. С. 5–25). И.Н. Сухих утверждает: «Многие черты поэтики драмы, которые мы привычно называем чеховскими, не просто наметились, а отчетливо, реально проявились в первой пьесе. <..> Чехов как драматург-новатор начинается с "Безотцовщины"».

драма: концы и начала»). Исследователи порой с неумеренным энтузиазмом склонны приветствовать в первой драме уже «готового» Чехова, так что возникает вопрос: а в чем же заключалось его творческое развитие, да и было ли оно по сути, или только во внешне-количественном отношении? Такой вопрос касается едва ли не в первую очередь пространственной организации сюжета, поскольку именно емкость фабульно-сценического пространства, его особая репрезентативность является наиболее заметной отличительной принадлежностью зрелых чеховских пьес, фокусирующих в своей локальной «топографии» небывало широкое жизненное содержание.

В этом отношении «Безотцовщина» нередко признается чуть ли не аналогичной чеховским шедеврам. Так, в статье Н.А. Тарковой «От "Безотцовщины" к "Вишневому саду"» эти две пьесы практически уравниваются: «Ощущается стремление драматурга всеми мерами раздвинуть пространство сцены, впустить в пьесу и спектакль живую жизнь. <...> Во втором действии "Безотцовщины" то же стремление прорвать пространство сцены, расширить его до почти символического значения»[75]. Речь идет о второй картине второго действия, где изображается далекая перспектива с реалиями, которые вновь возникнут в ремарке ко второму действию «Вишневого сада»: «... По просеке, теряющейся вдали, тянется полотно железной дороги. <...> Ряд телеграфных столбов. <...>» (11; 90). Е.М. Заяц также указывает на «эпическую широту», присущую хронотопу пьесы, который «объединяет былинные, мифологические времена российской истории и современный исторический момент; уютное, домашнее пространство Войницевки, Платоновки и огромные просторы России и всего мира. <...> Историческое и личное время героев, дом и мир не противопоставлены друг другу, а тесно взаимосвязаны»[76].

---

[75] Таркова Н.А. От «Безотцовщины» к «Вишневому саду» // Чеховские чтения в Ялте. М., 1983. С. 39.

[76] Заяц Е.М. Динамика взаимодействия романной прозы и драмы в раннем творчестве А.П. Чехова. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск. 1999. С. 14.

Действительно, раннему драматургическому опыту Чехова присуще стремление к той «эпической широте», которая станет неотъемлемой характеристикой его зрелых пьес, выдающей их принадлежность к «новой драме» и выделяющей их даже внутри этого течения по особой масштабности. Но здесь точнее было бы говорить о «квазиэпичности», что связано именно с откровенной литературной вторичностью «Безотцовщины»[77], определяющей не только тематические, фабульные и стилистические черты, но и особую эстетическую природу пьесы, отличающую ее от позднейших шедевров. «Литературность» всегда будет чрезвычайно важной составляющей чеховских конфликтов, прежде всего в драматургии. Недаром на специфическую реминисцентность пьес так любят указывать исследователи; особенно существенна она в «Чайке» и «Вишневом саде», что, очевидно, определяет для самого автора их комедийную суть. При этом «литературность» выступает как свойство персонажей, бессознательно выстраивающих свое мировидение и самосознание по готовой парадигме, более удобной и легкой по сравнению с жизнью. Обязательным же ее коррелятом является авторское представление объективного мира с его внутренним единством, не подчиненным логике (такое соотношение было отчетливо сформулировано в романах Флобера, ставших образцом для «новой драмы»).

Именно такое представление отсутствует в «Безотцовщине», где «литературность» существует на впоследствии утраченном ею авторском уровне. Пространственный сюжет произведения как бы сшит из множества топосов, наделенных семантической завершенностью. Сама сценическая топография ориентирована на мозаичность мировидения: четырехактная пьеса поделена на пять картин, из которых ни одна не повторяет другую. Даже «*имение Войницевых*» (11; 6), заявленное как место дей-

---

[77] И.Н. Сухих, отметив, что «речь идет едва ли не о главном свойстве чеховской драмы – ее специфической литературности» (Указ. соч. С. 17), подробно рассматривает истоки многих образов и ситуаций в пьесе.

ствия всей пьесы, выступает в трех разных обликах, практически не связанных между собой. Так же по-разному предстает школа, где живет Платонов, во втором и третьем действиях. Очевидно, сильнейшее влияние Шекспира, ощутимое не только в гамлетизме Платонова, но и в общей стилистике пьесы[78], во многом определяет тяготение сценического пространства к барочной «разорванности», что не менее значимо в «Безотцовщине», чем влияние романной традиции.

Наряду с «обстановочными» топосами в пьесе существует еще большее количество «виртуальных», формирующихся только через речь персонажей; им в не меньшей степени свойственна особая самодостаточность, несоотнесенность с реальным, объективным пространством. Каждый из этих топосов является формой реализации определенного и узнаваемого по своим литературным истокам «задания». Это с карикатурной заостренностью демонстрирует образ Парижа, как бы воскрешающий пафос фонвизинского «Бригадира»: через фарсовую фигуру «русского парижанина» Глагольева 2 он открывается в клишированной роли средоточия легковесных наслаждений; туда разуверившийся в идеалах Глагольев 1 устремляется *«искать счастья»* и *«грешить»* (11; 149).

Такой же заданностью обладает образ Москвы, в сюжете пьесы, претендующей на всероссийское обобщение, особо значимый, а в художественном отношении – ключевой. Он сразу получает ассоциативную связь с театром (рассказ Глагольева 1 о случае в опере – 11; 12), которая далее косвенно конкретизируется Венгеровичем 2 до пристрастия Платонова к разоблачительным речам в духе Чацкого (11; 50) и наконец полно реализуется в исповедальном воспоминании самого героя о том, как он в университетские годы *«на Театральной площади, быва-*

---

[78] «Главное взаимодействие в "Безотцовщине" осуществляется всё-таки не по линии Платонов – Гамлет, а по линии Чехов – Шекспир», – отмечает И.Н. Сухих (Указ. соч. С. 27), отыскивая результаты этого взаимодействия в мелодраматизме ситуаций, «грозовой атмосфере» царящих в пьесе страстей.

ло... падшим хорошие слова говорил... Люди в театре, а я на площади...» (11; 177). Тем самым театрально-ролевое самопредъявление личности становится индивидуальной характеристикой Платонова и одновременно чертой общенационально-эпохальной типологии, закрепленной столичным образцом. В художественном же плане это прочитывается как основной конструктивный принцип пьесы, составленной из «разыгрываемых» персонажами готовых сюжетов.

Характер и содержание пространства в пьесе целиком определяется логикой этих сюжетов; само же оно не обладает собственной продуктивностью. В этом обнаруживается специфика ранней чеховской пьесы как сугубо «литературной», рожденной не из жизни, а из ее пересозданий. Сюжет строится «не с той стороны», герметично, а потому базовый для реализма XIX века конфликт человека и действительности в нем фактически отсутствует, вернее, лишь имитируется. Изображаемые пространственные реалии полностью видоизменяются в зависимости от того, какой сюжетный «код» для них избирается. Так, школа во второй картине второго действия предстает как уголок идиллии, олицетворяемой Сашей, благодаря контрастному соседству с разыгрываемой возле нее Платоновым драмой любовных страстей. А в следующем действии, в «обломовском» сюжете Платонова, отбивающегося от попыток любящих женщин «*воскрешать*» его, «*поднимать на ноги*» (11; 124)[79], та же школа, показанная изнутри, выступает как отражение внутренней драмы героя, пространственный аналог его душевного одиночества и смятения.

Подчиненность пространства имманентной логике сюжетных образцов демонстрирует и образ железной дороги, впоследствии столь частый и существенный у Чехова, и в том числе

---

[79] «Обломовский» адрес этого действия называет И.Н. Сухих, обращая внимание на особую роль в нем дивана: «ритм всего действия строится здесь на том, что во время бурных объяснений Платонов то ложится на диван, то вскакивает с него. В одном явлении Чехов дает как бы иронический конспект романа Гончарова» (Указ. соч. С. 21).

в «Вишневом саде». Его присутствие во второй картине второго действия весьма прозрачно объясняется мелодраматическим развертыванием событий: «*полотно железной дороги*» становится местом, объединяющим участников и свидетелей любовной коллизии (Платонов, Анна Петровна, Осип, Венгерович 2) и полностью раскрывает свою функциональную прагматику в конце картины, когда потрясенная изменой Платонова Саша бросается под приближающийся поезд. Железная дорога не имеет никакого отношения к содержанию объективного мира, а ее появление в пьесе явно санкционировано закрепленной за нею примером «Анны Карениной» семантикой радикального средства разрешения любовных коллизий. Власть этой семантики настолько сильна, что и предложение Анны Петровны Осипу ехать на богомолье в Киев по железной дороге окрашено ею: оно перекликается с первым проектом пешего паломничества по святым местам и издевательски корректирует его в соответствии с новой ситуацией (ревность Осипа к Платонову после подсмотренной любовной сцены).

Особенно интересен в драме образ имения, наиболее значительный для драматургии Чехова: она вся будет связана с дворянской усадьбой (в «Трех сестрах» – городской усадьбой), но семантика этого топоса, определяемая прежде всего его соотношением с человеком, будет существенно меняться. Заявленная в самом начале пьесы генеральная роль этого топоса («*Действие происходит в имении Войницевых*» 11; 6) в сочетании с многоликостью дальнейшей сценической топографии обнаруживает его семантическую неопределенность. Он уже явно выделен Чеховым как основной для отражения драматического конфликта современности, но еще далеко не открыт тот внутренний потенциал, который позволит в будущем фокусировать в нем бытийное содержание. Существуя номинально в качестве объединяющего понятия, имение распадается здесь на ряд обособленных образов – в том числе даже школы на лесной просеке, очевидно, формально входящей в его «административные границы». Собственно же усадьба тоже фигурирует как само-

стоятельные локусы гостиной, сада, кабинета, каждый из которых несет свою семантическую нагрузку. Гостиная выступает как место демонстрации полного состава действующих лиц в их социально-репрезентативной пестроте и соответственно подчиняется логике натуралистического нравоописания. Сад рисуется в стилистическом ключе маскарадно-развлекательной сюжетики, «ночной», «изнаночной» по отношению к повседневной рутине. Отсюда в его изображении акцентировка таких реалий, как статуя, фонари и плошки, китайская беседка с вензелем, звуки музыки и игры в кегли, фейерверк. Всё это, включая «*цветник с круговой аллейкой*» (11; 54), благодаря искусственному освещению, получает колорит миражности, ирреальности, отвечающий эксцентрическим проявлениям персонажей (объяснения Анны Петровны с Платоновым, Глагольевых 1 и 2 с Анной Петровной, Платонова с Софьей Егоровной). В связи с этим неслучайным оказывается наличие в глубине сада реки, которая соответствует глубинным, таимым под этим маскарадным антуражем слоям «природного», стихийного – страстно-плотским влечениям[80], которыми управляется поведение персонажей не только в этой, но и в следующей картине[81].

Наконец, в последнем случае усадьба представлена через «*кабинет покойного генерала Войницева*», изображение которого откровенно аккумулирует в себе атрибуты дворянской культуры:

«Старинная мебель, персидские ковры, цветы. Стены увешаны ружьями, пистолетами, кинжалами (кавказской работы) и т. п. Фамильные порт-

---

[80] Именно таков смысл зова Платонова, уловленный Софьей Егоровной: «*П л а т о н о в: Кто на реку со мной? – С о ф ь я Е г о р о в н а. Эх... чему быть, тому не миновать! (К р и ч и т) Иду! (У б е г а е т)*» (11; 88)

[81] Здесь функцию реки берет на себя лес, в облике которого традиционное фольклорное содержание раскрывается через откровенно стилизаторское изображение разбойничьей вольницы Осипа («*Мой дом там, где пол земля, потолок небо, а стены и крыша неизвестно в каком месте... Кого бог проклял, тот и живет в этом доме...*» 11; 93); но обязательный «чудесный» компонент семантики леса связывается именно с тайными и непобедимыми влечениями плоти (вспыхнувшая при случайной встрече в лесу страсть Осипа к Анне Петровне).

реты. Бюсты Крылова, Пушкина и Гоголя. Этажерка с чучелами птиц. Шкаф с книгами. На шкафу мундштуки, коробки, палки, ружейные стволы и т. п. Письменный стол, заваленный бумагами, портретами, статуэтками и оружием» (11; 150).

Такая концентрация культурных знаков стимулирована назревающей развязкой, сопряженной с утратой имения прежними владельцами и предполагаемой его гибелью под рукой новых дельцов Бугрова и Венгеровича 1, совершенно чуждых дворянской культуре. Однако эта сюжетная линия оказывается явно фоновой по отношению к основной – драме человеческих страстей, – подчеркнуто отступая перед нею и служа ее укрупнению. Господствующее мелодраматическое начало[82] лишает усадебный топос смысловой инициативы, обрекая его на иллюстративность.

Отсутствие соотнесенности с подлинным пространством действительности приводит персонажей, и прежде всего Платонова, к гипертрофированной сюжетной продуктивности. Так, от решения Платонова поехать к Анне Петровне или к Софье Егоровне в ответ на их любовные призывы зависит кардинальный выбор стилистики дальнейшего сюжетного развития: «*Пойду затяну длинную, в сущности скучную, безобразную песню...*» (11; 114) или «*Это мое счастье! Это новая жизнь, с новыми лицами, с новыми декорациями!*» (11; 116). Такая «гиперрезультативность» каждого шага героя ведет к тому, что последствия его действий намного превосходят его намерения и он сам в финале с недоумением и ужасом смотрит на дело своих рук. Однако это всевластие героя является мнимым, поскольку, не имея подлинного объекта (в объективном, реальном пространстве, а не в неотрывном от самого героя, зависимом от него, как

---

[82] Г.А. Бялый связывает «элемент мелодрамы» в «Безотцовщине» лишь с «фигурой благородного разбойника» – Осипа (см.: История русской драматургии (Вторая половина XIX начало XX века). Л., 1987. С. 443). Е.М. Заяц рассматривает его гораздо шире, как одну из конструктивных основ пьесы (см.: Заяц Е.М. Указ. соч.).

бы излучаемом им фиктивном топосе воспроизводимой сюжетной модели), его активность обращается в конечном итоге и на него самого, резонируя в замкнутом пространстве с разрушительной силой. Платонов становится, таким образом, жертвой не столько той социально-исторической и нравственно-психологической жизненной коллизии, на анализ которой претендовала пьеса, сколько эстетической природы произведения, ведущей его к саморазрушению путем изоляции от реальности.

Реальность же входила в сюжет еще несмело, почти незаметно, лишь на периферийных ролях, практически никак не влияя на сюжетное движение. Но при этом она являлась необходимой основой, на которой крепились разрозненные «литературные» сюжеты. Она была представлена географией той «*одной из южных губерний*» (11; 6), в которой располагалось явно сконструированное «*имение Войницевых*» и которая включала также Юсновку, Платоновку, Ивановку, Бесово болотце, расстояния в верстах до имения Грековой и т. д. Эта объективная целостность еще не распространялась не только на откровенно умозрительные «*всю Европу*» и «*всю вселенную*» (11; 24, 26), но и на Москву. Но именно с ее «узаконения» спустя десятилетие начнется подлинная драматургия Чехова, чтобы затем двигаться к всё большему расширению, точнее, размыканию этого пространственно-смыслового континуума.

Драматургические опыты Чехова во второй половине 1880-х годов говорят о постепенном приближении к философским и структурным принципам «новой драмы», происходящем в это время под непосредственным воздействием понятия экзистенциального абсурда. В драматическом этюде «Лебединая песня» («Калхас») представлена «пограничная ситуация» человека, показанного в момент своего итогового противостояния смерти. Действие «этюда» совершенно статично: динамика внешнего движения и межсубъектных конфликтов вытеснена драматизмом духовного прозрения героя. Место действия сочетает в себе достоверность театрального «быта» и бытийную символику, в которой однозначно доминирует семантика смерти. Темнота в

зале, не разгоняемая огоньком одинокой свечи на сцене, соответствующим образом интерпретируется самим героем: "*Черная, бездонная яма точно могила, в которой прячется сама смерть* ..." (11; 208). Сквозь тему загубленного театральной пошлостью таланта отчетливо проступает модель трагического экзистенциального одиночества человека, не разрушаемого и появлением собеседника – суфлера, сама театральная должность которого делает его как бы тенью героя.

Художественное пространство сценки расширяют цитируемые героем фрагменты из произведений Пушкина и главным образом Шекспира, что заставляет вспомнить шекспировскую фразу: "Весь мир театр, и люди в нем актеры", – минуя ее барочные обертоны и учитывая ее общебытийную символику. Эти фрагменты создают огромный и насыщенный жизнью масштаб, контрастно усиливающий могильную семантику пространства действия и акцентирующий его экзистенциальную напряженность. При этом подчеркивается принадлежность этих картин сознанию героя, которое превосходит немощную плоть; тем самым проясняется основная коллизия – между смертной конечностью человека и безграничностью его духа, вмещающего весь мир и создающего новую реальность. Заключительный отрывок из "Горя от ума" играет роль скрепы между двумя реальностями – бытовой и духовной. Покидая сцену со словами Чацкого: "*Вон из Москвы! ... пойду искать по свету* ..."(11; 215), герой возвращается в действительное пространство своей бездомности ("*Нет у меня дома, – нет, нет, нет!*" 11; 211), которое только что было им осмыслено как наступающая смерть, то есть как практическое исчезновение пространства.

В этом драматическом этюде еще видны черты раннего "сценочного" творчества Чехова-юмориста. Но, при внешнем сохранении характерной локальности действия, она по существу преодолевается путем ассоциативного расширения пространства, что станет одной из основ чеховского драматургического новаторства. Но главным здесь является именно сопряжение быта со смертью, что и придает ему бытийный масштаб, заставляя

выступать от имени жизни в целом. Введение смерти в комедийный сюжет, которое останется характерной принадлежностью чеховской драмы[83], коренится в сложном, противоречивом мировидении кризисного периода, когда место чуждого автору ограниченного персонажа занял герой родственно открытого ему сознания, но на первых порах еще не смеющий вступить в более свободный, самостоятельный контакт с миром. Такой герой призван не только воплотить антропологические представления автора, но и сыграть для него роль того "другого", в соприкосновении с которым укрепляется его собственное "я". В драматическом роде, где персонаж получает видимость большей автономности, такая личностная функция художественного произведения особенно плодотворна. Очевидно, этим в немалой степени объясняется как сам факт активного драматургического творчества Чехова в этот период, так и характер пьес, в которых смерть постоянно присутствует в качестве "контекста" жизни.

В свете вышесказанного понятно, что комедия "Иванов" (1887) ориентирована для Чехова не столько на исследование социальной современности[84], сколько на бытийное обоснование собственной личности в решении экзистенциальных проблем. Потому столь туманны мотивировки овладевшей героем "*усталости*": она не имеет реальных жизненных причин, вос-

---

[83] "Водевиль с самоубийством, комедия с самоубийством – изначальный жанровый оксюморон в творчестве Чехова» (Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. С. 115).

[84] Именно такой аспект доминирует в подходе к этой пьесе во всех ее вариантах. В.Б. Катаев, давая обзор суждений об "Иванове" и отмечая преобладание в них социологических трактовок конфликта пьесы, сам сводит свою трактовку по существу к тому же: «... в "Иванове" Чехов откликается на ситуацию, прямо подсказанную эпохой 80-х годов: массовое разочарование в былых увлечениях и столь же поспешный переход к увлечениям новым, крах авторитетов и учений, неподготовленность к практическим действиям по принятым программам и т. д.». И хотя исследователь утверждает, что «границами только чеховской эпохи "ивановская" ситуация не исчерпывается», ее расширение связывается с приданием тем же социально обусловленным проблемам «общечеловеческого смысла» (Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. С. 142–143).

ходя к самым общим закономерностям человеческого бытия, из которых главной и все определяющей является его конечность. Это художественно выражается в пространственной замкнутости, даже тесноте сюжета, сфокусированного на герое. То, что местом сценического действия являются два имения, не расширяет пространственные рамки, а, напротив, фактически сжимает их, создавая эффект несодержательного удвоения: и в своем доме, и у Лебедевых Иванов равно тоскует, независимо от встречаемого там разного отношения окружающих. Идею бессмысленной равнозначности пространства формулирует Шабельский – комический двойник Иванова: "*А чем желтый дом хуже любого белого или красного дома?*" (11; 283). "Большим пространством" сюжета является по сути "*уезд*", ограничивающий поле жизнедеятельности героя; именно в масштабах "*уезда*" совершаются и получают оценку его поступки. Все лежащее за границами "*уезда*" освещается как нереальное пространство, сродни "*Америке*", куда зовет бежать Иванова Саша. Упоминаемые в обывательских разговорах комических персонажей Австралия, Германия, Франция выступают как пустые абстракты, ни в коей мере не составляющие какой-либо альтернативы "*уезду*". Его смысловыми коррелятами являются, с одной стороны, Москва, с другой – Париж. Москва располагается в плоскости не столько пространства, сколько времени, будучи связана с прошлым героя; это не реальное место, а обозначение духовного потенциала Иванова, замысла его жизни, оттеняющего несостоятельность реального осуществления. Благодаря Лебедеву образ Москвы расцвечивается красками студенческой вольницы, и тем очевиднее проступают в нем черты утерянного рая, золотого века. С другой стороны, Париж является обозначением ложной перспективы, поскольку мечтающий о нем Шабельский стремится туда главным образом на могилу жены и навстречу собственной смерти: "*Так бы я и сидел на могиле, пока не околел*" (11; 228). Цель жизни, мечта о будущем оборачивается смертью, сводя жизнь героя к точке настоящего с его "бескачественным" движением – механическим перемещением без

сущностных изменений. "Сущее динамично, – пишет И.П. Смирнов, – коль скоро у него есть субститут, коль скоро оно трансцендируемо"[85]. Таким всеобщим субститутом бытия является история, которой лишается человеческая жизнь в "Иванове", превращаясь в свою противоположность. Безальтернативное бытие в настоящем утрачивает свойства бытия, из которых основное – индивидуализированность, дифференцированность всего существующего. Отсюда та неразличимость, смысловая нейтральность пространства, которая делает его антипространством, превращая его в ловушку для человека. Такой ловушкой является "*уезд*", засосавший и убивший Иванова.

Мотив ловушки, тупика нарастает в пьесе, наделенный достаточно внятным родством с темой смерти (крик совы в имении, где заперта больная Анна Петровна; слова Саши: "*С вами не то что на край света, а куда хотите, хоть в могилу, только ради бога скорее, иначе я задохнусь ...*" 11; 252). Ситуация ловушки актуальна для всех сколько-нибудь мыслящих персонажей. Иванов отличается от остальных видимостью намеренной активности по жизнеустройству других, за что и подвергается обвинениям доктора Львова. На деле же он лишь воплощает для Сарры бытийную закономерность ("*Я полюбила его с первого взгляда <...> Взглянула, а мышеловка меня – хлоп!..*" 11; 233), которой подчиняется и сам. Альтернативы "*мышеловке*"-судьбе, кроме смерти, нет. Композиционно это выражено через соотнесение финала третьего действия, где происходит открытое эксплицирование Ивановым темы смерти по отношению к жене, и четвертого действия с его праздничной суетой, которая оборачивается смертью самого Иванова. Попытка героя противопоставить смерти свою активность в сфере жизни подчеркнуто проваливается.

Жанровое обозначение пьесы как "комедии", очевидно, объясняется в данном случае во многом инерцией творческого самосознания Чехова, еще не решавшегося прямо заявить о своем отклонении от юмористического русла. (Такая инерция во-

---

[85] Смирнов И.П. Указ. соч. С. 55.

обще характерна для его творчества, в котором драмы обычно не столько предвещают новое, сколько резюмируют накапливающиеся в прозе изменения.) "Иванов" зародился на переломе писательского развития Чехова, соединяя комические привычки предшествующего этапа с кризисной сутью самого перелома. Но полную завершенность замысел обрел в форме "драмы" (1889), отразившей содержание именно кризисного периода. Здесь Чехов решительно освобождается от комического балласта и углубляет черты экзистенциального трагизма личности. Показательно уменьшение подробности описания интерьеров в ремарках, свидетельствующее о переключении внимания на более существенную семантику пространственных отношений. Чехов заострил признаки трагического отчуждения человека от пространства, в котором персонажи или механически существуют, или рвутся прочь. Так, сильнее выражен пространственный характер увлечения Саши Ивановым, связанный у нее с мечтой бежать от "*духоты*" дома, где "*воздух застыл от тоски*" (12; 27, 29): "*... пойду с тобою на край света... Ты на гору, и я на гору; ты в яму, и я в яму. Для меня <...> было бы большим счастьем <...> идти с тобою пешком верст сто*" (12; 59). "*Пойдем отсюда. Николай! Отец, пойдем!*" – взывает Саша в финале (12; 76). Усилен мотив бессмысленной самотождественности пространства для личности: "*И в а н о в. <...> Еду ли я на съезд, в гости, на охоту, куда ни пойду, всюду вношу с собою скуку, уныние, недовольство*" (12; 71). Судьба героя получила метафорическое выражение в образе падения вниз, под уклон: "*В какую пропасть толкаю я себя?*"; "*... Покатил вниз по наклонной плоскости ...*"; "*Долго катил вниз по наклону...*" (12; 53,71, 76). В свете этой метафоры последний жест героя ("*Отбегает в сторону и застреливается*" 12; 76) приобретает символическое значение как бросок за пределы заданной траектории существования.

Таким образом, в пространственной структуре драмы отчетливее проступают черты экзистенциального абсурда, которые выделил и абсолютизировал в творчестве Чехова Л. Шестов

("Творчество из ничего"). Со "Скучной историей" и "Ивановым" он связывал начало нового периода, когда героем Чехова становится "безнадежный человек"[86]. Такая трактовка Чехова, если отбросить свойственные Л. Шестову крайности иррационализма[87], наиболее адекватна именно для конца 1880-х годов.

Абсурду в драме "Иванов" противопоставляется трагическая активность героя. Она не имеет культурного значения, будучи по сути отказом от созидательно-преобразующей деятельности в сфере жизни. Поэтому имение является в пьесе лишь местом действия, чисто внешним по отношению к герою. В "Иванове" вся активность в имении передана Боркину, как в имении Лебедевых – "*Зюзюшке*". Чехов поляризует личность, с ее духовной ориентированностью в область бытия, и "фоновых персонажей", не наделенных личностью и функционирующих в сфере бытовых материальных интересов. Но при этом активность Боркина нерезультативна, а у Зинаиды Саввишны сводится к несозидательному скупому сбережению, что расширяет скепсис относительно возможностей человеческой активности в мире до универсального обобщения. Проблема культуры в связи с имением еще не ставится: его соотношение с творческой деятельностью человека ни в генетических истоках, ни в дальнейшем существовании усадьбы Чехов пока не затрагивает. На первом плане находится больная для него в этот период проблема расхождения материального и духовного начал бытия, обусловливающая трагизм человеческого существования. Абсолютный ценностный приоритет духовного начала определяет игнорирование Чеховым семантического потенциала образа усадьбы. Слабостью культурной рефлексии "Иванов" сближается с рассказом "Счастье", где в данной "от автора" панораме "*барские усадьбы, хутора немцев и молокан, деревни,* <...>

---

[86] Шестов Л. Творчество из ничего // Шестов Л. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. СПб., б.г. С. 39.

[87] См.: Степанов А.Д. Шестов о Чехове // Чеховиана: Чехов и "серебряный век". С. 75–79.

город и поезда железных дорог" (6; 217) сливаются в перспективу идеальной гармонии человека с миром. В "Огнях" ситуация уже усложнилась представлением о неразрешимой двойственности, внутренней конфликтности артефактных объектов, отчуждающихся от сотворившего их человека и все же сохраняющих свою связь с ним.

Такое положение отражено в комедии "Леший" (1890), где проблема созидательной и разрушительной активности человека является ведущей. В отличие от "Иванова" действие здесь разворачивается в плоскости не бытийных, а этико-психологических мотивировок. Чехов создает pendant к экзистенциальной трагической коллизии драмы "Иванов", предлагая теперь ее успешное решение на уровне ответственной компетенции человека. Пишущие о "Лешем" обычно сосредоточивают внимание именно на этой, позитивной стороне пьесы, выделяя как главное в ней программные речи Хрущова. Так, А.М. Долотова прослеживает их связь с современной Чехову публицистикой, освещавшей зарождение экологических воззрений; при этом исследовательница отмечает важную особенность Чехова, переводившего проблему из сферы "естественнонаучного знания" в план "историко-культурный, гуманитарный" акцентированием в ней человеческой ответственности[88].

Но и в этом благополучно разрешающемся сюжете сохраняет свою актуальность трагический исход для личности. В условиях преодоления моноцентрической структуры здесь значимым становится сопоставление двух персонажей – Хрущова и Войницкого, сходных своей созидательной активностью (первый – применительно к лесам, второй – к имению), но противоположных по сюжетному завершению (счастливая любовь – и самоубийство). В свете лейтмотивной для пьесы проблемы счастья, которое является у Чехова обозначением смысла жизни, это

---

[88] Долотова А.М. "Зачем срубили березняк и сосновый бор?" (от "Наивного лешего" – к "Дяде Ване") // Чеховиана: Статьи, публикации, эссе. М., 1990. С. 83–91.

сопоставление имеет особую важность. Очевидно, неслучайно то, что каждому из них придано именно такое поле деятельности. Хрущов мыслит в общероссийском масштабе ("*Все русские леса трещат от топоров ...*" 12; 140), проецируя свою сегодняшнюю деятельность в будущее других людей ("*... если через тысячу лет человек будет счастлив, то в этом немножко буду виноват и я*" 12; 141). Войницкий же замкнут в рамках имения, которое он отождествляет с собственной жизнью; поэтому решение Серебрякова о продаже имения становится для него катастрофой. Образ Хрущова представляет собой конструктивный вариант человеческого существования, составляющий противовес экзистенциальной обреченности личности своей укорененностью в чисто жизненной сфере, разомкнутостью своих устремлений в реальный мир. Хрущов может рассматриваться как "бытовой" вариант типа Пржевальского, занимавшего тогда в аксиологической системе Чехова место человеческого идеала.

Все это придает теперь новое, по сравнению с "Ивановым", значение образу имения. Оно служит здесь не просто нейтральным местом действия, а весьма важной семантической единицей в сюжетно-образной системе произведения, обозначая (в случае Войницкого) место человеческой жизни, самоидентификации личности. Оно соединяет в себе и условие, и продукт существования человека. Как продукт оно может быть отчуждено, что влечет за собой его утрату также в качестве условия существования, а значит, гибель самой личности.

Таким образом в сюжете комедии формулируется та драматическая коллизия, которая займет основное сюжетное пространство "Дяди Вани". Здесь она еще только намечена. Ее стройному развертыванию мешает прежде всего удвоение усадебного топоса (имения Желтухина и Серебрякова), напоминающее "Иванова", но не несущее здесь принципиальной смысловой нагрузки, являясь практически сюжетным атавизмом. Еще важнее то, что сам образ усадьбы здесь пока не получил эстетической целостности; он заслоняется образом дома, выступающим в отчетливо негативном освещении ("*Неблагополучно в этом доме*"; "*Не люблю я этого дома. Какой-то лабиринт*";

"Вон из этого погреба!"). Имение как целое лишь декларируется, что свидетельствует об отсутствии у Чехова ценностно-смыслового понятия этого топоса. Основная пространственная схема сюжета сводится, таким образом, к противопоставлению двух топосов: закрытого, ограниченного (дом), представляющего систему идеологических шаблонов, и открытого, свободного (лес), связанного прежде всего с представлением о системе естественных, природных ценностей. При этом сам образ леса выступает в двойном свете: в собственном природном значении – и в проекции на дом, как метафора присущей ему (то есть его обитателям) ограниченности представлений ("... *во всех вас сидит леший, все вы бродите в темном лесу и живете ощупью*" 12; 194). Заглавие пьесы, фокусируя в себе эту семантическую двойственность, нацеливает на суть центрального конфликта: "леший" как общее определение человека выявляет, с одной стороны, здоровое, гармоничное природное начало; с другой – рационалистическую, социально санкционированную зашоренность, ведущую к конфликтам. В таком виде комедия вписывается в традиционное для русской литературы, прежде всего толстовское, противопоставление естественных и социальных ценностей.

Связь "Лешего" с толстовской традицией отмечалась чеховедами[89]. В.Б. Катаев возражает против однозначной трактовки пьесы как "утверждения какой-либо определенной идеи (например, толстовской)"[90], что было бы в принципе неорганично для творчества Чехова, и акцентирует в комедии гносеологический аспект – выражение взглядов писателя "на природу массовых заблуждений и ложных представлений", "чеховскую иронию над общими представлениями"[91]. Но все это не снимает вопроса о соотношении комедии с толстовскими идеями, которое весьма своеобразно.

---

[89] См., например: Громов Л.П. Годы перелома в творческой биографии А.П. Чехова // Чеховские чтения в Ялте. М., 1954. С. 22; Бялый Г.А. Современники // Чехов и его время. М., 1977. С. 17–18; Паперный З.С. "Вопреки всем правилам ...": Пьесы и водевили Чехова. М., 1982. С. 84–89. и др.

[90] Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. С. 144.

[91] Там же. С. 146, 147.

"Леший" замыкает собой ряд "толстовских" произведений Чехова конца 1880-х годов. Усвоенная от Толстого четкая аксиология, служившая какое-то время спасительным противовесом кризисному сознанию бытийной безопорности человека, скоро перестала его удовлетворять. На это указывает откровенная условность и банальность чрезмерно благополучного финала, не только уравновешивающего, но одновременно и оттеняющего трагический тупик Жоржа Войницкого. Комедийное жанровое начало пьесы связано как с демонстрацией торжества позитивных тенденций, так и с иронией по поводу легкости и абсолютности этой победы. Само название пьесы акцентирует в ней сказочную основу[92], проявляющуюся именно в наивной упрощенности онтологической модели, которая не поддерживается самим автором. Таким образом, "Леший" является в значительной мере иронической комедией, не противоречащей трагическому мировидению кризисного периода. Пьесу можно расценивать как попытку Чехова разрешить его коллизию чисто творческим путем. Однако для выхода из кризиса потребовались более радикальные действия, о которых речь пойдет в следующей главе.

---

[92] Это не отменяет выводов З.С. Паперного, исследовавшего литературные связи пьесы с пушкинской "Русалкой" (см.: Паперный З.С. "Леший" и "Русалка" // Чеховские чтения в Ялте: Чехов и русская литература. М., 1978. С. 16–21).

ГЛАВА 2. ПУТЕШЕСТВИЕ НА САХАЛИН. ОНТОЛОГИЗАЦИЯ МИРА

2.1. РОЖДЕНИЕ НОВОЙ ОНТОЛОГИИ В СИБИРСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Поездка на Сахалин явилась попыткой Чехова разомкнуть тупиковую мировоззренческую ситуацию. Задуманная в свете приближающегося 30-летия, она была связана с подведением определенного жизненного итога и прорывом в новое качество[1]. В многочисленных письмах периода подготовки к путешествию акцентируется именно его глубоко личная значимость: "Я сам себя командирую..." (П., 4; 29). В письме И. Леонтьеву (Щеглову) от 22 марта 1890 года поездка связывается с поиском "истины и непреложных законов", "пути", знания о том, "что <...> делать" (П., 4; 45), с самыми значительными проблемами человеческого самоопределения.

Стремление к постижению смысла жизни уже было осознано Чеховым во второй половине 1880-х годов как неотъемлемая закономерность человеческого существования. Требовалось уяснить, как она соотносится с миром в целом. Естественнонаучные воззрения давали Чехову представление о стройности, закономерности материального мира, но до сих пор это не было органичной основой его онтологии. Между материальным ми-

---

[1] О причинах чеховской поездки на Сахалин размышляет М.О. Горячева в статье: Психологические мотивы сахалинского путешествия Чехова: Об особенностях пространственного восприятия писателя // Сибирь и Сахалин в биографии и творчестве А.П. Чехова. Южно-Сахалинск. 1993. С. 28-38.

ром и познающим его человеком разрастался трагический конфликт. Находится ли человек в положении "мыслящего тростника" или является неотторжимым элементом стройного целого? Вопрос стоял о соотношении человека и мира, и в поисках ответа Чехов предпринял отважный бросок в этот мир.

Очевидно, немаловажно было уже то, что Сибирь тогда воспринималась как место особой динамичности развития, благодаря которой ее нередко сравнивали с Соединенными Штатами Америки[2]. Предстояла встреча с миром в его наиболее живом и значимом соприкосновении с человеком. Важно и то, что путешествие соотносилось с реальной возможностью смерти: "У меня такое чувство, как будто я собираюсь на войну ..."; "... быть может, никогда уже не вернусь ..." (П., 4; 62, 56). Путешествие становилось актом экзистенциального значения и именно так и осознавалось самим Чеховым. Пространство путешествия мыслилось как экспериментальное философское пространство, как выпадение из нормальных жизненных координат, позволяющее соприкоснуться с сущностными законами бытия.

Важно было наличие у поездки хоть не санкционированной официально, но социально значимой цели. В письме Суворину от 9 марта 1890 года Чехов отстаивает важность своего путешествия на "каторжный остров" в различных аспектах – экономическом, нравственном, юридическом. Сознание своей причастности к решению большой общественной проблемы давало ему внешнюю опору в ситуации внутреннего кризиса.

Говоря о сахалинском путешествии Чехова, необходимо иметь в виду, что поездка через Сибирь, получившая отражение в очерковом цикле "Из Сибири", была не менее значима,

---

[2] Так, например, в рецензии на "роман из сибирской жизни" К.М. Станюковича "Не столь отдаленные места" говорилось: "... Посмотрите на жизнь дальнего Запада Америки, или на жизнь французской Новой Каледонии, или хоть на сибирскую, и вы увидите такое разнообразие узоров и красок и такое богатство совершенно непохожих сочетаний и явлений, что с невольным интересом задумаетесь над причинами всех этих расходящихся линий развития" (Сев. Вестник. 1889. № 3. С. 80).

чем пребывание на самом острове, – и потому, что обладала преимуществом первенства, свежести восприятия, и потому, что объем и богатство полученных в ней впечатлений сопоставим с увиденным на Сахалине.

По глубине решавшейся в Сибири проблемы Чехов соприкасался с Достоевским и Толстым. Отправляясь в путешествие, он не мог не соотносить себя с той духовно-культурной традицией, вершинными представителями которой они являлись. Для их героев Сибирь становилась особым пространством, резко противопоставленным суетной социальной жизни, обладающим исключительным потенциалом очищения и преображения личности, что являлось своеобразным изводом романтического "двоемирия". Видимо, авторитет этой традиции был одним из немаловажных факторов, заставивших Чехова реализовать свои искания именно в форме сибирско-сахалинского путешествия. Однако в ходе поездки у него складывалась своя собственная позиция по отношению как к Сибири, так и к миру, к бытию в целом.

Толстого и Достоевского объединяло представление о Сибири как о своеобразной нравственно-социальной утопии, отменяющей власть законов общества и возвращающей человека к изначальным, божественным законам. Соответственно для изображения сибирского пространства в произведениях обоих писателей характерна явная абстрактность, эмпирическая "разреженность" при акцентировании значимых, символических деталей. Так, в "Записках из Мертвого дома" (которые были включены Чеховым в список литературы, изученной перед поездкой) внимание сфокусировано на жизни самой каторги и дается лишь весьма обобщенный очерк места действия: во Введении это среднестатистический сибирский городок, где живет и умирает ссыльный Горянчиков, в самих "Записках" – вид, открывающийся с высокого берега Иртыша на бескрайнюю степь (ч. 1, гл. 7; ч. 2, гл. 5). При всем различии этих картин (связанном с различием повествователей, из которых первый подается в сложном, несколько ироническом ключе) они подчинены общей авторской идее, постижение которой героем-повествовате-

лем "Записок" является сюжетным стержнем произведения. Это идея сущностного единства людей, превосходящего, как случайные и наносные, все порождаемые социальным порядком разделения. Сибирь в своей реальной данности мало интересует писателя, исследующего механику духовного преображения в "Мертвом доме".

В свернутом и заостренном, "формульном" виде символическая картина заречных далей перешла в эпилог "Преступления и наказания". Вид с высокого берега, где находится острог, отмечен идеальными чертами простора, свободы, которые прямо ассоциируются с библейской первозданностью мира. Этот пейзаж явственно отвечает внутреннему состоянию Раскольникова, готового вступить в новую эру своего духовного развития, связанную с христианской любовью. Кроме того, этот пейзаж прямо соотнесен с эпизодом над Невой из петербургской жизни героя (ч. 2, гл. 6), а через него – с другими эпизодами подобной пространственной и смысловой организации (ч. 1, гл. 5; ч. 2, гл. 2). Важно учитывать, какое исключительное значение имеют у Достоевского мифопоэтические модели вообще, и в частности относящиеся, с одной стороны, к реке (мосту), с другой – к Петербургу[3]. Благодаря этому реальное наполнение сибирского пространства практически нейтрализуется, подчиняясь сквозной идейно-художественной логике сюжета. Достоевскому важно, что это именно "другое" пространство, которое актуализирует для человека пребывающие обычно в забвении основы жизнеустройства[4]. Сибирское пространство выступает в ключевой, организующей сюжет романа оппозиции – середины и

---

[3] См.: Топоров В.Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мифологического мышления ("Преступление и наказание") // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. С.193–258.

[4] Е.А. Трофимов замечает: "Роман завершается «переходом из одного пространства в другое» (Трофимов Е.А. О логистичности сюжета и образов в романе Достоевского "Преступление и наказание" // Достоевский в конце XX века. М., 1996. С. 186), – приводя в связи с этим слова из книги В.Б. Шкловского "За и против. Заметки о Достоевском" (М., 1957. С. 185): " ... это было уже в эпилоге, а эпилоги относятся к романам, как жизнь на том свете к нашей жизни".

периферии (где середина – "косная, хаосу причастная"[5]) как крайняя степень положительного члена этой оппозиции.

Подобную ситуацию наблюдаем у Толстого: в повести "Отец Сергий", в "Посмертных записках старца Федора Кузмича" герои удаляются в Сибирь как в некое альтернативное пространство, противопоставленное социальной системе ценностей, которая локализуется в Петербурге. Так, жизненный и пространственный путь отца Сергия строится сначала как цепочка горизонтальных оппозиций, каждое следующее звено которой не дает герою искомого выхода: покидая Петербург для монастыря, а монастырь – для отшельнической кельи, он вновь и вновь сталкивается с тем злом, от которого хотел уйти, и это потому, что несет зло в собственной душе. И лишь уход в Сибирь дает ему истинное освобождение, так как перерождает внутренне. Сибирское пространство, как и у Достоевского, наделяется здесь семантикой духовного возрождения, а значит, бессмертия. В Сибири отменяется власть необходимости, которая проявляется прежде всего в смерти.

Показательно, что тема смерти активно разрабатывается в этих произведениях. При этом победа над смертью утверждается или продолжением жизни героя "за рамками" сюжета (как в "Преступлении и наказании", "Отце Сергии", "Воскресении"), или явным превосходством приобретенного в Сибири универсального духовного опыта героя над его собственной смертью как частностью сугубо земного существования, что подкрепляется внутренними пропорциями сюжетного построения ("Записки из Мертвого дома", "Посмертные записки старца Федора Кузмича").

С этим связана и особая статичность, присущая сибирскому пространству: оно мыслится как единообразное, внутренне не дифференцированное, так что какая-либо его картина выступает как вполне репрезентативная для целого. Это тоже характеризует Сибирь как "зону вечности", где отменяются обычные эмпирические пространственно-временные отношения.

[5] Там же. С. 205.

Характерно, что ни у Достоевского, ни у Толстого путь героев в Сибирь не показан: между двумя пространствами ("петербургским" и сибирским) предполагается качественный разрыв, не преодолимый реально представляемым способом.[6] Это положение по существу не отменяется также и в "Воскресении", где значительная часть сюжета связана именно с движением героя в Сибирь и по Сибири. Но это движение практически целиком внутреннее, нравственное, тогда как окружающее пространство передается чрезвычайно скупо и явно условно. Сибирские реалии оттесняются идейной тенденцией – отрицанием "петербургской" системы социально-нравственных ценностей. Поэтому Петербург как бы проецируется вдаль, делая географические вехи на пути партии арестантов (Пермь, Екатеринбург, Томск...) чисто номинальными. В новых локусах воспроизводится все то же сфокусированное в Петербурге социальное зло, которое передается по оси эмпирической горизонтали.

В то же время Толстому важно показать, что герой попадает наконец в Сибири в иное пространство, открывающее ему выход из тотальной власти Петербурга. Знаком этого служит единственный развернутый сибирский вид[7] (ч. 3, гл. 20), подчеркнутая экзотичность которого связана как с его функцией эмблематического обобщения, исчерпывающей репрезентативности, так и с испытываемым героем чувством новизны. Количествен-

---

[6] Это может служить свидетельством мифологического восприятия Сибири Толстым и Достоевским: "... перемещение из одного locus'а в другой может протекать вне времени <...> попадая на новое место, объект может утрачивать связь со своим предшествующим состоянием и становиться другим объектом ..." (Лотман Ю.М. Миф – имя – культура // Лотман Ю.М. Избр. статьи. Т. 1. С. 63).

[7] *«Дорога, вся изрытая глубокими колеями, шла темным хвойным лесом, пестревшим с обеих сторон яркой и песочной желтизной не облетевших еще листьев березы и лиственницы. На половине перегона лес кончился, и с боков открылись елани (поля), показались золотые кресты и куполы монастыря. День совсем разгулялся, облака разошлись, солнце поднялось выше леса, и мокрая листва, и лужи, и куполы, и кресты церкви ярко блестели на солнце. Впереди направо, в сизой дали, забелели далекие горы. Тройка въехала в подгороднее большое село. Улица села была полна народом: и русскими и инородцами в своих странных шапках и халатах»* (32: 416).

ное накопление пройденного пространства сменяется качественным рывком – герой оказывается, наконец, в подлинной Сибири. Эта модель смыслового сдвига из количества в качество подтверждается пространственным построением финала: долгое движение Нехлюдова с англичанином-миссионером по камерам тюрьмы, повторяющее одну и ту же гнетущую картину социальной несправедливости, при переходе в покойницкую рождает неразрешимые вопросы, которые тут же находят исчерпывающий ответ в Евангелии. На смену земной, подчиненной социальнным законам горизонтали вдруг приходит вертикальное измерение, где противопоставлены *"Царство небесное"* и *"геенна огненная"*, и именно из этой противопоставленности открывается возможность создания *"Царствия Божия на земле"*.

Прорыв в высшее бытие из безблагодатной плоскости социального существования становится возможен именно в Сибири. Об этом говорит изоморфность построения в изображении ситуации духовного прорыва и самого сибирского пространства, в котором также экстенсивной реальной протяженности предпочтено напряжение символически насыщенного топоса. У Толстого и Достоевского Сибирь ассоциируется с предельным страданием и злом (и потому смертью) и в то же время с победой над ними. Уход в Сибирь (все равно, вынужденный или добровольный) мыслится по аналогии с христианской смертью-воскресением. Отправившийся туда человек навсегда исчезает из прежней жизни, прорываясь даже не просто в иную жизнь, а в вечность.

Такая интерпретация сибирского пространства, несомненно, обязанная своим появлением судьбам многих славных мучеников, особенно декабристов, прочно утвердилась в русской литературе с середины XIX века и сохранялась, как видим, у Толстого даже в конце его творческого пути. Чехов вступает с этой традицией в очень неоднозначные отношения, с одной стороны, снимая окружающий Сибирь религиозно-мистический ореол, с другой – сохраняя и развивая ту масштабную проблематику, которая с нею ассоциировалась.

Это особенно хорошо видно на фоне весьма обильных публицистических разработок сибирской темы в конце 1880-х – начале 1890-х годов, когда интерес к ней заметно усилился и характер его изменился: вместо преимущественно этнографического описания, как, например, в книге С.В. Максимова "На Востоке. Поездка на Амур" (СПб., 1864), теперь внимание сконцентрировалось вокруг трех основных аспектов (которые так или иначе отражены и Чеховым): социального (прежде всего переселенческое движение), юридического (состояние пенитенциарной системы) и экономического (особенно в связи со строительством Транссибирской железной дороги).

Даже при освещении этих вполне конкретных и злободневных вопросов очеркисты нередко прибегали к своеобразной мифологизации Сибири как совершенно "иного" пространства. Например, очерк С.М. Пономарева "В пути" ("Северный вестник", 1890), стилизованный в фольклорно-эпическом духе некрасовской поэмы о мужиках-странниках, завершается картиной настоящего земного рая:

"*... Тучные поля залегли под всем горизонтом. Трава высилась рослая, сочная и зеленеющая. Лес тянулся к лазурному небу и сияющему солнышку, которое грело, а не пекло. Речка многоводная растянулась по зеленеющему лугу; тихо-бесшумно катит она свои полные воды... Ой, как хорошо новоселам! ай да вольный край! умеет он принять землеройных гостей, умеет и потчивать...*"[8].

Здесь религиозно-мифологические мотивы, явно с агитационной целью, преломляются в духе наивных народных представлений, сохраняя лишь внешнее сходство с высокими образцами, которые, тем не менее, все же остаются несомненно авторитетными.

В совсем ином тоне написаны "Очерки Сибири" бывшего ссыльного С.Я. Елпатьевского, публиковавшиеся в 1891–1892 годах в "Русских ведомостях" и "Русской жизни". Цикл

---

[8] Сев вестник. 1890. № 4. С. 69.

насыщен критикой социальных порядков, но она получает особый "сибирский" характер. Здесь Сибирь тоже предстает как особое пространство, но теперь это уже прежде всего пространство смерти. Рубежом, отмечающим начало подлинной Сибири, выступает Обь, в образе которой отчетливо доминирует *"мысль о смерти"* [9]. Тема смерти пронизывает весь цикл, воплощаясь и в чертах пейзажа (показательно, что вся вторая половина цикла рисует Сибирь зимнюю, в *"белом саване"*[10]), и в сюжетных эпизодах. Эта тема получает религиозно-мистический оттенок: так, тайга уподобляется *"суровому и мрачному храму, <...> где человек придавлен к земле высокими стенами, темными сводами, молитвенною тишиной, и только душа его, отрешенная от всего земного, возносится к небу..."*[11]. Как и в вершинных образцах "сибирской" литературы, погружение в смерть здесь оборачивается пробуждением духовной жизни. У Елпатьевского эта позитивная семантика специфически связана с темой защиты сибирских аборигенов: именно им, крайне бедствующим и униженным, доверен символический финал, в котором мертвой природе противопоставлены человеческая любовь и сострадание. Таким образом, в "Очерках Сибири" острые социальные вопросы находят разрешение в особом духовном потенциале самого пространства, за счет его метафизической семантики.

Рядом с этой линией в восприятии Сибири существовала другая, свободная от такой метафизической тенденции. Авторская позиция в ней сводится к социально-критическим или хозяйственно-экономическим представлениям, которые не имеют собственно сибирских корней, а "импортируются" из Европейской России по просветительскому образцу. Сибирь рассматривается с точки зрения общенациональных проблем, решение

---

[9] Русские очерки: В 3-х т. М., 1956. Т. 3. С. 535.
[10] Там же. С. 541.
[11] Там же. С. 537.

которых не предполагает трансцендентного прорыва, а относится целиком к человеческой компетенции.

Например, Н.Г. Гарин-Михайловский, участвовавший в проектировании Транссибирской железной дороги и изложивший свои впечатления в очерках "Карандашом с натуры: По Западной Сибири" ("Русская жизнь", 1894), тоже показывает Сибирь как особо перспективное пространство, но свой оптимизм связывает не с духовными, а с природными богатствами края, открывающими широкие возможности для экономического освоения. Сибирь сохраняет свою идеально-утопическую репутацию ("*Вот страна, которая ближе всех подходит к мечтам о том, что когда-то будет и было*"; это "*вольная, неделеная, далекая сибирская сторона*"[12]); однако этот вывод опирается на тщательное практическое исследование ее природных ресурсов и прижившихся там способов хозяйствования. Таким образом, в разговоре о Сибири отсутствует метафизический план: для очерков Гарина-Михайловского характерна натуралистическая манера, исключающая сколько-нибудь существенное возвышение автора над изображаемым материалом.

Полная "посюсторонность" свойственна и очеркам К.М. Станюковича "В далекие края. Путевые наброски и картинки", опубликованным в 1886 году под псевдонимом Л. Нельмин в "Русской мысли". Путевые зарисовки географического и этнографического характера неизменно сводятся к критике социальных нравов и порядков. Сибирь, являющаяся целью поездки, с самого начала предстает в свете подчеркнуто противоречивых суждений, что актуализирует задачу ее истинной оценки; но к изображению самой Сибири автор приходит только в последнем очерке цикла, тем самым растворяя ее в общероссийской панораме социального неблагополучия.

К этой линии близко и изображение Сибири самими сибиряками, например, "родоначальником оригинальной сибирской прозы"[13] Н.И. Наумовым. Взгляд "изнутри", очевидно, препят-

---

[12] Гарин-Михайловский Н.Г. Собр. соч.: В 5 т. М., 1957. Т. 3. С. 490, 622.

[13] Новикова Е.Г. Томск в жизни Н.И. Наумова: Эскизы без теней // Русские писатели в Томске. Томск. 1996. С. 129.

ствует масштабному символическому осмыслению изображаемого, и в очерковых рассказах Наумова практически отсутствует панорамный обзор. Сибирь дробится в них на отдельные локусы – уезды, деревни, – которые рисуются с натуралистической детальностью и уклоном прежде всего в социально-правовую проблематику, наиболее близкую автору по роду его деятельности и его народническим и просветительским взглядам. Размышления общего характера представляют Сибирь только в социальном плане, сближая ее с Россией или разводя лишь по степени проявленности общих недостатков. Большие пейзажные картины, вообще у Наумова крайне редкие, служат обычно контрастным фоном, оттеняющим пороки общества красотой природы. Так строится, например, очерк "Горная идиллия", открывающийся величественным видом алтайских гор и долин; восторженные слова проезжего архиерея, увидевшего в этом пейзаже Бога, заостряют контрастное звучание основной, критической части сюжета. Подобный прием использован и в рассказе "Паутина". Наумов сосредоточен на конкретике жизни, интересующие его проблемы лежат целиком в социально-нравственной плоскости, не требуя соотнесения человека с какими-то более значительными, трансцендентными критериями. Поэтому сибирское пространство не получает завершенного, целостного осмысления.

Чехов в своих очерках "Из Сибири" также сохраняет высокую степень эмпирической достоверности и остроту социальной проблематики, но это не мешает ему выйти на уровень больших обобщений и философских рефлексий. При этом он остается полностью на материалистической почве и преодолевает традиционный подход к Сибири как "другому" пространству. Именно здесь утверждается основное положение его художественной онтологии, на которое не раз указывали чеховеды, – сущностное единство мира, без полагания "двух миров с границей между ними: *этого* мира, в котором живет герой и с которым он порывает, и *другого* мира с его особыми законами..."[14]

---

[14] Сухих И.Н. Указ. соч. С. 165.

Немецкий исследователь Д. Хаас[15] выводит из этой фундаментальной характеристики чеховского творчества специфическую значимость проблемы смерти. Ведь единственной альтернативой несостоятельной жизни, единственно возможным – и притом неизбежным для каждого человека – подлинным "уходом" в условиях аксиологического единства мира становится именно смерть. Поездка на Сахалин действительно выполнила для Чехова функцию традиционного "ухода", но одновременно и продемонстрировала его принципиальную невозможность в пределах жизни. Отсюда та необычная по масштабу смысловая насыщенность, которой отличается небольшой очерковый цикл "Из Сибири". Главное, что роднит его с высокой традицией "сибирской" литературы и в то же время отличает от нее, – показ глубокого духовного преображения человека в сибирском пространстве (чего совершенно нет в очерках Станюковича или Гарина-Михайловского). Но это преображение происходит не как откровение, а как "открывание", процесс взаимодействия человека с окружающим его миром. Причем результат этого процесса не задан автором герою (как у Достоевского и Толстого), а постепенно вырабатывается самим автором-героем в реальном эмпирическом опыте. Именно этот процесс является основой сюжетного единства в чеховском цикле.

Цикл "Из Сибири" позволяет проследить динамику изменений в сознании самого писателя. Составляющие его очерки во многом перекликаются с письмами, отправленными с дороги; однако цикл имеет перед ними преимущество сюжетной выстроенности, которая отражает внутреннюю логику духовного процесса. Жизненные факты предстают в нем в минимальной, а значит, самой необходимой, основной обработке и отборе в соответствии с некими сущностными критериями, которые благодаря этому становятся особенно осязаемыми.

Своеобразие позиции Чехова рельефно проступает в сопоставлении с таким значительным произведением, как «Фрегат

---

[15] Хаас Д. "Куда ж бежать?": Чеховские вариации на пушкинскую тему // Чеховиана: Чехов и Пушкин. М., 1998. С. 198–211.

“Паллада”» И.А. Гончарова, а точнее – его последние главы, запечатлевшие путь по Восточной Сибири. О том, что Чехову эта книга была давно и хорошо знакома, свидетельствует ее упоминание в письме к брату Михаилу еще весной 1879 года: “Если желаешь прочесть нескучное путешествие, прочти «Фрегат “Палладу”» Гончарова ...” (П., 1; 29). Готовясь к поездке на Сахалин, Чехов включил это произведение в список литературы. Вероятно, ему импонировал сам живой тон гончаровского “путешествия”, окрашенного легким юмором, не избегающего бытовых мелочей и в то же время далеко не ограниченного ими; а также активность героя-повествователя, являющегося, по выражению самого Гончарова, “неотлучным спутником читателя”[16]. Все эти черты можно встретить и в очерках Чехова. Не совсем случайным представляется даже тот факт, что чеховский цикл охватывает именно то сибирское пространство, которое осталось не отраженным у Гончарова: «Фрегат “Паллада”» оканчивается прибытием путешественника в Иркутск, и Иркутск же является крайним восточным пунктом в сюжете очерков “Из Сибири”.

Однако, пространственно смыкаясь с книгой Гончарова, чеховский цикл отнюдь не является ее идейным “продолжением”, о чем свидетельствует характер ее упоминания в восьмом очерке: “*Та быстрая езда, которая когда-то захватывала дух у Ф.Ф. Вигеля и позднее у И.А. Гончарова, теперь бывает мыслима только зимою, в первопутку*” (14–15; 34). При видимой нейтральности эта фраза содержит скрытую полемику с оптимистическим пафосом сибирских глав «Фрегата “Паллада”», касающуюся не гончаровского оптимизма как такового, а того основания, на котором он базируется.

У Гончарова Сибирь предстает в важнейшем для него аспекте – в связи с поиском приемлемого пути национального развития. Сопоставляя “западный” и “восточный” варианты, Гончаров приходит к искомому идеалу, не повторяющему ни тот, ни

---

[16] Гончаров И.А. Фрегат “Паллада”. Л., 1986. С. 6.

другой вариант в отдельности и органично вырастающему именно на сибирской почве. Взгляд Гончарова на Сибирь эпичен: для него исходными являются всеобщие, надличностные ценности, обеспечивающие прогресс цивилизации: государственная власть, религия, социально-экономическое развитие. Увиденные в путешествии конкретные явления, люди рассматриваются Гончаровым как составляющие общемирового процесса "*просвещения*", которое, "*как пожар, охватывает весь земной шар*"[17].

Движение Гончарова по Сибири строится, подобно "Одиссее", как возвращение домой, и закономерно, что "дом", "русское" становится для автора объектом осмысления, вырисовывающимся в глобальном контексте. Путь Чехова, ведущий, напротив, из дома, в даль, по романтической схеме, разомкнут в расширяющееся пространство и настраивает на осмысление места человека в мире. Это порождает у автора во взгляде на реальность нерасторжимое диалектическое единство конкретности и обобщения, при котором каждое отдельное жизненное явление рассматривается в его неповторимой индивидуальности и одновременно выступает как модель универсальной ситуации бытийного масштаба. Конечно, вопросы социальные – прежде всего юридические – волновали Чехова в его поездке; но основной импульс исходил у него из более глубинных потребностей мировоззренческого характера.

В своем осмыслении увиденного Чехов прорывает рамки перспектив, определяемых компетенцией официальных властей любого уровня, социально-хозяйственными преобразованиями, даже научно-техническим прогрессом, о приверженности которому он неоднократно заявлял. С особой наглядностью эта резиньяция выступает именно в восьмом очерке, где настоящее и будущее Сибирского тракта весьма пессимистически оценивается в свете возможностей административного цивилизаторства. При этом несомненное усиление мажорного звучания к финалу цикла опирается на познание возможностей сибирских людей,

---

[17] Там же. С. 538.

представляющих для Чехова возможности вообще человеческие, как и на собственный личностный опыт освоения мира.

Жанро- и сюжетообразующей основой чеховского цикла является "личностность", обнаруживающая себя и в облике повествовательского "я", и в изображении других людей. По активности "я" в тексте Чехов близок Гончарову, но лишь количественно; характер же этого "я" иной. Гончаровский путешественник проходит в Сибири процесс гражданского созревания, постижения истинных потребностей и перспектив развития России, он является как бы посредником для сообщения автором читателю своих соображений об оптимальном, плодотворном национально-историческом пути. Таким качеством героя-повествователя определяется некоторая "априорность" его пространственного мышления, выражающаяся в том, что он легко и незаметно для себя переходит от личных впечатлений к общим географическим сведениям, создавая тем самым единое эпическое пространство надличного характера, в котором индивидуальное является лишь составляющей. Сообщаемые им сведения относятся не только к нему лично как к путешественнику, находящемуся в некоем конкретном пункте пространства, а к жизни наций и стран, рассматриваемой в основном для Гончарова аспекте.

Чехов же практически не говорит о пространстве безотносительно к жизни конкретного человека, будь то сам путешественник или другие персонажи. Пространство у него неизменно сопряжено с находящимся в нем человеком, оно как бы получает истинное существование, только входя в человеческую жизнь. Это связано с основным качеством повествовательского "я" в очерках Чехова: оно представляет образ конкретной личности, осмысливающей экзистенциальную проблему. Как и у Гончарова, у Чехова путешественник проделывает существенную эволюцию, но она касается не решения определенного, пусть и широкого, социально-идеологического вопроса, а изменения мировоззренческой позиции в целом, выработки новой онтологии.

Первая же реплика, открывающая очерки "Из Сибири": " – *Отчего у вас в Сибири так холодно*?" (14–15; 7), – моделирует внутренний конфликт, с которым Чехов начал путешествие. Он заключается в разделении мира на автономные и неравноценные сферы и осмыслении одной из них как нормы, и именно потому, что она как бы отождествляется с жизнью собственного «я». Другая, как раз ставшая теперь актуальной жизненной средой (Сибирь), воспринимается как чужая и враждебная человеку. Таким образом, задачей, ведущей к разрешению конфликта, являлось обнаружение в разрозненных сферах общих – и именно положительных – начал и "воссоединение" мира на их основе. Решение этой задачи и было запечатлено в цикле, но поиск решения шел через крайне драматическое обострение конфликта.

В первых двух очерках вырисовываются основные черты негативных представлений Чехова, спроецированные на непосредственные сибирские впечатления. Их стержнем является состояние одиночества, обособленности: "я" находится в положении стороннего наблюдателя, созерцателя. Показательно, что движущимися в одном направлении с путешественником показаны люди обездоленные и тоже обособленные от окружающего мира – переселенцы и арестанты; причем в группе переселенцев еще дополнительно выделена фигура неприкаянного бобыля со скрипками. Доминанта в изображении этих людей – бесприютность и бесперспективность. Во встречном же направлении попадаются лишь воплощения злых и даже гибельных сил, слепо, случайно выплескивающихся на путешественника: это озлобленные перевозчики-ссыльные на безымянной реке, агрессивные ямщики в эпизоде ночного столкновения. Они выступают как активные органы чуждого и враждебного мира.

Все это складывается в сущностную характеристику экзистенциальной ситуации человека, во многом неожиданно подобную изображаемой Метерлинком в его символистских "маленьких драмах". В обоих основных негативных эпизодах цикла есть даже "метерлинковский" мотив слепоты, подчеркивающий от-

сутствие у человека возможности нормальной ориентации в мире. Но если в "маленьких драмах" слепота выступает как модель экзистенциальной ситуации человека, то у Чехова здесь она осмысливается принципиально по-иному. Отсутствие зрительной информации предстает не как метафора ее сущностной бесполезности для человека в его тотальной зависимости от непознаваемого мира; у Чехова оно оценивается как помеха адекватной ориентации, которая для человека вполне посильна и естественна. Так уже в первых очерках проявляется назревающее в сознании Чехова глубокое изменение мировосприятия по сравнению с кризисным периодом конца 1880-х годов, когда человек, пристально всматривавшийся в мир, получал не достоверное представление о нем, а лишь субъективный образ собственных представлений. Этот трагический агностицизм был опрокинут жизненной практикой в ходе сибирско-сахалинского "эксперимента". Цикл "Из Сибири" запечатлел процесс важнейших изменений в чеховском творческом сознании – безусловную "онтологизацию" мира и, соответственно, отход собственно гносеологической проблематики на второй план и актуализацию этического аспекта, связанного с практической ориентацией в мире.

В первых очерках возникает и настойчиво звучит пессимистический мотив пустынности. Его семантика связана прежде всего с поразительной безлюдностью Сибири, отсутствием призванного одушевлять природу человеческого начала; этот акцент наглядно проявляется при описании ночной реки: "*На берегу ни души*" (14–15; 9). Но этот мотив исподволь связывает две изначально противопоставленные героем-повествователем сферы действительности – "здесь" и "там", Сибирь и Россию: сибирские пространства напоминают "*пустынный берег Камы*" (14–15; 8). Этот мотив высвечивает глубинные связи между Сибирью и Россией, обнаруживая российские истоки у многих сибирских зол: так, "одеревеневшие" перевозчики оказываются ссыльными; и бедствия арестантов тоже берут начало за Уралом.

Но эта проступающая связь устанавливается на негативном основании; потому она непродуктивна, так как лишь абсолютизирует отторженность человека от мира, универсализирует исходный онтологический конфликт. Попытка разрешить его путем пространственного перемещения оказывается только первой вполне естественной реакцией человека, его протестом, примитивным самоутверждением; это побуждает героя-повествователя к изъявлению солидарности на почве истинного, сущностного человеческого свойства: "... *порвать навсегда с жизнью, которая кажется ненормальною, пожертвовать для этого родным краем и родным гнездом может только необыкновенный человек, герой ...*" (14–15; 8). Таким образом, в начале цикла еще воспроизводится онтологическая модель, характерная для творчества Чехова второй половины 1880-х годов: человек трагически обособлен от мира, но ему присуще настойчивое, хотя и бесплодное стремление преодолеть этот разрыв.

В первом очерке обрисовано несколько вариантов движения по сибирскому пространству, которые можно интерпретировать как основные типы соотношения человека с миром. Это прежде всего представленный переселенцами поиск благополучного "там" – вариант героический, но безнадежный. Во-вторых, движение подневольное, унижающее, игнорирующее личность (движение этапа арестантов, предыстория ссыльных перевозчиков). В-третьих, это движение без направленности, "вектора", лишенное цели и смысла (вариант перевозчиков, которые живут, "*болтаясь день и ночь в холодной воде и не видя ничего, кроме голых берегов ...*" 14–15; 10). Это, наконец, движение самого путешественника, погруженного в свое "я" и проецирующего вовне собственные ощущения; этот вариант наиболее трагичен, поскольку с ним связана обостренность восприятия и осознания экзистенциального трагизма. Но уже в этом, первом, очерке незаметно присутствует и еще один вариант, объективное наличие которого зафиксировано текстом, но не сертифицировано осмыслением со стороны героя-повествователя: это движение возницы, которому, судя по скупым штрихам его изоб-

ражения, свойственно спокойное, неброское, конструктивное сотрудничество с суровым миром.

Таким образом, наряду с негативными началами в цикле сразу латентно присутствуют позитивные, которые постепенно и неуклонно нарастают и которые связаны как с человеком, так и с самим миром. Неоднозначность, несводимость сибирского пространства к негативным началам, проявляющимся прежде всего в холоде, темноте, пустынности, проступает все отчетливее. Важную роль при этом играет цвето-световая динамика сюжета. Так, в самом начале произведения сибирское пространство изображается в мрачных, безжизненных тонах ("*земля бурая, леса голые, на озерах матовый лед, на берегах и в оврагах лежит еще снег ...*" 14–15; 7), что контрастирует с идеальным образом России, где "*зеленеют леса, <...> цветут акация и сирень*". В первых двух очерках преобладает темнота, которая во втором очерке еще более оттеняется горящей вдоль дороги травой. Но уже здесь постепенно вызревает мотив рассвета, навстречу которому движется путешественник. С рассветом сливается улыбка сибиряка Ильи Иваныча, и конец очерка, насыщенный светом, яркими красками золотящегося неба и покрытых изморозью деревьев, становится первым мажорным аккордом, в котором – уже на позитивных основах – объединились сибирское пространство и человек.

Дальнейшее развитие сюжета в связи с этим не лишается внутренней конфликтности; напротив, оно приобретает все больший драматизм, что связано и с возрастающей активностью путешественника, и с усложнением облика мира, утратившего свою полную противопоставленность человеку.

В начале третьего очерка сибирское пространство получает своеобразное описание по принципу отсутствия привычных для России реалий – как следов традиционной поместной культуры ("*Усадеб по дороге не встречается ...*"), так и признаков цивилизации ("*не увидите вы ни фабрик, ни мельниц, ни постоялых дворов ...*" 14–15; 13). За этим следует обобщение, демонстрирующее специфику авторской позиции: "*Единственное, что по*

пути напоминает о человеке, это телеграфные проволоки <...> да верстовые столбы" (14–15; 13–14). Тем самым смысловым центром пространства признается человек, а культура и цивилизация – его проявлениями, тогда как Гончаров, напротив, был склонен рассматривать человека как инструмент глобального прогресса.

Чем меньше внешних вещественных проявлений человека обнаруживает путешественник, тем значимее для него оказываются имеющиеся, в которых он отмечает прежде всего позитивные черты; именно они рассматриваются как сущностные признаки антропности. Наглядный пример – описание лубочных картин на стенах избы, где подчеркнуто хаотическое смешение Запада и Востока, святых, политиков, военных. Владеющего всем этим пестрым разнообразием человека оказывается невозможно связать с какой-то одной сферой – в частности, рассматривая его в свете соотношения Азии и Европы (столь актуального для Гончарова). Человек не укладывается в рамки этого, как и любого иного, типологического обобщения; определяющую роль играют его индивидуальные качества, которые непосредственно соприкасаются с родовыми качествами человека вообще. Так, при изображении в 3 очерке простых людей, усыновивших чужого ребенка, повествователь практически снимает ценностную дистанцию между собой и ими, тем самым утверждая объединяющие людей положительные основания.

Сюжет этого очерка впервые в цикле строится не на движении. Но статика здесь органично сочетается с динамикой, они плавно перетекают друг в друга, так что остановка в гостеприимной избе подается не как перерыв в движении, а как его часть, причем часть продуктивная, дающая новый, положительный импульс. Начиная с этого очерка позиция героя-повествователя утрачивает свою обособленность, и в исходной конфликтной оппозиции "человек-мир" первый член наделяется свойством контактности – сначала только в родовых человеческих пределах. Это ведет и к изменению для героя-повествователя понятия "мир": "другие" перестают быть для него только составля-

ющими внешнего по отношению к нему мира, открываются для него "изнутри".

Но возникающая межчеловеческая связь одновременно обостряет противостояние природному миру, в котором тут же акцентируется враждебность по отношению к человеку. Так, в четвертом очерке облик природы предельно мрачен, и особенно образ Иртыша: "*... мутные валы <...> со злобой хлещут по <...> осклизлому берегу, на котором <...> могут жить одни только жабы и души больших грешников. Иртыш не шумит и не ревет, а похоже на то, как будто он стучит у себя на дне по гробам*" (14–15; 19). В противовес этому люди показаны в сугубо позитивных тонах, особенно артель вольных перевозчиков – "*народ добрый, ласковый*" (14–15; 20). Сюжет очерка насыщен движением, преодолевающим сопротивление чуждого пространства и одновременно укрепляющим связь путешественника с "другими".

После насыщенного драматизмом четвертого очерка в пятом вновь возникает остановка, на сей раз вынужденная и потому мучительная. Движение присутствует здесь лишь в искаженном виде: как отклонение от основного направления в связи с разливом Оби и как бессмысленные перемещения дурачка в доме, где остановился путешественник. Инерция движения, уже заданная сюжетом, создает здесь внутреннюю напряженность, подчеркивает ненормальность возникшего застоя красноречивыми перекличками и повторами: например, дважды повторяющимся восхождением путешественника "*на гору из пуховиков и подушек*", которое является слагаемым единственно доступного ему сейчас мнимого, не поступательного движения. Оно напоминает о концовке предыдущего очерка, где, преодолев трудное препятствие – разлившийся Иртыш, – путешественник взбирался "*на скользкую гору, чтобы выбраться на дорогу*" (14–15; 20). Там это было необходимой частью пути, здесь – его подменой, профанацией, усиливающей энергетическую потребность в настоящем движении.

Пространственная скованность порождает у героя-повествователя в пятом очерке кризисное тотальное отречение от мира,

который представляется скучным и бессмысленным повсеместно, в том числе и в недавно идеализировавшейся России, так что *"нет охоты возвращаться назад"* (14–15; 22). Подобная духовная ситуация будет сюжетной завязкой рассказа "Студент", где она найдет разрешение; здесь же она лишь усугубляется. После едва нащупанных в предыдущих очерках позитивных основ, которые связывались с человеком, этот очерк путем жестокой проверки открывает необходимость для человека живого контакта с миром. Без такого контакта нарушаются и межчеловеческие связи. Так, не вызывают отклика у путешественника рассуждения Петра Петровича, прямо перекликающиеся с его собственными взглядами. Слова мыслящего сибиряка о насущной необходимости для человека "*правду искать*" и сетования на трудность этого в Сибири он встречает с подчеркнутым равнодушием. Но повышенная "энтропия" сюжета высвечивает неестественность такой реакции, призванной скрыть внутреннюю солидарность. Потребность Петра Петровича в поиске "смысла жизни", находящая пространственное выражение (ему, как и путешественнику, свойственны крупные пространственные категории – "*Россия*", "*Сибирь*"), подтверждает, что широта и свобода движения в мире – органичная и исконная потребность человека, форма реализации его духовного потенциала.

Если пятый очерк запечатлел ситуацию тупиковую, тяжелую для человека, то шестой – самый краткий и драматичный – составляет ему позитивную противоположность. Здесь движение человека осуществляется через грозные препятствия, требуя от него мобилизации всех сил. Переправа через Томь – третья переправа в сюжете цикла и имеет в нем особое значение. Далеко не каждая река, которую Чехов преодолел в пути, была запечатлена им в очерках. Так, огромная Обь упомянута лишь мельком; напротив, в первом очерке описана некая небольшая река, название которой даже не сообщено. Ясно, что образы рек являются результатом отбора, подчиненного внутренней логике. Им неизменно сопутствует тема смерти. Так, первая река – "*темная, суровая*"; на ней царит "*тяжелая, гробовая тишина*"; пе-

ревозчики, которые "*одеревенели до мозга костей*" и "*навсегда утратили все тепло, какое имели*", вызывают прямые ассоциации с загробным миром: "*... и на том свете им будет худо; пойдут за грехи в ад*" (14–15; 9–10). В этом контексте нейтральная фраза: "*на берегу ни души*" получает смысловое уточнение: "ни одной живой души". К этому эпизоду, послужившему основой для рассказа "В ссылке", с полным основанием применимы суждения Р.Л. Джексона, увидевшего в рассказе переклички с дантовским "Адом"[18]. Путешественник находится как бы в царстве мертвых; окружающая ночь имеет ощутимую мифологическую семантику. При этом река не выступает в функции значимо преодолеваемого рубежа: другой ее берег не изображен, о вступлении путешественника на него не сообщается, и это потому, что внутренних изменений он в связи с переправой не претерпевает: он остается в своей трагической изоляции.

Если первая река не грозила путешественнику реальными опасностями и скорее служила метафорой его онтологических представлений, то переправа через Иртыш сопровождается напряженным драматизмом. Путь по разливу потребовал от героя больших усилий, причем совместных с возницей и проводником. Изоляция "я" здесь уже преодолена. Показательно, что возница назван по имени и отчеству, что указывает на его личностную конкретизацию в восприятии повествователя; это напоминает о сходном процессе в драматургии Метерлинка, где по мере отхода автора от позиции символистского "театра смерти" нарастал драматизм, а персонажи получали личные имена и индивидуализировались. В образе самого Иртыша, который словно "*стучит у себя на дне по гробам*", еще сильнее акцентируются черты смерти. Но в противовес ей выступает активность и доброжелательность людей: переправа завершается выходом путешественника на противоположный крутой берег под дружелюбные напутствия перевозчиков. Этот подъем "*на скользкую гору*" получает метафорическое значение,

---

[18] См.: Джексон Р.Л. Мотивы Данте и Достоевского в рассказе Чехова "В ссылке" // Сибирь и Сахалин в биографии и творчестве А.П. Чехова. С. 76–86.

становясь аналогом того качественного изменения, которое претерпела позиция героя-повествователя в связи с открытием позитивного потенциала человечности.

Наконец, третья переправа (через Томь) явилась для путешественника самым опасным испытанием, непосредственным соприкосновением со смертью. Эту опасность он побеждает в единстве с другими людьми, которые воспринимаются им с явным сочувствием. В каждом из них им угадывается то же скрытое напряжение воли, которое перед лицом смерти переживает он сам. И человек, и мир предстают здесь в своих предельных проявлениях: небывалому сочетанию разлива, ветра, снега, дождя, грома и ветра люди противопоставляют прежде всего духовные усилия и одерживают победу, имеющую материальное выражение – преодоление отрезка пространства. Тем самым через соприкосновение со смертью достигается максимально полное, гармоничное осуществление жизни как динамического синтеза духа и материи. Главный результат переправы – именно это постижение путешественником места человека в мире. Очерк завершается не выходом на берег, а более существенным в философском сюжете цикла выражением радости от пережитого ("... *берег все ближе и ближе, <...> мало-помалу с души спадает тяжесть, <...> становится вдруг легко, весело...*" 14–15; 24). Переправа дала опыт, необходимый для жизни. Несмотря на реальную близость смерти, весь эпизод выдержан в иных тонах, чем предыдущие сцены переправ: в нем мотивы смерти практически отсутствуют, внимание же сосредоточено на жизненных возможностях людей. Показательно и то, что эта переправа совершается не в ночной тьме (как первая) и не хмурым ранним утром, как вторая, а при ясном свете – "*вечером, во время захода солнца*" 14–15; 23), становясь как бы итогом сводного "суточного" опыта. Путь философского развития героя оказывается вписан в жизнь самого мира, сливается с ее пространством и временем, придавая ее однообразному (от повторения одной и той же ситуации переправы) и цикличному (в суточном круговороте) движению направленность и смысл.

Таким образом, в первых шести очерках запечатлен процесс самоопределения героя-повествователя, перестройки его онтологической системы, выработки ее новой модели – не трагической, а позитивной по сути, ориентированной на жизнь. Представление о смерти, непосредственно освоенное путешественником, сыграло в этом процессе конструктивную роль, способствовало осознанию смысла жизни. На этих философских позициях, уже без их существенного пересмотра, строятся остальные очерки цикла.

Седьмой очерк выделяется тем, что по сути не является путевым. Он имеет проблемно-публицистический характер и посвящен конкретным и насущным социальным вопросам. Но в контексте цикла он имеет и более обобщенное значение как достаточно развернутое изложение сложившейся у Чехова за время пути философии жизни и смерти. В рассуждениях о пожизненности наказаний Сибирь выступает смысловым эквивалентом смерти, поскольку сибирская каторга и ссылка заменяют смертную казнь, только без "*вечного успокоения в могиле*" (14–15; 25). Благодаря такому ракурсу жизнь ссыльных рассматривается в свете смерти, то есть в особом, бытийном аспекте. Она сохраняет признаки физического существования, но при этом кардинально отличается от нормальной жизни. Это отличие обнажает ее основы и делает ее особенно "прозрачной" для анализа. В ней легко прослеживаются модификации: варианты "*Ноздревых*" с их примитивным "*темпераментом*"; далее – "*людей глубоко испорченных, безнравственных, откровенно подлых*", представляющих собой вопиющее искажение человечности; наконец, людей "*громадного <...> большинства*" (14–15; 26). Именно на последних сосредоточено внимание автора, поскольку они демонстрируют типичное поведение человека в рассматриваемой экстремальной ситуации жизни-смерти. Выявление того, что в этой жизни ненормально, позволяет уяснить сущностную норму жизни вообще.

Жизнь этих людей характеризуется прежде всего особой духовной "невключенностью" в окружающий мир, отсутствием

"*воли*", иначе говоря, смысла, целенаправленности. Причина этого – прикрепленность навечно к данному участку пространства, которая переходит на внутренний, личностный уровень, деформируя человека. Таким образом, здесь "от противного" обнаруживается та же сущностная основа жизни, что и в предыдущих очерках, где она кристаллизовалась в процессе преодоления пространства. Эта основа – личностная активность человека, в которой духовное выражается через материальное и порождается им. Наблюдение над томскими ссыльными, обреченными на безнадежную оседлость, было осуществлено в масштабах бытийных категорий жизни и смерти и с позиции собственного опыта активного взаимодействия с пространством.

В сложившемся таким образом художественно-философском контексте сюжета восьмой очерк, где крупным планом изображается сибирский тракт, приобретает характер своеобразного мифа. Открывающая его фраза (*"Сибирский тракт – самая большая и, кажется, самая безобразная дорога во всем свете"* 14–15; 28), несмотря на саркастический тон, сразу вводит центральный образ очерка в мировой масштаб, намечает его символическое прочтение. В "фокусе" сюжета помещена "*Козулька*" – наиболее трудный участок дороги. Она представлена вполне конкретно и в своей географической определенности: *"расстояние в 22 версты между станциями Черноречeнской и Козульской (это между городами Ачинском и Красноярском)"* (14–15; 29), и в своем реальном обличье (подробное описание дороги и особенностей передвижения по ней). Но при этом образ Козульки подчиняется специфике сюжета данного очерка, в котором частное неуклонно оборачивается общим, питая мифологическую тенденцию. Поэтому образ Козульки естественно претендует на роль ёмкого символа как сибирской жизни, так и жизни вообще. Особый художественно-философский статус Козульки поддерживается ее своеобразной сюжетной подачей: встрече путешественника с нею предшествует множество слухов о ней, сливающихся в поистине мифологический образ, наделенный даже сказочно-фантастическими очертаниями (слухи "*до того*

расстраивают воображение, что таинственная Козулька начинает сниться в виде птицы с длинным клювом и зелеными глазами" 14–15; 28).

И символической ёмкостью, и способом сюжетного введения Козулька неожиданно напоминает Белого Кита в романе Г. Мелвилла "Моби Дик", где появлению Кита предшествуют его разнообразные и противоречивые интерпретации персонажами. Разноголосица этих интерпретаций выражает больную для Мелвилла идею проблематичности объективной сути бытия, неизбежной субъективной произвольности его гносеологических трактовок. Философская позиция Мелвилла колеблется на грани нигилизма и мистики, поскольку скепсис относительно адекватности человеческого познания распространяется, естественно, и на самого автора. А. Камю называет этот роман образцом "действительно абсурдных произведений"[19], выражающих экзистенциальный трагизм. Мифологизированный образ Козульки в очерке Чехова, конечно, не соразмерен грандиозному масштабу Белого Кита. Но сходство приемов их сюжетной подачи позволяет уловить различие двух авторских онтологий. Для Чехова объективность мира аксиоматична, сомнений в познавательных возможностях человека у него нет: все слухи о Козульке подтверждаются на практике. "Миф" Чехова нацелен на другое – на испытание внутренних резервов самого человека, выяснение конструктивных путей и способов их осуществления в мире. Преодоление страшной Козульки становится выражением новой, "оптимистической" онтологии.

Ее антропологическую основу обнаруживает сквозная в цикле тема сибирской почты, именно в восьмом очерке получающая кульминацию и развязку. Будучи государственным институтом, осуществляющим очень важную социальную функцию, именно со стороны государственной организации почта вопиюще несовершенна. И если она все же выполняет свое назначение, то только благодаря почтальонам, реально и непосредствен-

---

[19] Камю А. Указ. соч. С. 86.

но взаимодействующим с сибирским пространством. Их незаметная, но необходимая деятельность получает высочайшую оценку: "*Это герои, которых не хочет признать отечество*" (14–15; 31). Очень показательно второе на протяжении цикла появление слова "*герой*", кардинальное изменение семантики которого отражает внутреннюю эволюцию автора. Первый раз оно относилось к переселенцам и связывалось с поступком "ухода": "*... порвать навсегда с жизнью, которая кажется ненормальною, пожертвовать для этого родным краем и родным гнездом может только необыкновенный человек, герой ...*" (14–15; 8). Теперь, после пережитого в пути "онтологического переворота", героем видится тот, кто не порывает со своим пространством, а взаимодействует с ним. Это взаимодействие рассматривается не только как демонстрация нравственного потенциала человека, его значение шире: оно преобразует мир, придает ему человеческий смысл, то есть вносит в него направленность, динамику, выстраивает его как путь[20]. Путь, таким образом, становится теперь у Чехова оперативной онтологической моделью. Суть ее в том, что материальная данность мира организуется духовной активностью человека.

Существенные изменения произошли в структуре образа путешественника и соответственно в жанре очерков. Поскольку первые семь были написаны в одно время – при длительной остановке в Томске, – их сюжеты так или иначе несут на себе печать пространственно-временной "закрепленности" реальной позиции повествователя, как бы опередившего изображаемые события. Но все же преобладает ориентация на отражение непосредственного движения путешественника, которое сопряже-

---

[20] Именно в этом видится нам философский итог того уникального переживания, о котором говорится в упоминавшейся выше статье М.О. Горячевой: "Это были несколько месяцев жизни на грани физических и душевных возможностей, давших ему совершенно особое чувство полноты бытия. Но эта временная наполненность, безусловно, была связана с насыщенностью пространственной" (Горячева М.О. О психологических мотивах сахалинского путешествия Чехова. С. 36).

но с развитием, внутренней процессуальностью его мировидения. В седьмом очерке "я" практически не связано с дорогой и характеристика сибирско-российской действительности дается как резюме позиции, уже выработанной в пути. Последние же два очерка сложны по жанровой природе. В них сохраняется "дорожная" фабульная основа, но она явственно и быстро редуцируется, уступая место обобщению, которое особенно развернется в финале цикла. Автору уже явно интересен не столько духовный процесс, сколько демонстрация достигнутых результатов – новой картины мира и соответствующей ей позиции "я".

Для этой позиции характерна прежде всего необыкновенная живая подвижность. Так, фабульной основой восьмого очерка является приближение к Козульке и ее преодоление; но "я" предстает здесь и новичком, жадно вбирающим информацию о предстоящем пути, и обладателем информации из ранее слышанных рассказов, и носителем собственного опыта, уже накопленного к моменту события, и обладателем опыта более обширного, включающего и еще только предстоящую дорогу до Иркутска, который упоминается в очерке; более того, в тексте имплицитно дан и опыт еще более ёмкий, поскольку, судя по датировке последних очерков, они были написаны уже после Иркутска. Таким образом, позиция героя-повествователя наделяется многоаспектной панорамностью, пространственной полнотой – и в то же время в ней в свернутом виде присутствует процесс движения к этой полноте, путь сознания, складывающийся из моментов-этапов.

Тем самым в качестве авторской позиции моделируется тип личности, в которой сконцентрирован широкий пространственный охват мира, основанный на опытно-познавательной динамике. Это личность, обогащенная пройденным путем и, с другой стороны, сама создавшая из аморфного пространства некое значимое единство, что составляет две стороны одного процесса. По мере приближения к Козульке нарастает внутренняя напряженность героя-повествователя, но она снимается в процессе непосредственного поступка. Так в цикле вновь срабатывает

модель гармоничного разрешения онтологического противоречия между материей и духом, мобилизуемым материальной необходимостью.

Финал восьмого очерка звучит двойственно. С одной стороны, окончательно перечеркиваются официальные перспективы развития Сибирского тракта ("*Сибирские чиновники на своем веку не видали ведь дороги лучше: им и эта нравится...*"). С другой стороны, очерк заканчивается маленькой победой человека, которая подкрепляется и мажорным обликом самого мира: "*Приезжаем на Козульскую станцию, когда уж высоко стоит солнце*" (14–15; 34). Обращает на себя внимание и легкость перехода повествовательского "я" в "мы", которое объединяет не только непосредственных попутчиков, но и абстрактное множество культурных людей, точку зрения которых формулирует публицистическое жанровое начало очерка.

Таким образом, само жанровое развитие внутри цикла соответствует изменению авторского мировидения. Итоговым его выражением явился заключительный, 9 очерк. Сохранив лишь немногие черты чисто дорожного сюжета, он явно тяготеет к масштабному обобщению, что видно по объемности пространственных категорий, которыми оперирует герой-повествователь. Так, он дает общую характеристику отрезку в две тысячи верст, от Урала до Енисея, в сопоставлении с дальнейшим путем: сравнивает Енисей с Волгой и Кавказом, упоминает Ледовитый океан и т. д. Основным же объектом изображения является тайга, в характеристике которой прямо доминирует бесконечность.

Тайга выступает воплощением природного, материального мира; ее грандиозный образ напоминает о повести Тургенева "Поездка в Полесье" (1857), где лес выступал в аналогичной символической роли. Эти произведения сближает прежде всего присущая им философичность. У Тургенева она заявлена открыто: сюжет строится как развернутая иллюстрация и одновременно испытание данной в первом абзаце посылки о "*ничтожности*" человека перед подавляющим могуществом природного мира – мира вечной материи, от которого он пытается

укрыться в "*мелких заботах и трудах жизни*" (5; 51). Повесть выражает систему мировидения, ко времени ее написания уже прочно сложившуюся у Тургенева, во многом под влиянием Паскаля[21], вслед за которым он представляет человеческую жизнь как "искорку в мрачном и немом океане Вечности"[22].

В чеховском очерковом цикле философская мысль присутствует имплицитно, скрытая под кажущейся беглостью очерковых зарисовок. Но именно философская проблема исподволь организует сюжет произведения, определяет его цельность и завершенность. Это позволяет достаточно обоснованно соотносить "Из Сибири" с философской повестью Тургенева. Кроме того, есть и целый ряд более частных точек соприкосновения: поездка в качестве фабульной основы; очерковое строение сюжета, как бы непредвзято следующее ходу самой жизни; повествование от первого лица, отражающее подлинность изображаемых событий и переживаний. В этом ряду содержательна перекличка образов леса (Тургенев) и тайги (Чехов), играющих важнейшую символическую роль не только в повести (где лес является практически "заглавным героем"), но и в очерковом цикле, где образ тайги становится мощным финальным аккордом.

В обоих произведениях образ леса наделен прежде всего признаком бесконечности, который дает ему основание выступать полноправным символическим аналогом мира. У Тургенева: "*Вид огромного, весь небосклон обнимающего бора, вид "Полесья", напоминает вид моря. <...> Длинными сплошными уступами разбегались передо мною синеющие громады хвойного леса <...> Весь кругозор был охвачен бором <...> всё деревья да деревья ...*" (5; 52). У Чехова: "*Сила и очарование тайги <...> в том, что разве одни только перелетные птицы знают, где она кончается. <...> Переживаешь такое настроение, как будто никогда не выберешься из этого зеленого чудовища*"

[21] См.: Батюто А.И. Тургенев-романист. Л., 1972. С. 60.

[22] Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 1. С. 458.

(14–15: 36). На образ леса проецируется авторское представление о мире и месте в нем человека, и здесь, при всем сходстве, кроется принципиальное различие позиций Чехова и Тургенева, связанное не только с расхождением самих философских идей, но и с тем, что тургеневская повесть в основном воплощает уже очевидную для писателя мировоззренческую модель, тогда как в цикле очерков она только формируется.

Образ леса предстает в повести с первых же слов, что указывает на его онтологическую изначальность: в нем подчеркивается мощная, незыблемая статика, передающая его бытийную константность, на фоне которой появление героя выглядит уже явно вторичным, случайным. Так сразу задается основное бытийное соотношение материального мира и человека, которое для Тургенева в целом синонимично оппозиции вечности и быстротечного времени, сводимого, по сути, к мгновению. Человек оказывается лишь ненадолго гостем этого леса-мира, который несоизмерим с ним своей безграничностью. Поэтому с образом леса органично связана идея смерти, которой оборачивается для человека вечность: "*Не ленью, этой неподвижностью жизни, нет – отсутствием жизни, чем-то мертвенным, хотя и величавым, веяло мне со всех краев небосклона...*" (5: 52).

При этом природный мир для Тургенева выступает как исключительно материальный. Это подчеркивается разведением образа леса с двумя другими образами, традиционно наделяемыми столь же масштабной онтологической семантикой: это море и небо, которым лес в качестве символа предпочитается благодаря тому, что он не порождает у человека иллюзии своей духовной соприродности, подобно прежде всего небу с его устойчивой религиозно-мистической символикой:

"*... лес однообразнее и печальнее моря, особенно сосновый лес, постоянно одинаковый и почти бесшумный. Море грозит и ласкает, оно играет всеми красками, говорит всеми голосами; оно отражает небо, от которого тоже веет вечностью, но вечностью как будто нам нечуждой ...*" (5: 51).

Мир у Тургенева антагонистичен человеку, наделенному духовностью; при этом их соотношение складывается явно не в пользу человека. Его присутствие в мире природы крайне скудно и слабо; оно представлено редкими вкраплениями в бесконечное пространство леса следов человеческой деятельности: "*бледные колосики*" "*жидкой ржи*" на "*расчищенной песчаной поляне*"; "*ветхая часовенка с покривившимся крестом*"; стадо с пастухом; "*запах жженого дерева*" и "*белый дымок*", говорящие, что где-то "*мужичок промышлял уголь на стеклянный завод или на фабрику*" (5; 54). Все эти человеческие проявления подаются в сплошном перечислении (в составе одной фразы) с явлениями природными, но характеризующимися динамикой, которая нарушает, разнообразит вечный покой леса: движением и криками птиц, болтовней ручейка, даже перегородившей дорогу "*недавно обрушившейся березой*" (5; 54). Все это – черты изменчивости, не отменяющие вечной неизменности природного мира в целом; включение человека в один ряд с ними подчеркивает временный, преходящий характер его существования, утверждает бытийную иерархию.

Явной философской метафорой становится и образ села Святого, "*лежащего в самой середине леса*" (5; 54). Само его название перекликается с мотивом "*света*", который противостоит мрачности леса, являясь знаком жизни; ср.: "*Иногда деревья редели, расступались, впереди светлело, тарантас выезжал на расчищенную песчаную поляну ...*"; "*... и хочется человеку выйти поскорей на простор, на свет ...*" (5; 54). Село Святое, в противоположность лесу, изображено с акцентом на яркой освещенности (садящееся солнце, "*ярко рдевшие на вечерней заре*" окна церкви, алеющая пыль), которая перекликается с кипением жизни – шумной встречей вернувшегося стада. Село в недрах леса – как бы воплощение любимой Тургеневым паскалевой формулы "Вечность – а – Вечность", где точка "а" отмечает человеческую жизнь. Пространство жизни мало и ограниченно среди обступившего его вечного леса, который "*синел сплошным кольцом по всему краю неба – десятин двести, не больше,*

считалось распаханного поля вокруг Святого ..." (5; 56). К тому же название села подчеркивает чисто человеческую "локализацию" всех духовных начал, отсутствие их в окружающем мире.

Но сюжет у Тургенева строится не как простая иллюстрация бытийной формулы, констатирующей человеческую "*ничтожность*". Уже в самом начале повести исподволь, но настойчиво моделируется принцип активного соотношения человека с миром вечной материи: последовательно проводится образный мотив встречно направленных взглядов – "*холодного, безучастно устремленного*" на человека "*взгляда вечной Изиды*" и взгляда живого "*зрителя*", воспринимающего весь этот величественный "*вид*" с трепетом и "*тайным испугом*" (5; 51). Тургенев предельно заостряет драматизм, которым чревата зрительная активность. Сопряженная с ней фронтальность пространственно предполагает противопоставленность субъекта объекту. Здесь же сам объект становится субъектом, вследствие чего возникает особое напряжение между ними. В этой своеобразной дуэли очевидному перевесу природного мира человек противопоставляет, кажется, лишь какую-то малость – свою душу, которая так легко "*никнет и замирает*" (5; 51). Однако вечное возобновление этого поединка (одним из конкретных проявлений которого является и взгляд героя-повествователя, созерцающего Полесье с крыльца постоялого дворика) рождает проблему, решение которой становится смысловым стержнем произведения: что же поддерживает человека в этой ситуации неизбежного поражения? на чем основывает он свою жизнь, заведомо обреченную смерти? Герой-повествователь, заявляющий о себе вслед за философским вступлением, в намеченной там оппозиции "человек – мир" заступает место "человека", и все происходящее с ним далее не может не восприниматься в свете обозначившейся проблемы. Такая философская обобщенность присуща изображению и других персонажей повести, которые выстраиваются в парадигму вариантов единой экзистенциальной ситуации.

Наиболее простым, "стандартным" является ее вариант, реализуемый Кондратом – "*малым молодым, русым и краснощe-*

ким, с добрым и смирным выражением лица, услужливым и болтливым" (5; 56). Он полностью лишен драматизма, имманентного человеческому существованию в мире, поскольку живет целиком в круге повседневных забот и интересов, за грань которого его ничто не влечет. Он вовсе не ощущает экзистенциальной слабости и одиночества человека, потому что полностью погружен в быт: в пространстве леса, наделенном в повести мощной бытийной семантикой, Кондрат занят обычным деревенским делом – управляется с лошадью.

Ефрем, в противоположность ему, воплощает вариант крайне неординарный. Он "*вор и плут*" (5; 64), выбившийся из людского порядка, живущий двойной жизнью. Хлебосольный дома и рассудительный на сельской сходке, он по-настоящему раскрывается лишь уходя от людей: "*А как вот уйдет в лес, ну, так беда! <...> "обходи, брат, мимо, – кричит издали, – на меня лесной дух нашел: убью*!" (5; 65). Это человек-зверь, сроднившийся с античеловечным пространством леса и деформированный этим необычным альянсом. Недаром в его облике и повадках отчетливо прослеживаются звериные черты: "*Такого странного лица я давно не видывал. Нос имел он длинный и острый, крупные губы и жидкую бородку. Его голубые глазки так и бегали, как живчики*"; "*Уж раздавлю ж я ее, – подхватил он, подняв плечо к уху и скрыпнув зубами*"; "*Да вы посмотрите на него: по физиономии бестиян, с носу виден*" (5; 63, 64). Он вхож в самые непроходимые чащи ("*Уж на что мы все, здешние, лес знаем, приобыкли сызмала, а с ним поравняться немочно*" 5; 64); он появляется из леса и исчезает в нем внезапно; он умеет в лесу оставаться сухим в дождь и ловко красть мед – "*и пчела его не жалит. Все пасеки разорил*" (5; 64). Ефрем полностью обжил, "обытовил" лес. Но именно поэтому, будучи, казалось бы, антиподом Кондрата, он в то же время, подобно ему, является человеком "бытовым", абсолютно не подозревающим о глубоком трагизме человеческого существования. Кондрат и Ефрем, при всем своем несходстве, принадлежат к одной категории.

Другую категорию, явно более предпочтительную для автора, составляют герой-повествователь и Егор, объединенные общей страстью – охотой. Именно охота является в повести тем каналом, который по-настоящему открывает человеку сообщение с миром, делает ему доступным бытийный масштаб сознания. Если в "Записках охотника" она служила главным образом средством расширения контактности героя-повествователя, позволяя ему встречаться с разными местами и людьми и, что очень важно, преодолевать социальные границы, а в результате становилась путем к постижению сути общенациональной жизни, то здесь, в произведении обнаженно философского характера, охота приобрела более глубокую семантику. Ее суть соответствует размышлениям Х. Ортеги-и-Гассета, связывающего оптимальную возможность познания мира человеком не с созерцательностью туриста и не с прагматикой крестьянина, а с охотой, сочетающей созерцание с определенной заинтересованностью, придающей некоторый динамизм отношениям человека и мира. Именно охотник «лучше всего знает ландшафт, вступая в плодотворное и богатое общение с его типами»[23]

Характерно, что собственно сцены охоты в повести практически отсутствуют. Теперь главным становится то, что ставит человека на границу между жизнью и вечным миром природы, заостряя в нем экзистенциальные черты, приподнимает его над обычным существованием и в то же время делает как бы вдвойне восприимчивым и уязвимым. Охотник лишен защитного покровительства быта и, живя лицом к лицу с природой, является непосредственным участником извечной трагедии.

Герой-повествователь и Егор, оба принадлежа к этой категории "избранных", олицетворяют, как и Кондрат с Ефремом, противоположные варианты одного типа. Повествователь представляет собой развитую личность, обладающую высокой культурой мысли и чувств и неизбежным при этом индивидуализмом.

---

[23] Ортега-и-Гассет Х. Мысли о романе // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 282.

Это заставляет его с особой остротой ощущать трагизм своей ситуации, погружаться в нее и страдать от сознания ее неразрешимости. Наиболее полно раскрывается он в большом эпизоде, когда, оставшись в одиночестве *"в самой глуши леса"*, он чувствует "*веяние смерти*", "*ее непрестанную близость*" (5; 59) и одновременно тоску по счастью, полноте жизни. Выход из этого мучительного противоречия открывается ему только в стоическом "*смиренье*" – отказе от надежд и воспоминаний, то есть от собственного "я", что для личности в принципе невозможно. Сознание этого лишь усугубляет его страдания, которые, в философском контексте сюжета, являются выражением "*вечной скорби*" (5; 61) человеческого существования, столь знакомой самому Тургеневу.

Поэтому так привлекателен для героя вариант, представляющийся ему идеальным и осуществляемый Егором, "*лучшим охотником во всем уезде*" (5; 56). В его облике подчеркивается благородство, особенная стройность душевного склада – молчаливое "*спокойствие*" и "*скромная важность*" (5; 57), что для героя-повествователя служит противоположностью его собственному разладу и рефлексии ("*Он стоял передо мной легко и стройно, с обычной своей улыбкой ...*" 5; 61). Тем более несомненна его противопоставленность остальным персонажам: Кондрата он очевидно превосходит, Ефрем же невольно обнаруживает скрытую конфронтацию с ним, которая обусловлена глубоким антагонизмом "зверя" и человека. Егор – образец "народной личности", свободной от индивидуализма, воплощающей сущность человека без акцентировки собственного "я"; это олицетворение тургеневского идеала, образец максимально доступной человеку гармонии.

Но и "вариант Егора" оказывается трагичным, только трагизм этот практически не получает внешнего выражения. Именно в жизни Егора реализуется тот открытый героем-повествователем "*неизменный закон*" природы, суть которого – "*равновесие жизни*", "*тихое и медленное одушевление, неторопливость и сдержанность ощущений и сил*" (5; 69). Это "*равно-*

весие" проявляется в том, что за проникновение в чуждый человеку мир природы Егор расплачивается непрекращающимися жизненными неудачами; но он принимает их с недоступной герою-повествователю стойкостью и молчаливым достоинством. Эта позиция оказывается итоговой в предпринятом обзоре экзистенциальных возможностей человека. "*Не жаловаться*" (5; 70) – такова философски содержательная для Тургенева формула должного поведения человека в мире, неизбежного противостояния его губительным воздействиям. Человек и мир остаются непримиримыми в своем заведомо неравном поединке, в котором на стороне человека лишь уникальный потенциал его духа. Эта формула осталась основной для всего творчества Тургенева: "... перед лицом природы и даже Бога Тургенев хочет стоять в мужественной позе человека, гордого своей мыслью и дорожащего своей внутренней свободой"[24].

Таким образом, заданная во вступлении философская модель получила конкретизацию и подтверждение, но при этом и существенное уточнение в том, что касается возможностей человека. Тургенев не снимает обозначенный конфликт, напротив, заостряет его, выявляя особый характер активности человека в условиях, казалось бы, обрекающих его на исключительно пассивную роль. Но эта активность все же бесперспективна для самого человека, потому что не только не устраняет бытийную неизбежность смерти, но и не защищает его от напряженных усилий постоянного жертвенного самоотречения, к которому, по сути, она и сводится.

Исследователи не раз говорили о внутренней близости Тургенева и Бунина[25]. Ю. Мальцев непосредственно указывает на общность рассказов «Сосны», «Новая дорога», «Руда» («Эпи-

---

[24] Сакулин П.Н. На грани двух культур. И.С. Тургенев. М., 1918. С. 18.

[25] Ю.М. Лотман отмечал, что в отношении к Тургеневу, в отличие от других русских классиков, у Бунина «прямая преемственность и нет спора, нет соперничества», как с другими (Лотман Ю.М. Два устных рассказа Бунина // Лотман Ю.М. Избр. статьи. Т. 3. С. 182). О.В. Сливицкая видит основу их общности в концепции «внутренне неподвижного мира» (Сливицкая О.В. Бунин и Тургенев // Проблемы реализма. Вып. 7. Вологда, 1980. С. 83).

тафия») с «Поездкой в Полесье»: «та же растерянность и то же удивление перед загадкой непроницаемой природы, перед ее грозным величием, перед инстинктивной мудростью лесных жителей, и то же, окрашенное мистикой, чувство восхищения и страха»[26]. В свете выделенного нами мотива охоты особый интерес представляет рассказ «Сосны», где этот мотив трактуется в соответствии с характерной для рубежа веков тенденцией развития литературы к ослаблению объективно-повествовательного начала. Центральный персонаж рассказа – охотник Митрофан – явно сродни тургеневскому Егору, но при этом показан совсем иначе. Если Тургенев строит сюжет на ценностном сопоставлении различных экзистенциальных позиций человека во враждебном мире, то Бунин снимает индивидуальное разделение людей, сливающихся у него в недифференцированную общность. Этому способствует созерцательность героя-повествователя, не только практически не обладающего персональной биографической или психологической наполненностью, но и легко «абсорбирующего» сознание других, тем самым постоянно осуществляя перетекание объектной сферы в субъектную. Она включает не только людей, но и животных и даже покойника, постепенно отменяя такой бесконечной проницаемостью само понятие субъектности.

В каждой из трех главок рассказа лес предстает в разных соотношениях с человеком. В первой он объят вьюгой, наделенной язычески-бесовским началом и враждебной всему живому (путники, собаки). На этом фоне показана смерть Митрофана, смиренно, «*беспрекословно*», как «*батрак*», прошедшего «*всю <...> тяжелую лесную дорогу*»[27] жизни. Такая «терпеливая, мужественная готовность к расставанию с жизнью»[28] вообще характерна для героев ранних рассказов Бунина.

---

[26] Мальцев Ю. Иван Бунин. 1870–1953. Франкфурт-н/М.–М., 1994. С. 83.

[27] Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1965. Т. 2. С. 214. Далее цитаты из произведений Бунина приводятся по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.

[28] См.: Гейдеко В. А. Чехов и Ив. Бунин. М., 1976. С. 252.

Уже здесь очевидно расхождение Бунина с тургеневским стоическим героизмом: Митрофан, в отличие от Егора, не имеет личной определенности, у него отсутствует не только индивидуальная судьба, но даже память («*Я и не помню ничего, что было*» 2; 214), и охота не выделяет его из числа других людей, а сближает его с их безличной массой («*мы*») и одновременно указывает точки сближения с природой («*есть лес – в лесу зарабатывай. <...> Волка ноги кормят*» 2; 213–214). В этом естественном единении угадываются отголоски идей Толстого, и название лесной деревушки – Платоновка – перекликается с именем Платона Каратаева.

Смерть Митрофана подается в этой главе как закономерное проявление превосходства природной стихии над человеком («*Умер, погиб, не выдержал, – значит, так надо!*» 2; 214 ; изба с мертвым телом светится тусклым огоньком среди разгула вьюги); а вся человеческая жизнь выступает как слабая попытка усмирить эту стихию с упованием на Бога (молитвенные восклицания повествователя и Федосьи, чтение псалтыри над покойником, символический образ: «*Громадная старинная икона божией матери с мертвым Иисусом на коленях чернеет в углу*» 2; 214). Поэтому при всей пассивности человека в этой части рассказа его положение в мире предстает в драматическом освещении и смерть занимает акцентированную сюжетную позицию.

Но во второй главе утверждается противоположное, жизненное начало, обозначенное своей причастностью к Богу и обнаруживаемое теперь в самом природном мире («*великолепное спокойствие*» леса в ясный морозный день; «*сосны, как хоругви, замерли под глубоким небом*» 2; 215). Здесь торжествует гармония, объемлющая и уравнивающая драматичные оппозиции: человек – природа, жизнь – смерть, я – другие, субъект – объект. Это единство строится на основе общего, всепронизывающего духовного начала, выступающего в традиционно символическом образе света.

В заключительной, третьей главе оно уступает материальной стороне реальности. Если только что всё было объято еди-

ным воодушевлением, то теперь всюду равно царит мертвящий холод («*бедная лесная церковка промерзла вся насквозь*», «*гроб с мерзлым покойником <...> закидали мерзлой глинистой землей и снегом*» 2; 218-219). Смерть предстает в циничной материальной откровенности (во второй главе покойник характеризовался возвышающими и одухотворяющими эпитетами: «*важный и серьезный*», «*гордая и спокойно-печальная*» голова, «*красиво*», «*спокойно*»; теперь – из гроба «*страшно выглядывал острый коричневый нос*» 2; 219).

В результате человек оказывается на пересечении двух концепций, формулируемых в заключительном абзаце: могильный холм – эмблематический итог человеческой жизни – «*казался то совсем обыкновенной кучей земли, то значительным – думающим и чувствующим*» 2; 219). В финале повествователь манифестирует отказ от бесплодной попытки рационально постичь «*тайну ненужности и в то же время значительности всего земного*» («*И уже ни о чем не хотелось думать*» 2; 220) во имя безотчетного эмоционально-чувственного приобщения к «*вечной, величавой жизни*», символом которой выступает изначально акцентированный заглавием «*отдаленный, чуть слышный гул сосен*» (2; 220). Таким образом, Бунин совершенно нейтрализует то личностное начало, которое у Тургенева противостояло материально-природному миру. Оно гасится не столько «извне» – враждебностью этого мира (что у Тургенева порождало героико-трагический пафос), сколько «изнутри» – отказом самого человека от самоопределения и самоутверждения, предпочтением интуитивно-созерцательного растворения в бытии, ассимиляцией в нечленимом субъектно-объектном целом.

В рассказе современника и во многом литературного соратника Чехова – В.Г. Короленко – "Лес шумит" (который Чехов, читая в конце 1880-х годов, подверг своеобразной редакторской правке[29]) разворачивается отчасти сходная философская

---

[29] Текст рассказа Короленко с чеховской правкой приводится в Полн. собр. соч. А.П. Чехова (18; 106).

модель. Образ леса заполняет все сюжетное пространство и несет значение онтологической константности, выступая как воплощение самой Природы, всего мира. "*Жалкая, затерянная в лесу хибарка*" (2; 173) демонстрирует соотношение человеческой жизни с вечностью природного мира. История, рассказанная дедом в лесной сторожке, иллюстрирует и уточняет это соотношение: человек не только подчинен власти этой подавляющей силы, но и в себе самом заключает родственное ей стихийное начало (таков особенно бандурист Опанас). Такая противоречивость не снимает конфликта между человеком и миром, а придает ему особую драматическую напряженность. Это подчеркивается грозным бушующим обликом леса, явно несущим угрозу человеку и требующим от него активных действий, тогда как у Тургенева акцентируется спокойная индифферентность леса и именно в ней заключается молчаливая угроза, требующая ответного героического стоицизма. Соотношение человека с миром и у Тургенева, и у Короленко гибельно, трагически безысходно, хотя у Короленко оно несколько смягчено пантеизмом.

В очерках "Из Сибири" также важную роль играет тема охоты. Она пронизывает весь цикл, и открывая, и завершая его, и ее развитие отражает важные этапы становления нового авторского мировидения. Косвенное указание на эту тему появляется уже во втором абзаце текста, где говорится о невиданном обилии дичи в Сибири. Слово "*дичь*" подчеркивает прежде всего дикую вольность непуганых птиц, а тем самым – безлюдность сибирского пространства, которая всячески акцентируется в начале цикла. Она соответствует обособленности героя-повествователя и демонстрирует ситуацию тотального отчуждения личности от мира. Но это слово еще и указывает на потенциальное наличие охотника, на закономерность его появления. Мир как бы разворачивает перед человеком свои богатства, но человек в силу неких причин ими не пользуется. Таким образом, уже с самого начала обозначается потребность в разрешении конфликта – устранении обособленности человека от мира. Весь цикл служит главным образом поиску ответа на вопрос о том,

как же может это осуществиться. Состояние отчуждения освещается как наличествующее, но не абсолютное; а значит, более настоятельно мобилизуются силы личности, направленные на решение главного вопроса. Герою-повествователю в очерках Чехова свойственна гораздо большая, чем в упоминавшихся произведениях, духовная динамика, готовность к корректировке своей позиции, к конструктивному диалогу с миром.

Это проявляется и в пространственной организации произведения. В тургеневской повести поездка имеет четкую и обнаженно-символическую направленность в глубь Полесья, в недра леса. Действие перемещается все дальше в сердцевину насыщенного философской семантикой пространства, и именно там, в метафорическом центре базисной для автора картины мира, открывается герою-повествователю искомый "*закон*"; после чего выход в пространство иного уровня, не обремененное моделирующими функциями столь явно, только намечается ("*Егор сел молча на облучок, и мы поехали*" 5; 70), но не осуществляется, потому что дальнейшее развитие сюжета, хоть и в другом пространстве, могло бы происходить не иначе как по принципу тавтологии. У Чехова же само линейное развертывание пространства все больше накапливает энергию дальнейшего поступательного движения, предполагающего неограниченное изменение и позиции героя-повествователя.

Вновь возникает тема охоты в конце третьего очерка, центром которого является изображение простой и симпатичной семьи, усыновившей ребенка. В решении этой темы здесь преобладает сочувствие сибирякам, обреченным на постоянную борьбу с суровыми условиями существования. Путешественник уже освободился от сознания своего онтологического одиночества, солидаризируясь с "другими"; но острая грань противостояния с миром не исчезла, а только сместилась, очертив и их вместе с "я". Охота, крайне трудная в Сибири, становится своеобразным символом этого противостояния человека и мира.

Вновь возникая в финале цикла (девятый очерк), тема охоты обозначает разрешение онтологического конфликта. Мир пред-

стает здесь в своих наиболее грандиозных проявлениях, но показательно, что все они родственны человеку. Так, образ Енисея антропоморфизирован: он назван *"могучим, неистовым богатырем", "силачом";* а герой-повествователь уподобляет себя ему (его мысли "*путались и теснились, как вода в Енисее*"). Даже тайга, это "*зеленое чудовище*", вся пронизана человеческим присутствием. Ее бесконечность не несет в себе ничего мистического: она свидетельствует не о непознаваемости, а о непознанности. Далеко на юг и на север живут "*какие-то люди",* и таинственность тайги воплощается в образе "*загадочной тропинки*", ведущей, как предполагается, к человеческим же созданиям – заводу, селу, золотым приискам.

Уместно вспомнить "Очерки Сибири" С. Елпатьевского, где образ тайги занимает центральное место. В его семантике доминирует значение подавляющей человека мрачной силы, ассоциирующейся в конечном итоге со смертью. Тайга не только господствует над физической активностью человека, но и духовно "*покоряет", "заполоняет*" его[30]. В таком же духе представлен здесь и Енисей – "*бесконечная пустыня недвижимого белого моря", "томительно однообразная, безотрадно унылая"*[31]. На этом фоне особенно ярко выступает пафос человеческого активизма у Чехова. Совершенно очевидно, что характер восприятия Сибири обусловлен прежде всего субъективным состоянием автора, и оптимистический тон завершающего цикл "Из Сибири" очерка говорит об огромной и позитивной внутренней работе, проделанной писателем на протяжении сибирского пути.

При этом у Чехова не снимается тургеневское противопоставление физической слабости человека и мощи материального мира: именно так показан плетущийся по тайге беглый каторжник, на этом грандиозном фоне подобный комару. Даже материальный урон, причиняемый человеком тайге, в ее мас-

---

[30] Русские очерки. Т. 3. С. 537, 538.

[31] Там же. С. 553.

штабах ничтожен (сюжет об ученом, случайно поджегшем тайгу). Но к этому контрасту не сводится вся полнота отношений между человеком и природным миром. Человек обладает духовными качествами, которые делают его соразмерным природе, вводят его в мир на равных. Показательно, что сравнение с Енисеем получают именно "*мысли*" героя-повествователя, а об ученом, ставшем виновником лесного пожара, сказано, что его "*труды <...> оставили в природе гораздо больше следа, чем напугавшее его страшное бедствие*"(14–15; 37).

Так вырисовывается особое место, которое отведено в системе бытия человеку, назначение которого – вносить в мир свое активно-творческое, одухотворяющее начало. Именно с таким союзом связывает герой-повествователь мысли о будущем, которыми, в отличие от предыдущих очерков, освещен заключительный. Принципиально важно, что пространственное перемещение, сопровождающееся глубоким внутренним процессом, органично переходит в динамику времени, получает выражение в его категориях. Тем самым бытие наделяется признаками процессуальности, направленного движения, "пути", который прокладывается в мире по инициативе человека.

Закономерным завершением цикла становится образ кузнеца – одного из самородков, умеющих мастерить столь необходимые в Сибири ружья. Так получает завершение и тема охоты. До сих пор она связывалась с дисбалансом между богатством сибирской природы и скудными возможностями здешнего человека. Теперь найдено конструктивное разрешение проблемы: оно – в талантливых и энергичных людях, которых объективные трудности мобилизуют на проявление внутренних сил, ведущие, в свою очередь, к обогащению мира.

Видимо, для финала цикла далеко не случаен сам характер деятельности изображаемого персонажа: физические усилия, воздействие на материальный мир в его подчеркнуто грубых формах сочетаются у него с точным расчетом, мастерством и талантом. Кузнец, несмотря на слегка иронический тон, изображается в явно позитивном ключе, в его облике узнается эпи-

ческое богатырство. Этим он "рифмуется" с образом Енисея и дает еще один пример гармонического существования человека в мире. Важно и пространственное оформление этого образа. Он возникает по ассоциации одновременно с таинственной для человека тайгой и с принадлежащим человеку трактом и своим талантом как бы связывает две эти сферы, поскольку и мастерит ружья, и ремонтирует экипажи. Одновременно он вызывает ассоциации и с реалиями российской жизни, напоминая "*хорошего врача-практика*" и артиста; тем самым еще раз проявляется установившееся в очерках единство пространства мира, скрепляющим стержнем которого является человек.

Но образ кузнеца не становится статичным противовесом динамике всего сюжета, неподвижной точкой, завершающей его основанное на движении развитие. Он сам лишен статики благодаря как собственной противоречивости, так и пространственной связи с дорогой. В конце очерка мотив дороги активизируется, и финал цикла получает особую перспективность. Сюжет сохраняет потенциал развития, связанного с дальнейшим движением героя-повествователя. В последней фразе выражается и достигнутая им позиция, объединяющая пространство на антропологической основе, и указание на продолжение пути.

Таким образом, Чехова сближает с Тургеневым утверждение активности личности, ее достоинства и силы в драматичных, конфликтных отношениях с миром, в котором не обнаруживается иных источников духовности. Но у Тургенева драматизм этих отношений имеет трагический характер, активность личности проявляется как героизм безнадежного, но мужественного противостояния гибельному миропорядку. У Чехова человек вступает с миром не в борьбу, а в диалог, в котором обе стороны равны и взаимно необходимы; их равновесие динамично и дает постоянно возобновляющуюся основу для сотрудничества, конструктивного сотворчества: человек несет с собой то, что миру необходимо, что превращает его материальное существование в осмысленное, стройное, культурное. Поэтому Чеховым в человеке не подчеркивается жертвенно-героическое

начало: гораздо важнее его открытость миру, "валентность", являющаяся залогом внутреннего развития, результаты которого имеют в конечном итоге общебытийную значимость. В базаровской формуле: "*Природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник*" (7; 43), которая теперь становится Чехову внутренне близка, устраняется трагический подтекст, указывающий на слепую самонадеянность такой позиции, и безраздельно доминирует пафос гармонизирующей созидательности.

У Чехова, как и у Тургенева и Короленко, по ассоциации с лесом возникает образ моря; но характер этой ассоциации различен и восходит к основам мировидения каждого из писателей.

Тургенев дискурсивно разворачивает сопоставление леса и моря, акцентируя общую для них безграничность (которая выступает как аналог вечности) и подавляющее превосходство над смертным, конечным человеком. Но море отличается от леса своим разнообразием: оно "*грозит и ласкает, оно играет всеми красками, говорит всеми голосами; оно отражает небо, от которого тоже веет вечностью, но вечностью как будто нам нечуждой*" (5; 130). Тем самым море предстает в той двойственности, которой обычно наделяется природа в тургеневских пейзажных описаниях: оно кажется человеку созвучным его собственной душе, обманывает видимостью жизни, подвижностью своего облика, не меняя при этом своей чуждой человеку сути как воплощение холодной вечности. Это сама смерть, маскирующаяся под жизнь (не случайно у Тургенева море часто выступает как пространственный символ смерти).

У Короленко точкой смыслового соприкосновения образов моря и леса является стихийность: "*бор волновался, < ...> как расходившееся море; темные вершины колыхались, как гребни волн в грозную непогоду*" (2; 172). На первый план выступает не безмерность пространства, символизирующего мир, а его качественное наполнение: мир противополагается человеку не самим своим вечным наличием, а только своими высшими, наиболее насыщенными проявлениями. Но такие всплески свойственны и человеку; таким образом трагическая коллизия

переводится в план драматического конфликта, где даже гибель выявляет в человеке не столько слабость, сколько силу. И в других произведениях Короленко лес и море сближаются как метафоры бурной стихийности. Писатель по-романтически скрепляет "всеединство" своего мира на высшем пределе. Например, в рассказе "Марусина заимка" кульминационный момент сюжета включает душевный кризис героя, войну разноплеменных сибиряков и метель, которая становится символом, объединяющим разные бытийные уровни: личность, нацию, природу. Возникает образный комплекс, в котором шум леса является голосом морской бури, а она – проявлением обычно скрытых начал мира. Символический план образа моря обнажен и явно доминирует.

В чеховских очерках образ моря наименее выражен, присутствуя лишь в непрямом сравнении: "*Если бы, положим, все люди, которые живут теперь по сибирскому тракту, сговорились уничтожить тайгу и взялись бы для этого за топор и огонь, то повторилась бы история синицы, хотевшей зажечь море*" (14–15; 37). Далее следует уже упоминавшийся пассаж об ученом, который нечаянно стал виновником пожара в тайге. В таком контексте явственно проступает особая семантика образа моря-мира у Чехова: в нем заключена не враждебно-чуждая человеку мощь, а богатство вечно обновляющейся жизни, которое соразмерно ему в его высших проявлениях. Как у Тургенева, "море" у Чехова – это мир материи: но духовность человека в нем не обречена. Как у Короленко, человек вступает с ним в полный драматизма конфликт, но это не столкновение, а диалог, взаимодействие, ведущее к возникновению духовно-материальной гармонии. Она достижима при определенном духовном усилии человека, сознательной направленности на освоение материального мира. Сам же мир в своей онтологической "прочности" и богатстве теперь сомнений не вызывает. Он объективно существует и ждет человека, чтобы получить от него осмысление. Этим обусловлена высокая активность семантического комплекса моря в послесахалинский период творчества Чехова, и прежде всего в книге «Остров Сахалин», непосредственно связанной с путешествием.

2.2. "ОСТРОВ САХАЛИН" КАК ВЫРАЖЕНИЕ НЕТРАГИЧЕСКОГО АНТРОПОЦЕНТРИЗМА

Книга "Остров Сахалин", как и цикл "Из Сибири", отразила формирование новой чеховской картины мира. Но здесь запечатлен не столько процесс, сколько суть происшедших изменений. Это связано с итоговым, обобщающим характером книги и с ее ретроспективностью (она закончена спустя три года после поездки). Поэтому в облике Сахалина акцентированы символические и мифологические черты, порой принимающие фантастический характер. Остров составляет с Сибирью единый смысловой континуум чрезвычайности, напряженности человеческой жизни, но ему это качество свойственно в максимальной степени. Проблематика экзистенциального характера, присутствовавшая в сибирских очерках, здесь сконцентрирована в нескольких главных образных мотивах, определяющих основные характеристики новой чеховской онтологии.

Прежде всего, с Сахалином связано представление о крае, границе. Он является конечной целью движения героя-повествователя и как бы замыкает реальную географию: о лежащей дальше на восток Японии говорится лишь в связи с сахалинскими же проблемами; "*а на том берегу, далеком, воображаемом, Америка*" (14–15; 211) возникает как фантом. Повествователю, глядящему на Сахалин с берега материка, "*кажется, что тут конец света и что дальше уже некуда плыть*" (14–15; 45). Остров оказывается расположен не просто на самой дальней оконечности пространства жизни, но и почти за его гранью, в зоне, где реальные связи и закономерности утрачивают привычные черты, вырываются из обычной меры и обнаруживают свои бытийные основы. Пограничное положение острова становится пространственным выражением максимальной напряженности на нем экзистенциальных проблем. Это связано и с особым качеством сахалинской жизни, где человеческое существование подвергается предельным испытаниям через социальное бесправие и материальные лишения ("*были моменты, когда мне*

казалось, что я вижу крайнюю, предельную степень унижения человека, дальше которой нельзя уже идти" 14–15; 152).

Отсюда особая насыщенность сахалинского пространства экзистенциальной семантикой. Для обитателя сахалинской каторги край, граница становится репрезентативным топосом жизни, обнаружением ее сущности: "*Вся жизнь его как бы ушла в эту узкую береговую отмель между глинистым берегом и морем*" (14–15; 140). Возможности человека здесь проходят кардинальную проверку, здесь постоянно решается вопрос о жизни и смерти. Недаром тема смерти является одной из устойчивых и ведущих в книге. Она возникает на первой же странице, в описании еще материковых подступов к Сахалину, где темные окна покинутых домов "*глядят на вас, как глазные впадины черепа*" (14–15; 41). Смерть как бы излучается Сахалином на его окрестности; на самом же острове она абсолютно царит, постоянно грозя человеку в обличьях голода, несчастных случаев, ядовитых трав, хищных зверей, болезней, вырождения, казни, морских бурь и даже туч комаров. В условиях пожизненности наказаний смерть является единственным и естественным избавлением, и потому она вступает в парадоксальную "рифмовку" с неистребимым стремлением к свободе, заостряет и оттеняет сущностные черты человека. Среди "*смертной тоски*" и "*мертвой тишины*" (14–15; 65, 132) отчетливее проступает человек как таковой, его не индивидуальные, а родовые черты. Главным героем книги является именно "*человек вообще*" (14–15; 62), исследуемый в пограничной ситуации. Этот коллективный "герой" складывается и из наблюдения многочисленных обитателей острова, и из авторефлексии повествователя. Выясняются жизненно необходимые потребности человека – "*собственность, одиночество, удобство, покойный сон*" (14–15; 88) – и, в условиях полного пренебрежения даже ими, отфильтровываются самые коренные, неотъемлемые основы человеческого существования. Такая направленность на "*человека вообще*" видна при со-

поставлении окончательного текста с рукописными вариантами. Например, в первой главе описание Татарского пролива имело продолжение, где преобладало отражение субъективных ощущений повествователя: "*... и у меня такое чувство, как будто я уже вышел из пределов земли и порвал навсегда с прошлым < ...> такое чувство, как будто я уже навсегда живу где-то на другой планете ...*" (14–15; 388); этот мотив осложнялся социальной критикой ("*Мы уже осквернили эти берега и эти воды насилием ...*" 14–15; 388). Но все это было вычеркнуто, уступив место самому общему соотношению "мир – человек": "*Берег весело зеленеет на солнце и, по-видимому, прекрасно обходится без человека*" (14–15; 51).

Мир так воспринятого Сахалина независим от человека и погружен в собственную жизнь. Постоянно подчеркивается пустынность и дикость сахалинского пространства, которому человек безразличен: "*когда природа создавала Сахалин, то при этом она меньше всего имела в виду человека и его пользу*" (14–15; 143). Человек лишен здесь всякой поддержки, он ведет с миром собственный одинокий поединок, модель которого настойчиво воспроизводится при изображении самых, казалось бы, нейтральных явлений. Например:

> "*С высокого берега смотрели вниз чахлые, больные деревья: здесь на открытом месте каждое из них в одиночку ведет жестокую борьбу с морозами и холодными ветрами, и каждому приходится осенью и зимой, в длинные страшные ночи, качаться неугомонно из стороны в сторону, гнуться до земли, жалобно скрипеть – и никто не слышит этих жалоб*" (14–15; 121–122).

По сравнению с кризисным периодом конца 1880-х годов здесь принципиально меняется прежде всего точка зрения, охват ситуации: она видится не только изнутри "я"; антропоцентрическая позиция не исключается, но существенно дополняется: онтологической изначальностью наделено не человеческое сознание, а весь "большой мир" и человек как его составляющая. В повествовании сглаживаются черты субъективности,

личные переживания возводятся к общезначимым истокам. Совершается выход из рамок отдельного сознания, абсурдность смертного бытия человека преодолевается воссоединением с родовым единством, и вопрос о смысле жизни стоит теперь не для обособленного "я", а для человека как такового, для каждой личности как представляющей человеческое начало в целом, что неизмеримо повышает ее ответственность. Возможность адекватного контакта с миром теперь не проблематична, поскольку и мир, и человек выступают как онтологически равноправные стороны. Их отношения остаются драматически напряженными, но освобождаются от трагизма, характерного для предшествующего периода. Главной проблемой становится способ высвобождения человеком в себе тех основ, которые роднят его с миром, возвышают до уровня бытия, но обычно скрыты под грузом социальных проблем, субъективной ограниченности. Мерилом этого истинного масштаба человеческого существования выступает море, образ которого очень активен в книге.

Шум моря постоянно аккомпанирует жизни на острове. Он воспринимается не только повествователем: так, в одном из типичных для композиции книги "анекдотов"[32] его слышат живущие при каторге женщины; их реакция (*"какая тоска!"* 14–15; 129), несомненно, передает собственные чувства автора, но теперь они получают объективность, всеобщность, онтологизируются. Утверждается неразрывная связь, не сводимая к эмоциональному воздействию моря на человека: эта "тоска" выражает более глубокие отношения экзистенциального характера, нечто вроде хайдеггеровской "заботы", – во всяком случае выходящие из быта в бытие.

Шум моря напоминает прежде всего о погруженности человеческой жизни в смерть, поэтому в нем слышится угроза и злоба. Но неотъемлемо от этого, и даже благодаря этому и через это человеческая жизнь получает подлинную глубину и ценность. Соответственно семантика образа моря не сводится к ассоциации со

---

[32] Сухих И.Н. Указ. соч. С. 84.

смертью, а связывается с полнотой жизни; это особенно явно в эпизоде восхождения на маяк (гл. 7): "*Чем выше поднимаешься, тем свободнее дышится; море раскидывается перед глазами, приходят мало-помалу мысли, ничего общего не имеющие ни с тюрьмой, ни с каторгой, ни с ссыльною колонией, и тут только сознаешь, как скучно и трудно живется внизу*" (14–15; 106–107). Большое пространство, в котором господствует море, не подавляет, не аннигилирует человека, а возводит его существование на должный уровень, отвечающий требованиям мира.

Бытийная семантика моря включает здесь и мотив, доминировавший в творчестве предсахалинского периода и соединявшийся тогда преимущественно с образом степи. Это мотив смысловой "пустоты" пространства, на которое человек лишь проецирует содержание собственного сознания. Здесь этот гносеологический аспект наиболее отчетлив в изображении моря, каким его увидел когда-то ученый-путешественник Поляков: "*беспредельно, на тысячи верст раскинулось угрюмое злое море. Когда с мальчика, начитавшегося Майн-Рида, падает ночью одеяло, он зябнет, и тогда ему снится именно такое море. Это – кошмар. Поверхность свинцовая, над нею "тяготеет однообразное серое небо". Суровые волны бьются о пустынный берег ...*" (14–15; 146). Это образ мира, как бы подсмотренного в его бессмысленном, "никаком" существовании. Он явственно тяготеет к архетипическому представлению о царстве мертвых, о смерти. Но здесь этот образ "пустоты" с полной определенностью мотивирован сном, нарушением нормального познания; реальная же картина, соответствующая ему, является лишь одним из обликов моря, жизнь которого в ее разнообразии обладает самостоятельной онтологической ценностью. Если в "Степи" акцентировалось гносеологическое "образотворчество" человека в условиях неопределенности, неуловимости мира, то здесь подлинность картины мира удостоверяется тем, что совсем не ставится под сомнение возможность одинаково увидеть ее разными глазами (Полякова и повествователя). Мир утвердился в своей онтологической самостоятельности.

Однако роль человека в нем осталась исключительной, что наглядно демонстрирует финал главы 13, занимающий в книге особое место, завершая первую часть, написанную в духе путевых очерков, и отделяя ее от второй – очерков преимущественно проблемных. Здесь мировоззренческий багаж, накопленный Чеховым к концу пребывания на Сахалине, обобщен в панораме[33], во многом повторяющей приведенный выше "кошмар", но и корректирующей его. В ней утверждено центральное положение человека, присутствие которого единственно придает смысл всему пространству: "*... кажется непонятным, для кого здесь ревут волны, кто их слушает здесь по ночам, что им нужно и, наконец, для кого они будут реветь, когда я уйду*" (14–15; 211). Само море оживлено человеческим сознанием ("*высокие седые волны бьются о песок, как бы желая сказать в отчаянии: "Боже, зачем ты нас создал?*" 14–15; 210). Но антропоморфизм здесь имеет иную основу, чем в "Степи". Там он исходил из принципиальной первичности человека с его сознанием, уже по аналогии с которым выстраивался весь природный мир; так, Егорушка отправляется в путь, "*не понимая, куда и зачем он едет*" (7; 14), и соответственно вызывают вопрос смысл и цель существования окружающих его реалий: коршуна ("*непонятно, зачем он летает и что ему нужно*"); "*одинокого тополя*" ("*кто его посадил и зачем он здесь – Бог его знает*"); самой степи (7; 17). Именно человеческое "томление по смыслу" переносится на мир. В "Сахалине" человек не делает мир своим отражением, а, постигая его собственное существование, ищет свое онтологическое место. Это место определяется как значительное и незаменимое: смысл существования мира сосредоточен в вопросе "*для кого?*", а ответ на него заключается в человеке. Человек же именно осознанием этого ответственного он-

---

[33] И.Н. Сухих, остановившись на этом эпизоде в своем анализе «Острова Сахалина», дает ему слишком узкую, на наш взгляд, трактовку: «Последняя развернутая пейзажная зарисовка в конце XIII главы приобретает уже откровенно символический смысл, трагедия Сахалина вписывается в этот пейзаж, определяет его настроение...» (Сухих И.Н. Указ. соч. С. 91).

тологического назначения достигает полноты своего собственного существования: "*Тут, на берегу, овладевают не мысли, а именно думы; жутко и в то же время хочется без конца стоять, смотреть на однообразное движение волн и слушать их грозный рев*" (14–15; 211). Таким образом, антропоцентризм Чехова благодаря сахалинскому путешествию онтологизировался, принял более оптимистический и уравновешенный облик. Характерным свидетельством архитектоничности этого антропоцентризма является дробление образа моря на отдельные волны, каждая из которых мыслится как бы по отдаленной аналогии с человеком. В поздний период творчества, с изменением чеховской онтологии, эта черта исчезнет.

Внутреннее пространство острова, окруженного морем с его бытийной семантикой, пронизано дорогами, образы которых аккумулируют в себе смысловой комплекс человеческой жизнедеятельности, сознательного изменения мира. С помощью дорог человек вносит разумный порядок в дикую природу, подчиняет ее задачам цивилизации. Именно в ходе сахалинского путешествия у Чехова утверждается то отношение к цивилизации как к безусловной ценности, которое отличало его не только от Толстого, но и от более молодых современников – например, Бунина. Позитивное значение цивилизации заключается не только в ее плодах, но и в том, что она воплощает созидательную активность человека, придает миру осмысленность и целесообразность. В строительстве дорог наглядно проявляется и состояние социальной системы, которая не способна толково и последовательно решать задачи колонизации Сахалина (пример тому – ненужный туннель под мысом Жонкиер в главе 7 или никуда не ведущие дороги на безлюдном севере острова в главе 12). Социальная проблематика просвечивается в книге более масштабной, бытийной, и именно с позиций человеческого назначения в мире здесь критикуются государственные и общественные институты.

Книга "Остров Сахалин" по-очерковому нацелена на конкретный жизненный материал и связанные с ним актуальные

вопросы, но, как и в цикле "Из Сибири", и даже в еще большей степени, здесь осмысление этого материала ведется в контексте иного уровня, достигая необычной для очерков степени обобщения и глубины. Это происходит во многом благодаря активности пространственных категорий – особой смысловой наполненности как основных топосов (край, море, дорога), так и пространственной организации всего сюжета.

Первые тринадцать глав строятся соответственно порядку реального движения Чехова по острову. Сахалин всегда остается в центре внимания, но с ним соотносится (по аналогии или по противоположности) обширное пространство не только России, но и других стран. Это пространство мыслится главным образом "позади", за спиной повествователя, который всегда обращен лицом к тому новому, что открывается на границе познанного и непознанного. Таким образом, Сахалин выступает как форпост большого мира, на который распространяются полученные здесь представления. Сам остров по разнообразию ландшафтов и климата предстает как своего рода природный универсум (см., например, его характеристику в начале главы 12[34]), модель мира, позволяющая "экспериментально" получать знание о целом[35]. Это прежде всего знание основ человеческого

---

[34] *«По своему географическому положению нижняя треть Сахалина соответствует Франции, и если бы не холодные течения, то мы владели бы прелестным краем <...>. Холодные течения, идущие от северных островов, где даже в конце лета бывает ледоход, омывают Сахалин с обеих сторон, причем восточному берегу, как более открытому течениям и холодным ветрам, приходится принимать наибольшую долю страданий; природа его безусловно суровая, и флора его носит настоящий полярный характер. Западный же берег много счастливее; здесь влияние холодного течения смягчается теплым японским течением, известным под названием Куро-Сиво; не подлежит сомнению, что чем южнее, тем теплее, и на южной части западного берега наблюдается сравнительно богатая флора, но всё-таки, увы, до Франции или Японии далеко»* (14–15; 181–182).

[35] Именно в этом смысле можно согласиться с утверждением П.Н. Долженкова, что у Чехова "Сахалин оказывается как бы моделью жизни в целом" (Долженков П.Н. Чехов – мыслитель и художник и проблема позитивизма. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1995. С. 18). Хотя автор трактует эту мысль,

бытия, представление об экзистенциальном назначении человека. Для открывающегося поездкой на Сахалин периода в творчестве Чехова принципиально важно, что это знание добывается в движении, взаимодействии с миром, то есть в активной самореализации человека.

Путешествие радикально изменило мировосприятие Чехова. По возвращении он не раз отмечал, что совсем иначе стал смотреть на многое: "... До поездки "Крейцерова соната" была для меня событием, а теперь она мне смешна и кажется бестолковой. Не то я возмужал от поездки, не то с ума сошел – черт меня знает"; "... После сахалинских трудов и тропиков моя московская жизнь кажется мне теперь до такой степени мещанскою и скучною, что я готов кусаться"; "Мое короткое сахалинское прошлое представляется мне таким громадным, что когда я хочу говорить о нем, то не знаю, с чего начать ..." (П., 4; 147, 156, 167). Путешествие оказалось сопряжено с никогда еще не изведанными жизненными испытаниями, в том числе чисто физическими, материальными, и само их переживание вызвало небывалое ощущение полноты бытия: "Право, столько видел я богатства и столько получил наслаждений, что и помереть теперь не страшно" (П., 4; 127). "Сахалин, – пишет А.П. Кузичева, – стал чрезвычайным по физическим, нервным и творческим затратам трудом, огромным выбросом творческой энергии, что помогло Чехову преодолеть угрозу некоего кризиса"[36]. Можно сказать, что отдаленные последствия поездки во многом определяли дальнейшую жизнь Чехова, составляя «основной фонд» его онтологической интуиции.[37]

с одной стороны, слишком узко («остров страданий» активизировал в творчестве Чехова тему «жизни-страдания»), с другой – слишком расширительно, перенося ее на всё послесахалинское творчество Чехова.

[36] Кузичева А.П. Утраты и обретения "мелиховской жизни" // Чеховиана: Мелиховские "труды и дни". С. 24.

[37] Показательна свежесть воспоминаний о поездке в последние годы и даже месяцы жизни: в 1902 году Чехов сообщал жене о своей мечте поехать «куда-нибудь очень далеко, например, на Байкал! Это удивительнейшее озеро, уви-

Философски значимым итогом путешествия для Чехова стало, по сути, открытие мира в масштабах, далеко превзошедших его прежние представления; и этот огромный мир оказался не чужим и враждебным. Чехов неоднократно отмечает сходство увиденного и разительно нового с уже известным и любимым. В очерках "Из Сибири" ностальгические или ироничные поначалу параллели между сибирской природой и привычной российской в конце принимают глубоко серьезный и позитивный характер (как, например, лирическое сравнение енисейских берегов с горами Кавказа – "*такие же дымчатые, мечтательные*" 14–15; 35). Дорога, идущая по Сибири, становится средоточием воспоминаний о множестве знакомых мест: "Днем скачешь по Кавказу, ночью по Донской степи, а утром <...> уж Полтавская губерния – и так всю тысячу верст" (П., 4; 117).

При этом необходимым элементом пейзажа неизменно является человек, который один одухотворяет пространство, оживляет мир: "Берега у Шилки красивые, точно декорация, но увы! чувствуется что-то гнетущее от этого сплошного безлюдья. Точно клетка без птицы"; "Берега Амура красивы, но слишком дики – мне же безлюдье надоело" (П., 4; 120, 121). Мир не только окружает человека, но и сам нуждается в нем, как в некоей незаменимой инстанции, дающей ему смысл, соединяющей в себе его материю с духовностью. Человек дополняет, достраивает собою мир, органично входя в него со своим ищущим сознанием. Новые чеховские воззрения вплетаются в активизировавшийся к концу века поиск "всеединства", представляя в нем безрелигиозный, гуманистический вариант. Очеловеченный мир преодолевает статику и дискретность: его пространство насы-

---

дишь, всю жизнь будешь помнить» (П., 10; 163); весной 1904 года он писал командированному во Владивосток Б.А. Лазаревскому: «Теперь, надо думать, в сочувствии вы не нуждаетесь, так как уже попривыкли к месту, уже весна, тепло и знаменитая бухта очистилась ото льда. Когда я был во Владивостоке, то погода была чудесная, теплая, несмотря на октябрь, по бухте ходил настоящий кит и плескал хвостищем, впечатление, одним словом, осталось роскошное ...» (П., 12; 86).

щается движением, временем. Но это качество мира реализуется лишь в человеке, который его воспринимает, соединяя с собственной внутренней динамикой. Путешествие на Сахалин явилось практическим образцом такого сращения человеческого духа с пространством мира.

Показательно сопоставление этого путешествия и поездки летом 1888 года в Крым и на Кавказ. Излагая свои впечатления два года назад, Чехов неизменно прибегал к различным литературно-художественным ассоциациям, опосредующим его восприятие увиденного и препятствующим непосредственному переживанию: "Таврическая степь уныла, однотонна, лишена дали, бесколоритна, как романы Иваненко ..."; "... все это залито лунным светом, дико, ново и настраивает фантазию на мотив гоголевской «Страшной мести»"; "все эти гурзуфы, массандры и кедры, воспетые гастрономами по части поэзии, кажутся с парохода тощими кустиками <...> Глядя на берег с парохода, я понял, почему это он еще не вдохновил ни одного поэта и не дал сюжета ни одному порядочному художнику-беллетристу"; "я в Абхазии! <...> Все ново, сказочно, глупо и поэтично. <...> Мимо лениво прохаживаются абхазцы в костюмах маскарадных капуцинов ..."; "из каждого кустика, со всех теней и полутеней на горах, с моря и с неба глядят тысячи сюжетов"; «пережил» я Военно-грузинскую дорогу. Это не дорога, а поэзия, чудесный фантастический рассказ, написанный Демоном и посвященный Тамаре"; "это Дарьяльское ущелье, или, выражаясь языком Лермонтова, теснины Дарьяла <...> Жить где-нибудь на Гадауре или у Дарьяла и не писать сказки – это свинство" (П., 2; 294–309).

Если крымско-кавказские впечатления ограничились в основном эстетическим уровнем и не затронули глубин личности, то путешествие через Сибирь на Сахалин явилось мощным импульсом к формированию новой мировоззренческой позиции Чехова. Очевидно, немалое значение здесь имело наличие общезначимой цели, обосновывавшей поездку, размыкавшей границы личности. Пережитое сознание цели способствовало ут-

верждению чеховской онтологии, характеризующейся внутренней направленностью, динамичностью. На смену характерному для конца 1880-х годов трагическому обособлению человека от мира пришло представление об их взаимной ориентированности, их общей устремленности в едином движении, инициируемом человеком. Направленное движение становится ценностной категорией, организующей чеховскую картину мира.

Внутреннюю эволюцию Чехова отражают два созвучных разновременных высказывания: "Мой мозг машет крыльями, а куда лететь – не знаю" (23 ноября 1888; П., 3; 78); "Душа моя просится вширь и ввысь, но поневоле приходится вести жизнь узенькую ..." (16 июня 1892; П., 5; 78). Здесь показательно и изменение терминологии ("мозг" – "душа"), и появление направленности полета, которая имеет явную символическую окраску: "вширь и ввысь". Гносеологический аспект проблемы сменился онтологическим. Прежде отсутствие движения связывалось с незнанием направления, теперь – с противоположностью желаемого направления реальному состоянию жизни, которое оценивается с точки зрения этого необходимого движения.

В послесахалинский период проблема цели становится для Чехова острейшей. При внешнем сходстве с проблематикой его духовных поисков в 1880-е годы она имеет теперь принципиально иной характер. Прежде для него под вопросом была сама возможность целей, само наличие смысла жизни, поиск которого, захватывая человека, не увенчивался успехом. Теперь возможность и даже необходимость целей несомненна, и вопрос заключается в том, что же они конкретно собой представляют. Об этом говорят очень известные письма Чехова Суворину от 25 ноября и 3 декабря 1892 года и особенно полемика с журналисткой С.И. Смирновой-Сазоновой. Споря с утверждением Чехова об отсутствии целей у современных писателей, она заявляла: "Величайшее чудо это сам человек, и <...> мы никогда не устанем изучать его. Вся наша беда в том, что мы все ищем каких-то высших и отдаленных целей. Цель жизни – это сама жизнь" (П., 5; 429). Чехов назвал эту позицию "философией

отчаяния", принципиально не соглашаясь с отказом от стремления к целям, возвышающимся над реальной жизнью человека. Оппонентка, по сути, разводила человека с миром, замыкала его в пределах его "жизни", делая его "бесконечное совершенствование" герметичным и самоцельным и тем самым его обессмысливая[38]. Для Чехова после Сахалина это было неприемлемо, и он с досадой заметил Суворину: "... Напрасно Вы показали ей мое письмо. Она для меня чужая..." (П., 5; 138).

На протяжении послесахалинского периода (до середины 1890-х годов) в художественном творчестве Чехова разворачивается небывалая "философская система", суть которой – в отказе от завершенности взгляда на мир и, напротив, в постоянном развитии его, в постоянном диалоге с миром. Не противостояние человека миру и не растворение в нем как утрата личности, а подвижность, проницаемость границы, на которой процессуально осуществляется смысл жизни. Духовность человека полно разворачивается лишь во взаимодействии с миром, которое не знает предела. Мировоззрение Чехова после Сахалина становится принципиально "хронотопично", связывая воедино пространство мира с временем человеческой жизни. Новое мировидение получило в зрелом творчестве Чехова соответствующее пространственное воплощение. Отныне в его художественной системе наличие "хронотопичности" становится непременной позитивной характеристикой героя, а неспособность к взаимодействию с миром в едином пространственно-временном движении – свидетельством его ценностного отчуждения от автора.

---

[38] Приведем здесь размышление, не связанное с творчеством Чехова, но внутренне созвучное теме: «Возможно, сами понятия "цель" и "целое" этимологически связаны. <...> Достижение цели одновременно означает и завершение действия, замыкание круга, восхождение к полноте, совершенству, красоте. Цель достигается тогда, когда оказывается построенным совершенное симметричное целое» (Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Синергетическое расширение антропного принципа // Синергетическая парадигма: Многообразие поисков и подходов. М., 2000. С. 91).

2.3. СИБИРЬ И САХАЛИН В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ ЧЕХОВА

В послесахалинском творчестве Чехова пройденное и глубоко пережитое им сибирское и сахалинское пространство непосредственно фигурирует в сюжете всего двух рассказов – "В ссылке" и "Убийство". При всем своем несходстве они имеют принципиальную общность: в обоих речь идет о настоятельном поиске человеком жизненной позиции, выборе направления. Сибирь или Сахалин, где герой оказался против своей воли, требует от него сознательного самоопределения, способствует внутренней работе. Не только ситуация ссылки или каторги, а само суровое пространство ставит человека в условия предельной напряженности жизни, жизни "на краю".

Эти рассказы объединяет и необычная для Чехова интенсивность религиозной семантики, связанная или с духовными исканиями героя ("Убийство"), или с образным строем произведения ("В ссылке"). Тем самым сюжеты приобретают своеобразную маркировку высокой "достоевско-толстовской" традицией, с которой они вступают в неоднозначные отношения. Напряженный поиск героями истины не получает у Чехова исчерпывающего ответа, так как сам автор не противопоставляет им позицию своей метафизической вненаходимости, обеспечивающей полноту знания. Поиск ведется на предельном накале духовных сил героя, но оставляет его в пределах жизненной эмпирии, наедине с его собственным опытом. Общезна- чимость этому опыту придают символические мотивы, получающие у Чехова своеобразную интерпретацию.

Сюжет "В ссылке" основан на весьма жесткой рационалистической схеме, связанной с прямым противопоставлением двух персонажей – татарина и Толкового. В связи с этой симметрией особо значимой становится позиция третьего персонажа – "*барина*" Василия Сергеевича. Она к тому же композиционно акцентируется тем, что "*барин*" фигурирует сначала в рассказе Толкового, а затем предстает в непосредственном действии.

История "*барина*" становится проблемным центром, по отношению к которому Толковый и татарин выступают с оценкой – негативной и позитивной. При этом позиция Толкового отличается законченностью и определенностью. Он в полной мере является героем-идеологом; его высказывания полностью подтверждаются его поведением, приобретая эмблематическую четкость. Татарин же находится в ситуации выбора, рассматривая Толкового и "*барина*" как два взаимоисключающих варианта человеческой жизни, на один из которых предстоит ориентироваться в дальнейшем ему. Таким образом, у каждого из трех персонажей оказывается определенная функция: фабульная у татарина, идеологическая у Толкового, «экспериментальная» у Василия Сергеича.

Соответственно для каждого из них сибирское пространство выступает по-своему. Так, Толковый полностью отказался от направленного движения в нем как осмысленной целеполагающей жизнедеятельности. Его движение замкнуто в минимальной протяженности ("*ходить от берега к берегу*" 8; 43) и стремится к полному исчезновению в "точке" ("*довел себя до такой точки, что могу голый на земле спать и траву жрать*" 8; 43). Это позиция полной ассимиляции человека в окружающем пространстве, ведущая фактически к уничтожению как человека, так и пространства, поскольку оно для него безразлично. Любимая фраза Толкового: *"И в Сибири люди живут"* получает ироническое значение, поскольку "жизнь" для него тяготеет к смерти; соответственно Сибирь для него выступает как пространство небытия. Поэтому его работа на переправе неизбежно ассоциируется с функцией перевозчика в царство мертвых[39].

Татарин, не соглашаясь с нигилизмом Толкового, по сути солидарен с ним в восприятии Сибири как пространства смерти. В духе романтического двоемирия он противопоставляет ей

---

[39] Это отмечает, например, Р.Л. Джексон, прослеживая дантовские истоки в сюжете рассказа: «...Толковый, как и Харон в дантовском аду, является лодочником" (Джексон Р.Л. Мотивы Данте и Достоевского в рассказе Чехова "В ссылке". С. 71).

идеализированное "там" – свою родину на Волге, в Симбирской губернии, не умея связать их воедино, в общем онтологическом поле, как исподволь подсказывает лишь внешне случайное созвучие – *"Симбирская губерния"* и *"Сибирь"*. Но для Толкового это различие просто аннигилируется вместе с самим пространством, для татарина же оно является источником страдания, то есть вовлекается в жизнь.

Если для Толкового Сибирь и Россия равно отчуждаются от человека, а татарин страдает от их трагической разорванности, то Василий Семенович пытается преодолеть обособленность сибирского пространства от обжитого российского, утвердив и в нем обычный для человека жизненный порядок. Он активно передвигается по доступному ему пространству, постоянно сохраняя в нем ценностный центр – свой дом, свою судьбу. Это конструктивная и ответственная антропоцентрическая позиция, требующая в условиях Сибири особого мужества. Она несомненно наиболее близка Чехову, но в рассказе это не педалируется благодаря отдаленности *"барина"* от авансцены сюжета.

Не утрачивая жизненной конкретности, сибирское пространство в рассказе наделяется символическими чертами, благодаря чему все происходящее воспринимается как пример извечной универсальной истории человека. Укрупнению масштабов сюжета способствуют неоднократные упоминания персонажами Бога и дьявола (*"беса"*) и, казалось бы, совсем беглые библейские реминисценции: *"Оно, конечно, тут не рай",– говорил Толковый"* (8; 42); паром напоминает *"какое-то допотопное животное с длинными лапами"* (8; 48). Особенно важен акцент при описании места действия на признаках безжизненного, дочеловеческого хаоса, представленного мраком, холодом, глиной: *"вода, голые берега, кругом глина и больше ничего"* (8; 42). Р.Л. Джексон замечает: "Словно желая подчеркнуть неземную, сверхъестественную географию ссыльного поселения, Чехов оставляет реку безымянной"[40]. Безымянность реки в "контек-

[40] Там же. С. 71.

сте" окружающего хаоса может быть осмыслена как "еще не названность", не осмысленность пространства. В таком освещении то, что переживает сюжетно выдвинутый на первый план юный татарин, предстает как кардинальный выбор, изначально определяющий судьбу человека и человечества, но совершающийся повседневно и потому малозаметный в своем привычном облике.

Однако при этом выборе автором не задается метафизический ориентир, как это характерно, например, для романов Достоевского с присутствующей в них евангельской идеальной моделью. Само абсолютное господство ветхозаветной образности при фактическом отсутствии евангельских ассоциаций, к тому же смешение ее с античной мифологией (Толковый – Харон) препятствуют оформлению такого ориентира. Выбор осуществляется между равноправными человеческими вариантами, и одним из главных его критериев является способность персонажа к общению с окружающим пространством. Татарин подтверждает свою эмоционально-дискурсивную поддержку "*барина*" против Толкового и своим пространственным поведением: вначале он вместе с Толковым находится у костра, в конце остается там один, одухотворяя, оживляя этот топос своим страданием, тогда как Толковый уходит в избушку спать. Сквозной в рассказе мотив сна в финале весьма откровенно выступает как аналог смерти, которую наконец обретает, укрывшись от пространства, Толковый, в соответствии с эмоциональной инвективой татарина: *"Барин живой, а ты дохлый..."* (8; 49). В таком контексте бодрствование Татарина у ночного костра ассоциируется с жизнью, которая сопряжена не только со страданием, но и с хотя бы минимальным теплом и светом.

Аналогичная схема соотношения персонажей использована В.Г. Короленко в рассказе "Марусина заимка" (1899), тоже написанном на сибирском материале. Здесь вольнолюбивый Степан, уроженец донских степей (о чем по созвучию говорит само его имя), и по-крестьянски основательный и оседлый Тимоха ведут соперничество за душу Маруси, в которой борются сти-

хийность и стремление к укорененности и порядку. Судьба ее заимки символизирует исход этой борьбы, в которой каждая из сторон по-своему героизируется, поскольку даже устройство обычной крестьянской жизни требует среди враждебной сибирской "*пустыни*" огромных усилий. Но все очевиднее проявляется авторская "поэзия стихийного простора" (Д. Мережковский [41]), и на первый план безраздельно выдвигается романтическая фигура Степана. Над упорным трудом жизнеустройства явственно возвышается стихийный порыв к воле.

Важной характеристикой героев-антиподов является их отношение к пространству. Если Тимоха по-толстовски резюмирует: *"А много ли и всего-то земли надо? Всего, братец, три аршина"* (2; 45), то со Степаном ассоциируются широкие просторы степи и моря-"*кияна*" (океана), хранящие, по Мережковскому, историческую память нации и выражающие душевный динамизм личности, поглощенной поиском "новой веры". В конце рассказа Тимоха с Марусей окончательно оседают на заимке, а Степан исчезает в неведомой дали, но именно за ним устремляется авторское сочувствие: *"И сквозь благополучие Дальней заимки хочется заглянуть в безвестную судьбу беспокойного, не удовлетворившегося, может быть, давно уже погибшего человека..."* (2; 77). Таким образом, пространство оказывается ценностно маркированным в романтическом ключе. Но эта схема еще осложняется этико-рационалистическим акцентом: образ родственной герою "степи" наделен двойственностью. В ее стихийной широте есть не только размах и величие, но и анархическая разрушительность, олицетворяемая агрессивными и жестокими татарами, в борьбу с которыми вступает Степан, и их столкновение трактуется как конфликт "*злодейства*" и "*добродетели*". Таким образом, романтическая модель адаптируется у Короленко к просветительским целям, и Сибирь в рассказе предстает как арена борьбы позитивных и негативных нравственных начал, уподобляясь в этом человечес-

---

[41] Мережковский Д. Рассказы Вл. Короленко // Сев. вестник. 1889. № 5. С. 20.

кой душе. Пространство становится явной метафорой человека, рассмотренного с абстрактно-надличных позиций.

В рассказе Чехова, при всей внешней схематичности его построения, нет такой рационалистической соотнесенности. Автор не "подсказывает" нужный ответ не только прямым дискурсом, но и сюжетно-образной организацией, в которой мифологические и библейские мотивы задают лишь самые основные акценты и масштаб семантики произведения.

Как не раз отмечалось чеховедами, рассказ "В ссылке" имеет много общего с "Палатой № 6", и прежде всего центральной идеей недопустимости духовно-нравственного "абсентеизма"[42]. Но показательно, что в условиях Сибири она утверждается не только "от противного", по преимуществу негативным примером, как в "Палате № 6", но и через изображение пусть не однозначно-успешного, но все же явно достойного позитивного образца (Василий Сергеевич). Аргументом служит не столько трагическая тупиковость отрицаемой позиции (как это будет в случае с доктором Рагиным), сколько превосходство противопоставляемой ей активности, что подчеркивается сюжетным удвоением (Василий Сергеевич – татарин). Сибирь выступает как своеобразный катализатор, самой своей бесчеловечностью мобилизуя человека на отстаивание его бытийной сущности. Так проявляются экзистенциальная заряженность сибирского пространства и осознанные Чеховым во время путешествия позитивные мировоззренческие основания его послесахалинского творчества.

В рассказе "Убийство" (1895) действие эпилога происходит в сахалинском порту Дуэ, который фигурирует и в "Соколинце" (1885) Короленко, получившем высокую оценку Чехова[43]. Общностью материала оттеняется разность подхода. Прежде все-

---

[42] См., например, статью: Peace R. "In Exile" and Russian Fatalisme // Reading Chekhov's text. Evanston, Illinois, 1993. P. 137–144, где эти рассказы сопоставлены с точки зрения негативного освещения "фатализма".

[43] В письме к Короленко от 9 января 1888 года Чехов назвал этот рассказ "самым выдающимся произведением последнего времени" (П., 2: 170).

го, у Короленко Сахалин предстает сначала со стороны, для свежего взгляда, так что впечатление усиливается экзотичностью картины. Чехов сразу показывает каторжный остров "изнутри", с позиции возможной в таком случае привычности и обжитости: его зловещие черты получают мотивировку субъективными и обыденными ощущениями героя и других каторжан, поднятых ночью для работы у штормового моря. В обоих рассказах Сахалин окружен мраком, непогодой, шумом моря, но лишь у Короленко это получает символическую акцентировку: образ Сахалина тесно связывается с темой смерти, становится ее символом. В этом качестве он резко обособляется от остального пространства, куда персонажей влечет "*жизнь, полная энергии и силы, страстно рвущаяся на волю*" (1; 142). В образе Сахалина преобладает мотив тупика, ловушки, которой человек противопоставляет свою стихийную динамику.

Но символика острова среди враждебного моря получает в рассказе Короленко и более широкий характер. Этот образ дублируется в "раме" сюжета, где участник побега с Сахалина Василий рассказывает свою эпопею повествователю, ссыльному интеллигенту, в юрте, среди снежных сибирских равнин подобной "*острову среди бесконечного, необозримого океана*" (1; 106); стихийный порыв, двигавший "соколинцем", ощущается и его слушателем как "*поэзия вольной волюшки*", "*призыв раздолья и простора, моря, тайги и степи*" (1; 142). Мережковский в статье о Короленко отметил, что "этот инстинкт простора, воли, степного раздолья есть частица того общего, родового, очень старого, что дремлет в душах у обоих и соединяет их, как членов одной национальности"[28]. Подобное переживают и другие персонажи: старик-каторжанин Буран, мечтавший хотя бы умереть в "*Расее*"; смотритель тюрьмы в Николаевске, тоскующий о "*своей стороне*" – Тобольске. Так вырисовывается универсальный конфликт реального "здесь" и идеального "там", получающий на Сахалине лишь свое наиболее яркое воплощение. Сахалин (как и Сибирь в других рассказах) не является у Короленко "другим" пространством, подобно Сибири у Толстого

и Достоевского: он подчинен общим закономерностям, но лишь в том парадоксальном смысле, что пространство у Короленко вообще является "другим" по отношению к человеку, отчуждено от него, потому что настоящая жизнь "здесь" в принципе невозможна. Подтверждаемая в сюжете разными персонажами, эта ситуация в конечном итоге восходит к позиции самого автора, героизирующего порыв "туда" как высшее достояние человеческой природы.

У Чехова же Сахалин, вопреки ощущению героя, остается частью общего пространства жизни. Лучше понять это помогает сопоставление с романом Достоевского "Преступление и наказание", с которым чеховский рассказ перекликается общими контурами сюжета, что дает основание для некоторых сравнительных наблюдений – в том числе и над характером изображения сибирского (сахалинского) пространства. Оба произведения строятся на соотнесении этого пространства с другим, где протекает основное действие. У Достоевского это Петербург, у Чехова – маленькая станция в глубине России, само название которой – Прогонная – говорит о ее незначительности. Где-то рядом с нею находятся другие станции и деревни – Щепово, Веденяпино, Шутейкино, Пахомово; упоминается город Белев, губернский город; видимо, речь идет о Тульской губернии, но в рассказе соблюдена та мера конкретности, которая позволяет с равной обоснованностью и "узнавать" реальную географию, и воображать некое среднее, обычное русское захолустье. Если в романе Достоевского активной семантической силой является Петербург с мощным арсеналом уже имеющегося и еще творимого в самом сюжете "петербургского мифа", то чеховское место действия не обладает заданными энергийными характеристиками, и сюжетная коллизия формируется непосредственно течением изображаемой жизни. С этим различием тесно связано и то, что у Достоевского убийство заранее рассчитано героем и осуществлено в определенном месте; у Чехова оно происходит внезапно, среди быта, как бы становясь его частью.

Пространственным выражением основной причины преступления в романе Достоевского является мотив тесноты, которая в социальной жизни принуждает людей к постоянному соприкосновению и порождает как реакцию стремление обособиться, противопоставить себя всем. Реальное – физическое и социальное – содержание мотива тесноты опирается у Достоевского на евангельскую мифологему: «“Сюжет” пространства Раскольникова строится как емкая метафора пространственного развертывания притчи о воскрешении Лазаря»[44]. Ей соответствует вся семантическая нагрузка пространства в романе, где локальная замкнутость обозначает отрыв человека от истинных ценностей, а простор связан с их постижением, так что пространственная схема сюжета заключается в выходе героя «из “дурной” замкнутости в широкие пределы истинного мира»[45].

У Чехова этот мотив тоже очень активен: именно неизбежное тесное общение с братом, не разделяющим его убеждений, приводит Якова Терехова к взрыву. Но в рассказе не менее важен и противоположный мотив непосильного человеку простора, требующего от него самоопределения. Этот мотив особенно силен в центральной, четвертой главе рассказа, где Яков испытывает душевный кризис в *“широком белом поле”: “Ему было жутко оставаться одному в поле”* (9; 149). В конце главы происходит образная реализация библейского выражения “глас вопиющего в пустыне”, что вполне органично в свете религиозных исканий героя:

“он <...> вышел на дорогу и ходил, сжав кулаки,<...> борода у него развевалась по ветру, он все встряхивал головой, так как что-то давило ему голову и плечи, будто сидели на них бесы, и ему казалось, что это ходит не он, а какой-то зверь, громадный, страшный зверь, и что если он закричит, то голос его пронесется ревом по всему полю и лесу и испугает всех...” (9; 150–151).

---

[44] Хоц А.Н. Структурные особенности пространства в прозе Достоевского. С. 56.
[45] Там же. С. 56.

Якова толкает к убийству не только постоянный вынужденный контакт с братом, заставляющий его замыкаться в своей обособленной вере, но и растерянность перед множеством возможных путей, необходимость выбора (*"Как быть? Что делать? Кто может научить?"* 9; 152). В этом проявляется характерная для русского искусства конца века тенденция. Н.В. Кожуховская отмечает новую черту "пейзажей открытого пространства" в последней трети XIX века: "Еще недавно понимаемые как наличие множества дорог, теперь они виделись как их отсутствие"[46]. В качестве примера такого бесперспективного мышления названо, среди прочего, изображение Оби в упоминавшихся выше очерках С. Елпатьевского. Чехов, переживший подобное мировидение в конце 1880-х годов, именно в Сибири преодолел его, испытав острое чувство пути, организующее, дисциплинирующее человека.

И в "Преступлении и наказании", и в "Убийстве" каторга становится для героя местом прозрения, но происходит это принципиально по-разному. У Достоевского Сибирь своим простором резко противопоставлена Петербургу с его теснотой и духотой. В описании открывшегося Раскольникову за рекой вида отчетливо акцентированы библейские, в данном случае – доевангельские мотивы (*"там как бы самое время остановилось, точно не прошли еще века Авраама и стад его"* 5; 518). Для героя здесь совершается то же, что начало новую эру для всего человечества: он открывает для себя Евангелие и вступает в иную, истинную жизнь. Для Якова Терехова оно было опорой и прежде, что не только не помешало ему совершить братоубийство, но даже и явилось, по сути, толчком к нему. Акцент переносится с обретения истины на сам поиск, который совершается постоянно на всем протяжении человеческой жизни. Соответственно Сахалин в рассказе не противопоставлен основному месту действия, а, напротив, сближен с ним. Особое качество

---

[46] Кожуховская Н.В. Тема "человек и природа" в жанре путевого очерка (русская литература XIX века) // "Чувство природы" в русской литературе. Сыктывкар. 1995. С. 136.

сахалинского пространства заключается не в его отмеченности божественной истиной, а в его пограничности, «крайности». Здесь, на краю земли, Яков испытал величайшие лишения и унижения, крайнее одиночество и небывалую близость с людьми. Сахалин не открывает ему другую жизнь, а заставляет пристальнее всмотреться в ту же самую, единственную.

Герою Достоевского предстает пространство откровенно символическое, моделирующее его духовное Воскресение[47] и при этом никак не соотнесенное географически с Петербургом; они разделены не расстоянием, а скорее временем: это прежде всего разные состояния, разные этапы жизни самого героя, а за ним – вообще человека. По существу, это даже разные бытийные уровни: именно панорама обозначает начало качественно нового этапа, уже не укладывающегося в данный сюжет («... *тут уж начинается новая история* ...» 5; 519); для этого этапа верно замечание В. Шкловского, что «эпилоги относятся к романам как жизнь на том свете к нашей жизни»[48]. Финал романа знаменует выход из границ пространственности, как и времени, в сферу бесконечности и вечности, в онтологию Абсолюта. Тем самым образ большого пространства становится своей противоположностью – знаком преодоления пространства как атрибута низкого, промежуточного, неистинного состояния человека.

Сахалин в рассказе Чехова четко сориентирован в пространстве, он развернут на «*родину*», где осталась станция Прогон-

---

[47] «Панорама Иртыша <...> нарочито развернута "помимо" героя, игнорирует его "центральность". Она читается как метафора того открытого мира, который уже не переживается героем индивидуалистически <...> Панорамное пространство здесь как бы противится индивидуалистическому мироощущению героя, "вытесняя" его "я" из концентрического пространства в широкие пределы открытого бытия» (Хоц А.Н. Структурные особенности пространства в прозе Достоевского. С. 68). Сошлемся также на утверждение Т.А. Касаткиной, что эпилоги у Достоевского тяготеют к художественной реализации структурно-смыслового принципа иконы: «...По крайней мере четыре романа из пяти заканчиваются своеобразными "иконами"» (Касаткина Т.А. Об одном свойстве эпилогов пяти великих романов Достоевского // Достоевский в конце XX века. С. 67).

[48] Шкловский В.Б. За и против: Заметки о Достоевском. М., 1957. С. 185.

ная, где есть Одесса, где продолжается обычная жизнь. Сахалин, таким образом, является "краем" и в том смысле, что дает целостный охват всей действительности, но из ее же пределов, заостряя ее имманентные черты, заставляя их осознать.

В эпилоге, как и во всем романе Достоевского, большую смысловую нагрузку несет образ реки, с которым устойчиво связано значение рубежа, важного нравственного поворота. Эпизоды с "участием" реки составляют в сюжете особый лейтмотив, получающий разрешение в эпилоге. При этом в основном сюжете река в символически-насыщенном облике Петербурга имеет свои конкретно-эмпирические признаки, что свидетельствует о сохранении включающим ее пространством качества локальности, "тесноты", то есть "неистинности" при всем его кажущемся просторе. Так, в "*великолепной панораме*", открывшейся Раскольникову с моста, "*почти голубая*" вода Невы составляет неотъемлемую часть той "*пышной картины*", от которой "*необъяснимым холодом веяло на него всегда*" (5; 110). Это обманчивый, демонически-прекрасный Петербург, чуждый душе мираж, освобождение от которого у героя трагически осуществляется через отказ и от человеческих связей. В другом эпизоде, важность которого подчеркивается упоминанием его в эпилоге ("*... зачем он тогда себя не убил? Зачем он стоял тогда над рекой и предпочел явку с повинной?*" 5; 513), "*грязная вода*" канавы (5; 162), как и "*вонючий, пыльный, зараженный городом воздух*" (5; 148), является частью единого комплекса безбожной жизни-смерти, на которую обрек себя Раскольников и которая, по мнению Достоевского, невыносима для человека.

В эпилоге же река практически лишена каких-либо эмпирических признаков: она лишь дважды названа "*широкой*" и "*пустынной*" (5; 503, 517). Сама по себе она "никакая", она только выполняет свою функцию рубежа, отделяющего прежнюю, грешную жизнь от будущей, истинной. Это абстрактная граница, за которой находится столь же абстрактное, идеальное инобытие человека и человечества. Топография здесь откровенно

условна, подчинена тому авторскому пафосу, который то и дело обнаженно прорывается в эпилоге сквозь несобственно-прямую речь героя. Панорамный эпизод наименее диалогичен, поскольку обозначает принципиальное устранение дистанции между автором и героем через прикосновение к Абсолюту: «Обожение как ценность совпадает в сознании и героя, и автора»[49].

Показательно, что герой в этом эпизоде поставлен в пространственно привилегированное положение – на высоком берегу реки – из которого «другая», истинная жизнь охватывается единым взглядом, по христианской модели «откровения». При этом от него не требуется личной познавательной активности, в отличие от сопоставимых эпизодов, где она была весьма значима. Так, над Невой герою приходится «*пристально вглядываться в действительно великолепную панораму и каждый раз почти удивляться одному неясному и неразрешимому своему впечатлению*» – впечатлению ее «*холода*», отчужденности (5; 110). Эта ситуация гносеологического усилия модифицируется в эпизоде над канавой:

«*Склонившись над водою, машинально смотрел он на последний, розовый отблеск заката, на ряд домов, темневших в сгущавшихся сумерках, на одно отдаленное окошко, <...> блиставшее, точно в пламени, от последнего луча <...>, на темневшую воду канавы и, казалось, со вниманием всматривался в эту воду*» (5; 161).

Здесь кризисное состояние Раскольникова уже парализует аналитическую способность его сознания, делает его активность формальной («*машинально смотрел*», «*казалось, со вниманием всматривался*»), что соответствует борьбе героя с не признаваемой им надличной логикой бытия. В эпилоге же ситуация кардинально изменилась: «*Раскольников сидел, смотрел неподвижно, не отрываясь, мысль его переходила в созерцание; он ни о чем не думал, но какая-то тоска волновала его и мучила*»

[49] Трофимов Е.А. Указ. соч. С. 186.

(5; 518). Герой оказывается здесь в пассивном положении созерцания и тоски, вызванной не усилиями мысли, а интуитивным "томлением части по целому"[50]. Достоевский настаивает на редукции обособляющей человека мысли в пользу бессознательных, интуитивно-созерцательных проявлений, приобщающих человека к Абсолюту: "*Он <...> не мог в этот вечер долго и постоянно о чем-нибудь думать, сосредоточиться на чем-нибудь мыслью; да он ничего бы и не разрешил теперь сознательно; он только чувствовал. Вместо диалектики наступила жизнь...*" (5; 519).

В рассказе Чехова герой расположен на одной плоскости с предлежащим пространством, которое к тому же погружено во мрак, что требует от него пристального вглядывания, собственной познавательной активности. Если у Достоевского "этот" берег – лишь точка обзора, то у Чехова он не противопоставлен созерцаемому миру, а включен в него. Перед героем находится не река, а море, которое и отделяет его от желанного пространства "*родины*", и само является частью как этого пространства, так и каторжной действительности. Оно соединяет "здесь" и "там" в континуум с едиными признаками: как и в основной части сюжета, в эпилоге царит темнота, холод, ветер, шум деревьев. С темного сахалинского берега Яков "*вглядывался напряженно в потемки, и ему казалось, что сквозь тысячи верст этой тьмы он видит родину. <...> видит темноту, дикость, бессердечие и тупое, суровое, скотское равнодушие людей, которых он там покинул; зрение его туманилось от слез, но он все смотрел вдаль, где еле-еле светились бледные огни парохода, и сердце щемило от тоски по родине, хотелось жить, вернуться домой ...*" (9; 160).

Таким образом, семантика "простора" у Чехова и Достоевского принципиально различна. У Достоевского он выражает присутствие Бога, гарантирующее человеку прозрение за рамки индивидуальной ограниченности. Практически активность души героя заключена в пределах обступающей его среды, ко-

---

[50] Касаткина Т.А. Указ. соч. С. 72

торая своим натиском вынуждает его вступать с нею во взаимодействие или борьбу. Большое пространство у Достоевского имеет совсем иную природу, чем непосредственно-оперативное пространство героя; соответственно и отношения с ними у героя складываются по-разному. В тесноте жизненного пространства действуют его эмоционально-волевые и интеллектуальные силы, сложно координируемые, корректируемые его душой. В большом же пространстве сама душа вступает в зону духа, растворяется в ней через пассивное созерцание. Именно здесь в полной мере проявляется та особенность «природоописания» у Достоевского, которую отметил А.П. Чудаков: «Природа Достоевского почти всегда дается в воспринимающем сознании, но это не увиденность, а "созерцание"...»[51]

У Чехова же принципиальна континуальность пространства, предполагающая соответственно «континуальность» человека. Если диалогичность произведений Достоевского имеет в своей основе «метадиалог» между сознанием человека и божественным Логосом, при изначально аксиоматичном приоритете последнего[52], то в произведениях Чехова разворачивается драматичный диалог человека с открываемым им миром, исключающий всякую предвзятость. Это различие «диалогов» особенно наглядно проявляется в рассказе «Убийство» благодаря наличию в нем не характерной для Чехова религиозной тематики, которая освещается с позиций не Абсолюта, как у Достоевского, а человеческой активности.

Показательна сюжетная роль основной пространственной метафоры, которая не санкционируется непосредственно авто-

---

[51] Чудаков А.П. Слово – вещь – мир: От Пушкина до Толстого: Очерки поэтики русских классиков. М., 1992. С. 99.

[52] Е.А. Трофимов, характеризуя эту особенность художественной онтологии Достоевского (см: Трофимов Е.А. Указ. соч. С. 167–188), прибегает к рассуждениям религиозного философа В.Ф. Эрна: «Мир в самых тайных недрах своих "логичен", то есть сообразен и соразмерен Логосу, и каждая деталь и событие этого мира есть скрытая мысль, тайное движение всепроникающего божественного Слова» (Эрн В.Ф. Борьба за Логос. Нечто о Логосе, русской философии и научности // Эрн В.Ф. Сочинения. М., 1991. С. 79).

ром, как у Достоевского, а органично вытекает из религиозного мировосприятия героя. Именно сознанием героя определяется основной символический образ произведения – свет во тьме, – прочно связанный прежде всего с евангельской традицией. Этот образ возникает в молитве Якова: "*Слава тебе, показавшему нам свет!*" (9; 137), а затем возобновляется в предостережениях Матвея ("... *Бесы окаянные заслонили от вас истинный свет, ваша молитва не угодна Богу!*" 9; 153). Эта архетипическая метафора накладывает отпечаток на весь образный строй произведения, ассоциируя мрак предвесенней, предпасхальной непогоды с духовным кризисом героя, а в эпилоге подчиняя себе и "*бледные огни парохода*" в "*потемках*" штормового моря. Но реальный план образа все же остается основным, а его символическая интерпретация – необязательной, «факультативной», чему способствует и двоение субъекта, задающего ее направленность: ведь и "свет истины", и другой важнейший образ – "*глас вопиющего в пустыне*" (9; 141) – связаны не только с Яковом, но и с Матвеем, который тоже живет в постоянном духовном поиске, но его искания противоречат исканиям брата. Тем самым символика произведения лишается однозначности, но при этом, наоборот, благодаря широте семантического поля приобретает общезначимость и проблемную остроту.

Перед героем "Убийства", как и рассказа "В ссылке", открывается проблема не просто выбора пути. Это выбор деятельный и постоянный, невозможный в форме ни абстрактного умозрения, ни откровения и, по сути, синонимичный самому пути. Самоосуществление человека разворачивается как активность в мире, где, по причине отсутствия метафизической альтернативы, истине просто неоткуда явиться в готовом виде, но где постоянно идет ее формирование на линии "фронтира", на "краю", в точке поступка[53], который для Чехова теперь буквально связан с поступательным движением человека в простран-

---

[53] К чеховским представлениям этого периода применимы категории философии поступка М.М. Бахтина (см.: Бахтин М.М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники. Ежегодник. 1984–1985. М., 1986. С. 111).

стве жизни. Здесь уместно вспомнить размышление В.Н. Топорова о том, что путь соединяет в себе исходящие "от природы" опасности и исходящую от человека идею пути, необходимость его – "не как принудительность, но как свободно принимаемую неизбежность. <...> Путь выстраивает человека, когда он полагает свой свободный выбор пути и его конкретное выстраивание"[54]. Испытав это на собственном опыте, Чехов резюмировал через несколько лет: " Надо иметь цель в жизни, а когда путешествуешь, то имеешь цель" (П., 5; 224).

Интересно, что именно поездка на Восток утвердила Чехова в понимании назначения человека, созвучном классическим китайским и японским представлениям: "человек оказывается здесь в позиции лица, познающего и творчески завершающего общую картину гармонии мира"[55]. Суть этой восточной концепции мироздания – "всеобъемлющая цельность мира, присутствие в нем гармонии как некой высшей, определяющей естественный ход его развития субстанции, и ответственность человека, как неделимой и наиболее активной части этого мира, за сохранение и развитие его гармоничности"[56]. Речь, конечно, ни в коей мере не может идти о каком-то прямом влиянии или о мистическом откровении; ведь само понимание "ответственности" человека у Чехова глубоко личностно, что связано с европейской традицией. Но именно теперь оказалась сформирована основа того мировоззрения, которое, изменяясь в отныне определенных границах, обусловливало его зрелое творчество. Главное в этом мировоззрении – соприродность человека окружающему миру. Именно в ней содержится суть того, что творчество Чехова, минуя какие бы то ни было идеологические формулы, оказывается позитивно-содержательным для конца XX века, когда именно в синтезе "восточной" и "западной", "традицион-

---

[54] Топоров В.Н. Эней – человек судьбы. К "средиземноморской" антропологии. Ч. 1. М., 1995. С. 110.

[55] Соколов-Ремизов С.Н. Человек и природа в классической художественной традиции Японии и Китая // Художественное творчество. Л., 1986. С. 31.

[56] Там же. С. 36.

ной" и "техногенной" (активистски-рационалистической, «фаустовской» по терминологии О. Шпенглера) культурных моделей усматривается перспектива дальнейшего существования биосферы – уже в качестве ноосферы[57].

В послесахалинский период в рамках этой мировоззренческой системы для Чехова явно акцентируется фактор антропной ответственности при взаимодействии с миром. Эта требовательная позиция кратко сформулирована в письме к Суворину сразу по возвращении с Сахалина: "Хорош божий свет. Одно только не хорошо: мы" (П., 4; 140). Пристальное внимание к человеку, проверяемому на соответствие безусловной ценности мира, становится основным содержанием творчества Чехова в этот период, сутью его специфического антропоцентризма. Послесахалинский период отличается от предыдущего активностью этической проблематики. Онтологизировав единство человека и мира, Чехов с неизбежностью вступил в сферу этических проблем, трактуемых в предельно широком, философском плане, и "сибирские" произведения помогают разглядеть этот онтологический план его этики. "Жизнь может быть осознана только в конкретной ответственности, – писал М.М. Бахтин. – Философия жизни может быть только нравственной философией"[58]. При этом этические представления Чехова своеобразно предваряют персонализм таких мыслителей XX века, как Н. Бердяев и М. Бахтин, восстававших против общезначимых, нормативных этических требований и отдававших "предпочтение субъекту ответственного поступка перед любой исторически конкретной системой моральных ценностей"[59], тем самым акцентируя момент непрерывного самопроектирования личности, то есть развертывания ее неповторимой экзистенции. Соприкосновение с

---

[57] См.: Стенин В.С. Саморазвивающиеся системы и перспективы техногенной цивилизации // Синергетическая парадигма: Многообразие поисков и подходов. С. 19–25.

[58] Бахтин М.М. Указ. соч. С. 124.

[59] Брейкин О.В. Философия поступка М. Бахтина и проблема Абсолюта // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. СПб., 1995. С. 218.

Бахтиным и Бердяевым обусловлено внутренней близостью как их, так и Чехова в этот послесахалинский период, экзистенциализму[60]. Эта близость во многом уже определяла характер творчества Чехова и в конце 1880-х годов. Но в кризисный период это сводилось прежде всего к экзистенциальному абсурду и бунту; теперь же на первый план выходят экзистенциальный выбор и «самопроектирование» личности, результатом которого является культура. При этом если для экзистенциалистов культура будет выступать как проекция онтологических констант человеческого существования, то для Чехова неотъемлемой основой культуры является «сотрудничество», диалог человека с природно-материальным миром. Он выстраивает модель неметафизического трансцендирования человеческого "я", где роль Абсолюта выполняет, очевидно, гармония между "я" и миром.

Путешествие на Сахалин явилось, таким образом, решающим рубежом для формирования новой чеховской онтологии, в которой отношения человека и мира взаимонаправленны и конструктивны. В послесахалинский период на первый план выходит напряженно-личностное отношение человека к миру, близкое по сути к бахтинской этике диалога и основанному на ней понятию культуры как «живого организма, сердцем которого является творчески формирующая деятельность человека»[61].

---

[60] Показателен в связи с этим рассказ «Страх», и названием, и темой перекликающийся с хайдеггеровской концепцией «страха» как метафизического ужаса, открывающего человеку неподлинность его существования. О проблеме «Чехов и экзистенциализм» существует уже немалая литература (см., например, обзорную статью: Субботина К.А. Чехов и экзистенциализм (к вопросу о восприятии творчества А.П. Чехова в современном американском литературоведении) // Творчество А.П. Чехова. Вып. 3. Ростов-н/Д., 1978. С. 92–101). На русской почве проблему впервые сформулировал Л. Шестов («Творчество из ничего»); под экзистенциалистским углом зрения рассматривает творчество Чехова Г. Зельге (Selge G. Anton Cechovs Menschenbild: Materialien zu einer poetischen Antropologie // Forum Slavicum. Bd. 15. München, 1970).

[61] Старостова Л.Э. Философия поступка: индивидуальность, смысл, культура // Бахтин и гуманитарное мышление на пороге XXI века. Ч. 2. Саранск, 1995. С. 151.

«Взаимная нужда» как суть отношений между человеком и миром определяет осмысление пространства как поля их активного взаимодействия. В связи с этим особую значимость получает категория границы, где происходит их встреча, понимаемая как смыслопорождение в зоне ожидающей этого материи. Пространство выстраивается по линии его освоения человеком, по оси времени как практически «антропогенного» фактора бытия. Мир получает историчность, наделяется благодаря участию в нем человека качеством постоянного внутреннего развития. Человек в таком мире выступает как его неотъемлемая часть и оценивается по степени своего участия в его движении.

Позиция Чехова в этот период довольно органично описывается в категориях бахтинской философии, но, при всей близости, отличается от нее весьма существенно как философия художественная. Если Бахтин, «так много (и впервые!) сказавший о пространстве и времени как феноменах культуры и искусства, почувствовавший сложную "хронотопичность" последних, почти не вспоминает о пространстве и времени физических, "вещных"»[62], то Чехов исходит именно из данностей природно-материального мира, в который органично включается и мир артефактов; они образуют единую с человеком реальность, подлежащую художественному преобразованию (осмыслению).

Культура выступает для Чехова в двух ипостасях, осознание которых вообще актуализировалось в конце XIX века в связи с характерным для этого времени ощущением исчерпанности большой культурной эпохи. Способность личности к самоосуществлению оценивается им в соответствии с ее способностью к самоидентификации на фоне изобилия уже накопленных плодов чужой культурной деятельности. Культура в бахтинском понимании – как смыслопорождение, как мир смыслов – раскрывается для Чехова по отношению к объективному миру, в составе которого уже присутствует культура как результат его

---

[62] Закс Л.А. «У мира есть смысл»: (Духовное мироздание М. Бахтина) // Там же. С. 56

преображения человеком, как факт объективной реальности. Эта встреча двух «культур» становится в зрелом творчестве Чехова существенным источником сюжетов. Если Бахтину свойствен «культурологический идеализм»[63], проявляющийся в известном игнорировании практических результатов смыслопорождающей деятельности человека, то Чехова интересует способность личности к непосредственному изменению мира даже в условиях его, казалось бы, предельной «окультуренности».

Выработанная в сахалинском путешествии онтологическая модель не останется окончательной и неизменной в творчестве Чехова, а претерпит достаточно существенную эволюцию, в качестве константы сохраняя представление о взаимной соотнесенности личности и мира. Что же касается характера этого соотношения, то его осмысление будет развиваться и изменяться, определяя собой эволюцию чеховского творчества в последующие периоды.

---

[63] Там же. С. 57.

ГЛАВА 3. ПОСЛЕСАХАЛИНСКИЙ ПЕРИОД (1890–1896). ПРОСТРАНСТВЕННАЯ МОДЕЛЬ ДИАЛОГА С МИРОМ

3.1. СМЫСЛОВОЙ СПЕКТР МОРСКОГО КОМПЛЕКСА В РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ второй половины XIX века

Характер послесахалинского периода заявлен первым произведением – рассказом «Гусев», задуманным еще на обратном пути в Россию, на Цейлоне. И генетически, и тематически, и мировоззренчески он связан с морем, которому в наступающем творческом периоде предстояла роль пространственно-смысловой доминанты. Психофизический комплекс моря безусловно входил в изначальную онтологическую интуицию Чехова – уроженца приморского города – как ее неотъемлемая и основная часть. Однако в раннем творчестве он до поры реализовался лишь эпизодически и не наделялся существенным содержанием. С середины 1880-х годов, когда «большое пространство» (имеющее семантику онтологического уровня) стало актуально и даже необходимо ему для воплощения нового масштаба проблематики, основную позицию в этом плане занимала степь, с образом которой у Чехова связывалось осмысление прежде всего гносеологических проблем.

Путешествие на Сахалин кардинально изменило всю его картину мира. Именно после путешествия море стало постоянным грандиозным эмоционально-смысловым фоном в жизни Чехова. О долгом океанском плаванье на обратном пути с Сахалина

он вспоминал и годы спустя. Океан стал для него образцом «подлинного» моря: «... Во время своего путешествия из Сахалина я достаточно привык и к туманам, и к свежим ветрам и потому смотрю теперь на Черное море свысока ...» (П., 5; 275).

Море является для него источником сильнейших впечатлений, дающих творческий импульс: «Тянет к морю адски» (П., 5; 218); «Люблю я море и чувствую себя до глупости счастливым, когда хожу по палубе парохода или обедаю в кают-компании» (П., 5; 289); «Утомился, немножко кашляю, и хочется поскорее тепла и морского шума» (П., 5; 267); писателю Ежову он советует съездить к морю «за новым запасом тепловых, цветовых и всяких других впечатлений» (П., 5; 255).

Море входит для него в комплекс «высокого», противостоящий всяческой пошлости: например, о Монте-Карло: «В воздухе висит что-то такое, что <...> оскорбляет вашу порядочность, опошляет природу, шум моря, луну» (П., 5; 217). Регулярные встречи с морем составляют насущную потребность; так, в 1892 году Чехов как большой неудачи опасается: «... А то я так этим летом и не побываю у моря» (П., 5; 70). Таким образом, между морем и человеком для Чехова бесспорна неразрывная связь, осознаваемая как глубоко личная потребность.

Рубежное по своему жизненному значению, сахалинское путешествие естественно повлекло за собой существенную перестройку художественной системы, и прежде всего ее основных структур, связанных с пространственными представлениями. В творчестве, как и в жизни, море теперь становится основным топосом. Путешествие, сопряженное с глубокими экзистенциальными переживаниями, закономерно его актуализировало в силу присущего ему архетипического содержания: «Море, – пишет В.Н. Топоров, – наиболее емкий и сильный образ, отсылающий к экзистенциальным глубинам человеческого сознания и напряженно и остро выдвигающий перед человеком тему смерти»[1].

---

[1] Топоров В.Н. О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах. С. 604.

Как ни неожиданно это звучит, Чехов – самый «морской» писатель из русских классиков. Дело не только и не столько в количестве непосредственно морских сюжетов – в этом отношении его безусловно превосходит, например, К.М. Станюкович, – а в значимости того смыслового комплекса, который наиболее полно может быть выражен лишь образом моря. Так, Станюкович в своих «морских рассказах» по существу обходился без самого моря: море присутствует у него в качестве места действия, а внимание сосредоточено на социально-нравственных коллизиях, возникающих между людьми. Море нужно ему лишь функционально, но не онтологически. Видимо, неслучайно то, что Чехов явно прошел мимо «морских рассказов» Станюковича. На этом фоне особенно показателен его интерес к малозаметному писателю А. Чермному (А.П. Черману), рассказы которого не раз упоминаются в его письмах, особенно «Наяда», названная «превосходной вещью», «вещью прямо блестящей» (П., 6; 96). Здесь нравственно-психологическая коллизия неразрывно соединена с морской стихией: именно море определяет и смысл, и тон произведения, что характерно и для других рассказов Чермного. Чехов же восприимчив именно к особой поэтической и смысловой ауре образа моря, определяющей весь идейно-художественный строй произведения.[2]

Именно такова роль моря в его собственных сюжетах. В этом смысле глубоко верно замечание Н.В. Кожуховской, что «с творчеством Чехова образ моря снова – после длительного перерыва – входит в русскую литературу»[3]. Этот «перерыв» связан с творчеством Толстого и Достоевского, у которых море не являлось неотъемлемым элементом художественной онтологии. Г.Д. Гачев, отмечая особенности «космоса Достоевского» («... у него есть город, нет Кавказа, нет моря, нет животных, матерей, есть отцы, пруды, углы, перегородки и т. д. <...> Нет неба у Дос-

---

[2] Характерно, что в одном из писем Чехов, вспоминая поездку по Волге, ссылается именно на общий «стихийный» колорит этих произведений: «Преобладающее впечатление – это ветер, как в рассказах Чермного ...» (П., 6; 165).

[3] Кожуховская Н.В. Эволюция чувства природы в русской прозе XIX века. С. 112.

тоевского <...> Нет и солнца <...> У Достоевского нет природы и пейзажей, все сосредоточено в городе...»[4]), выводит – не без парадоксального заострения – «монотему» писателя: «человек и судьба человечества в вакууме безжизнья и на чужбине вещества»[5]; наиболее адекватным пространством для ее художественной разработки оказывается «такая камера обскура, как Петербург Достоевского», «фактура» которого узнается также «в Чермошне и в уездных городках русских»[6].

Действительно, характерная для Достоевского сосредоточенность действия «в точках кризисов, переломов и катастроф» (М. Бахтин) ведет к тому, что «через пространство он, в сущности, перескакивает и сосредоточивает действие только в двух точках: на пороге, <...> где совершается кризис и перелом, или на площади, <...> где происходит катастрофа»[7]. «В мире Достоевского все и всё должны вступить в контакт <...>, всё разъединенное и далекое должно быть сведено в одну пространственную и временную точку»[8]. Этим роман Достоевского подобен современным ему произведениям писателей-натуралистов, также сосредоточивавших действие на ограниченной площадке. Но в отличие от них у Достоевского это ограничение служит лишь для «фокусировки» масштабного смысла и непосредственно связано с ориентацией на мифопоэтические модели. По наблюдению В.Н. Топорова, для Достоевского характерна «исключительно сильная дискретиза-

---

[4] Гачев Г.Д. Космос Достоевского // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973. С. 110–112. Практически общим местом является признание того факта, что в творчестве Достоевского изобразительный ряд подчинен идеологическому. «У Достоевского, – писал Б.М. Энгельгардт, – нельзя найти так называемого объективного описания внешнего мира; в его романах, строго говоря, нет ни быта, ни городской, ни деревенской жизни, ни природы, но есть то среда, то почва, то земля, в зависимости от того, в каком плане созерцается всё это действующими лицами» (Энгельгардт Б.М. Идеологический роман Достоевского // Энгельгардт Б.М. Избр. труды. СПб., 1995. С. 294–295).

[5] Гачев Г.Д. Указ. соч. С. 111.

[6] Там же. С. 112.

[7] Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 173–174.

[8] Там же. С. 207.

ция романного пространства» (в том числе и в «локальном», то есть собственно пространственном плане)[9], но каждая из «корпускул», как и роман в целом (для которого этот эффект еще возрастает именно благодаря постоянному возобновлению на «корпускулярном» уровне), обладает столь же необычно высокой степенью символизации.

Основное пространство сюжетного действия в романах Достоевского – человеческая душа, которая по сути является моделью всего миропорядка. Отсюда неизменные и весьма прозрачные соотнесения пространственно-изобразительных моментов с духовно-нравственным планом сюжета при его очевидном доминировании[10]. Такая своеобразная антропологическая фокусировка заставляет Достоевского суживать (то есть, казалось бы, обеднять) пространство изображенного мира, но она же оборачивается максимальной ёмкостью смыслового пространства, выводя сюжет на уровень духовного «макрокосма». Достоевский практически не нуждается в показе «большого пространства» через пейзажные картины; возникая изредка в его романах, оно является почти исключительно метафорическим, выступая как воплощение идеала божественной гармонии, как знак мгновенного озарения героя[11]. Упомянутое выше замечание Т.А. Касаткиной о тяготении пространственной изобразительности Достоевского к иконе также дает косвенное объяснение факту отсутствия в его творчестве образа моря: чуждый для иконописи, этот образ оказывается неорганичен для романов писателя и не востребован в них.

---

[9] См.: Топоров В.Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мифологического мышления («Преступление и наказание») // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. С. 197.

[10] С этим связана важность в сюжетах Достоевского вертикальной оси; см., например, наблюдения В.Н. Топорова: «... Наряду с горизонтальным путем из центра на периферию или с периферии к центру есть и другой – вертикальный – путь, предшествующий горизонтальному и завершающий его...» (Там же. С. 207).

[11] См.: Галкин А. Пространство и время в произведениях Достоевского // Вопросы литературы. 1996. № 1. С. 316–323.

Чехову творчество Достоевского в целом не было близко, несмотря на обилие отдельных перекличек[12], или заключающихся в достаточно очевидной, хотя и неявной, полемике, или сводящихся к самым общим характеристикам русской литературы XIX века.

Велики и расхождения Чехова с гораздо более авторитетным для него Л. Толстым, в произведениях которого море также не занимает существенного места. Образ моря возникает чаще всего в метафорическом значении: «*беспредельное море снега*» («Метель», 3; 141), «*снежное, сверху и снизу бушевавшее море*» («Хозяин и работник», 29; 24). Примечательно, однако, что он выступает как метафора не просто большого, а заполненного и бурного пространства. Очевидно, что для Толстого равно значимы размеры и вещественное, предметное наполнение пространства, его «качественный состав»[13]. Образы большого пространства (моря, как и степи) выступают у него от имени не мира вообще, а мира прежде всего природного, как образы природной стихии. Но эта стихия мыслится неотрывно от имманентного ей комплекса идеальных норм, которые в сюжете соотносятся с бытующими в общественной жизни людей. Если у Достоевского «природные вещи являют не форму, но конечную суть»[14], то у Толстого сюжетообразующий конфликт завязывается в более тесной зависимости от пластически-зримого, ве-

---

[12] См. об этом: Полоцкая Э.А. Человек в художественном мире Достоевского и Чехова // Достоевский и русские писатели. Традиции. Новаторство. Мастерство. М., 1971. С. 184–245; Громов М.П. Скрытые цитаты (Чехов и Достоевский) // Чехов и его время. М., 1977. С. 39–52; он же: Книга о Чехове (глава «Чехов и Достоевский: великое противостояние»). С. 246–289.

[13] «... Переполненность произведений Толстого вещами, среди которых движутся герои, неизменно вызывает у его читателей ощущение реальной тяжести изображаемого, создает особый эффект тяготения к земле, вниз». Отмечая это, Н.О. Кирсанов связывает такую особенность поэтики Толстого с мифологическими корнями, с архетипической оппозицией «верх–низ» (Кирсанов Н.О. Мифологические основы поэтики Л.Н. Толстого. Дис. <...> канд. филол. наук. Томск, 1998. С. 96).

[14] Чудаков А.П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М., 1986. С. 158.

щественно-конкретного, но при этом тоже ориентирован в сферу этики как универсальную и высшую. Поступки и мысли человека, рассматриваемого в его социально-психологической диалектике, распахиваются в масштаб изначально родного ему, но зачастую близоруко отринутого природного мира как в сферу идеальной нормы и только в ней получают свое смысловое оформление. Поэтому образ моря органично становится метафорой этического характера: «*Это были островки, на которые они приставали на время, но потом опять пускались в море затаенной вражды*»; «*То капля надежды блеснет, то взбушуется море отчаяния*» («Смерть Ивана Ильича», 26; 75, 100). Склонность Толстого к такого рода символизации природно-пространственных образов во всей полноте проявляется в «Исповеди», где они изобилуют и выстраиваются в аллегорические картины.

Пейзажные элементы получают у Толстого амбивалентную отнесенность к внешнему пространственному миру и к внутренней духовно-нравственной жизни персонажей. В этом проявляется главная, определяющая особенность его творчества, соединяющего в себе небывалую эмпирическую «осязаемость» и «концептуальную замкнутость»[15], притчевость, которая особенно характерна для поздних произведений, хотя заявляет о себе уже достаточно рано: «Парабола – необходимая и естественная для Толстого форма изображения действительности, – утверждает, например, М.С. Штерн, опираясь на «Войну и мир», – <...> Для Толстого-художника существует “образ” мира и его “смысл”. <...> Роль аллегории, как правило, играет пейзаж»[16]. По словам Ю.М. Лотмана, «пространственные отношения у Толстого <...> часто выступают в качестве языка для выражения нравственных построений»[17]. Очевидно, что образы большого пространства (море, степь) трактуются у Толстого не как

---

[15] Юртаева И.А. Жанровое своеобразие повестей Л.Н. Толстого 1880–1890-х годов. Автореф. дис. <...> канд. филол. наук. Томск, 1985. С. 5.

[16] Штерн М.С. Философско-художественное своеобразие русской прозы XIX века. Омск, 1987. С. 74, 75.

[17] Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. С. 418.

онтологические, а как прежде всего ценностные, этические символы; они онтологичны лишь в аспекте этической гносеологии – поиска нравственной истины, что теоретически обосновано им в поздних трактатах.

А. Капнинов на материале рассказа «Хозяин и работник» отметил характерную для поздних повестей Толстого «тенденцию к постоянному сужению внешнего по отношению к героям пространства, всё большей его локализации по мере усиления экспрессии пейзажных мотивов. Та же тенденция характерна и для "внутреннего пространства" – сознания героев»[18]. Действительно, пространственные образы у Толстого всё настойчивее стремятся к свертыванию изображения в эксплицитную, дискурсивную формулу, в сентенцию, в составе которой присущая им семантика только и может быть полностью реализована. Толстой всё меньше нуждается в масштабных пространственных образах, сосредоточиваясь на исследовании внутреннего, духовного «пространства» человека. И всё же на фоне Достоевского отчетливо вырисовывается принципиальная, до конца не преодолимая необходимость для Толстого связывать свои «нравственные построения» с эмпирическим пространством, отливать их в пластические формы живой реальности, что накладывает отпечаток на характер даже самых откровенных его аллегорий[19]. Поэтому Толстой оказался в художественном плане гораздо ближе Чехову, чем Достоевский, привлекая не только

---

[18] Капнинов А.И. Мотив в сюжетосложении рассказа «Хозяин и работник» // Л. Толстой и русская литература. Горький, 1976. С. 87.

[19] При отсутствии в романе Достоевского «Преступление и наказание» (очевидно наиболее интересовавшем Чехова) образа моря, здесь есть его отголосок – в эпизоде признания Раскольникова Соне: «*Оба сидели рядом, грустные и убитые, как бы после бури выброшенные на пустой берег одни*» (5; 399). Такое метафорическое, как и у Толстого, использование образа, имеет существенное отличие: если Толстой в метафоре сохраняет реальную эмпирическую основу, то Достоевский максимально освобождается от нее, тем самым очищая и абсолютизируя чисто человеческую, духовно-нравственную семантику. Море выступает скорее как «минус-образ», «*буря*» разыгрывается только в мире человеческой души, что наглядно демонстрирует характерную для художественного мира Достоевского ценностно-смысловую иерархию.

своим психологизмом (вспомним его известное восхищение образом Анны Карениной), но и изображением пространственного мира[20].

Гораздо большую роль играет море у Тургенева, для которого, по словам В.Н. Топорова, «“морское” было не просто литературной темой <...>, но исключительно важным личным переживанием, связанным с наиболее очевидным обнаружением <...> архетипического в жизни писателя и в слое наиболее личных его текстов»[21]. Бросается в глаза устойчивая ассоциация моря со смертью – и в «стихотворении в прозе» «Конец света», и в романе «Накануне», и в повести «Яков Пасынков». В основной онтологической интуиции Тургенева, соответствующей паскалевской формуле «Вечность–а–Вечность», пространственной метафорой вечности выступала *«бездна»*, которая органично модифицировалась в образ моря. Море связано с идеей вечности, которая для Тургенева, по сути, равнозначна небытию. Но, как отмечает В.М. Маркович, холодный мрак вечности имеет в сознании Тургенева достаточно сложную семантику: он означает не только гибель для человека, но и необходимое условие для того, чтобы «обрести высшую цель и высший смысл жизни»[22]. Поэтому образ моря наделяется явно экзистенциальным содержанием, выступая как топос высшей бытийной ответственности человека.

Это его значение наиболее полно развернуто в романе «Накануне», в котором Чехов особо выделял «трагический финал»

---

[20] В этой связи весьма показательны пометы Чехова при чтении «Войны и мира»: он выделил именно такого рода фрагмент (Т. 1, Ч. 2) – где Николай Ростов, отведя взгляд от раненого, созерцает широкую окружающую панораму, полную жизни (см.: Ханило А.Г. Пометы Чехова на книгах Пушкина, Гоголя, Некрасова, Тургенева и Л. Толстого // Чеховские чтения в Ялте: Чехов и русская литература. М., 1978, С. 160).

[21] Топоров В.Н. О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах. С. 613.

[22] Маркович В.М. И.С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века. Л., 1982. С. 125.

(П., 5; 174), то есть как раз ту часть, где фигурирует море. Роман строится в значительной мере по схеме «философской повести», где сюжет выступает в качестве экспериментального испытания заявленного тезиса. В экспозиции спор Шубина и Берсенева формулирует две возможные позиции человека по отношению к природе (шире – к миру): «потребительское», эгоцентрическое ее согласование с целями личного счастья (Шубин) и признание своей отчужденности, а значит – обреченности в ней (Берсенев). Это изначально придает сюжету о судьбе Инсарова и Елены особую смысловую насыщенность, акцентирует в нем общезначимые моменты тургеневской философии бытия.

Слово «*бездна*» четырежды звучит в романе в качестве метафоры, отражающей ту или другую из заданных в начале позиций. Впервые оно возникает в главе 15, где описана поездка на Царицынский пруд, сыгравшая решающую роль для сближения Инсарова и Елены. «*Праздничное, светлое чувство*» (6; 216) объединяет в Царицыне людей и природу, которая «по-шубински» кажется им родственно-отзывчивой. Но финальная фраза, на первый взгляд утверждающая эту гармоническую связь, одновременно вносит в нее элемент тревожного предостережения, намекает на грядущую катастрофу: «*... и первые жаворонки звенели высоко-высоко в полусумрачной воздушной бездне, откуда, как одинокой глаз, смотрела крупная последняя звезда*» (6; 223). Образ «*бездны*» соединяет эту главу с финальными (33–35), где он разворачивается в своей трагической символике на основе образа моря, которому придает отчетливо экзистенциальный смысл.

Весь финал проходит под знаком неразрывного семантического единства моря и смерти. Сигналами этого служат упоминания о «*чахоточных деревцах*» на морском берегу («*их каждый год сажают, а они умирают каждый год*» 6; 284), и веселый обед Елены и Инсарова с «*живыми frutti di mare*», вызывающий тем не менее сочувственный вздох лакея (6; 287), и игра Виолетты: «*певица отдалась поднимавшей ее волне <...> перед грозным призраком внезапно приблизившейся смерти...*» (6; 289).

Эти образы переводятся в новый, понятийный план раздумьями Елены у окна, из которого открывается вид на море, о несовместимости земного счастья с законами бытия: «*Ужели мы одни... одни... а там, повсюду, во всех этих недосягаемых безднах и глубинах, – все, все нам чуждо?*» (6; 290). Благодаря этому образ моря необратимо наделяется символическим смыслом, который заслоняет и практически вытесняет его фабульное, пространственно-изобразительное значение. В провидческом сне Елены он накладывается на образ Царицынского пруда, тем самым замыкая историю любви и ретроспективно пронизывая ее трагической обреченностью. Сон окружает море недвусмысленными атрибутами (белизна, холод, все та же «*бездна*»), создающими в целом весьма традиционный смысловой комплекс смерти. Поэтому смерть Инсарова у моря, преградившего ему путь к жизненной цели, и исчезновение в море следов его и Елены прочитываются уже почти как аллегория, поясняемая прямым повествовательским дискурсом.

Чрезвычайно значим в этом контексте образ Венеции. В нем настойчиво акцентируются экзистенциальные признаки «границы», критического соприкосновения крайней насыщенности жизни («сч*астья*») с неотвратимостью смерти: «*прелесть увядания в самом расцвете и торжестве красоты*» (6; 286). Эта символическая роль города, где жизнь пронизана смертью[23] (наглядное воплощение хайдеггеровского «бытия-к-смерти»), пространственно выражена в его особом соотношении с морем, пронизывающим его в виде каналов. Именно здесь происходит последняя, решающая встреча жизни героев (преимущественно Елены), во всей полноте ее ощущения и особенно понимания, с небытием, присутствие которого и придает этой жизни завершенность и ценность. Море является для Тургенева наиболее адекватным пространственным образом этого небытия, осмысляемого не спокойно-онтологически, в тоне философ-

---

[23] См. подробный анализ этой характерной черты образа Венеции в монографии Н.Е. Меднис «Венеция в русской литературе» (Новосибирск, 1999).

ской констатации и рефлексии, а в трагическом духе «личного апокалипсиса». Море в прямом и в метафорическом смысле разделяет героев романа и остальных персонажей, становясь своеобразным мерилом для их сравнительной оценки: если в эпилоге Шубин и Берсенев свободно передвигаются за границей (Рим, Берлин, Париж), а «оседлые» персонажи (родители Елены, Увар Иванович) продолжают жить на прежнем месте, причем как те, так и другие остаются внутренне неизменными, то Инсарову, для которого поездка имела жизненно важную цель и ценность, смерть перед самым морем не позволяет достичь этой цели именно как жизненной, но одновременно открывает полноту бытийного самоосуществления, недоступного другим.

Очевидно, что тургеневская философско-художественная трактовка моря оказалась наиболее плодотворной для Чехова. Но это касается не столько конкретно-смыслового содержания «морского комплекса», сколько его общей значимости и масштабности, связи его с бытийно-экзистенциальной проблематикой. Степень близости и расхождения достаточно хорошо видна в «Рассказе неизвестного человека» – самом «тургеневском» из зрелых произведений Чехова, на что указывают не только многочисленные сюжетно-образные переклички, но и прямые отсылки к Тургеневу в его тексте. Исследователи неоднократно обращались к этому рассказу именно в аспекте творческого соотношения двух писателей[24]. Что касается конкретно образа моря, то он также несет здесь очевидные следы влияния Тургенева (а именно романа «Накануне»), но при этом несомненно оригинален.

Море в рассказе Чехова не имеет, как у Тургенева, смысловой прикрепленности к смерти. Для героя оно связано не столько с концом жизни, сколько с завершением ее определенного отрезка. Но этот отрезок не противопоставлен не только его жиз-

---

[24] См., например: Семанова М. Л. «Рассказ неизвестного человека» Чехова (к вопросу о тургеневских традициях в творчестве Чехова) // Уч. зап. ЛГПИ им. Герцена. Т. 170. 1958. С. 175–230; Шаталов С.Е. Черты поэтики (Чехов и Тургенев) // В творческой лаборатории Чехова. С. 296–309.

ни (которая будет еще продолжаться в Петербурге как дальнейшее развитие предыдущих этапов), но и бытию в целом. Это проявляется во вполне независимом сюжетном существовании моря помимо кризисного момента в судьбе героя: в прошлом он моряк, был даже в кругосветном плаванье, и море все время незримо присутствует на периферии его картины мира. Море обозначает для него радость и насыщенность жизни, которую на время заслонила социально-идеологическая ориентированность существования, локализовавшаяся в Петербурге. К моменту начала действия этот «петербургский» период для героя себя исчерпал, и он оказывается на душевном распутье, пространственно выражающемся в массе противоречивых устремлений («*Меня тянуло и на Невский, и в поле, и в море – всюду, куда хватало мое воображение*» 6; 183). Суть происшедшего в нем перелома – преодоление идеологически обоснованной схематизации мира, который теперь вновь предстает перед ним в своей сложности.

Образ моря концентрирует в себе именно значение нерасчленимой полноты бытия, значение бесконечно широкое и потому не допускающее прямой понятийной интерпретации (к чему тяготеет образ моря у Тургенева). Море не вступает в непосредственное взаимодействие с героем и с его стороны не получает рационального осмысления, а лишь вызывает эмоциональный отклик, причем весьма разный. В результате чеховский герой оказывается в более сложных и многогранных связях с морем, не сводимых к жесткой зависимости, как у Тургенева. Они предоставляют человеку больше свободы, но, выпуская его из безжалостного детерминизма (в прямом значении слова «термин» – граница, конец: ограниченность человеческой жизни), налагают больше ответственности за собственные решения. Судьба героя не получает ценностно-смыслового завершения в смерти, хотя ее неотвратимая близость (в связи с чахоткой), подобно присутствию моря, остается масштабным критерием экзистенциальной значимости его поступков. Смерть и море не образуют семантического поля, в котором все ориентиры четко

заданы герою автором; сюжетная структура остается открыта в длящуюся жизнь, на которую и переносится смысловой акцент. Чеховский герой продолжает поиск своего пути, в котором с константным общечеловеческим содержанием соединяется более значимый, чем у Тургенева, элемент индивидуальной ответственности. Рассказ, начатый в конце 1880-х годов, был написан уже в послесахалинский период и отразил характерные для него мировоззренческие доминанты.

Тургеневская трагическая концепция бытия несет в себе значительные следы романтизма, сознательную борьбу с которым начал Флобер, указав своим «объективным» методом качественно новое направление европейской литературе. Разуверившись, как и многие его сверстники, в возможностях индивидуализма, Флобер положил начало принципиальной децентрализации изображаемого мира, изгнанию героя и даже автора с привилегированной пространственной и ценностной позиции. Передоверяя свое авторское видение всем персонажам, он стремится воссоздать спинозистскую картину мира, отделить объективно нетелеологичный и неаксиологичный мир от той субъективной путаницы, которую вносит в него человеческое сознание: «... природа не предназначает для себя никаких целей и <...> все конечные причины составляют только человеческие вымыслы. <...> Люди убедили себя, что все, что происходит, происходит ради них. <...> Все способы, какими обыкновенно объясняют природу, составляют только различные роды воображения и показывают не природу какой-либо вещи, а лишь состояние способности воображения»[25]. Идеал Флобера – отказ от субъективности, позволяющий уловить действительный облик мира, не деформированный личным отношением.

Пожалуй, ближе всего Флобер подошел к художественному осуществлению этого идеала в повести «Простая душа». Героиня, практически лишенная самосознания, наиболее полно раскрывающаяся в любви к другим, представляет поведенческий аналог флоберовской эстетической теории перевоплощения и является

---

[25] Спиноза Б. Этика. СПб., 1993. С. 39–41.

идеальным «инструментом» для построения бессубъектной модели мира. В этой модели крайне важен пространственно-изобразительный ряд, претендующий на объективное воспроизведение действительности. Основной принцип, ведущий к такому эффекту, – смысловая нейтральность топографии, не иерархизированной по степени сюжетно-фабульного участия. Текст изобилует названиями населенных пунктов различного масштаба, зачастую совершенно не актуальных для сюжета; указаниями на пространственные детали, которые якобы должны уточнить картину, но не делают этого, поскольку о них ничего не известно; порой, напротив, объекты, не «работающие» на дальнейшее движение сюжета, подробно описаны. Все это создает впечатление автономности пространства от субъекта, будь то героиня, которая, без отбора и осмысления, лишь пассивно фиксирует предстающие перед нею топосы, или читатель, для которого информация часто является как бы «пустой», самодостаточной, ему не адресованной.

Такой текст в целом призван воспроизводить структуру мира без привносимого в нее «порядка», являющегося только иллюзией человека, поскольку истинный строй мира непостижим: «... не зная ничего о природе вещей и своей собственной, они (люди – Н.Р.) твердо уверены, что в вещах существует порядок»[26]. Поэтому и позиция автора подлежит максимальной редукции. А это (в идеале) ведет к отказу от метафоризации и символизации образов, в том числе пространственных, к их использованию в чисто номинативном значении, без какой бы то ни было субъективной модальности.

Однако для художественного произведения эта задача в принципе невыполнима полностью, и «объективная» картина мира у Флобера все равно несет очевидные черты намеренной выстроенности, граничащей даже с аллегоризмом и схематизмом[27].

---

[26] Там же. С. 40.

[27] Некоторые наблюдения о пространственно-временной организации сюжета в повести см. в работе: Разумова Н.Е. Чехов и Флобер («Простая душа» и «Душечка» в свете сопоставления художественных систем) // Проблемы метода и жанра. Вып. 19. Томск. 1997. С. 125–143.

Так, через всю повесть проходит образ дома, который прочно срастается с жизнью героини. Фелисите практически отождествляется с домом, который при этом никогда не становится ее собственным, что служит прозрачной метафорой ее неискоренимого альтруизма. Сквозным является и образ реки, который исподволь приобретает значение потока общей жизни, равнодушно протекающей мимо жизни и смерти отдельного человека. Эта метафора особенно прозрачна в заключительной главе, где с умирающей Фелисите соотнесены и сверкающая на солнце река, и праздничная процессия («*текла волна народа*»[28]).

Образ моря в повести также постепенно разворачивается в метафору. Море заявляет о себе сначала косвенно – через один из сюжетов «*географии в картинках*»: «*охота с гарпуном на кита*» (3; 36). По отношению к неразвитой Фелисите эти картинки служат знаком явно чуждого, избыточного, экзотичного большого мира, контакт с которым поверхностен и даже иллюзорен и представления о котором случайны и отрывочны. На курорте, куда привезли Виргинию, Фелисите встречается с самим морем, но это подается намеренно неакцентированно: личное восприятие моря героиней не выделено (как и вообще ее исключительность в качестве главной героини приглушена обилием лиц, действующих или только упоминаемых в повести). Соответственно не выделено из окружающего пространства море, не получающее здесь какой-то смысловой определенности и целостности. С отъездом Виктора в дальнее плаванье море приобретает для Фелисите смысл, но явно искаженный ее невежеством. И после смерти Виктора море продолжает существование в стороне от основной фабульной линии, лишь изредка давая о себе знать едва внятным упоминанием – как, например, вид «*парусов вдали*» и «*линии горизонта, тянувшегося <...> до Гаврских маяков*» (3; 47). Море не описывается, фактически не становится образом, а лишь указывается, слегка обозначается.

---

[28] Флобер Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1984. Т. 3. С. 59. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках.

Оно выступает как устойчивая онтологическая данность, совершенно независимая от субъективного восприятия и осознания.

Его символическое соотношение с жизнью героини все же прорывается в сравнении при изображении их последней встречи: «*вдали расстилалось окутанное туманом море. От слабости она не могла дальше идти; печальное детство, обманутая первая любовь, отъезд племянника, смерть Виргинии – все это нахлынуло на нее, как волны прибоя; слезы, подступив к горлу, душили ее*» (3; 55). Это итоговое, суммарное сопоставление моря и всей человеческой жизни приоткрывает, наконец, бытийный смысл образа, его масштабное значение, восходящее к спинозистскому понятию неизменной вечной сущности в ее соотношении с подвижными и преходящими существованиями. Море выступает, таким образом, в весьма традиционной функции философского символа, в котором умозрение легко оттесняет пространственную пластичность. Тем самым сквозь заданную объективность прорывается авторская интеллектуальная модальность, которая при этом с неизбежностью окрашивается также эмоциональным, сочувственным отношением к почти безличной героине, так что в результате все равно модели мира косвенным путем возвращается антропоцентричность. Флобер не смог «обесчеловечить», то есть обессмыслить мир. Но он сумел показать – отталкиваясь при этом, вероятно, от опыта Тургенева, с которым его связывали отношения дружбы и творческой полемики[29], – повседневный трагизм бытия, не зависящий от масштабов личности, не выбирающий себе достойного объекта, не требующий даже глубокого осознания с его стороны и потому утрачивающий привычные черты трагедии. Как и у Тургенева, у Флобера человек глубоко чужд миру в его сущностных основах, но это показано без лирико-риторического пафоса. По сути, «нейтрализация» субъективности наиболее

---

[29] Например, в повести «Простая душа» силен элемент имплицитного спора с рассказом «Живые мощи», где представлена тургеневская версия «святости». Напомним, что рассказ относится к позднейшему дополнению «Записок охотника», написанному в пору личных контактов Тургенева и Флобера.

успешно осуществляется Флобером именно на стилистическом уровне.

Чехов, несомненно, принадлежал к числу писателей, опиравшихся на художественно-эстетические открытия Флобера, и прежде всего на его принцип «объективности». Но к требованию объективности он приходит на иных основаниях. Если Флобер мыслит в духе спинозистского пантеизма с его строгой механистической причинностью, исключающей свободу воли, с его устремленностью к «сущностям» от «существований», в том числе отдельных личностей, то у Чехова объективность творчества неразрывна с идеей личности. Для него задача «объективного» писателя заключается не в максимальном устранении своей личности, а в органичном, сугубо художественном ее проявлении, предполагающем встречное движение всего изображаемого мира. Даже в 1880-е годы, когда флоберовская художественная философия была достаточно близка Чехову с его кризисным агностицизмом, творческий метод двух писателей существенно разнился. В послесахалинский период расхождение еще усилилось. Чехов исходит теперь не из фатального несовпадения человека и мира, а, наоборот, из их принципиальной связи, что радикально уводит его от Флобера.

Гораздо ближе ему оказался Мопассан, на творческие переклички с которым неоднократно указывалось исследователями[30]. При этом речь велась, с одной стороны, о жанровой поэтике новелл, с другой – о самых общих характеристиках философско-этических позиций, о «колорите» и «настроении» произведений. Между тем их мировоззренческие и художественные характеристики совмещаются в особенностях пространственной модели мира того и другого писателя.

Романы Мопассана, как и Тургенева, обладают явной близостью к малому жанру, что дает основание обращаться к ним

---

[30] См., например, статьи критиков Краснова и Гливенко в сборнике: А.П. Чехов: Его жизнь и сочинения. Сост. В.И. Покровский; а также работы Л. Шестова, С. Булгакова, Л. Гроссмана, М. Курдюмова, Н.Я. Берковского, П.М. Бицилли, В. Ерофеева и многих других.

при анализе творчества Чехова. Наиболее репрезентативен роман «Жизнь», само название которого нацеливает на рассмотрение фундаментальных проблем человеческого бытия. Роман представляет собой попытку в канун «конца века» обобщить исторический и философский опыт осмысления человека и его места в мире, сопоставить разные системы представлений. Сюжет его, разворачивающийся как последовательное повествование о жизни героини, в то же время имеет явную философскую задачу и строится как исследование изложенного в 1 главе тезиса: барон де Во ставит своей целью воспитать дочь так, чтобы сделать ее «*счастливой, доброй, прямодушной и любящей*», а для этого открыть ей «*поэзию природы*» и «*гармоничность законов жизни*»[31].

Этот гуманистический рационалистический идеализм в духе XVIII века, к которому духовно принадлежит старый барон, терпит крах в столкновении с судьбой конкретного человека (Жанны) и с новыми историческими реалиями. Жанна является «героем-испытателем», на своем опыте проверяющим справедливость исходного тезиса. Философский сюжет строится как последовательное крушение антропоцентрического мировидения; на смену ему идет скептический агностицизм, принцип которого сформулирован в финальной реплике Розали: «*Вот видите, какова она – жизнь: не так хороша, да и не так уж плоха, как думается*» (1; 192). В философском плане смысл этого заключения сводится к констатации относительности всякого суждения о «жизни» и к ограничению гносеологических полномочий человека.

Образ моря в таком контексте получает достаточно очевидную символическую нагрузку, выступая от имени мира, в котором осуществляется человеческая жизнь. По ходу сюжета он претерпевает эволюцию соответственно постепенному размыванию антропоцентрической перспективы, которое в основном

---

[31] Мопассан Г. Собр. соч.: В 5 т. М., 1992. Т. 1. С. 5. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках.

фиксируется через сознание или чувства героини, весьма «прозрачной» для авторского дискурса.

Имение Тополя представляет собой образец антропоцентрической идиллии, в которой человеческий мирок не сознает своей экзистенциальной зависимости от большого мира, отгороженный «*от морских бурь*» «*пятью рядами древних вязов, согнутых, изломанных, источенных, срезанных вкось, точно крыша, вечно бушующим ветром с океана*» (1; 12). Вначале море входит в состав той наивно-идеальной модели, по которой героиня прогнозирует свою жизнь: «*жить с ним здесь, в этом мирном доме, возвышающемся над морем*» (1; 14). Океан постоянно присутствует в жизни Жанны, и это присутствие ощущается как родственное, сочувственное. Жанна воспринимает его как принадлежность своей жизни, выстраивая мир согласно своему «*предчувствию счастья*» (1; 17). В этом мире осуществляется гармоническое слияние человека с природой (описания ипорских рыбаков, купания Жанны), которое благодаря присутствию барона де Во четко маркировано руссоизмом. Антропоцентричный мир с неизбежностью ориентирован на «*счастье*», которое для Жанны фокусируется в любви. Соответственно элементы картины мира принимают не просто антропоморфные, а эротические черты, что особенно явно разворачивается в эпизоде морской прогулки: здесь море и небо сливаются в любовном союзе, где море играет роль женщины, а солнце – мужчины, которых Жанна бессознательно отождествляет с собой и виконтом. Эта идиллическая аналогия Жанны с морем закрепляется в эпизоде освящения названной ее именем лодки: «*недвижимое и прозрачное море, казалось, благоговейно притихшее ради крестин своего суденышка, катило барашки вышиной с палец и словно граблями тихонько шуршало по гальке*» (1; 32). В историко-культурном плане, который чрезвычайно значим в романе, эта фаза мировосприятия героини соответствует сентиментализму; с первыми жизненными испытаниями его сменит «романтизм».

Невзгоды супружества Жанны сразу отразились на характере моря, ставшего неприветливым и суровым, но сам антропо-

центрический принцип и порождаемый им антропоморфизм остались неизменными. По-прежнему море соотносится с судьбой Жанны и прямо отражает ее жизненную ситуацию; так, вид «*неподвижного моря, которое словно застыло, затвердело в жгучем солнечном свете*» (1; 49), развивает эротическую метафору, но уже в иной эмоциональной тональности. Картина Корсиканского залива, где «*синее море отражало багровые утесы*» (1; 55), связана с пробуждением у Жанны плотской страсти а разочарование в любви проявляется в разделении моря и солнца («*солнце, огромное, пылающее, раздутое, как физиономия пьяницы, поднималось из-за деревьев. <...> А вдалеке, за ландой, виднелась широкая зеленоватая полоса океана, вся в белых прожилках*» 1; 64). Теперь с морем прочно связывается иная семантика – опасности, несчастья, смерти. Возникает расслоение его образа: героиня отчуждается от прежде лирически близкого ей Средиземного моря – теперь «*елея, сиропа, подсиненной водицы в лохани*» (1; 74), благодаря чему «большое» море (океан) освобождается от непосредственной аналогии с частной судьбой, осознается как символ бытия вообще. Это расхождение утверждается эпизодом попытки самоубийства героини, когда она расстается с прежним видением мира как отражения собственной жизни, воплощенного в морских образах, и обращается к морю за смертью.

Так вырисовывается уже знакомая по Флоберу и прежде всего по Тургеневу трагическая модель мира, в которой человек окружен абсолютно чуждым ему пространством. Теперь в облике моря доминирует новая черта – равнодушие. «*Неизменно спокойное необъятное море*» (1; 117) сопровождает Жанну и в радости материнства, и в скорби об умершей матери. В «фокусе» мировосприятия героини, отказавшейся от мечты о счастье, – не любовь, а смерть, составляющая для человека «*непостижимую тайну*» (1; 122). Понятие «жизнь» через осознание смерти как ее необходимого рубежа вышло за границы личной судьбы Жанны в бытие. Но героиня упорно пытается сохранить антропоцентрическую модель мира, поместив теперь в ее центр

своего сына. Человеческая жизнь раскрывается в романе как неизбежно антропоцентричная по самой своей сути, которой не может отменить даже трансцендентальное прозрение. Напротив, оно углубляет ценность жизни до самых незаметных, элементарных ее основ. Именно эту противоречивую, но необходимую связь с Целым утверждает Мопассан, лишая героиню в последний период ее жизни общения с морем. В тотальной жизненной катастрофе именно эта потеря оказывается для нее главной:

«Вот чего ей недоставало – моря, ее великого соседа в течение двадцати пяти лет, моря с его соленым воздухом, его гневными порывами, его рокочущим голосом, его мощным дуновением, моря, которое она каждое утро видела из своего окна в Тополях, которым дышала ночью и днем, которое она постоянно чувствовала подле себя и, сама того не сознавая, полюбила как живого человека» (1; 173).

Новое пространство, отмеченное чертами утилитаризма, очевидно, соответствует позитивистскому этапу культуры, характеризующемуся отказом от бытийных трансценденций. Мопассан предвосхищает шпенглеровскую концепцию «заката Европы», переходящей к стадии бесплодной цивилизации. Мо- пассану, как и его героине, такая культура глубоко чужда. Но он, преодолевая эсхатологическую безнадежность, намечает продолжение сюжета, в котором и Жанне, и пришедшей ей на смену внучке предстоит строить жизнь на еще неведомых началах, без опоры на бытийные основания. И все же такая опора будет осуществляться, хотя бы косвенно – через память; об этом свидетельствует эпизод последнего посещения Жанной старого дома, когда *«все внутри у нее перевернулось при виде любимого ландшафта: рощи, вязов, ланды и моря, усеянного бурыми парусами, вдали как будто неподвижными»* (1; 188). Море застывает в эмблему, концентрирующую в себе, как бы консервирующую символическое содержание образа для длительного хранения. Культурологический план сюжета завершается проблематичным прогно-

зом, в котором пессимизм сочетается со сдержанной надеждой, связанной с генетической памятью культуры.

Мопассан существенно уточнил, конкретизировал символическое содержание образа моря. Не отменяя его традиционной символики (мир, бытие), он показал море в весьма неоднозначной соотнесенности с человеком. Это не фатальное противостояние, отчуждение, лишь порой маскирующееся под согласие (как у Тургенева), а сложное взаимодействие. Море (в совокупности своих метафорических значений) отрицает самодостаточность человеческой жизни, и этим обусловлена неизбежная актуализация в связи с ним темы смерти. Но оно и «создает» человека, прежде всего как носителя культуры. Именно культура является позитивной силой, опосредующей слабость и конечность человеческой жизни, с одной стороны, и бесконечность бытия – с другой. Судьба Жанны демонстрирует ее личную неудачу, но одновременно является звеном в культурной преемственности, благодаря которой она становится частью человеческого целого. А это, в свою очередь, базируется на обязательных отношениях с большим миром: на его фоне, обособляясь от него, выстраивается культура (модель этого – усадьба, отгороженная от океана стеной деревьев). По сравнению с Тургеневым, в романах которого культурологический пласт также очень значим (имение Лаврецких в «Дворянском гнезде», Венеция в «Накануне»), у Мопассана культуре придается более действенное, конструктивное значение как бытийной опоре человека, в результате чего он, при всем драматизме личной судьбы, не остается в трагически неравном единоборстве с миром. Мопассан осуществляет характерное для «конца века» с его кризисом привычной этики, прежде всего связанной с религиозными и просветительскими представлениями, переключение ценностной системы в культурно-эстетический план.

Видимо, концепция «культурного укоренения» человека в мире во многом импонировала Чехову с его известной апологией культуры (особенно выделяющейся на фоне подчеркнутого

культурного нигилизма Толстого). Эта позиция сложилась у него именно в послесахалинский период под влиянием впечатлений, с одной стороны, от как раз тогда начавшихся поездок за границу, с другой – от сибирского путешествия, показавшего ему прямое противостояние человека с почти девственным миром и открывшего насущную необходимость культуры. При этом, в отличие от Европы, где культура имела давние корни и речь шла прежде всего о ее сохранении и усвоении, Чехов заглянул в самые ее истоки, опирающиеся на созидательную активность человека. В письме Суворину 18 октября 1892 года он замечает: «Мы ведь бедны и некультурны оттого, что у нас много земли и очень мало людей» (П., 6; 118). Здесь сказываются и влияние прогрессистской теории Бокля, и отголоски сибирско-сахалинских впечатлений, и совсем свежие события успешной борьбы с холерой[32].

Деятельность, преобразующая мир и человека в их совместном движении, – вот коренная культурно-онтологическая интуиция Чехова в послесахалинский период. Поэтому культура для него необходимо личностна. Если Мопассан наделяет ее функцией своеобразного амортизатора между конечной человеческой жизнью и вечным бытием мира, то Чехов делает другой акцент, переводя отношения человека с миром в драму ответственной активности. Культура не столько оберегает человека, сколько мобилизует и реализует его потенциал[33]. Такое представление существенно отличается от того, которое характеризовало Чехова в кризисный период, когда культура мыслилась как онтологически противопоставленная отдельной личности.

[32] Например, в письме от 1 августа 1892 года: «Теперь все работают, люто работают. В Нижнем на ярмарке делают чудеса, которые могут заставить даже Толстого относиться уважительно к медицине и вообще к вмешательству культурных людей» (П., 6; 100).

[33] По образному выражению современной исследовательницы, «культура – это повод быть человеком. В буквальном смысле этого слова, то есть то, что ведет» (Щитцова Т.В. Человек – Диалог – Культура // Бахтинские чтения. 2. Витебск. 1998. С. 149).

Культура становится, по сути, доминантой в чеховской модели мира послесахалинского периода. Это, безусловно, накладывает отпечаток на его пространственные представления, в том числе на трактовку образа моря как «основного топоса».

3.2. «МОРСКАЯ» АРХИТЕКТОНИКА В ПОСЛЕСАХАЛИНСКОЙ ПРОЗЕ ЧЕХОВА

Напомним, что первый послесахалинский рассказ – «Гусев» – демонстрирует особую значимость этого образа. Море представлено во всех его пяти главах, и каждый раз в новом облике: в первой это фантастический мифологизированный образ с гигантской «*рыбиной*» и сорвавшимся с цепи ветром (по представлениям Гусева), во второй – только абстрактно-географический «*Индейский океан*» (каким он является для Павла Ивановича). В третьей главе, после смерти солдата, этот образ наливается цветом («*На прозрачной, нежно-бирюзовой воде, вся залитая ослепительным, горячим солнцем, качается лодка. <...> Лениво колышется вода, лениво носятся над нею белые чайки*» 7; 334) и утрачивает непосредственное «авторство», принадлежа как Гусеву, так и повествователю.

В четвертой главе, после смерти Павла Ивановича, море разворачивается в картину, освещаемую, казалось бы, сознанием Гусева с характерными для него чертами мифологизма, но при этом связанную с явно непосильными для героя проблемами[34].

---

[34] Трудно согласиться с мнением В.Б. Катаева, что «почти до конца рассказа авторское слово подчинено “видению” Гусева. <...> в кругозор рассказчика попадает только то, что дано видеть, слышать и сознавать Гусеву, ставятся вопросы, которые могли возникнуть в сознании Гусева» (Катаев В.Б. Автор в «Острове Сахалине» и в рассказе «Гусев» // В творческой лаборатории Чехова. С. 251). М.М. Одесская, утверждая, что «в рассказе четко противопоставлены верх – небо и низ – море», также не уточняет, что это характеризует сознание героя (Одесская М.М. «Лети, корабль, неси меня к пределам дальным»: Море в поэтике А.С. Пушкина и А.П. Чехова) // Чеховиана: Чехов и Пушкин. М., 1998. С. 104).

С морем здесь соединяется представление о жизненной борьбе, порождаемой разного уровня конфликтами: внутри природы (стихийная борьба волн друг с другом), между природой и человеком (волны против парохода) и между цивилизацией и природой (пароход против волн). Здесь бессмысленному миру природы противопоставляются человеческие, «домашние» ценности Гусева, для которого именно эта точка отсчета определяет и смысл жизни, и страх смерти. Но за примитивным мировидением героя стоит авторская философская поддержка, принцип антропоцентризма.

В пятой главе, после смерти самого Гусева, море предстает уже в «ничьем», безлично-повествовательном изображении. По мере ухода из жизни персонажей образ моря становится все более живым и объемным. Смерти отдельных людей компенсируются вечной жизнью природного мира, в котором царит гармония. Современник Чехова В. Гольцев сравнил финал рассказа с финалом пушкинского стихотворения «Брожу ли я вдоль улиц шумных ...», где возникает образ «равнодушной природы»[35]. Если в четвертой главе море являло контраст небу как воплощение жизненной борьбы – идеалу покоя, то в заключительной картине небо с морем сливаются в гармоническом единстве, возвышающемся над драматизмом человеческой жизни[36].

Однако Чехов не просто воспроизводит эту, давно уже классическую, коллизию человеческого и природного мира. Даже напротив, он ее фактически снимает, совершенно по-новому расставляя акценты. Человек тоже включается в природную гармонию, правда, прежде всего как «*тело*». Но живое и неживое

---

[35] См.: Гольцев В. Литературные очерки. М., 1895. С. 35.

[36] М.М. Одесскую стремление выявить в сюжете мифопоэтические (и в частности библейские) основания ведет к весьма натянутой «дешифровке» природных образов финала; так, конфигурация облаков прочитывается ею как «Небесные Врата, Небесный дом», «львиные собаки, которые охраняют вход в небесно-загробный мир», «крест или <...> атрибут мистических прях, перерезающих линию жизни смертного», «знак божественного доброжелательства» (Одесская М.М. Указ. соч. С. 105–106). Это сочетается с определением похорон Гусева как «картины сошествия в преисподнюю» (там же. С. 105).

совершают здесь встречное движение, охватываются общей согласной активностью. Жизнь материальных тел (в числе которых «*тело*» Гусева, «*темное тело*» акулы, рыбки-лоцманы и даже железный колосник) показана как полная осмысленной деятельности; в финале в нее включаются небо и море, делая эту гармонию всеохватной. Кипящая в недрах моря энергия жизни сублимируется «*наверху*» в красоту, которая тоже оказывается соприродна материи. Так разрешаются все драматические коллизии, которыми была организована предыдущая картина. Получив третье измерение (в глубину), море предстает иным: жизнь природы, материального мира оказывается стройной и полной смысла. Но этот смысл не трансцендентен по отношению к человеку, недаром сама форма его проявления совершенно антропоморфна. Человек не исчезает, растворяясь в безличной материи, а вступает с ней во взаимодействие, и не только в качестве «*тела*», но прежде всего как источник смысла. Сама акула, завершающая материальное существование Гусева, как бы иллюстрирует гусевские представления, «рифмуясь» с его мифологической «*рыбиной*». Главное же, вся эта живая картина рисуется в мифопоэтическом ключе, который не отменяет примитивное видение Гусева, а лишь утончает, возвышает, эстетизирует его. Входя в материю, человеческое сознание не поглощается ею бесследно, а накладывается на нее, делая ее «текстом». Многоцветие финальной картины являет признаки самого материального мира, но при этом прошедшего через человеческое сознание и предполагающего адекватное человеческое же восприятие, прочтение, называние «*на человеческом языке*» (7; 339).

В рассказе явно противопоставлены две ценностные и соответственно пространственные позиции – Гусева и Павла Ивановича. Если Гусеву свойственна наивная «домоцентричность» сознания, то Павлу Ивановичу – тотальная бездомность, чуждость любому пространству (характерно, что в море он «*подвержен морской болезни*» 7; 327). При этом в обоих узнаются характерные черты излюбленных типов русской литературы

XIX века: в Гусеве – патриархального крестьянина, в Павле Ивановиче – разночинца-демократа, «народного заступника». Ситуация их взаимного непонимания – реплика Чехова в одной из центральных полемик эпохи. Но сопоставление двух социально-этических типов явно не является сюжетной задачей, хотя разное авторское отношение к двум персонажам очевидно. Позиция Павла Ивановича последовательно раскрывает свою ущербность в абстрактном социально-критическом идеологизме (показательно, что этот персонаж ни разу не вступает в живой контакт с морем). Позиция Гусева, при всей ее примитивности, оказывается более плодотворной, поскольку содержит зачаток той гармонии на материальной основе, которая развертывается в финале.

Рассказ в целом утверждает идеал творческого участия в этой гармонии человека, реализующего тем самым все свои возможности. Пока они – и в этом прав Павел Иванович – задавлены социальными условиями; но они предусмотрены природным целым. Таким образом, вопрос о верности той или иной позиции героев уступает место онтологической проблеме человека, которая решается на основе его глубинной соприродности миру и его особой функции смыслового завершения мирового единства. Пока что реального (на уровне героя) осуществления такого единства нет, но его модель представлена на уровне повествователя, в полной мере обладающего творческой свободой.

Особенно остро эта проблема ставится в повести «Дуэль», которая была задумана еще до поездки на Сахалин как одно из художественных отражений мировоззренческого кризиса. Чехов намеревался показать, что «осмысленная жизнь без определенного мировоззрения – не жизнь, а тягота, ужас» (П., 3; 80). Герой – «очень обыкновенный малый» – был в этом замысле единоличным представителем духовного состояния современного человека. Вернувшись к замыслу после Сахалина, Чехов ввел в сюжет его антагониста – фон Корена, который, при видимом контрасте с Лаевским, сущностно сходен с ним: оба – индивидуалисты, обоим близок ницшеанский критерий морали,

с той лишь разницей, что фон Корен применяет его к другим, а Лаевский опирается на него в самооценке. Сама подчеркнутая «литературность» Лаевского является отражением его наивного индивидуализма: он эгоцентрически разворачивает на себя выдающиеся сюжеты и образы для выражения своей личной ситуации. Повесть демонстрирует неожиданную внутреннюю близость романтического (Лаевский) и позитивистского (фон Корен) субъективизма. В финале общность двух персонажей подкрепляется повтором ими одной фразы: «*Никто не знает настоящей правды*». Они практически сливаются в одно целое, имеющее две ипостаси: действие (фон Корен) и рефлексия (Лаевский).

Прием мнимого противопоставления персонажей Чехов использовал и раньше, например, в «Степи», «Огнях»; но тогда им подчеркивалась трагическая относительность любого человеческого знания о мире; теперь же он опирается на твердое онтологическое основание. Название повести получает парадоксальный смысловой поворот: дуэль, разыгрываемая между персонажами, на самом деле происходит между ними обоими и миром, который побеждает их субъективизм, заставляя считаться с полнотой и сложностью бытия. Такую метаморфозу параллельно главным героям претерпевает и Надежда Федоровна.

Драматические отношения между героями и миром наглядно раскрываются через пространственные категории, отчасти отражаясь в дискурсе самих героев. Так, Лаевский отмечает характерную для фон Корена пространственную экспансию, образцом которой служит намеченная им экспедиция. Фон Корен, в свою очередь, указывает на субъективистское обособление от мира у Лаевского («*Причина крайней распущенности и безобразия, видите ли, лежит не в нем самом, а где-то вне, в пространстве*» 7; 370). Действительно, Лаевский строит себе романтическую модель отношений с пространством по принципу двоемирия: он неизменно отчужден от того, что его непосредственно окружает, и идеализирует «там», даже если «там» и «здесь» в реальности меняются местами (бежав из Петербурга на Кавказ, он теперь стремится обратно). Радикальный пере-

смотр нравственной позиции в ночь перед дуэлью сопряжен у него с отказом от такой произвольной онтологии.

Наряду с этим чрезвычайно важны не рефлектируемые героями пространственные обстоятельства, составляющие альтернативу их ограниченным представлениям. Главная роль здесь, безусловно, принадлежит морю. «Дуэль» может быть с полным правом названа «морской повестью», потому что ее сюжет, от первой до последней страницы, развертывается в неизменном и значимом присутствии моря. Основным местом действия в ней является набережная, выступающая как пограничная полоса, экзистенциальное значение которой Чехов осознал на Сахалине и прочно усвоил для творчества. При этом море для персонажей почти неизменно выступает «инкогнито», привычным фоном существования, как в открывающей повесть сцене ежедневного купания Лаевского и Самойленко. У каждого персонажа море включено в круг обиходных субъективных представлений. Так, у благодушного Самойленко оно дополняет удовольствие от кофе с коньяком в качестве «*удивительно великолепного вида*» (7; 354). Для фон Корена оно – насквозь объяснимая и подвластная ему материя; характерен эпизод в конце 13 главы, когда все «*пошли по берегу и долго смотрели, как фосфорится море. Фон Корен стал рассказывать, отчего оно фосфорится*» (7; 413). Для Надежды Федоровны море служит проекцией ее желания «*жить, жить*» (7; 381); соответственно в момент кризиса "*ей захотелось скорее покончить все и отделаться от проклятого ощущения жизни с ее морем, звездами, мужчинами, лихорадкой ...*» 7; 420).

Дьякон также приобщает море к своему обыденному мировосприятию («*На пристани бычков ловил*» 7; 368). Но в кульминационный момент, перед дуэлью, оно раскрывается для него в трансцендентном значении, окрашенном его религиозностью («*не было ничего видно, и в потемках слышался ленивый, сонный шум моря, слышалось бесконечно далекое, невообразимое время, когда бог носился над хаосом*» 7; 440). Однако море воспринимается дьяконом отнюдь не как иллюстрация Священно-

го Писания. Он ощущает собственную жизнь моря прежде всего в соотнесении с человеком, что выражается в обильной антропоморфизации его облика («*Дьякон шел по высокому каменистому берегу и не видел моря; оно засыпало внизу, и невидимые волны его лениво и тяжело ударялись о берег и точно вздыхали: уф!*» 7; 440)[37]. Между ним и морем возникает интимно-доверительный контакт, демонстрирующий онтологическое единство человека и мира. Это соответствует сюжетной роли дьякона, противопоставившего гибельной инерции дуэли здоровое, гармоничное мировосприятие неэгоцентрической личности[38].

Лаевский, вследствие своего «романтического» индивидуализма, отчужден от пространства и «бездомен». Он избегает дома, и все события происходят с ним на стороне. Но так же отчужден он и от моря, которое воспринимает лишь как помеху своей самореализации («*быть может, если бы со всех сторон его не замыкали море и горы, из него вышел бы превосходный земский деятель, государственный человек, оратор, публицист, подвижник*» 7; 364). Море и дом, бытовой и бытийный полюса в его жизненном пространстве, оказываются враждебны его гипертрофированному «я», что обусловливает кризисность его ситуации, которую резюмирует фон Корен: «*Да, ваше положение безвыходно*» (7; 423).

---

[37] Этот эпизод в значительной мере предваряет сцену в Ореанде («Дама с собачкой»). Их различие связано в первую очередь с ослаблением в позднем рассказе индивидуально-личного аспекта в восприятии и изображении моря, который преобладал в «Дуэли».

[38] Реальным прототипом дьякона можно считать смешливую даму, описанную Чеховым в книге «Остров Сахалин»: «*У нее был завидный характер. Достаточно было самого пустого повода, чтобы она закатилась самым искренним, жизнерадостным смехом до упада, до слез <...> веселость бьет фонтаном, а глядя на даму, начинаю смеяться и я, за мною о. Ираклий, потом японец. <...> Вероятно, никогда в другое время в Татарском проливе, обыкновенно сердитом, не хохотали так много. <...> недоставало только, чтобы киты, высунув морды из воды, стали хохотать, глядя на нас*» (14–15; 181). Здесь особенно примечателен характерный для послесахалинского периода акцент на реализуемой в смехе креативной, миропреобразующей способности человека, на его своеобразном превосходстве над миром.

Образ тупика (западни, ловушки) является для Лаевского моделью, с которой он соотносит окружающее – городок, где гибнут его мечты, свою квартиру («*Это тюрьма...*» 7; 395). Предельным воплощением этого жизненного тупика становится дом Мюридова, куда заводит его Ачмианов. Но именно здесь возникает новая, спасительная для него пространственная модель жизненного движения: «Он <...> *попятился назад и не заметил, как очутился на улице. Ненависть к фон Корену и беспокойство – все исчезло из души*» 7; 429). Возвращение домой после потрясения в доме Мюридова получает смысл экзистенциального возвращения к подлинному «я», поскольку именно дома Лаевский преодолевает свою индивидуалистическую отчужденность. Так происходит переломное событие – пересмотр им своего места в мире, – лишь формально удостоверенное дуэлью. Это влечет за собой и приятие моря: «*Он, как выпущенный из тюрьмы или больницы, всматривался в давно знакомые предметы и удивлялся, что столы, окна, стулья, свет и море возбуждают в нем живую, детскую радость ...*» (7; 450).

Во внутреннем переломе героя море принимает активное участие. В кульминационный момент оно берет реванш за незаметное обычно свое существование для людей: поднявшийся на нем шквал захватывает все пространство, делая душевную бурю героя своей составной частью. Эта связь подчеркивается метафорой: «*О, куда вы ушли, в каком вы море утонули, зачатки прекрасной чистой жизни?*» 7; 436), – в которой узнается толстовский принцип использования образа моря. Внутренне это мотивируется ориентацией сознания героя на литературные образцы; вообще же толстовский аксиологический стержень сохраняется в повести, очевидно, еще от досахалинского замысла. Во многом этим можно объяснить ту дискурсивную прямолинейность сюжета, которая выделяет «Дуэль» в ряду произведений начала 1890-х годов. Но всё же здесь гораздо более существенную роль играет имманентное движение художественной логики.

Образ моря в сюжете повести имеет свой внутренний композиционный ритм. До переломного момента упоминания и

изображения моря чередовались по главам так, что его безлично-«общее» восприятие (главы 1; 4, 6, 13, 16) перемежалось индивидуальным – со стороны Лаевского (главы 2, 9) или Надежды Федоровны (главы 5, 14). После кульминационной 17 главы происходит ритмический сбой: вместо очередного «общего плана» море дается через восприятие дьякона, получающее благодаря этому особую весомость.

В последней главе море предстает в самом широком и сложном образе. Оно выходит на первый план сюжетного пространства, его метафорическое значение прямо раскрывается в финальном раздумье Лаевского. Но при этом его облик подчеркнуто прозаичен, как бы стерт: «*ничего, кроме серых волн и дождя, застилавшего горизонт*», «*беспокойное темное море*» (7; 451, 455). Бытийная масштабность прикрыта в нем бытовой ординарностью, символика события растворена в житейской заботе. Такое «обытовление» образ моря получает и в рассказе «Убийство»: рядом мотивов оно сближается с основным пространством сюжета – пространством глухой российской провинции; но одновременно это обнаруживает высокие доминанты в привычном, показывает неразрывное взаимопроникновение бытийного и бытового планов. Для Лаевского также происходит сращение этих уровней на основе личной сопричастности: в финале он показан утвердившимся в своем доме и бросившим мечты о побеге; и в то же время прощание с ним фон Корена неслучайно проходит в два этапа – дома и у моря.

Характерна финальная позиция Лаевского – позиция напряженного вглядывания в море, – глубоко отличающаяся от той, в какой он был показан в начале повести. Если в начале он воспринимает море «плоскостно», актуализируя для себя лишь его передний план (что далее подтверждается его осмыслением моря как досадной границы, «замыкающей» его личность), то в конце у моря раскрывается пространственная перспектива, которая теперь динамически осваивается действиями фон Корена и мыслью Лаевского.

Заключительная картина повести, благодаря сопровождающему ее комментарию Лаевского, настраивает интерпретаторов

на то, чтобы толковать ее в буквально аллегорическом ключе. Так поступил, например, В.Я. Лакшин, давая прямой «перевод» содержащихся в ней образов: «Когда Чехов говорит, что "никто не знает настоящей правды", он, во всяком случае, убежден, что никто не знает правды полной и претензия на исключительность своей правоты глупа и губительна. Образ большого корабля, до которого надо доплыть в утлой лодчонке, и далекая цепочка огней, исчезающих в темноте моря, хорошо передают символику этой мысли»[39]. Однако характерно, что такое суждение предлагается в книге «Толстой и Чехов»: оно демонстрирует невольную проекцию на чеховскую повесть принципов толстовской поэтики. Это «толстовский» взгляд акцентирует прежде всего предметное наполнение пространства, допускающее жесткую эмблематическую закрепленность смысла. Чехов же предоставляет такой способ мировосприятия герою, тогда как на более высоком – авторском, сюжетном – уровне смыслопорождение связывается с менее конкретными составляющими пространственного образа, с его постепенно формирующимся на протяжении произведения семантическим целым, в котором общие (вплоть до архетипических) значения сложно переплетаются с индивидуальными позициями персонажей и повествователя.

Основная проблема произведения – проблема практической этики: как жить человеку, не имея опоры, ориентира[40], – коренится для Чехова в гносеологическом кризисе конца 1880-х годов; но и отличается от тогдашней ситуации так же, как похожи и различаются финальные сентенции двух персонажей: «*Ничего не разберешь на этом свете*» («Огни») – «*Никто не знает настоящей правды*» («Дуэль»). Теперь «*настоящая правда*» полагается онтологически: ее наличие подтверждается позитивным опытом персонажей. Эта правда не трансцендентна реальному материальному миру и человеку, а формируется в процессе вхождения человека в мир как в локальном («*дом*»), так и в

---

[39] Лакшин В.Я. Толстой и Чехов. С. 166.

[40] На этом делается акцент в анализе В.Б. Катаева (см.: Катаев В.Б. Проза Чехова... С. 126. 136).

общем, универсальном («*море*») планах. Вместо относительности любой позиции из-за гносеологической неспособности человека преодолеть субъективную ограниченность (как в «Степи» или в «Огнях») теперь признается истинной любая позиция «с учетом мира». В «Дуэли» «правы» и уходящий в море фон Корен, и остающийся дома Лаевский, и всему в мире родственный дьякон. Раньше человек был точкой трагического одиночества, теперь он является точкой ответственности за реализацию смыслового потенциала бытия. Реальной позитивной ценностью оказывается культура в самом широком смысле – как созидательная активность человека в мире. Если поначалу Лаевский со своей «литературностью» был ее пассивным, даже паразитическим потребителем (как, по-своему, и фон Корен, оперировавший готовыми теориями), то теперь он наконец выходит навстречу миру, чтобы оставить в нем личный след.

В рассказе «Черный монах» образ моря тоже играет ключевую роль, хотя и занимает в произведении сравнительно небольшое место. Не анализируя детально пространственную организацию сюжета[41], сосредоточим внимание на ее весьма репрезентативном уровне – колористическом и звуковом.

Три центральных персонажа воплощают основные типы сознания: обыденно-прагматический (Песоцкий), религиозный (Таня), индивидуалистический (Коврин). При всех различиях их роднит дихотомичность мировосприятия[42], определяющая

---

[41] Это подробно сделано в нашей статье: «Черный монах» А.П. Чехова: Строение художественного пространства // Мотивы и сюжеты русской литературы: От Жуковского до Чехова. Томск, 1997. С. 149–161.

[42] И.Н. Сухих указал на эту общность персонажей, опираясь главным образом на их нравственно-психологическую характеристику: «В чеховской повести герои не противопоставлены, а скорее сопоставлены, в чем-то даже уравнены общностью взглядов и судьбы. Они живут в общей атмосфере возбужденности, нервности, постоянного беспокойства», всем им присущ «феномен “вертикального мышления”, то есть попытка оценивать человека по заранее заданной, абстрактной нравственной шкале» (Сухих И.Н. Проблемы поэтики Чехова. С. 111, 113). Нам хотелось бы связать эту особенность персонажей с мировоззренческим целым автора.

главную трагическую тему произведения, которая сосредоточена и в серенаде, и в легенде о черном монахе, и даже в полемичных брошюрах Песоцкого, где так или иначе противопоставлены реальность и идеал, материя и дух. Если для Песоцкого сфера жизненной деятельности ограничена материальными интересами, то Таня и Коврин устремлены к духовному. При этом Таня, ища трансцендентный идеал, находит его в Коврине, а Коврин идеализирует собственный духовный потенциал, кажущийся ему абсолютным. Неспособность к свободе и полноте сознания, адекватной миру, проявляется в ущербности их отношений с пространством, которое они организуют (Песоцкий как садовод) или воспринимают (Таня и особенно Коврин).

Это наглядно проявляется в цветовой гамме произведения, значимость и даже доминанта которой задана уже заглавием. Явно преобладает контрастная пара черный (темный) – белый (бледный), впервые с парадоксальной заостренностью появляющаяся в описании цветника: тюльпаны «*всевозможных цветов, начиная с ярко-белого и кончая черным, как сажа*» (8; 226). Восходя к сознанию Коврина, это описание отражает прежде всего особенность его восприятия. Но при этом читателю исподволь подсказывается богатство того, что не улавливается героем, не значимо для него, но составляет принадлежность мира. Тем самым намечается основной конфликт рассказа, связанный с ограниченностью, несвободой человеческого сознания[43].

«Цветовой сюжет» произведения упорно развивает контрастную тему[44]: черный дым, темные силуэты деревьев на блед-

---

[43] М.М. Гиршман, по существу, подтверждает это на уровне ритмической организации произведения, замечая, что раздельности, обособленности речевых партий героев противопоставлен объединяющий стиль повествования (Гиршман М.М. Гармония и дисгармония в повествовании и стиле // Типология стилевого развития XIX века. М., 1977. С. 362–382).

[44] Эта подчеркнутая контрастность цветовой гаммы имеет непосредственное отношение к отмеченному И.Н. Сухих «чрезвычайно своеобразному хронотопу повести», «специфике воспроизведения в ней предметного мира»: «Среда существования чеховских героев в "Черном монахе" кажется слишком приблизительной, условной, "акварельной" по сравнению с привычной очень точ-

ном рассвете, черные брови и темные глаза Тани на бледном лице; черный столб – летящий монах на фоне закатного неба, черная одежда и седая голова монаха, черные брови и темные глаза на его бледном лице[45]. Это сочетание явно внутренне конфликтно, и в нем разворачивается то первичное, еще чисто эмоциональное ядро сюжета, о зарождении которого свидетельствует Н. Телешов, вспоминая, как в 1888 году Чехов указал на идущего в предутренних сумерках монаха со словами: «Тут есть что-то трагическое – в черном монахе на бледном рассвете...»[46].

Дополнением к основной контрастной паре проходит красный цвет, связанный с болезненностью, тревожностью и оформляющийся в финальной сцене в кровь умирающего героя. Гибельный красный является как бы продуктом дисгармонии мировосприятия, которая в итоге разрушает само существование героев.

Но помимо этого неполного, избирательного, ущербного цветовидения мир живет в богатстве красок, которое демонстрирует человеку возможную и для него свободу и широту. В этой связи особенно значимы эпизоды, в которых мир предстает герою в максимальном объеме. Их три (главы 2, 8, 9). Эпизод первой встречи с монахом строится на основе эгоцентрического мировосприятия героя: «... *кажется, весь мир смотрит на меня, притаился и ждет, чтобы я понял его* ...» (8; 234). Перевозбужденное «я» служит центром, «фокусом» мира, позволяя герою чутко улавливать все его проявления; но в результате возникает лишь иллюзорная гармония, воплощаемая в фантоме черного монаха и являющаяся следствием подмены реальности жизнью собственного духа. Вся картина проникнута динамикой, отражающей нацеленность героя на вопросы, кото-

---

ной в деталях "бытовой" манерой Чехова»(Сухих И.Н. Указ. соч. С. 106–107). Такая «специфика», при отнесенности пространственной перспективы сюжета к одному герою – Коврину, практически подтверждает его обособленность от автора, даже противопоставленность авторскому мировосприятию.

[45] Другую интерпретацию «цветового сюжета» повести см. в работе: Ли Д.И. «Письмо» и «голос» в мире А.П. Чехова: «Чайка» и «Черный монах» // Филологические исследования: Сб. статей молодых ученых. Томск, 2000. С. 248–258.

[46] Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960. С. 477.

рые сводятся к смыслу и назначению его жизни. Несмотря на то, что реалии, составляющие эту картину, разнообразны и в действительности многоцветны, сознание героя фиксирует лишь контрастные цвета – черный с бледным (монах) и красный («*пламенеет вечерняя заря*» 8; 234)[47].

В восьмой главе Коврин находится уже в иной фазе отношений с миром, которая противоположна прежней. Он утратил внутреннюю энергию, что повлекло за собой господство статики в окружающем его мире. Но его цветовосприятие по-прежнему ограничено красным (заря) и черным (ожидаемый монах), что указывает на сохранение той же эгоцентрической системы мировосприятия. «Невстреча» с монахом говорит не о ее крушении, а о кризисе в ее же рамках: это неудача попытки вновь противопоставить миру мощь своего духа. Теперь мир воспринимается героем как враждебно-активная сила, атакующая, преследующая его даже в доме, где он пытается укрыться: «... *в открытые окна несся из сада аромат табака и ялаппы. В громадном темном зале на полу и на рояли зелеными пятнами лежал лунный свет*» (8; 252). Здесь в палитре сюжета впервые появляется новый цвет, сигнализируя о неисчерпанности ресурсов мира избирательно-контрастным восприятием героя[48]. Но на этот «вызов» герой не имеет ответа; он отступает перед экспансией мира, растерянный собственной пустотой, отсутствием духовной энергии, раньше определявшей его жизненную активность.

---

[47] Вспомним весьма спорное мнение Б.М. Эйхенбаума об особом пристрастии Чехова к белому цвету; исследователь ссылался при этом на Ю. Айхенвальда, который даже назвал Чехова «поэтом белого» (Айхенвальд Ю. Памяти Чехова // Речь. 1914. № 177). Характерно объяснение Эйхенбаумом субъективного ощущения творчества Чехова как «черно-белого»: «В этой внешней бескрасочности образов проявилось <...> чувство неполной реальности, <...> своеобразный уклон к аскетизму» (Эйхенбаум Б.М. О Чехове // Эйхенбаум Б.М. О литературе. М., 1987. С. 316). То, что исследователь считает принадлежностью авторского мировосприятия Чехова, в данном случае характеризует мировосприятие героя, изображаемое автором.

[48] Приводимый по первому изданию (в журнале «Артист», 1894, № 1) вариант «темными пятнами» (8; 403) является, несомненно, опечаткой.

Эти эпизоды соотносятся как тезис и антитезис; третий, финальный эпизод призван стать итогом, показывающим или путь разрешения противоречия, или его неразрешимость. В последней главе действие выходит из круга дважды пройденного сюжетом пространства и размыкается в большой мир, представителем которого вновь является не что иное, как море. Но прорыв круга не открывает герою жизненных перспектив, а, наоборот, ведет его в тупик смерти, что становится ясно с самого начала главы; поэтому она особенно насыщена экзистенциальной проблематикой, неразрешимой на уровне героя.

В последней главе господствует число «2» и внутренне связанный с ним принцип противительной организации фраз, выраженной через прямо употребленный или подразумеваемый союз «но». Это отражает состояние внутренней раздвоенности, дисгармонии в душе героя и вообще в человеческом мире, где упреки и проклятия Коврину в Танином письме диссонируют с веселым шумом чужой вечеринки. В противовес этому морской пейзаж являет герою стройное и гармоничное целое, в котором вода соединяется с воздухом, «верх» и «низ» сливаются в отражении: «*Чудесная бухта отражала в себе и луну и огни и имела цвет, которому трудно подобрать название*» (8; 255). В картине моря царят совсем иные цвета, чем в той палитре, которой привычно оперировал Коврин: «*Это было нежное и мягкое сочетание синего с зеленым: местами вода походила цветом на купорос, а местами, казалось, лунный свет сгустился и вместо воды наполнял бухту, а в общем какое согласие цветов, какое мирное, покойное и высокое настроение!*» (8; 255). Сама острота восприятия героем «*согласия*», «*сочетания*», мира и покоя в картине моря свидетельствует о его напряженном стремлении к гармонии, которое не было удовлетворено у него ни на первом, ни на втором этапе его эволюции, но которое, очевидно, является неотъемлемым, сущностным свойством человека.

Однако и сам материальный мир, при всей своей гармоничности, нуждается в человеке. Об этом свидетельствует то, что его красоте недостает звучания, она безмолвна. Безмолвие ок-

ружало Коврина и в предыдущих рассмотренных эпизодах. В главе 2 он даже рад этому, так как переполнен внутренней жизнью: он удаляется от музицирующих в доме людей, получив от них импульс к собственной духовной деятельности. В главе 8 «немота» окружающего уже гнетет его как проявление враждебности мира, над которым он утратил превосходство; на значимость отсутствия музыки здесь указывает упоминание рояля, подменившего ее своей тяжеловесной плотью, которую пытаются разбудить пятна лунного света. Мир природный, полный ароматов, цвета, света, ищет недостающее – звук – в мире человеческом. Поскольку пение птиц упоминалось лишь в первой главе, звук музыки (выступающий в узнаваемом символическом ореоле – как проявление духовности) становится фактическим синонимом звука вообще – элемента мирового синестетического целого; таким образом человек предстает как необходимая составляющая в гармонии мира.

Так и в последней главе человеческие голоса довершают полноту прекрасного морского пейзажа, присоединившись к нему своим согласным звучанием. Именно в момент этой полноты, при звуках музыки, «*у Коврина захватило дыхание, и сердце сжалось от грусти, и чудесная, сладкая радость, о которой он давно уже забыл, задрожала в его груди*» (8; 256).

Но эта гармония вновь достигается на единственно доступной ему основе. Он по-прежнему эгоцентрически фокусирует на себе все содержание мира (ему «*стало казаться, что во всей гостинице кроме него нет ни одной живой души. <...> Бухта, как живая, глядела на него множеством голубых, синих, бирюзовых и огненных глаз и манила к себе*» (8; 256). Серенада, адресованная миру, «перехватывается» им и интерпретируется в субъективном ключе – как повествование о его избранничестве. Соответственно большое пространство мира, только что открывшееся ему в своей полноте, тут же втягивается в «*черный высокий столб, похожий на вихрь или смерч*» (8; 256), сжимаясь в черного монаха – отражение его «я».

С этой солипсистской позиции герой пересоздает мир по-своему, идеализируя все отдельные жизненные пространства и пытаясь сложить их в гармоническое целое на субъективной основе: «*Он звал Таню, звал большой сад с роскошными цветами, обрызганными росой, звал парк, сосны с мохнатыми корнями, ржаное поле, свою чудесную науку, свою молодость, смелость, радость, звал жизнь, которая была так прекрасна*» (8; 257). Сознательно-волевому устремлению героя не удается онтологизироваться: перечисление жизненных топосов не складывается в картину, его субъективную произвольность выдает характерная для Коврина бескрасочность конструируемого им мира. Завершение цветового сюжета столкновением красного (кровь как знак материального конца) и черного (монах как фантом сознания героя) прочитывается в этом ключе как крах солипсистской позиции.

Таким образом, море в рассказе выступает как воплощение гармонии, в которую материальный мир приглашает человека, но которая остается для него недостижимой. В «Гусеве» это было обусловлено экзистенциальной слабостью, несостоятельностью заглавного героя, примитивностью его духовно-личностного начала (как и идеологической «зашоренностью» Павла Ивановича). В «Дуэли» индивидуалистическая ограниченность человека взрывается катастрофой, выводящей его на уровень адекватности бытию. В «Черном монахе» болезненно гипертрофированный индивидуализм ставит героя в обреченное положение соперничества с миром, в котором он терпит экзистенциальную неудачу. Эти произведения через образ моря демонстрируют парадигму бытийных позиций человека и условия, препятствующие или способствующие его самореализации.

В рассказе «Ариадна» море (как в «раме», так и в исповеди Шатохина) находится в положении сюжетной редукции, которая, однако, сама по себе несет смысловую нагрузку. Выступающее в технической функции места действия или утилитарно-потребительски воспринимаемое героем, оно становится отнюдь не нейтральным семантически. Шатохин, занявший положение

судьи по отношению к обществу и к Ариадне как его «продукту», использует море как аргумент в своих инвективах, этим невольно разоблачая их неосновательность. Его позиция стороннего наблюдателя-эстета, противопоставляемая им социальным порокам, выглядит претенциозно-комичной, поскольку не опирается на бытийные основания. Его идеал – созерцательная жизнь туристов, которые «*любуются видом моря с высоты гор, лежа на зеленой траве, ходят пешком, видят близко леса, деревни, наблюдают обычаи страны, слышат ее песни, влюбляются в ее женщин...*». Море для него выступает как картина с «*тихой бухтой, по которой ходят пароходы и лодки с разноцветными парусами*», и с «*далекими островами, покрытыми лиловатою мглой*» (9; 119). Сам визуальный характер мировосприятия героя способствует его дискредитации, поскольку зрительная активность подменяется у него созерцательной отстраненностью. Такая декоративность характерна и для Ариадны, с той разницей, что она самое себя подает как часть картины, используя море как фон для своей красоты («*она однажды утром, во фригийской шапочке и в фартучке, писала красками этюд, сидя на набережной, и большая толпа стояла поодаль и любовалась ею*» 9; 132). Море остается в рассказе не узнанным и не признанным персонажами (в том числе и рассказчиком, что лишает его позицию идентичности с авторской). Его семантика как бытийной меры для человеческой жизни раскрывается лишь в контексте всего послесахалинского творчества Чехова.

Море как основной топос, представляющий большой мир, существенно отличается от выступающей в этой функции в 1880-е годы степи. В.Н. Топоров указывает на их сходство: «Общий знаменатель степи и моря – безбрежность (в экстенсивном плане) и особенно (в интенсивном плане) – колыхательно-колебательные движения, фиксируемые и визуально, и акустически, индуцирующие соответствующий ритм в субъекте восприятия и как бы вызывающие мысли и даже чувство беспредельного, отсылающие к началу, к творению, к переживанию его смыс-

ла»[49]. Но явное предпочтение, оказываемое Чеховым в разные периоды тому или другому топосу, заставляет присмотреться к их различиям.

Степь имеет пространственные границы, которые целиком лежат и мыслятся в зоне человеческого: они определяются реальной географией и обозначаются реальной топонимикой, пусть даже завуалированной, как, например, в «Степи»: от «*N, уездного города Z-ой губернии*» (7; 13), до губернского города, куда везут Егорушку. В метафорическом плане степь тоже располагается в сфере человеческой – социально-исторической, национальной – жизни, представляя ее обобщенный образ. Степь, без сомнения, конечна, и если говорится о ее бесконечности, то лишь как об иллюзии, заведомо обманном впечатлении, что служит проявлением гносеологической несостоятельности человека. Море же являет собой образ «истинной» бесконечности. Оно имеет начало – берег, с которого его созерцают, или судно, на котором, как в «Гусеве», находятся герои. Другой же его «конец» по меньшей мере проблематичен или даже вовсе не мыслится. Поэтому естественно, что образ степи символически соотносится с человеческой жизнью, а море с бытием мира: «Море, подобно степи, – нечто необъятное, несоразмерное человеку. Но, в отличие от нее, море чуждо людям: оно непричастно к их истории»[50].

Конечность степи-жизни предполагает уяснение ее места в некоем пространстве высшего порядка; иначе говоря, для степи органична гносеологическая проблематика, которая в 1880-е годы ведет Чехова к агностическим, скептическим решениям, поскольку точка отсчета, критерии истины ему не известны. Море же само практически выступает как абсолютное пространство, онтологически полноправное, не нуждающееся в измерении и «верификации». Оно не допускает сомнения в себе, оно не представ-

---

[49] Топоров В.Н. О «поэтическом» комплексе моря и его психофизических основах. С. 580.

[50] Кожуховская Л.Н. Эволюция чувства природы в русской прозе XIX века. С. 112.

ляется таким или иным, а есть именно такое. Поэтому познание его имеет не столько гносеологический, сколько онтологический характер: акцентируется не проблема истинности знания, а само наличие или отсутствие знания как связи человека с морем-миром.

Очевидно, что такая трактовка образов степи и моря вовсе не является единственно возможной. Не предпочтение образа степи или моря влекло за собой гносеологические или онтологические акценты в творчестве Чехова, а, напротив, актуализация гносеологического или онтологического подхода определяла как выбор «основного топоса», так и характер его трактовки (которая также не оставалась у Чехова неизменной). В послесахалинский период море выступает под знаком прежде всего мощи и гармонии, грандиозной энергии мира, самодовлеющей, но не изолированной от человека, который один может дать то, чего в ней недостает, – смысл. Смысл рождается только в месте встречи человека и мира, так как мир сам по себе не нуждается в нем; в человеке же он возникает лишь как осмысление ставшего актуальным мира. Этот смысл с неизбежностью является человеческим, касается человека, его экзистенциальных основ[51]. Но эти основы мыслятся как глубоко соприродные, родственные миру. Мир – безусловно материальный для Чехова – обладает абсолютными внутренними закономерностями, трактуемыми человеком как «целесообразность», о которой Чехов размышлял в письме к Суворину 28 мая 1892 года: «Если верить в целесообразность всего происходящего в природе, то, очевидно, природа напрягла силы, чтобы избавиться от худосочных и ненужных ей организмов. Голодовки, холера, инфлуэнца... Останутся одни только здоровые и крепкие. А не верить в целесообразность нельзя. <...> Воистину тайна сия велика есть. Но тайна мудрая» (П., 5; 71).

---

[51] Об этом пишет В.Н. Топоров: «... На зыбкой основе моря, над бездной нельзя выстроить дом и ничего другого, кроме главного и единого на потребу – своей жизни и, следовательно, себя самого». (Топоров В.Н. Эней – человек судьбы. С. 8).

Однако сознательное целеполагание он считает привилегией человека и неотъемлемым условием человеческой жизни, что явствует хотя бы из известных писем Суворину (25 ноября и 3 декабря 1892 года) о целях, открываемых великими писателями. Характерно, что, говоря об отсутствии целей у современных литераторов как о «болезни», он добавляет: «болезнь сия, надо полагать, имеет свои скрытые от нас хорошие цели и послана недаром...» (П., 5; 134). Тем самым целеполагание проецируется из антропной сферы на структуру мира, высвечивая общие основы, связь того и другого, однако раскрываемую, осознаваемую лишь со стороны человека. Этим Чехов близок к менталитету того «гуманистического дарвинизма», который был представлен, например, К.А. Тимирязевым, подчеркивавшим, что человеческий дух является закономерным звеном единой природной эволюции.

В силу этого человеческий дух для Чехова, в отличие, например, от Тургенева, не находится в фатальном противоречии с материальным миром, а, наоборот, является его органичным завершением. Максимальное выражение человеческого духа – а таковым является творчество[52] – означает поэтому и максимальную близость с миром. Не сводя творчество к художественной сфере, исходя из причастности к нему всякой инициативной и ответственной деятельности, Чехов видит в нем истинное призвание человека, санкционированное бытием. Гармония духа и материи находит на уровне стиля выражение в музыкальности, которую именно в этот период Чехов делает своим сознательным художественным принципом. Ее гармоническая основа особенно явственна в сравнении с флоберовской «точностью», призванной лишь устранить преграды между словесной оболочкой и объективным содержанием понятия, по возможности не внося при этом никаких субъективных интенций.

---

[52] Очень показательно уточнение в письме Суворину от 6 июля 1892 года: «... когда пишете повести, то есть в часы, когда Вы наиболее объективны и свободны ...» (П., 5: 91).

Взаимодействие мира и человека, «запрограммированное» в самом материальном бытии, тем не менее осуществляется не автоматически, а лишь в результате сознательной активности человека. «Морские» произведения Чехова наглядно демонстрируют варианты провала этого взаимодействия именно из-за несостоятельности человека; но даже в случае неудачи нормой, точкой отсчета несомненно является гармония, вполне достижимая и бытийно заданная человеку. Эту ведущую роль человека в послесахалинском творчестве Чехова уловил его бывший однокашник И.И. Островский, отметивший, на примере «Палаты № 6», «переход <...> от пантеизма к антропоцентризму» (П., 5; 164, 449). При всей сомнительности терминологии (особенно в отношении понятия «пантеизм» применительно к Чехову) здесь точно подмечено центральное, ответственное положение человека, которому у Чехова доверено завершать картину мира.

3.3. АНТРОПОЦЕНТРИЧЕСКАЯ ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СТРУКТУРА ПОСЛЕСАХАЛИНСКОЙ ПРОЗЫ ЧЕХОВА

Для произведений послесахалинского периода характерна активная позиция человека, выражаемая тематически или сюжетно. Человек, более или менее успешно, реализует свою потребность свободного самовыражения, самоутверждения в мире. Эта реализация может быть уродливой, как в «Жене», «Попрыгунье», «Черном монахе», «В усадьбе», «Супруге», «Ариадне», «Убийстве», «Анне на шее». Она может быть только намечена, как в «Студенте», «Учителе словесности», «Моей жизни». Может оставаться неосуществленной потребностью, как у татарина («В ссылке») или Громова («Палата № 6»), в «Соседях», «Рассказе неизвестного человека», «Володе большом и Володе маленьком», «Бабьем царстве», повести «Три года», «Доме с мезонином», или осуществиться ценою жизни, как в «Скрипке Ротшильда». Может остаться недоступна самим персонажам и

тогда получить выражение на уровне повествователя («Гусев», «Мужики»). Может даже сознательно отвергаться персонажем, что тоже косвенно свидетельствует о ее актуальности (Толковый «В ссылке», Рагин в «Палате № 6»). Так или иначе она неизменно присутствует в произведениях, придавая им внутреннюю энергийность, векторность, ценностно и пространственно выстраивая сюжет.

Это хорошо видно в рассказе «Студент», особенно любимом самим Чеховым и одном из наиболее привлекательных для исследователей. В последние годы его интерпретируют главным образом в ключе евангельской системы ценностей[53], которая при этом прямо отождествляется с авторской. Между тем ее воспроизведением и утверждением не исчерпывается смысл рассказа, который в первую очередь связан с экзистенциальным опытом самого Чехова. Очевидно, именно интимность запечатленного в рассказе переживания обусловила особое отношение автора к нему. Зерном сюжета явилось то, что испытал Чехов по пути на Сахалин. Непосредственно на это указывает эпизод в пятом очерке цикла «Из Сибири», где герой-повествователь переносит свою отчужденность от окружающего сибирского пространства и на родные места, так что у него «*нет охоты*

---

[53] См., например: Капустин Н.В. О библейских цитатах и реминисценциях в прозе Чехова конца 1880-х–1890-х годов // Чеховиана: Чехов в культуре XX века. С. 17–26; Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995. С. 145–151; Новикова Е.Г. Евангельский текст в художественном контексте Чехова: Рассказ «Студент» // Мотивы и сюжеты русской литературы. Томск, 1997. С. 162–170; Собенников А.С. «Между “есть Бог” и “нет Бога”...» . С. 121–159 (глава «Пасхальный рассказ в творчестве А.П. Чехова»), и др. Такой подход, вообще достаточно традиционный для западного чеховедения, демонстрирует, например, Р.Л. Джексон (Jackson R.L. Chekhov's “The Student” // Reading Cheklhov's text. P. 127–133). Анализ рассказа в свете ветхо- и новозаветных преданий или языческого «мифопоэтического комплекса мотивов инициации» (как это делает В.И. Тюпа в книге «Художественность чеховского рассказа» (С. 33) открывает в его сюжете широкие смысловые перспективы. Все эти параллели и ассоциации безусловно важны, но главным образом в качестве фундаментальных моделей и символов, которые глубоко и оригинально трансформируются у Чехова.

возвращаться назад» (14–15; 22), – как и у студента, которому в состоянии тотального разочарования «*не хотелось домой*» (8; 306). В обоих случаях это кризисный момент в философском сюжете произведения, развивающемся в рассказе, естественно, на более высоком уровне художественного обобщения. Связь его сюжета с реальным путешествием косвенно проявляется в его пространственной организации: фабульной основой рассказа является именно совершаемый героем путь, что весьма необычно для зрелого Чехова. Строение пространства в рассказе точно и глубоко характеризует динамику в сознании героя и одновременно отражает авторскую онтологию.

И.А. Есаулов выделяет в рассказе два типа пространства – разомкнутое (топос пути) и замкнутое (топос костра), – которые по-разному соотносятся в повествовании Ивана Великопольского и в произведении в целом, из чего и выводится основной смысл интерпретации. Но эта схема нуждается в существенном уточнении.

Рассказ можно разделить на три части: до костра, у костра, после костра. Центральной части, переломной для мировосприятия героя, свойственна наиболее сложная пространственная организация, а первая и заключительная части, в силу предельной краткости рассказа, очень значимо соотнесены друг с другом.

С первого абзаца задается ориентированность пространства на героя («*по соседству*» – по отношению именно к нему), а во втором пространство становится наглядным выражением кризиса в его сознании. Герой движется, но без поступательности, без качественного изменения своего положения: «... *шел все время заливным лугом по тропинке*» (8; 306). Его кругозор ограничен обступившими его «*потемками*», и он, несмотря на движение, тем не менее не покидает круга доступного его взгляду ограниченного пространства. Лейтмотивным становится слово «*кругом*», которое 5 раз повторяется в первой половине рассказа. В центре круга находится «уединенное сознание» (В. Тюпа) героя, ощущениями голода и холода противопоставленного всему миру, включая родную деревню. Мир представляется ему в

сущностной статике и дискретности – через постоянное воспроизведение позиции обособленной и страдающей личности: «другие» занимают при этом подчиненное положение – воспринимаются в составе мира, враждебно сориентированного на личность, а по сути – отражающего ее собственные негативные ощущения.

Такому солипсистскому сознанию соответствует и представление героя об истории, в которой он также видит отсутствие поступательности, «вечное возвращение», что подчеркнуто четырехкратным повтором определения «*такой же*». Имена Рюрика, Иоанна Грозного, Петра становятся для героя не столько знаками разных эпох, сколько персонификациями его собственных ощущений, которые через них получают надвременную длимость. Таким образом его эгоцентрически-трагическая модель мира утверждается как универсальная. (И.А. Есаулов связывает это с непониманием героем «смысла искупительной жертвы, совершенной Иисусом»[54], что, безусловно, является лишь одной из возможных смысловых проекций сюжета).

Эта модель мира получила обоснование еще в первом абзаце. Действие рассказа начинается в лесу, который весьма редко фигурирует в произведениях Чехова в 1890-е годы. Лес, один из основных топосов для русского сознания[55], вообще очень мало используется писателем. Только в рассказе «На подводе» (1897) он играет сюжетно значимую роль, пространственно выражая душевную скованность героини, утратившей жизненную перспективу. Семантика образа достаточно ясна, она связана преж-

---

[54] Есаулов И.А. Указ. соч. С. 148.

[55] «Лес, степь и река – это, можно сказать, основные стихии русской природы по своему историческому значению. Каждая из них и в отдельности сама по себе приняла живое и своеобразное участие в строении жизни и понятий русского человека» (Ключевский В.О. Сочинения: В 8 т. М., 1956. Т. 1. С. 66). Лес может выступать в составе другой триады – например, поле, море, лес как «три основных локуса <русской> фольклорной картины мира», где поле является местом встречи и битвы, море – источником «чудесного», а лес – местом, куда уходят из мира (аналогом пустыни) (См.: Кобозева И.М., Кустова Г.И. Указ. соч. С. 71).

де всего с ограничением человеческой духовной свободы и активности. Дважды повторенные в начале рассказа «Студент» слова «*в лесу*» подчеркивают пространственную ограниченность героя, перекликающуюся с нарастающим душевным кризисом, который незаметно для него самого назревает как реакция на одиночество. На это указывает господствующий в первом абзаце мотив разобщенности и вытекающей из него отчужденности человека от всего остального мира как бесчеловечного («*... и стало в лесу неуютно, глухо и нелюдимо*» 8; 306). «*Весело*» прозвучавший выстрел по одинокому же вальдшнепу выступает как иронический эрзац общения, которым студент пытается победить собственное одиночество. В окружении холодного и темного пространства он оказывается погружен в кризисное состояние, подобное тому, которое Чехов изображал в произведениях конца 1880-х годов.

Исследователи не раз обращали внимание на нагнетание в начале рассказа однокоренных слов («*протянул*», «*протянулись*», «*тяга*»). Накапливаясь, они выстраиваются в характеристику «*самой природы*» (которая для героя, несмотря на его духовное образование, выступает без всякой метафизической альтернативы), становятся отражением закономерностей мира. К ним относится и протяженность «*ужасов*», составляющих историю. Мотив, выражаемый этими словами, получает явно негативную смысловую доминанту, соответствующую субъективному мировосприятию героя.

Трагичность ситуации усугубляется его пассивностью: студент показан во власти слуховых, обонятельных, кинестетических ощущений, не имеющих активной направленности. Зрительное же восприятие практически парализовано у него и в лесу, и в темноте на заливных лугах. Студент является объектом воздействия со стороны мира, и исключение составляет огонь костра, который он видит во мраке и к которому направляется. Здесь мотив протяжения получает новый нюанс, связанный с сознанием и деятельностью человека и образно закрепленный в словах «*протягивая к огню руки*» (8; 307). Герой сам включается в

уловленную им закономерность мира, но до поры это им не рефлектируется. Он сохраняет ощущение своей центральности и обособленности, пространственно выражаемое в сохранении характерного взгляда «*кругом*»: «*Костер горел ярко, с веселым треском, освещая далеко кругом вспаханную землю*»; «*Он посмотрел кругом на потемки*» (8; 307). Показательно, что более приближенное к точке зрения героя повествование фиксирует внимание по-прежнему на «*потемках*» (второй пример), тогда как более объективное – на новом качестве пространства, уже позитивном (тепло и свет). Герой не замечает в топосе костра принципиальной новизны пространства, связанной прежде всего с его населенностью людьми, и сохраняет в нем прежнее сознание абсурдной враждебности мира. Представление о круговой замкнутости, «безвекторности» как сущностном свойстве бытия имплицитно присутствует и в его реплике: «*Вот вам и зима пришла назад*» (8; 307), и в актуализируемых им историях вдов, как бы вновь вернувшихся после пережитого к исходному одиночеству, и, конечно, в той привычной формуле, которой он начинает свой рассказ: «*Точно так же в холодную ночь грелся у костра апостол Петр*» (8; 307).

В рассказе студента выделяется несколько пространственных сфер. Это прежде всего не изображенное, но чрезвычайно значимое «квазипространство» вечери, которое выступает как идеальное, поскольку лишь в нем осуществляется непосредственный контакт Петра с Иисусом. В этом «подразумеваемом» пространстве и происходит обмен репликами, представляющими собой почти точные цитаты из Евангелия от Луки. Все дальнейшее является свободной и очень субъективной вариацией на евангельскую тему, и хотя студент оперирует в основном теми образами, которые почерпнул из Священного Писания, весьма показателен произведенный им при этом отбор. Так, он не упоминает ни о «горе Елеонской» (Лк 22:30, М 14:26, Мф 26:30), ни о «селении, называемом Гефсимания» (Мф 26:36, М 14:32). Вслед за Иоанном (18:1) он говорит о «саде», но и здесь опускает подробность из священной географии – «поток Кедрон», за

которым располагается сад. Пространство в его рассказе утрачивает каноническую конкретику и явно стремится к воплощению индивидуального мифа. В нем не актуальна всегда чрезвычайно значимая вертикаль, о чем свидетельствует отказ от топоса «гора»: мир в «мифе» студента сущностно однороден, свободен от иерархии «сакральное–человеческое». К тому же он явно «списан» с окружающего студента реального пространства: недаром перед тем как начать свой рассказ он «*посмотрел кругом на потемки*» (8; 307).

В нарративно оформленном героем пространстве выделяются два топоса – «*сад*» и «*двор*». Первый предельно условен и символичен: он не только не прорисован, но и, что особенно значимо, принципиально безлюден. В него допущены автором (студентом) лишь Иисус и Петр. Эпизод предательства Иуды и ареста Иисуса вынесен за пределы пространства сада и дан даже как бы вне всякого пространства вообще («... *Иуда в ту же ночь поцеловал Иисуса и предал его мучителям. Его связанного вели к первосвященнику и били* ...» 8; 307). При этом «*мучители*» Иисуса выступают как совершенно безликая, абстрактная величина, на них указывают глаголы неопределенно-личной формы («*вели*», «*били*»). Таким образом сад сохраняет значение места, связанного лишь с семантикой одинокого страдания Иисуса и Петра: «*После вечери Иисус смертельно тосковал в саду и молился, а бедный Петр истомился душой, ослабел, веки у него отяжелели, и он никак не мог побороть сна*» (8; 307). Для позиции студента симптоматично то, что страдание не сближает их, а разделяет (показательно использование разделительного союза «*а*»), хотя сущностное их противопоставление, как в Евангелии, где «дух» разведен с «плотью» («дух бодр, плоть же немощна», Мф 26:41, М 14:38), не проводится. Иисус изображается без сакрального ореола; в начале рассказа его особый статус проявлен лишь в слове «*господь*», которым вводится цитата, дальнейшее же изложение евангельской истории вообще ведется студентом с акцентированием не божественности Иисуса, а того, как «*страстно, без памяти любил Иисуса*» Петр (8; 308).

Драматический нерв эпизода в интерпретации студента определяется прежде всего разделенностью Петра и Иисуса, непреодолимостью пролегшего между ними пространства (дважды повторяется слово «*издали*»: «*... видел издали, как его били ...*»; «*... взглянув издали на Иисуса ...*» 8; 308). Никак не подчеркивая метафорический, даже метафизический смысл этого расстояния, студент по сути обходит собственно религиозное содержание излагаемого эпизода, проецируя на него свое ощущение духовного одиночества в окружении чуждого, враждебного пространства мира. Таким образом, сад является почти формульным условным пространством для выявления сущностного трагического одиночества личности. Зримые, образные черты топос сада получает лишь в самом конце рассказа студента, но и они не столько служат изображению сада, сколько подтверждают, подключая воображение слушателей, верность предложенной «формулы»: «*Воображаю: тихий-тихий, темный-темный сад, и в тишине едва слышатся глухие рыдания...*» (8; 308).

Другой топос, определяющий пространственную структуру евангельского эпизода в изложении студента, – двор. В отличие от сада, он наделен пространственной определенностью: у него есть протяженность («*развели среди двора огонь*») и пределы («*пошел со двора*»), а главное, его пространство предметно заполнено костром и людьми. На фоне сада с его бытийной масштабностью в топосе двора явно прочитывается семантика человеческой жизненной реальности, быта. Но для Петра она оборачивается лишь конкретизацией и персонификацией его уже зафиксированного состояния обособленности. Помещенный теперь в равное положение с другими («*С ними около костра стоял Петр и тоже грелся ...*» 8; 308), он на деле противопоставлен всем. Это наглядно проявляется в момент, когда «*все работники, что находились около огня, <...> подозрительно и сурово поглядели на него ...*» (8; 308). Петр покидает двор и возвращается в пространство сада, адекватное его экзистенциальному одиночеству. Таким образом, пространство двора служит прояснению и в конечном счете универсализации трагической обособленности личности в мире.

Глобальность значения происшедшего подкрепляется беглым упоминанием еще одного своеобразного топоса: Петр предчувствует, «*что вот-вот на земле произойдет что-то ужасное ...*» (8; 307). Тем самым сад и двор охватываются единым большим пространством «*земли*» как две его составляющие, при этом изоморфные по своей трагической для личности сути. Пространство вечери, не получившее художественного воплощения, составляет этому большому трагическому пространству лишь умозрительный противовес. Обращает на себя внимание и тот факт, что в рассказе студента вновь, как единственное направление пространственной организации, утверждается «горизонталь» («*на земле*», тогда как «небо» красноречиво отсутствует).

Поскольку студент своим изложением евангельской истории невольно моделирует собственное мироощущение, можно попытаться установить, каким реалиям основного сюжета соответствуют фигурирующие в его рассказе элементы евангельской топографии. Очевидно, что отправным пунктом для его пространственной аналогии является костер, который и напомнил ему историю о Петре. Тогда путь от леса до костра в основном соответствует саду, где герой страдал. Можно предполагать, что и путь после костра прогнозировался студентом по аналогии с одиноким уходом Петра, который, «*исшед вон, плакася горько*» (8; 308). Своеобразным же аналогом идеального «квазипространства» вечери служит пространство леса в самом начале рассказа: ведь именно там студент не ощущал разлада с миром. Однако это ретроспективное соотнесение высвечивает скрытую от самого героя ущербность исходной ситуации, иллюзорность его тогдашнего одинокого благополучия, которая все яснее проступает в сюжете рассказа.

Вся эта система пространственных аналогий строится на основе присущего герою эгоцентрического мировосприятия. Оно эмблематически смоделировано в картине, из которой развернулся рассказ студента: «*Точно так же в холодную ночь грелся у костра апостол Петр ...*» (8; 307). В этой модели три основных элемента – холодная тьма, костер, человек; она по сути

воспроизводит тургеневско-паскалевскую модель бытия: человеческая жизнь как вспышка света среди мрака вечности. Однако схема мировидения героя корректируется контекстом основного сюжета. Главным «уточнением» является то, что герой у костра и в кольце мрака оказывается не один. То место, которое он в своем «основном топосе» отводит себе как одинокой и, по сути, единственной личности, сразу показано уже занятым людьми – Василисой и Лукерьей. Но речи героя свидетельствуют, что свою философскую метафору он на них не распространяет. Они учитываются им лишь в функции той безликой и враждебной «массовки», которая вытеснила его alter ego – Петра – из теплого круга костра в холодную тьму ночного сада, в трагедию личного существования. Это соответствие подтверждается составом «массовки»: и в реальности, и в сюжете из Евангелия рядом с героем находятся женщины и работники.

Но эта бесспорная для героя аналогия осложняется и в конечном итоге опровергается неожиданным для него поведением людей у костра. Сигналы об этом не сразу достигают его сознания. Так, он не замечает, что Лукерья «*устремила неподвижный взгляд*» на него, реагируя на слова о том, как Петр «*видел издали, как <...> били*» Иисуса (8; 308). Сопереживая этому, Лукерья, сама «*забитая мужем*», как бы ставит себя на место одновременно и Петра, и Иисуса, а значит, и студента, кардинально расшатывая этим его солипсистскую модель мира.

Окончательно же рушится она в момент, кульминационный для трагической автомифологизации героя: «*глухие рыдания*» «*в тишине*» его символического «*сада*» перекрываются реальными слезами Василисы. В пространство рассказываемого предания неожиданно вторглось пространство жизни, но, вместо того чтобы подтвердить их несомненную для студента аналогию, обнажило недостаточность предложенной им трактовки.

Очень важна здесь и радикальная метаморфоза, которую претерпел заданный с самого начала мотив зримости, взгляда, видения. Для героя он связан с несостоятельностью человека, который обречен видеть кругом только «*потемки*». Это подкреп-

ляется и примером Петра, который бессильно видел издали избиение Иисуса. Более того, с этим мотивом соединяется и прямо негативное значение (взгляды людей, узнающих Петра во дворе первосвященника), которое все нарастает во вставном сюжете. Но оно незаметно для героя сталкивается с сопротивлением основного сюжета, где взгляд Лукерьи передает возникновение и усиление близости. Сначала она «*только щурилась на студента и молчала*», затем «*устремила неподвижный взгляд*» и, наконец, «*глядя неподвижно на студента, покраснела*», переживая душевную боль. В то время как герой сводит свое повествование в основном к привычным слуховым образам («*тихий-тихий, темный-темный сад, и в тишине едва слышатся глухие рыдания*»), ассоциирующимся для него с пассивно-страдательной позицией одинокого в мире человека, крепнет выражаемый через взгляд активный, целенаправленный, личностный контакт человека с миром и людьми. То, что это осуществляется через Лукерью, которая вначале была ограничена не только в зрительном, но и в любом другом общении с окружающим («*щурилась <...> и молчала, и выражение у нее было странное, как у глухонемой*»), свидетельствует об общечеловеческой значимости происходящего.

Костер явно утратил ту знаковость, какой обладал как центр трагической модели мира: в момент, когда герой его покидает, к нему приближаются с реки работники, и не однородной массой (как в сцене во дворе первосвященника), а с уже намечающейся индивидуализацией. Таким образом, вместо схематичной четкости эгоцентрической модели мира герою открылся бесконечный ряд перекличек и вариаций, эмблема ожила, обрела подвижность. Неожиданно символичной стала подробность, напоследок замеченная студентом: то, что свет от костра «*дрожал*» на приближающемся работнике, зримо реализует мерцание границы круга, еще надавно делившей мир на «я» и «все остальное». Рядом с аналогией «я – Петр» студент увидел возможность и иных связей. Причем еще не все они оказались им осознаны: так, им не отмечена подсказанная сходством имен

близость Лукерьи и евангелиста Луки, у которого он в основном заимствовал свой сюжет и, значит, с которым сам отождествлялся; а это подобие перекидывает еще один живой мостик между Священным Писанием и миром людей, акцентирует в Евангелии человеческое начало. Но эта не замеченная героем деталь большого сюжета теперь не спорит с ним, не подчеркивает ограниченность его нового видения, а лишь расширяет и дополняет его, подтверждая его перспективность.

Заключительная часть рассказа подчеркнуто сопоставлена с первой, причем сходство служит выявлению отличий. В начале этого последнего отрезка в картине мира возобновляется прежнее круговое строение: «*И опять наступили потемки <...> в самом деле возвращалась зима*» (8; 308). Но то же самое пространство теперь переживается героем по-новому: «*Теперь студент думал о Василисе...*» (8; 308). Переключение внимания на «другого», децентровка мировидения приводит к сущностным онтологическим изменениям. Во-первых, пространство мира теперь «вытягивается», обретает значимую протяженность. Движение героя после костра насыщается поступательным содержанием (переправа через реку, подъем на гору, приближение к родной деревне). Во-вторых, с пространством сливается движение времени. На это указывают слова с темпоральным значением, отмечающие продвижение героя в пространстве: «*теперь*», «*уже не было видно*», «*остановился на минуту*», «*только что видел*», «*когда он переправлялся*» (8; 308, 309). В первой части рассказа время, как и пространство, было лишено содержательной динамики. Теперь же «история-круг переосмысливается как цепь непрерывных событий»[56]. Образ цепи становится символическим воплощением новой модели мира у героя.

Так эволюционирует мотив протяжения, сначала трактовавшегося героем как принадлежность окружающего его, чуждого мира. Теперь его воплощением становится и взгляд, протягива-

---

[56] Лапушин Р.Е. «Народ безмолвствует»? («Борис Годунов» и проза Чехова) // Чеховиана: Чехов и Пушкин. М., 1998. С. 49.

ющий связь между человеком и «другими»: «*он оглянулся*», «*уже не было видно людей*», «*очевидно*», «*видел оба конца этой цепи*», «*глядел на свою родную деревню*». Видение из жизненной эмпирики переходит в сферу сознания героя, глубинно связывая его с миром. Заключенная во взгляде личностная энергия устремления, нацеленности, направленности разворачивается в последнем абзаце, как в конкретно-пространственном, так и в отвлеченном значении («*переправлялся*», «*направление*» – «*ожидание*»), выливаясь в заключительное, итоговое слово – «*смысл*». Таким образом, на смену прежней страдательной подчиненности абсурдному миру приходит активное смыслопорождение, опирающееся на внутренние ресурсы самого человека. (Соответственно и «*старуха заплакала <...> не потому, что <...> он умеет трогательно рассказывать, а <...> потому, что она всем своим существом заинтересована в том, что происходило в душе Петра*» 8; 309).

Встреча с людьми сместила смысловую доминанту в модели мира героя с центра на периферию. Вместо трагизма обособленных личностей, между которыми можно установить лишь подобие, аналогию, тождество (Иисус, Петр, Лука, сам студент; очевидно, и Рюрик, Иоанн Грозный, Петр), то есть вместо дискретного пространства обособленных существований, сливающегося в символический топос круга с «я» в середине, он вдруг открыл связь между людьми, которая, пролегая в пространстве и времени, наполняет их смыслом.

Эта гармония гораздо прочнее, чем пережитая студентом в лесу во время одинокой охоты. Тогда диссонирующую ноту сразу вносила не осознанная им потребность в человеке, а наступление мрака и холода легко разрушило хрупкое равновесие, обнажив неустойчивость положения человека в чисто природном мире. Теперь над тем же мраком и холодом торжествует «*радость*», потому что граница, прежде отделявшая героя от всего мира, исчезла: там, где была зона чуждого и враждебного, теперь мыслятся люди, с которыми он связан общностью отношения к миру. Контакт с природой опосредуется пронизываю-

щей ее культурой, воплощенной в конкретных людях. Такой мир становится для героя привлекательным и осмысленным. Его историческая резиньяция (второй абзац) исходила прежде всего из отрицания культуры («... *точно такая же лютая бедность, голод, такие же дырявые соломенные крыши, невежество, тоска, такая же пустыня кругом, мрак, чувство гнета* ...» 8; 306), означавшего непризнание результативности человеческой жизни для жизни мира, способности человека вносить в него свои коррективы. Теперь в мире акцентируется именно человеческое начало (обобщающие слова «*люди*», «*человеческий*» повторяются здесь 4 раза). Студент испытывает «*радость*» от обретенной возможности причислять себя «*ко всем людям*», к «*человеческой жизни*» вообще. Под этим гуманистическим углом зрения теперь выстраивается единый пространственно-временной континуум, где преодолена прежняя раздельность символических топосов «*сада*» и «*двора*». Теперь (в последнем абзаце) они выступают как одно целое («... *там, в саду и во дворе первосвященника* ...» 8; 309), проецируясь на панораму реальной и знакомой, «очеловеченной» местности. «*Двор*» и «*сад*» делаются фактами не сакральной истории, где они противопоставлены, а культурно-антропологической, в которой они вместе обозначают драматичный опыт человечества.

В связи с тематической спецификой рассказа особенно существенно последовательное сохранение горизонтальной ориентированности пространства. Ее не нарушает ни упоминание зари, в изображении которой нет и намека на сакральную вертикаль, ни даже восхождения героя на гору: оно только расширяет до панорамности его взгляд на землю («*поднимаясь на гору, глядел на свою родную деревню и на запад* ...» 8; 309), способствуя осмыслению «*главного в человеческой жизни и вообще на земле*» (8; 309). Действие рассказа разворачивается целиком в плоскости земного бытия, выступающего в онтологическом и экзистенциальном аспектах.

Если в первой и второй части рассказа дискретности картины бытия в сознании героя соответствовала фрагментарность

повествования, распадающегося на автономные абзацы, то к концу повествование приобретает связную последовательность, подкрепляемую даже соединительными союзами, с которых начинаются абзацы и отдельные фразы. Последний же абзац и вовсе представляет собой одну развернутую фразу сложной синтаксической конструкции и поистине синтетического содержания[57]. В ней соединяются реальная топография со священной, евангельское предание с человеческой историей и переживаемым моментом отдельной жизни, настоящее с прошлым и будущим, движение в пространстве с работой сознания, частное со всеобщим, отдельный человек со всем миром. Так в самом строении текста реализуется новая онтологическая модель, а значит, она не исчерпывается уровнем сознания героя, а возвышается до уровня авторского мировидения, поддерживается этой высшей инстанцией. Это связано, очевидно, с тем, что герою рассказа передан в целом тот же духовный перелом, который самим Чеховым был пережит на пути через Сибирь. Вероятно, это оказало определенное влияние и на пространственную организацию сюжета по оси «запад – восток». Во всяком случае, восток явно не несет здесь сакрально-мистического заряда; но он насыщен другой важнейшей семантикой. С востока дует «*холодный пронизывающий ветер*», «*жестокий ветер*» (8; 306, 308) – и там же находится «*родная деревня*» и будущий восход, перекликающийся с «*ожиданием счастья*» (8; 309). Возвращение домой становится теперь для героя выражением самоидентификации личности. Движение навстречу «*счастью, неведомому, таинственному счастью*» (8; 309) происходит при содержательном равнодействии мира и человека: напору ветра герой отвечает направленной энергией взгляда, душевного стремления, движения. Модель этого активного единства присутствовала в сюжете, не осознаваемая героем, и раньше, когда у него *"разгорелось от ветра лицо"* (8; 306), что выражало его внут-

---

[57] М.М. Гиршман, исследовав ритмическую организацию рассказа, отметил, что в нем «нарастают к концу гармоническая стройность и речевой лад» (Гиршман М.М. Ритм художественной прозы. М., 1982. С. 211).

реннюю нацеленность вперед и родственность тому костру, к которому его влечет. В целом в рассказе движение героя к ожидаемому счастью предстает как взаимодействие человека с миром, который сам тоже движется ему навстречу и естественным вращением земли, и мобилизующим ветром.

Топос костра играет в сюжете сложную роль. Соединяя в себе евангельское и реально-жизненное содержание, он в этих контекстах имеет различную семантику: если в рассказанной героем истории апостола Петра он символизирует бытийное бессилие и одиночество человека, то встреча с вдовами открывает в нем позитивный смысл, связанный с человеческим взаимопониманием и единством. Именно он (хотя и без категоричности «истины») утверждается в рассказе как отвечающий глубинным закономерностям бытия[58]. Антропоцентрический принцип в рассказе закрепляется онтологически и находит выражение в реабилитации культуры как силы, успешно противостоящей «одержанию бытием» (М. Бахтин). Культура предстает как сфера активного диалога между героем и миром. Само название рассказа (первоначальное, продержавшееся недолго, – «Вечером» – акцентировало состояние мира, подчиняя ему героя) передает эту энергию продуктивного культурного общения с миром при фокусировке именно на сознании человека.

Показательно сравнение рассказа с повестью «Огни», где заглавный образ перекликается с образом костра в «Студенте»

---

[58] Этому способствует не только сюжетная организация, но и фонетический строй рассказа, на который обратил внимание В.И. Тюпа (см.: Тюпа В.И. Указ. соч. С. 118), и его ритмическая организация, которая создает «эмоциональную перспективу», характеризующую «не только субъективное переживание жизни, но ее объективный глубинный ход» (Гиршман М.М. Указ. соч. С. 215). Всё это не позволяет согласиться с мнением В. Шмида, что «рассказ изображает не его (героя. – Н.Р.) прозрение, а только смену теоретических позиций», что в рассказе утверждается «не каузальная смежность, связь ранних причин и позднего следствия <...>, а эквивалентность, <...> повтор, оправдывающий скорее пессимистический образ круга, чем оптимистический образ цепи» (Шмид В. Проза как поэзия. Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. СПб., 1998. С. 293, 291).

и тоже связан с культурной функцией человека: огни в темной степи выступали как след его деятельности в мире. Но результаты этой деятельности были онтологически проблематичны, что обусловливало гносеологический характер главного философского вопроса повести. Финал моделировал его неразрешимость, оставляя мир «закрытым» для понимания человека. Теперь позиция Чехова оптимистична, она предусматривает плодотворное и инициативное сотрудничество человека с миром. Неявным символом этого является итоговое согласие слуха и зрения героя: через слух в начале рассказа он бессознательно улавливал сигналы мира, пассивно откликаясь на них; зрение дало ему подтверждение информации о наличии в мире «другого» и на этой основе инициировало активный диалог с ним. Можно говорить о гармонии объективно-онтологического и субъективно-познавательного начал, обеспечивающей успех человеческого самоосуществления в мире.

Рассказ демонстрирует сложную динамику субъектно-объектных отношений. В начале герой выступал как объект внешних воздействий, о чем свидетельствовала его нигилистическая картина мира. В конце его воля направлена на мир как на объект. Но это не означает простой инверсии прежнего соотношения, поскольку исходный «зов» мира не снимается, а осознается героем, претворяясь в осмысленное целеполагание. Таким образом мир-«объект» оказывает мобилизующее действие на субъектное самопроявление героя.

Драматизм в отношениях между человеком и миром характерен для всего послесахалинского периода. Он проявляется в особой остроте восприятия персонажами окружающего пространства, порой доходящей до полного отчуждения или конфликта. Переживание абсурда становится толчком к ответственному, осмысленному контакту с миром. Накапливается энергия расхождения между инерцией привычного существования и потребностью самореализации, что выражается в отторжении героем привычного пространства. Это мы видим в «Учителе словесности», где кризис в сознании героя сопровождается фра-

зой: «*Даже домой ему не хотелось*» (8; 329), явственно перекликающейся со «Студентом». Это проявляется и в метаниях героинь рассказов «Володя большой и Володя маленький» и «Бабье царство», в отвращении к своему «*амбару*» у Лаптева («Три года») и к своему городу у Мисаила Полознева («Моя жизнь»). В «Скрипке Ротшильда» Яков Бронза перед смертью выходит из избы, которая все теснее ассоциировалась с могилой, и играет свою лебединую песню «*у порога*», что предваряет смысловой выход из теснящего пространства «*маленького городка*» во вневременное пространство «*города*», где продолжает жить его скрипка.

Инвариантом этих разнообразных сюжетных воплощений является ситуация духовно-волевого избытка личности, который ищет выход вовне, в преобразование мира. «Саркастически» (В. Тюпа) освещаются случаи имитации персонажами этой преобразующей мир активности (например, в «Попрыгунье» или «Ариадне»). Культура онтологизируется как реальное пространство человеческой жизни, заключающее в себе ее цель и форму.

В связи с этим особенно важны рассказы «Палата № 6» и «Дом с мезонином», относящиеся к ранней и поздней фазам послесахалинского периода и значимо соединенные внутренними перекличками, в том числе и пространственной символикой названий. Палата № 6 концентрирует тот антигуманный смысл, который варьируется в рассказе в образах ловушки, тупика, ямы, погреба, задворок, оврага, гроба, тюрьмы, Бастилии, глуши, зверинца, решеток, сети и т. д. и который присущ образу города в целом.

Топосы природного характера здесь сведены к минимуму и показаны как не столько принадлежащие сюжетному пространству, сколько недостающие ему, подчеркивая доминирование в нем антигуманной тесноты (например, лишь по пути от города до станции Рагин видит «*голубое небо*» и «*прозрачную даль*» (8; 109). Тем не менее они создают масштаб, лишающий город монопольного онтологического представительства. На периферии сюжета располагаются и другие топосы – Петербург, Мос-

ква, Варшава и т. д., вообще «*столицы*» (8; 98)[59], но главное – некое большое пространство культурной жизни, в котором, не затрагивая города, совершается прогресс науки и цивилизации (глава 7). Наряду с гармонией и простором природного мира, оно служит ценностным противовесом городу как территории зла. Тем самым в образе города подчеркивается прежде всего изолированность от мира с имманентными ему естественными процессами.

Но при этом, вопреки привычным трактовкам рассказа как сугубо социально-критического, в нем очевиден характерный для послесахалинского периода акцент на личной ответственности человека. Громов и Рагин, хотя и по-разному, тоже отделяются от непосредственно окружающего их пространства: Громов – реагируя на него эмоционально, страданием и страхом, и в результате полностью попадая в его власть, что соответствует бахтинскому понятию «одержания бытием»; Рагин – отрешаясь от него рационально, подменяя его астрономическими или философскими абстракциями (кружение Земли вокруг Солнца, стоический идеал «затерянности в безличном ритме природы»[60]) и тем обеспечивая себе позицию безответственности, которую Бахтин назвал «алиби в бытии». Но при этом герои уравниваются общим основанием своих позиций, которое можно определить как капитуляцию, «уход», эскапизм. Недаром их объединяет любовь к чтению, которое обоим подменяет жизнь[61]: потребление «готовой» культуры

---

[59] О семантике «столицы» в произведениях Чехова см.: Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. М., 1988. С. 114–130; Собенников А.С. Художественный символ в драматургии А.П. Чехова. С. 147, 161–180, и др. При всей неоднозначности этого образа в нем преобладает позитивная семантика: «Столица является не только сосредоточением культуры, духовности, с ней связывается представление о настоящей, гармоничной жизни вообще ...» – утверждает М.О. Горячева (Горячева М.О. Проблема пространства в художественном мире А. Чехова. С. 10).

[60] Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. Л., 1977. С. 75.

[61] Л.М. Цилевич замечает, что для Рагина Громов – «не столько живой, несчастный, страдающий человек, сколько еще одна – “говорящая” книга. <...> Посещения палаты № 6 становятся, таким образом, утонченной разновидностью ухода для Рагина от живой жизни, от норм гуманности. Но одновремен-

вместо культурной самореализации. По существу речь идет не о социальном зле, а о готовности или неготовности человека к творческому ответственному бытию в мире. Отсутствие активно-сознательного участия человека ведет к нарастанию гибельной энтропии.

Рассказ В.М. Гаршина «Красный цветок» (1883) благодаря сюжетно-тематическим перекличкам помогает яснее осознать особенности чеховской позиции. И Рагин, и гаршинский герой утверждают пространственный нигилизм: «*Между теплым уютным кабинетом и этою палатой нет никакой разницы*» (8; 100); «*Я переживаю самим собою великие идеи о том, что пространство и время – суть фикции. Я живу во всех веках. Я живу без пространства, везде или нигде, как хотите. И поэтому мне все равно, держите ли вы меня здесь или отпустите на волю*»[62]. Оба исходят при этом из относительности, ограниченности субъективного эмпирического сознания человека. Но у Рагина она служит оправданию его позиции неучастия, а у сумасшедшего – возвышению «*великой мысли, общей мысли*» – идеи, которая одна составляет цель и смысл человеческой жизни, является ее ценностным аналогом. У Гаршина сюжетное действие сосредоточено в пространстве больницы, отражая масштаб ситуации героя, которая тем самым исчерпывает, покрывает собой мир. Сюжет представляет своеобразную «онтологию подвига». У Чехова герой соотнесен с обширным реальным пространством, корректирующим его позицию. Для Гаршина остро стоит проблема именно героического идейного деяния, неуспех которого равнозначен бытийной трагедии. У Чехова на смену этой проблеме, утратившей актуальность в течение 1880-х годов, приходит проблема действия вообще, активности, которая означает человеческое самоутверждение в мире, освоение его пространства, изменение его онтологического качества.

но Рагин пренебрегает и нормами "грубой жизни", обывательской среды, видящей в его поведении странность, ненормальность» (Цилевич Л.М. Сюжет чеховского рассказа. Рига, 1976. С. 58).

[62] Гаршин В.М. Полн. собр. соч. СПб., 1910. Т. 1. С. 261.

С этим связан и пассаж в письме Суворину 12 декабря 1894 года: «Вы спрашиваете <...>: “Что должен желать теперь русский человек?” Вот мой ответ: желать. Нам нужны прежде всего желания, темперамент. Надоело кисляйство» (П., 5; 345).

Рассказ Л. Андреева «Призраки» (1904), действие которого также происходит в психиатрической лечебнице, демонстрирует позднейшую эволюцию представления о месте человека в мире в духе модернистских тенденций начала века. Сюжетное пространство имеет здесь еще более явный, чем у Гаршина, притчевый характер; при этом оно служит выражением не нравственной, а именно онтологической концепции[63]. Обособленность персонажей-сумасшедших в своих палатах обозначает обособленность их сознаний как самодостаточных «миров». Таким образом онтологическая модель практически сводится к фиксации множества автономных онтологий. Символично название ресторана «*Вавилон*» (единственная конкретно поименованная топографическая реалия в сюжете, где помимо того существуют только «*лечебница*» и «*город*»): оно указывает на смешение «языков» – мирообразов – как на закон бытия, снимающий вопрос о «настоящем» мироустройстве. На первый план в рассказе тем самым выходит гносеологическая проблема, получающая компромиссное разрешение или, точнее, вообще скептически отменяемая: такая ситуация показана как абсурдная, но альтернативы не имеющая. Сама замкнутость индивидуальных миров оказывается не только ограниченностью, но и спасением: не случайно умирает именно Петров, не выдержавший случайного соприкосновения своего бреда с внешней действительностью. Это напоминает смерть Рагина, искусственный мир которого также был смят реальностью; но у Андреева это

---

[63] Исследователи отмечают «“смоделированность” художественного пространства в прозе Л. Андреева», «нарочитую обнаженность пространственной модели» (Беззубов В.И., Карлик Л.С. Художественное пространство в прозе Л. Андреева 1898–1904 годов // Типология русской литературы и проблемы русско-эстонских литературных связей. Труды по русской и славянской филологии. XXXI. Литературоведение. Тарту, 1979. С. 59).

представлено как проявление безличного абсурда бытия; у Чехова же ответственность за катастрофу возлагается прежде всего на самого героя, попытавшегося уклониться от необходимой ответственной самореализации в мире. Л. Андреев показывает разбухание субъективности, которая служит заслоном от непознаваемого и этим страшного мира. Такая субъективность не личностна, не активна, не обладает реальной (культурной) продуктивностью, порождая лишь химеры. Герой (само это обозначение для Андреева весьма условно) погружен в борьбу с собственным представлением о зле; он обособлен от мира и в принципе не ориентирован на деяние в нем, которое и на авторском уровне не обладает ценностной значимостью.

Название рассказа – «Призраки» – направлено одновременно на бредовые представления персонажей и на них самих, фиксируя эту неукорененность, безопорность человеческого сознания в непознаваемом мире, размывая онтологию зыбкостью гносеологии. Гаршин в названии своего рассказа фокусирует внимание на гибельном героизме идеи. Чехов же, отказавшись от прямой символизации названия, обозначает в нем реальный локус непосредственного контакта человека с миром, являющийся плодом их обоюдного действия и наполняющийся негативным смыслом из-за недостаточной культурной активности человека.

В рассказе «Дом с мезонином» (1896) место встречи человека с миром показано совсем иным: вместо антигуманного бескультурья здесь возникает буквально эмблематичный для русской культуры XIX века топос – «дворянское гнездо». Но позиция героя по отношению к нему по сути не отличается от эскапизма Рагина: художник так же пассивен, только вместо рагинского «*равнодушия*» им провозглашается более изящная «*праздность*». Личная активность у него заменяется упованием на «*судьбу*»[64], с которой в рассказе связано множество мотивов. Не случайной становится и фонетическая перекличка это-

---

[64] См. самые общие наблюдения на этот счет в статье: Григорьева Е.Н. Категория судьбы в мире Пушкина и Чехова: (К постановке проблемы) // Чеховиана: Чехов и Пушкин. С. 128–136.

го ключевого слова со словом «усадьба»: отношения героя с усадьбами Белокурова и Волчаниновых складываются фатально, без инициативы и руководства с его стороны. Сам герой «бездомен» (его жизнь в Петербурге обозначена предельно абстрактно, лишь как альтернатива основным сюжетным событиям), и эта романтическая черта соответствует манифестируемому им уклону в чистую духовность (*«Мы высшие существа, и если бы в самом деле мы сознали всю силу человеческого гения и жили бы только для высших целей, то в конце концов мы стали бы как боги»* 9; 188).

И рассказ в целом, и строение его художественного пространства не раз анализировались исследователями[65]. Но в нем есть весьма существенные моменты, еще нуждающиеся в осмыслении, особенно плодотворном при сопоставлении с романом Тургенева «Дворянское гнездо»[66]. Действительно, именно Тургенев «сформулировал» для русской классической литературы ее ключевой образ. При этом морфология образа «дворянского гнезда» отражает трагизм тургеневской концепции места человека в мире. Вообще пространственные реалии в романе очень «знаковы». Так, расположение дома Калитиных на краю города отвечает его функции как места встречи персонажей противоположных типов менталитета («городского» и «деревенского»), отражая драматический нерв определенного момента российской истории и одновременно поиск внеисторических нравственно-философских основ человеческой жизни как таковой.

Изображение трех усадеб (калитинской, а также Лавриков и Васильевского) складывается в единую типологическую модель «дворянского гнезда». В ней дом отчетливо связан с родовыми ценностями и с представлением о ходе истории. Дом запечатле-

---

[65] См.: Богданов В.А. Лабиринт сцеплений. М., 1986; Егоров Б.Ф. Структура рассказа «Дом с мезонином» // В творческой лаборатории Чехова С. 253–269; разделы в монографиях Л.М. Цилевича, И.Н. Сухих, В.И. Тюпы и др.

[66] Такое сопоставление уже намечено в работах: Семанова М. Л. Чехов и Тургенев // Уч. зап. ЛГПИ им. Герцена. Л., 1957. Т. 134; Драгомирецкая Н.В. Объективизация слова героя // Типология стилевого развития XIX века. М., 1977. С. 417.

вает в себе последовательный ряд человеческих жизней, поколений рода, отмеченных чертами сменяющих друг друга исторических этапов (судьба рода Лаврецких), откладывая, слой за слоем, культурную память в виде вещей, портретов и семейных преданий (описание Васильевского). Овеществляясь, жизни умерших предков оказываются долговечнее, чем мимолетная игра человеческих страстей и желаний. Тургенев подчеркивает трагическую парадоксальность этого диссонанса, выступающего как частный случай универсального разрыва между материальностью мира и духовностью, сосредоточенной в человеке. Дом и сливается с человеческой жизнью, служа ей оболочкой, как панцирь черепахе, и автономен от нее, переходя эстафетой к новым владельцам и «молодея» с приходом новых поколений (дом Калитиных в эпилоге). В этом зримо проявляется та трагическая диалектика тургеневской персонологии, которая позволила В.М. Марковичу говорить об эдиповской теме платы человека за грехи рода в тургеневском романе.

Трагический аспект в семантике образа дома развил Мопассан – прежде всего в романе «Жизнь», где дом, воспринимаемый героиней как материальная ипостась ее индивидуального существования, является одновременно хранилищем овеществленных жизней предшествующих владельцев, запечатленных в его планировке, интерьерах и даже ненужном хламе на чердаке. Из личного, «своего» жизненного пространства дом превращается в чуждое человеку и естественно наделяется семантикой смерти: «*Она неслышными шагами ходила одна по огромному безмолвному дому, точно по кладбищу. Вся ее жизнь покоилась в нем*» (1; 188).

В отличие от Тургенева Мопассан показывает культурные слои, которыми оседают в доме человеческие жизни, как безличные: память о предках не персонифицирована (она фактически не простирается дальше родителей героини), а лишь маркирована знаками культурных эпох. Дом становится подобен музею, в котором постепенно накапливаются вещи. Культура утрачивает человеческое авторство и выступает заодно с при-

родой, близость которой человеку также иллюзорна. Тем самым Мопассан тотализирует трагическую отчужденность человека, приглушая крайне значимые у Тургенева индивидуальные акценты в системе присвоения жизни личности родом как вечным началом человеческого бытия. Мопассан образно закрепляет и присущую жизни дома смысловую двухуровневость, соединение в ней быта и бытия, подчеркивая при этом их иерархию: так, задним фасадом дом обращен на двор и дорогу «*к шоссе между Гавром и Феканом*» (1; 15), передним же – на море, с которым в романе ассоциирован целый комплекс «высоких» значений.

Образ сада не связан с семантикой исторического времени, он живет в природном цикле, лишь изредка и случайно (неслучайность примысливается человеком) совпадающим с каким-то моментом человеческой жизни. В составе усадьбы сад представляет вечность, окружающую человеческую жизнь. В "Дворянском гнезде" сад практически не наделен признаками человеческого культурного воздействия – в его (суммарном, как и у дома) образе преобладают черты природной стихийности, независимости от человека. Так, в конце 11 главы начало самостоятельной жизни Лаврецкого ознаменовано его взглядом на «*сад, весь благовонный и зеленый, весь блестевший в лучах золотого весеннего солнца*» (6; 43), представший ему как символ полноты прежде недоступного ему мира; а в 19 главе вид сада прямо приводит к рассуждению о том, что «*следы человеческой жизни глохнут очень скоро*» (6; 63). В моменты счастья возникает гармоническая связь между героями, домом и садом (главы 29 и особенно 34), инициируемая человеческим лиризмом. Противоречия между разными бытийными уровнями: природным, родовым (с которым связана и идея родины, народа) – и индивидуально-человеческим – кажутся в такие моменты устраненными. Но это единство быстро распадается, и человек вновь оказывается в двойном окружении чуждых ему сфер, с каждой из которых он вступает в непосредственно рефлектируемые отношения. Роман Тургенева, как и Мопассана, строится именно на напряженности расхождения между личностной центро-

стремительностью сюжета и над-личностной философией бытия, что определяет трагический масштаб жизненной драмы героя.

У Мопассана в образе усадьбы сад («*подобие парка*» 1; 12) еще теснее связан с «большим» природным миром. Заметна условность границ, отделяющих его как от «*невозделанной, поросшей дроком равнины, где ветер свистел и резвился ночью и днем*» (1; 12), так и от океана. В отличие от дома сад не наделен конкретными признаками определенных культурных стилей: его элементы – «*широкий газон*» и «*небольшая роща*» (1; 12) – отмечают самые общие черты, создают как бы силуэт, в котором лишь слегка запечатлелась культура как таковая, незаметно переходящая в природу (по контрасту с ним сад в новой усадьбе – «*фруктовый*», однозначно подчиненный утилитарным целям). Человек по отношению к такому культурно-природному континууму оказывается в уже зафиксированном у Тургенева положении временной сопричастности; но разомкнутость сада в мир подчеркивает у Мопассана бытийную проекцию, ослабляет акцентировку отдельной судьбы и тем самым широко открывает путь тому новому пониманию драматизма, которое вошло в литературу благодаря Флоберу.

Значение топоса «усадьба» у Тургенева и Мопассана принципиально отлично от того, которое было закреплено за ним начиная с сентиментализма и особенно с распространившейся в XIX веке «усадебной повести»[67]. Сохраняя ее важные признаки, обусловленные именно локализацией сюжета в усадьбе со всем комплексом ее культурно-психологических традиций и фокусировавшиеся вокруг главного – моноцентрической организации, – романы Тургенева и Мопассана, являясь вершинными образцами жанра, одновременно знаменуют собой его разложение в связи с кризизом «центрированного» мировидения к концу XIX века.

Этот процесс глубинной перестройки жанра был начат у Тургенева и развернут у Мопассана, роман которого по сути дал

---

[67] См.: Щукин В. «Поэзия усадьбы и проза трущобы» // Вест. МГУ. Серия 9. Филология. 1994. № 2. С. 9–17.

топографическую модель для «новой драмы», где усадьба принципиально связана с миром и быт трагически проницаем для бытия. При всех индивидуальных различиях авторских подходов[68] этот двуединый образ так или иначе претендует на отражение универсальной бытийной ситуации человека через его бытовые координаты.

«Дом с мезонином» написан в период начавшегося с «Чайки» сознательного приобщения Чехова к общеевропейскому движению «новой драмы» и таким образом несет на себе следы как непосредственного усвоения опыта Тургенева и Мопассана, так и его преломления в драматургии. В отличие от «Палаты № 6», здесь мир обращен к человеку своей родственной, максимально обжитой стороной: «... *на меня повеяло очарованием чего-то родного, очень знакомого, будто я уже видел эту самую панораму когда-то в детстве*» (9; 175). Широта панорамности уравновешивается тяготением к надежному и привычному центру, каковым и является усадебный дом: именно он становится той осевой точкой, откуда перед героем «*неожиданно развернулся вид*» на гармоничное сочетание природных и социально-культурных объектов («*на барский двор и на широкий пруд с купальней, с толпой зеленых ив, с деревней на том берегу, с высокой узкой колокольней, на которой горел крест, отражая в себе заходившее солнце*» 9; 175). И во всей пейзажной картине, предваряющей историю художника в доме с мезонином, так же очевидно доминирует гармоническая обжитость, окультуренность, осмысленность пространства, которое как бы само стелется под ноги человеку, угадывая его запросы и служа им от лица «*судьбы*».

Но такой уютный облик мира складывается благодаря особенностям восприятия героя-художника – восприятия эстетического, картинного («*вид*», «*панорама*»). Функция зрения, обычно в рассказах этого периода связанная с активностью ге-

---

[68] См. об этом: Собенников А.С. Художественный символ в драматургии А.П. Чехова. Иркутск, 1989. С. 142-150.

роя, здесь искажена: в соответствии с пассивно-фаталистической позицией художника оно настроено только на созерцание. Метафорой этой созерцательной позиции является единство человека и дома в начале рассказа, где «*большие окна*» служат органом общения с миром для самого героя («*По целым часам я смотрел в свои окна ...*» 9; 174); возникает аналогия между пустым домом, «*десятью большими окнами*» открытым миру, и художником, ожидающим чего-то от «*судьбы*» («*раскладывал пасьянс*»). Дом с мезонином представляет ему именно искомый вариант устройства в мире («*После громадной пустой залы с колоннами мне было как-то по себе в этом небольшом уютном доме ...*» 9; 177), заполняя его душевный вакуум своим культурным содержанием.

Герой попадает в ситуацию «самоизлучения» культуры, которая через свой ключевой топос (дворянского гнезда) пробуждает давно заложенные в человеке поведенческие модели (как кажется, ничего при этом не требуя от него). Художник автоматически выбирает ту, которая отвечает его созерцательной пассивности и которая, в различных модификациях, прошла через XIX век под общей рубрикой «лишнего человека». Как бы поощряя этот выбор, дом выдвигает навстречу герою свою «душу» – Мисюсь, в которой тоже сконцентрированы до предела черты классических героинь: мечтательная, обычно погруженная в чтение, причем «*ножки ее едва касались земли*» (9; 178) – весьма символическая деталь. Усадьба с ее праздностью и праздничностью становится синтетическим образом возвышенно-гармонического извода классической культуры, с которым герой идентифицирует себя. Поэтому с его стороны естественна попытка духовной «приватизации» дома, в котором он видит свое лирическое отражение («*милый, наивный, старый дом, который, казалось, окнами своего мезонина глядел на меня как глазами и понимал все*» 9; 189). Герой передоверяет функцию осмысляющего видения дому, тем самым делая себя «текстом» для мира, освобождая себя от активной и ответственной позиции и одновременно выдвигаясь на первый план.

Образ художника, казалось бы, претендует на авторскую солидарность[69]. Но, несмотря на бесспорную привлекательность его возвышенно-поэтического мировосприятия в свете романтической традиции, не может игнорироваться этот его эгоцентризм, неотъемлемый от занимаемой им культурной позиции: отправляясь от предельного внутреннего сближения с объектом, она перерастает в его фактическое поглощение собственным "я", которое тем самым компенсирует свою творческую пассивность.

Образ усадьбы как культурной модели у Чехова еще более суммарен, чем у Мопассана. Он не только не отмечен чертами родовой наследственности (как у Тургенева), но и гораздо менее конкретизирован в отношении признаков определенных эпох: это прежде всего образ русской культуры вообще, как места осмысленной встречи русского человека с природным миром; за национальными чертами здесь отчетливо проступают черты эпохальные. Чехов фиксирует характерную тенденцию современного человека к безответственному потребительскому пользованию накопленным культурным достоянием, к подмене им своей личности, что парадоксально сочетается с эгоцентризмом. Даже любовь художника к Мисюсь является не столько выражением его душевной активности, сколько исполнением «программы», заложенной в самой культурной модели. Благодаря зрелости культуры возникла соблазнительная возможность своеобразной «инверсии со смещением», когда плод человечес-

---

[69] Это порождает тенденцию к отождествлению позиции героя и автора, например, на основе чрезвычайно авторитетной в последние годы русской религиозной философии, как это делается в работе: Новикова Е.Г. Позиция художника в «Доме с мезонином» А.П. Чехова // От Карамзина до Чехова. Томск, 1992. С. 178–188. А в статье В. Геронимуса «Искусство и художник в рассказе А.П. Чехова "Дом с мезонином"» (в кн.: Молодые исследователи Чехова. 3. Материалы международной конференции. Июнь 1998. М., 1998. С. 98–104) идеализация героя (требующая игнорирования многих противоречий) априорно опирается на традицию романтического культа творческой личности, художника как актуальную для Чехова. Без подобной апологетичности, но вполне отчетливо эта тенденция проявляется и у И.Н. Сухих, усматривающего суть героя в способности «подлинного понимания, проникновения в сознание другого человека» (Сухих И.Н. Указ. соч. С. 128).

кой деятельности бросает обратный отсвет на человека, но уже не того, кто его создавал. Человек оказывается в родовой зависимости от культуры, причем понятие «рода» полностью утрачивает свои наследственно-генетические очертания, еще столь существенные у Тургенева. Речь идет теперь о принципиальном и сущностном сопоставлении человека как такового и культуры как таковой, ставшем одним из центральных предметов философского исследования на рубеже веков.

Герой рассказа проходит искус эстетического уклонения от активности, как Рагин – уклонения философского, и так же терпит поражение. Об этом свидетельствует его уход из дома с мезонином, не просто разворачивающий ту же панораму в обратном порядке, но «десакрализующий», обессмысливающий ее, лишающий культурного стержня, а тем самым и целостности:

«И я ушел из усадьбы тою же дорогой, какой пришел сюда в первый раз, только в обратном порядке: сначала со двора в сад, мимо дома, потом по липовой аллее... <...> Потом темная еловая аллея, обвалившаяся изгородь... На том поле, где тогда цвела рожь и кричали перепела, теперь бродили коровы и спутанные лошади. Кое-где на холмах ярко зеленела озимь» (9; 190).

Этот заключительный пейзаж не составляет единой картины, а состоит из разрозненных фрагментов, не имеющих ценностного значения для героя. Оборотной стороной этого эстетического нигилизма является утрата им своей личностной целостности, которую в эпилоге он пытается вернуть ретроспективным обращением к утраченному культурному топосу (заключительный абзац рассказа).

Связь между человеком и культурой предстает в сложном свете. С одной стороны, культура определяет его внутреннее наполнение, дает опору личности; с другой – грозит подменить его «я» своим надличным содержанием (поскольку ее воздействие плодотворно лишь при условии сотрудничества, собственного вклада). Баланс этих двух сторон зависит от его личностной активности, которой художнику как раз недостает. Вероят-

но, именно с этим связана особенность рассказа, отмеченная Л.М. Цилевичем: его действие протекает преимущественно на террасе, на границе между садом и домом[70]. Название же рассказа указывает на дом, которому тем самым отводится центральное место в символическом топосе культуры. Образ дома, воспринимаемый героем лишь в определенном ключе, на деле существенно неоднороден: наряду с эстетической он имеет не менее обоснованную этическую сторону, восходящую к чрезвычайно сильной в русской культуре традиции «дворянской вины перед народом». Нерасторжимость этих двух граней символизирует то, что Мисюсь (связанная с духовно-эстетическими ценностями) и Лида (выражающая социально-этическое долженствование) – сестры. При этом сфера Лиды – внутренняя по отношению к дому, определяющая строй его жизни; соответственно Лида совершенно чужда саду, зато свободно перемещается в доме и остается в нем полновластной хозяйкой. Сфера Мисюсь – преимущественно внешняя по отношению к дому и овнешняющая его до пейзажно-картинной, пространственно-образной объектности, что находит завершение в восприятии художника. (С этим связана и особенность заглавного образа: мезонин как особая деталь дома значим только для взгляда со стороны; не случайно для художника мезонин является исключительной принадлежностью Мисюсь, тогда как для Лиды он вовсе не выделен в составе дома: «... *с деловым, озабоченным видом ходила по комнатам.* <...> *уходила в мезонин* ...» 9; 180).

Обе позиции по-своему недостаточны, но и взаимодополнительны. Их разрыв и однобокая абсолютизация ведет к катастрофическим последствиям как для отдельного человека, так и для всей культуры, что впоследствии станет основной темой «Вишневого сада» и в заостренной, гротескно-парадоксальной форме будет развито в «Доме, где разбиваются сердца» Б. Шоу. Но во время создания «Дома с мезонином» Чехов делает вполне определенный и характерный для послесахалинского периода акцент на личной ответственности человека за свою пассивность, что подчер-

---

[70] См.: Цилевич Л.М. Сюжет чеховского рассказа. С. 159–160.

кивается и скрытой иронией «специализирующего» подзаголовка: «*Рассказ художника*», указывающего на отклонение героя от полноты своего бытийного назначения. Более целостное воплощение такая онтологическая концепция получает в драмах.

3.4. ЛИЧНОСТНАЯ ТОПОЛОГИЯ КОНФЛИКТА В ДРАМАТУРГИИ ПОСЛЕСАХАЛИНСКОГО ПЕРИОДА («ЧАЙКА», «ДЯДЯ ВАНЯ»)

Послесахалинский период ознаменовался утверждением Чехова на новаторских позициях в драматургии. Характерные для этого периода мировоззренческие принципы воплощает открывающая ряд зрелых чеховских пьес «Чайка». Именно в ней, ставшей рубежом и началом, ярче всего проявились черты принципиальной новизны, призванной подчеркнуть отход от традиции, которую исследователи справедливо обозначают как прежде всего тургеневскую[71]. Тургеневские пьесы многое предопределили в драматургии Чехова, заложив основу таких ее важнейших признаков, как ослабление внешней событийности, эпико-повествовательная организация действия, лирическая насыщенность сюжета[72]. Но все это должно было войти в состав новой системы, получить иное смысловое наполнение. Степень близости и расхождения наглядно проявляется в построении пространства в пьесах Чехова, и следующего тургеневскому образцу «усадебной» драмы, и существенно его преобразующего.

---

[71] См., например.: Пустовойт П. «Тургеневское начало» в драматургии Чехова // Чеховские чтения в Ялте. М., 1973. С. 113–123; Основин В.В. Русская драматургия второй половины XIX века. М., 1980; Головачева А.Г. Тургеневские мотивы в «Чайке» Чехова // Филологические науки. 1980, № 3; Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. С. 131–145, и др.

[72] А.И. Журавлева отмечает «связь драматургии Тургенева с “драмой настроения”» (Журавлева А.И. Русская драма и литературный процесс XIX века: От Гоголя до Чехова. М., 1988. С. 115), к которой в начале XX века относили драмы Чехова, и ссылается на мнение Б.В. Варнеке: «Мы видим, что по своей технике пьесы Тургенева совершенно не вкладываются в рамки современного ему репертуара, но зато отличаются всеми теми признаками, которые присущи “новой” драме, а у нас – пьесам Чехова» (Варнеке Б.В. Тургенев драматург // Венок Тургеневу. Одесса, 1919. С. 24).

Усадьба представляла собой весьма удобный сценический топос, к которому по традиции весьма охотно прибегала массовая драматургия (можно назвать пьесы И. Шпажинского «В забытой усадьбе», Н. Соловьева «Ликвидация», И. Салова «Степной богатырь», Е. Гославского «Расплата», П. Невежина «В родном углу», П. Гнедича «Лопухи» и многие другие). К концу века образ усадьбы обогатился достижениями романа (Тургенев, Мопассан) и в целом усвоил от него свою семантику, став концентратом экзистенциального содержания. В силу такой философской насыщенности этого топоса им охотно воспользовалась «новая драма», вносящ в него при этом коррективы, направленные на его символическое расширение и углубление. Так, дом в его составе теснее связывался с экзистенциальным содержанием человеческой жизни, а в образе сада усиливались черты бытийности. Одновременно «новая драма» смело размыкала пространство далеко за рамки усадьбы, резко противопоставляя дому мир, в котором акцентировала «несоразмерное человеку грандиозное величие»[73]. Она констатировала трагическую неразрешимость конфликта, лежащего в основе всего человеческого бытия, и тем самым доводила до предела то ощущение дисгармоничности самого миропорядка, которое нарастало в литературе, и в том числе в драматургии, на протяжении всего XIX века[74].

Чехов, по наблюдению Б.И. Зингермана, избегает такой резкой конфликтности сюжетного пространства: он создает единый образ, окружая дом «не дикой, необработанной природой, а гармоническим, распланированным пространством, созданным с участием человека»[75]. Вероятно, здесь сказывается особая внутренняя цельность и гармоничность, свойственная классической русской культуре. Но это, безусловно, не исключает более глубоких коллизий в пространственной организации драм Чехова, отражающих его собственное понимание конфликтно-

---

[73] Зингерман Б.И. Указ. соч. С. 83 – 84: см. также: Собенников А.С. Художественный символ в драматургии Чехова. С. 139 и след.

[74] См.: Хализев В.Е. Драма как род литературы: (Поэтика, генезис, функционирование). М., 1986. С. 149.

[75] Зингерман Б.И. Указ. соч. С. 84.

сти бытия. Образ усадьбы, неизменно присутствующий в чеховских пьесах, претерпевает в них существенную структурно-семантическую эволюцию. Его особенностью в «Чайке» является то, что этот единый образ очевидно осложнен активной сюжетной ролью озера.

Чехов явно придавал этому особое значение, о чем свидетельствует известная характеристика пьесы в письме А.С. Суворину от 21 октября 1895 года: «Комедия, три женских роли, шесть мужских, четыре акта, пейзаж (вид на озеро); много разговоров о литературе, мало действия, пять пудов любви» (П., 6; 87). Именно «пейзаж» назван на стыке между общими «техническими параметрами» пьесы и ее новаторскими особенностями; он служит тем фокусом, в котором эти особенности зримо преломляются при сценическом воплощении.

Образ озера с первой же ремарки наделяется особой многослойностью, неоднозначностью. Он подчеркнуто заявлен, но не явлен: «*Широкая аллея, ведущая по направлению от зрителей в глубину парка к озеру, загорожена эстрадой* <...>, *так что озера совсем не видно*» (13; 5). Сразу возникает напряжение между онтологической данностью озера в сюжетном мире пьесы и его конкретной представленностью, которое станет основой его функционирования в произведении. Главным носителем и организатором этого напряжения становится Треплев, оказывающийся на грани между всевидящим автором и другими персонажами, выступающими в роли зрителей (как и собственно зрителями). Он пересоздает то состояние мира, которое в пьесе выступает как объективная онтология и которое благодаря приему «театра в театре» еще более утверждается в своей субстанциальности[76]. Таким образом, Треплев своей пье-

---

[76] «Игра на противопоставлении “реального / условного” свойственна любой ситуации “текст в тексте”, – писал Ю.М. Лотман. – <...> Двойная закодированность определенных участков текста, отождествляемая с художественной условностью, приводит к тому, что основное пространство текста воспринимается как “реальное”» (Лотман Ю.М. Текст в тексте // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. С. 156).

сой вступает в спор не просто с основным сценическим пространством, но как бы с самой действительностью. На этом фоне символистская условность его творения проявляется особенно резко, оспариваемая не только непосредственным сюжетным контекстом, но и живым эмпирическим опытом зрителей. Тем самым сразу определяется полемическая направленность в освещении этого персонажа. Треплев утверждается в качестве своеобразного «героя-идеолога», позиция которого четко обозначена и при этом противопоставлена авторской. Эта позиция достаточно полно формулируется уже в его первой реплике, касающейся озера: «*Вот тебе и театр. Занавес, потом первая кулиса, потом вторая, и дальше пустое пространство. Декораций никаких. Открывается вид прямо на озеро и на горизонт. Поднимем занавес ровно в половине девятого, когда взойдет луна*» (13; 7). В сочетании с деловито-сухим тоном здесь наглядно проявляется омертвляющий, абстрагирующий художнический прагматизм Треплева, вытесняющий собственное жизненное наполнение образа озера и подчиняющий его символической задаче. С этой репликой вступает в косвенный спор реплика Нины, выдержанная в совершенно ином ключе. Ее синтаксически акцентированная эмоциональность переводит озеро в план личного переживания: «*Отец и его жена не пускают меня сюда. Говорят, что здесь богема... боятся, как бы я не пошла в актрисы ... А меня тянет сюда к озеру, как чайку...*» (13; 10).

Для Треплева озеро так и не обретает собственного протяжения и объема, остается бесплотным, абстрактно-отстраненным, отодвинутым к горизонту – фактом искусственной онтологии, тогда как для Нины оно жизненно-осязаемо и конкретно («*Я всю жизнь провела около этого озера и знаю на нем каждый островок*» 13; 31). Показательно, что и в собственной пьесе Треплев присутствует как отвлеченно-духовное творческое начало, Нина же воплощает его идею, непосредственно соприкасаясь с реальным пространством и преломляя его в заданный символический план. При этом провал спектакля касается не Нины, а только Треплева. Так моделируется развитие основно-

го сюжета и его центральный конфликт, позволивший Чехову определить «Чайку» как комедию. Треплев в этом конфликте олицетворяет сторону «неправую», терпящую онтологическое поражение и потому философски комичную в своих претензиях. По сути, Чехов разворачивает в «Чайке» трагедийный конфликт[77], но переключает его в противоположный план, отказывая в поддержке притязаниям героя. Специфический акцент в жанровом определении «Чайки» связан, таким образом, с проблематикой послесахалинского периода, когда в центре внимания Чехова оказался индивидуальный образ действий человека в мире и те издержки, которыми он чреват.

Пьеса Треплева с эмблематической четкостью раскрывает его позицию, суть которой – абсолютное противопоставление материального и духовного начал при полной аннигиляции материального. Сама образность этой пьесы отражает такую нигилистическую установку, переводя живой пейзаж в абстрактные понятия («*вода*», «*земля*», «*пустота*»). Упоминание прежних, исчезнувших обитателей «*лугов*» и «*рощ*» служит не заполнению образного пространства, а, наоборот, его дематериализации («*Пусто, пусто, пусто*»). В пьесе Треплева запечатлен такой этап уничтожения материи, когда уже не стало живых существ («*никто не слышит*»), но еще остались неодушевленные материальные субстанции, тоже обреченные на уничтожение («*обратятся в пыль*»). Перспектива «*гармонии прекрасной*» означает, по Треплеву, вовсе не действительную «гармонию враждующих начал жизни»[78], а полную монополию духа, поскольку само наличие материи уже чревато неразрешимыми противоречиями. Треплев проецирует на свою пьесу собствен-

---

[77] В.В. Основин отмечает также нелокализованность времени и пространства в пьесах Чехова как один из существеннейших признаков трагедии (см.: Основин В.В. Указ. соч. С. 141).

[78] Зингерман Б.И. Указ. соч. С. 292; см. также: «Угасшая жизнь [...] может возродиться в гармоническом слиянии материи и духа, что произойдет в царстве мировой воли...» (Фадеева Н.И. Новаторство драматургии Чехова. Тверь, 1991. С. 47).

ную жизненную ситуацию, в которой его самосознание вступает в непреодолимое столкновение с реальным положением. Лейтмотивом образа Треплева является слово «*ничто*»[79] («*ничтожество*»), которым он сам себя характеризует («... *я – ничто, и меня терпят только потому, что я ее сын. <...> мне казалось, что своими взглядами они измеряли мое ничтожество* ...» 13; 8–9; «*Пьеса не понравилась, вы <...> считаете меня заурядным, ничтожным* ...» 13; 27); которое в сердцах бросает ему мать (3 действие) и которое характеризует также его эстетическую позицию и творческие поиски: «*Новые формы нужны, а если их нет, то лучше ничего не нужно*»(13; 8); ср. мнение Дорна о рассказах Треплева: «*Производит впечатление, и больше ничего* ...» (13; 54). В его пьесе представлена фаза «*никто*» («... *мой голос звучит в этой пустоте уныло, и никто не слышит* ...» 13;13), предваряющая итоговое неизбежное «*ничто*». Исход жизни самого Треплева, так и не сумевшего найти позитивный выход из своего противоречия («*Я одинок, не согрет ничьей привязанностью <...> я все еще ношусь в хаосе грез и образов, не зная, для чего и кому это нужно*» 13; 57, 59), оказывается соответствующим этой нигилистической доминанте. Очень точной метафорой становятся слова Дорна после его выстрела: «*Ничего. <...> Лопнула склянка с эфиром*» (13; 60). Тем самым обнажается генетическая связь образа Треплева с гетевским Гомункулом из 2 части «Фауста», обреченным на жизнь бесплотного духа в стеклянной реторте и в жажде воплощения погибшим в волнах океана[80].

Жизнь Треплева, фабульно наиболее значимая, организующая в произведении, оказывается лишена поступательности.

---

[79] З.С. Паперный заметил: «Треплев не только приходит к “ничто” , но и начинает с него в своей пьесе» (Паперный З.С. «Вопреки всем правилам ...» С. 136).

[80] *Вот вскрик потрясенья,*
Несчастный на трон налетает стеклом,
Стекло разбивается, а наполненье,
Светясь, вытекает в волну целиком.
(Гете И.В. Собр. соч.: В 10 т. М., 1976. Т. 2. С. 316. Пер. Б. Пастернака).

В своей пьесе он проецирует это на судьбу всех живых существ («... *все жизни, свершив печальный круг, угасли* ...» 13; 13) и в перспективе – на весь мир; ему свойственно кружение «*в хаосе грез и образов*», и само его сценическое движение замыкается в круг: при первом появлении в 1 действии он входит справа, перед самоубийством покидает сцену через «*правую дверь*» (13; 59)[81]. Отсутствие цели в творчестве Треплева, дважды отмечаемое Дорном (13; 19, 54), отражает отсутствие у него позитивной устремленности в жизни. О важности именно этого аспекта в образе Треплева, который вначале «возникал в сознании автора как центральный персонаж» (13; 357), свидетельствует запись в записной книжке: «Треплев не имеет определенных целей, и это его погубило. Талант его погубил. Он говорит Нине в финале: Вы нашли дорогу, вы спасены, а я погиб» (17; 116). Сюжет «Чайки» закономерно вырастал на основе, характерной для послесахалинского творчества Чехова. Цель означает встречу человеческого духа с материей мира, и проблема отсутствия цели у Треплева связывается с общей системой представлений, в которой поступательно-созидательная активность человека является нормой и формой бытия.

Треплев практически лишен пространственного движения. Его выезды за пределы усадьбы не получают сюжетной продуктивности и совершенно нейтрализуются повествовательной формой, в которой о них сообщается. Метафорой его скованности являются слова Мировой души: «*Как пленник, брошенный в пустой глубокий колодец* ...» (13; 14) и его собственное признание в 4 действии: «... *мне холодно, как в подземелье* ...» (13; 57).

---

[81] И. Кириллова, отмечая большую сюжетную роль в пьесе мотива «круговорота», распространяет его моделирующее значение на весь сюжет: «Мотив "круговорота" словно обнаруживает закономерную непреложность жизни, ее неизменные, вечные свойства и качества, которым, может быть, нечего противопоставить. Самый этот жизненный "круговорот" в "Чайке" становится своего рода обобщенным образом бытия» (Кириллова И. Пьеса Константина Треплева в поэтической структуре «Чайки» // Чехов и театральное искусство. Л., 1985. С. 114), что, на наш взгляд, излишне сближает позиции автора и героя.

Между тем в пьесе очевидна ценностная значимость свободы передвижения персонажей при условии его плодотворности для их мировидения. Если отъезды и приезды Аркадиной и Тригорина не сопряжены ни с какой внутренней динамикой, то Дорн в Генуе почерпнул наглядное представление о гармонии (не безжизненной, как в пьесе Треплева, а живой, человеческой), а Нина за свои «годы странствий» глубоко изменилась, успешно преодолев не только наивные мечты о славе, но и этап отчаянного «автонигилизма» («*Я стала мелочною, ничтожною, играла бессмысленно...*» 13; 58), не осиленный Треплевым.

Озеро в такой образно-смысловой системе играет роль индикатора, выявляющего личностный потенциал персонажей. По отношению к озеру они проявляются весьма определенно. Так, Аркадина его попросту игнорирует. Для Тригорина оно располагается на перепаде между эстетическим и бытовым («*... декорация была прекрасная. П а у з а. Должно быть, в этом озере много рыбы*» 13; 16), которые соединяются в «*сюжете для небольшого рассказа*». Дорн, в соответствии со своей основной функцией своеобразного резонера[82], дает всеобъемлющее определение его бытийной и сюжетной значимости: «*... Колдовское озеро!*» (13; 20). Треплев воспринимает озеро только в качестве метафоры собственного мировидения. Для Нины же оно является и реальной жизненной средой, и экзистенциальным символом; соединение этих ипостасей, достигнутое ею в последнем действии («*С самого приезда я все ходила тут... около озера <...> пока живу здесь, я все хожу пешком, все хожу и думаю, думаю и чувствую, как с каждым днем растут мои душевные силы...*» 13; 58), отвечает представлению Чехова о возможности гармоничного включения человека в материальный мир.

В последнем действии образ озера существенно укрупняется, фактически перерождается качественно: «*На озере волны. Громадные*» (13; 45). «Не озеро, а целое море», – замечает Б.И. Зингерман[83]. Действительно, этот образ, изначально вно-

---

[82] См.: Паперный З.С. Указ. соч. С. 152

[83] Зингерман Б.И. Указ. соч. С. 66.

сящий бытийную глубину в сюжет бытовой драмы, теперь открыто проявляет свое генетическое родство с чеховским основным топосом этого периода. Косвенным подтверждением этого является и другая реплика Маши: «*Не надо только распускать себя и все чего-то ждать, ждать у моря погоды*» (13; 47). Если раньше в пьесе Треплева озеро выступало как почти абстракция, а в восприятии Нины обладало конкретными границами и топографией («*тот берег*», «*каждый островок*» 13; 31), то теперь оно предстало в живой материальной заполненности («*волны*») и в то же время беспредельности, по сути став аналогом моря.

О том, что Чехову в принципе импонировало включение в драму образа моря, свидетельствует его интерес к драме норвежской писательницы Л. Маргольм «Карла Бюрин», о которой он пишет Суворину 20 июня 1896 года, когда решается цензурная судьба «Чайки». Пьеса явно не в последнюю очередь привлекла его именно морским колоритом: «Это совсем пьеса – и живая, и свежая, и легкая, и умная <...> давайте переделаем вместе на русские нравы. <...> Лучше назвать ее <...> “У моря”. Дать побольше моря – и назвать так» (П., 6; 157). Очевидно, что в собственной драме обратиться к образу моря Чехов не мог – это было бы слишком экзотично[84]. Но максимально адаптиро-

---

[84] О.Л. Книппер-Чехова вспоминала: «В последний год жизни у Антона Павловича была мысль написать пьесу. Она была еще неясна, но он говорил мне, что герой пьесы – ученый, любит женщину, которая или не любит его, или изменяет ему, и вот этот ученый уезжает на Дальний Север. Третий акт ему представлялся именно так: стоит пароход, затертый льдами, северное сияние, ученый одиноко стоит на палубе, тишина, покой и величие ночи, и вот на фоне северного сияния он видит: проносится тень любимой женщины» (А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960. С. 701). Здесь многое необходимо воспринимать с большой осторожностью, допуская в этом замысле и отражение весьма непростых отношений Чехова с женой, и несколько ироничный интерес к современной западноевропейской драме с характерной для нее условностью (например, пьеса К. Гамсуна «Игра жизни», герой которой – ученый, а действие протекает среди символического северного ландшафта); но показательно, что этот художественно смелый замысел возникает именно в поздний период, когда создавался глубоко новаторский «Вишневый сад», и образ моря (в его усугубленно-экзотическом северном варианте) выступает как его органичная принадлежность.

вать для своих целей этот «основной топос», с присущим ему смысловым комплексом, он постарался.

Образ «озера-моря» в «Чайке» помогает уяснить важнейшие интенции сюжета, направленные именно на выявление способности или неспособности персонажей к активному и реальному освоению большого мира. В соответствии с этим критерием «Чайка» является комедией (в специфическом чеховском понимании жанра) несостоятельности героя – индивидуалиста и идеалиста, – пытавшегося противопоставить себя миру. Озеро помогло выявить эти его претензии и продемонстрировать их абстрактность, как выявить и узость Аркадиной и Тригорина, и плодотворность контакта с миром у Нины.

По организации сюжетного пространства «Чайка» ближе всего к драме Г. Гауптмана «Одинокие»[85], которая нравилась Чехову. Нет никаких оснований говорить о подражании и вообще о влиянии этой пьесы на Чехова, поскольку знакомство с ней произошло гораздо позднее (о чем свидетельствует письмо к Суворину от 19 августа 1899 года). Речь может идти только об общих тенденциях «новой драмы» в ее реалистическом варианте.

У Гауптмана, как и у Чехова, сценическое пространство разомкнуто в даль, на что указывает вводная ремарка, в которой дача Фокерата связывается с окружающим пейзажем: «*Через два сводчатых окна и стеклянную дверь в задней стене видны веранда и сад, а за ним озеро и по ту сторону его – Мюггельские горы*»[86]. Но сразу обращает на себя внимание различие: у Чехова действие начинается в парке с озером и через ряд этапов приходит к заключительному драматическому единству дома и

---

[85] «Чайка» и «Одинокие» подробно сравниваются в статье: Тамарли Г.И. Чехов и Гауптман (о типологии художественного мышления) // А.П. Чехов: (Проблемы жанра и стиля). Ростов-н/Д., 1986. С. 79–88. В работе немало интересных наблюдений, но трудно согласиться с трактовкой ее автором семантики озера в «Чайке» («В пьесе образ озера <...> постоянно ассоциируется с чем-то спокойным, удобным <...> Обывательская жизнь, символом которой становится озеро ...» С. 85).

[86] Гауптман Г. Полн. собр. соч. М., 1908. Т. 1. С. 73. Далее пьеса цитируется по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках.

мира с проблемной концентрацией бытия в сознании личности; у Гауптмана место действия с начала до конца остается неизменным, сосредоточившись в доме, которому противопоставлены озеро и сад. Тем самым Гауптман разводит бытовое и бытийное пространства как, соответственно, доступное, но тесное для героя – и желанное, но недоступное и гибельное. Персонажи четко разделяются по отношению к саду и озеру: только Иоганнес и Анна осваивают это внешнее пространство (прогулки по саду и даже в лес, катание на лодке). На эту горизонтальную схему накладывается вертикальная, открыто ценностная, когда Иоганнес говорит о своих переживаниях: «*Словно спустились мы с высокой горы, откуда открывается далекий-далекий вид, и очутились в долине, где всё так узко, так тесно*» (1; 137–138). Широкий внешний мир прямо соотносится с духовной высотой, недоступной заурядным людям. Такая пространственная символика характерна и для других драм Гауптмана (например, «Михаэль Крамер», «Потонувший колокол»), как и для Ибсена, особенно в поздний период («Строитель Сольнес», «Йун Габриэль Боркман», «Когда мы, мертвые, пробуждаемся»).

Пространственная модель «долины – горы» восходит к романтизму и к гораздо более давним, по существу архетипическим, символическим представлениям с устойчивой ценностной маркировкой, получившей четкость схемы. Схема лежит в основе сюжетов, претендующих в «новой драме» на истинное отражение действительности, преодоление театрального шаблона, – в этом глубокий парадокс «новой драмы» и суть ее промежуточного положения между классической традицией и смелыми экспериментами XX века, открыто культивировавшими авторский произвол. У Чехова нет такой рационалистической выстроенности мира, который с первой ремарки заявлен как «общедоступный», открытый, предназначенный для человека, и по ходу сюжета проясняется разная готовность персонажей к активности по отношению к нему. Чрезвычайно показательно абсолютное господство в пьесе демократичной горизонтали,

моделирующей равенство возможностей и предполагающей разнообразную активность персонажей.

Даже заглавный символический образ благодаря вариативности своего бытования в сюжете не подчиняет его однозначной ценностной шкале, но при этом актуализирует всё те же вечные, неотменяемые общечеловеческие духовные ориентиры. Пьеса Чехова не закрепляет персонажей (речь, конечно, не о «фоновых», типа Шамраева) на объективно заданном уровне, определяющемся независимостью бытийного конфликта от человеческих усилий: всем открыто общее пространство жизни, адресующееся к каждому своей горизонтальной перспективной протяженностью.

Символы в пьесе Чехова проходят «по касательной» к персонажам, не подчиняя их своей обязательной логике, а, напротив, наполняясь конкретным (и разным) значением при встречах с ними. Сам характер символики моделирует соотношение человека и мира: символ, в произведении имеющий онтологический статус, в то же время оживает, получает смысл только в индивидуальном преломлении, во взаимодействии с персонажем[87]. У Гауптмана же (как и у Ибсена) преобладает над-индивидуальная логика символов, отводящая персонажам изначально закрепленную, подчиненную роль. Так, озеро в «Одиноких» наделено определенной семантикой, которая только раскрывается персонажами по мере их способностей. В ней надбытность, воплощенная в красоте, соединяется со смертью, чего бессознательно остерегается мать Иоганнеса («*А озеро видели? Действительно, очень красиво! И у нас очень хорошо... Мы на самом берегу. У нас две лодки. Но я не люблю, когда дети катаются на лодке. Знаете, я боюсь...*» 1; 87). Смерть в семантике озера является оборотной стороной бытийной масштабности, и именно Иоганнесу дается она в удостоверение его особого статуса среди персонажей. Только через него образ озера раскрывается в своей символической полноте, заданной автором.

---

[87] Диалектика общего и конкретного в чеховском символе разносторонне рассматривается в указанном исследовании А.С. Собенникова.

В пьесе Гауптмана, как и в «Чайке», есть и косвенный выход к более ёмкому символу – образу моря, который также раскрывается соответственно духовному уровню персонажа. Если для матери Иоганнеса ассоциация с океаном вызвана бытовыми соображениями бережливости («*Океан состоит из капель...*»), то по отношению к самому герою возникает метафора иного рода, связывающая с морской стихией выдающуюся человеческую душу: «*Твое море* <...> без *гаваней. Ты живешь без пауз*» (1; 101).

Эта символика пространственных метафор очень близка развернутой Мопассаном в романе «Жизнь», где доминантный образ моря тоже метафорически адаптировался к персонажам, модифицируясь у буржуазного Люсьена в девиз его накопительства («*По капельке – море* ...» 1; 75), у матери Жанны в образ ее давящей телесности («... *три мягкие гряды подбородка, последние волны которого сливались с безбрежным морем ее груди*» 1; 8); само море вовлекалось для каждого в особый ассоциативный круг: у матери Жанны – в духе мечтательных романов, у отца – руссоистской естественной близости к природе; и лишь главная героиня постигала бытийный потенциал моря, откровенно демонстрируя тем самым авторскую идею. Такая образная близость выявляет глубинную общность романа Мопассана с «новой драмой», единство тенденций в прозе и драматургии конца XIX века.

Для той мировоззренческой модели, на которой основывалась «новая драма», характерна трагическая коллизия между личностью и пространством. Герой, духовному масштабу которого соответствовало пространство большого мира, вырываясь в него, платил за это жизнью. Эта коллизия воспроизводила романтический образец (особенно узнаваемый у Ибсена), с той разницей, что индивидуализму личности теперь противопоставлялось лишенное индивидуальной ориентированности бытие. Человек не сталкивался с миром «лицом к лицу», потому что сам миропорядок утратил сущностную антропоцентричность. Но, признав это новое качество мира, писатели с гораздо большим трудом отходили от привычного представления о герое;

обреченный на провал своих индивидуалистических притязаний, он все же пользовался исключительным авторским сочувствием (которое вовсе не означало его морального приятия, идеализации[88]), и неуспех его жизни освещался как трагедия. «Новой драме» чужд юмор, и ее гнетущая серьезность объяснялась прежде всего этим жестким сцеплением между автором и героем[89].

Чеховское новаторство связано в первую очередь именно с решимостью «децентрировать» и вторую сторону конфликта – человеческую. Это проявляется прежде всего в том, что в его зрелых драмах преодолевается традиционное выделение главного героя[90], который теперь становится все более коллективным, групповым, расходится на множество лиц и судеб, связанных друг с другом разнообразными перекличками. В «Чайке» этот процесс еще только начинается. Но принципиальная основа его уже определилась, и она сама по себе чрезвычайно нова и значима: она прежде всего в том, что авторская симпатия, сочувствие и даже интерес теперь не лежат однозначно на стороне человека. Не человек сам по себе (как и, разумеется, не мир, что, видимо, просто невозможно), а его «сотрудничество» с миром является объектом авторского интереса и внимания. Чехов исследует не самого человека в его нравственно-психологической определенности, а способы его встречи с миром. Отсюда та «размытость и недосказанность драматических характеров»[91], которая всегда озадачивает интерпретаторов, нарастая от пьесы к пьесе. Как отмечает З. Абдуллаева, именно «своего

---

[88] «Западная новая драма посвящена обычно или одному герою, или одной истории, связывающей всё происходящее в пьесах воедино. <...> Если герой не выдерживает испытания, это <...> не снимает <...> авторских симпатий ...» (Шах-Азизова Т.К. Чехов и западноевропейская драма его времени. С. 34, 59).

[89] Как отмечает Т.К. Шах-Азизова, «в новой драме комедий мало. Самый материал конфликта – один человек против "невидимых сил" – и бесспорное сочувствие "одиноким" не позволяет показывать их комедийно» (там же. С. 88).

[90] На это обращает внимание З.С. Паперный, отмечая как один из принципов чеховской драматургии «постепенную децентрализацию персонажей» (Паперный З.С. Указ. соч. С. 46).

[91] Зингерман Б.И. Очерки истории драмы XX века. М., 1979. С. 142.

рода незавершенность чеховского человека, <...> "ускользание" личности позволяет <...> формировать раскованные отношения с миром»[92]. Чеховская драма доводит до полного и гармоничного развертывания начатую Флобером «объективизацию» творчества, избежав при этом такой издержки, как деперсонализация человека, размывание личности.

Особое место в драматургическом контексте пьес Чехова, и прежде всего «Чайки», принадлежит Метерлинку[93], знакомство с которым пришлось, видимо, на осень 1895 года[94], когда был издан суворинский перевод одноактной драмы «Там, внутри» (под названием «Тайны души»). Она произвела на Чехова сильное впечатление, о котором он сообщал Суворину 2 ноября 1895 года. Летом 1897 года он прочел в оригинале «Слепых», «Непрошеную», «Аглавену и Селизетту» и укрепился в первоначальном мнении о Метерлинке: «впечатление громадное». На сей раз его особенно привлекли «Слепые»: « ... если бы у меня был театр, то я непременно бы поставил "Les aveugles"» (П., 7; 26).

Таким образом, Метерлинк оказался представлен для Чехова прежде всего пьесами «Там, внутри» (как первым и сразу заинтересовавшим произведением нового автора) и «Слепые» (как произведением особо понравившимся). Обеим пьесам присуща пониженная – даже для Метерлинка – драматическая действенность, в результате чего акцент перенесен на статичную миромоделирующую эмблематику сюжета, и преимущественно на отображение бытийного места человека. В этом смысле пьесы составляют взаимодополняющую пару: «Там, внутри» концентрирует внимание на отдельном существовании, «Слепые» – на жизни человечества в целом. Соответственно про-

---

[92] Абдуллаева З. Жизнь жанра в пьесах Чехова // Вопр. лит. 1987. № 4. С. 165–175.

[93] Близость Чехова к Метерлинку отмечали многие современники; см. об этом в указ. соч. Н.И. Фадеевой.

[94] Публикация переводов из Метерлинка в «Северном вестнике», где сотрудничал Чехов, были и раньше (1893 – «Семь принцесс», 1894 – «Слепые»), но о реакции на них со стороны Чехова нам не известно.

странственная организация сюжета в первом случае локальна: дом, явно представляющий модель человеческой души, и окружающий его сад; невдалеке предполагается река, откуда в дом несут утопленницу. Во втором случае остров, на котором происходит действие, сам по себе достаточно обширен (у него есть своя «география»: северная и южная части, разделяющая их река, а также горы и долины); кроме того, активно вторгается в действие близкое море; и даже еще за морем мыслятся края, откуда некогда привезли слепых. Очевидно, для Чехова в пьесе была особенно привлекательна эта обширность пространства: «Тут кстати же великолепная декорация с морем и маяком вдали», – писал он Суворину (П., 7; 26).

В обеих пьесах отношения между персонажами и пространством составляют, кажется, основное и даже единственное действие, которое разворачивается в гносеологической плоскости: безуспешные попытки познания противостоящего человеку мира. В «Там, внутри» доминирует познание зрительное, и лейтмотивом пьесы является семантика напряженного всматривания, сопряженная с непроницаемостью видимой поверхности жизни. В «Слепых» мир визуально закрыт для персонажей и в ход пущены осязательные и прежде всего слуховые восприятия: получаемая информация здесь носит в основном трансцендентально-бытийный характер, ее невозможно соотнести с непосредственной жизненной практикой. Очевидно как сходство, так и различие с драматургической позицией Чехова. Метерлинк ближе ему, чем другие авторы «новой драмы», по дегероизации персонажей, утративших и героя-протагониста, и характерологическую определенность: его так же интересует прежде всего контакт человека с миром. Но Метерлинк доводит эту тенденцию до предела, обезличивая своих персонажей и лишая их активности (что уже неприемлемо для Чехова). Единственная их активность – познавательная – онтологически непродуктивна: она только констатирует существующее размежевание человека и мира, не смещая разделяющей их границы, то есть не наращивая пространство культуры (что принципиально важно для Чехова). Этой статичностью

концептуальной модели объясняется в ранних драмах Метерлинка подчеркнутое отсутствие юмора, предполагающего гибкость, свободу по отношению к миру.

С другой стороны, онтологическая модель в обеих пьесах Метерлинка имеет некоторую двойственность, о которой трудно с определенностью сказать, является ли она идейно-конструктивным недочетом или предусмотрена автором. Так, в «Там, внутри» человек представлен не только обитателями дома, не подозревающими о нависшей над ними снаружи катастрофе, но и теми, кто наблюдает их жизнь извне и «режиссирует» их встречу с судьбой. В «Слепых» помимо заглавных персонажей есть проводник, монахини из приюта, люди на маяке, матросы в море; есть и прежнее, активное состояние некоторых из слепых. Статус человека в онтологической модели Метерлинка оказывается неоднозначен: наряду с беспомощными в своих гносеологических попытках пассивными жертвами мира это и люди, сами входящие в его состав, и притом, хотя бы потенциально, как дружественная «гносеологическим» персонажам сила. На долю читателей и зрителей здесь выпадает, очевидно, позиция скорее этих «людей мира», объемлющая и в какой-то степени уравновешивающая безысходность сюжетной ситуации; этому способствует и отсутствие фиксированного центрального героя.

В результате одноактные драмы Метерлинка все же не становятся трагедиями. Уже здесь изначально коренится будущая его эволюция в сторону философского оптимизма. Ему не удалось даже в ранних «драмах смерти» показать полное господство бесчеловечного мира, поэтому расхождение его с Чеховым не вырастает в диаметральную противоположность. В обеих пьесах Метерлинка окружающий мир является и грозящим человеку пространством смерти, и необходимым «иным пространством», по отношению к которому только и может быть оценена жизнь. Характерен фрагмент диалога слепых: «*Он хотел привести нас на берег моря.<...> – Он прав: нам нужно подумать, как жить*»[95].

---

[95] Метерлинк М. Избранные произведения. М., 1996. С. 48. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

Метерлинк создает весьма сложную модель бытия, в которой жизнь и смерть взаимодополнительны, а человек находится в подвижной точке их постоянно осуществляемого контакта, в позиции одновременно пассивной (по отношению к наступающей смерти) и активной (по отношению к наличествующей жизни). Соответственно в обе стороны направлены разные его способности: его слух улавливает сигналы смерти, зрение же приспособлено к жизни, является не только орудием ее восприятия, но и формой участия в ней. Ср.: «*Взгляни, дитя, взгляни! Ты хоть немного поймешь, что такое жизнь...*» (114); «*Для того, чтобы любить, нужно видеть*» (54); «*Для того, чтобы плакать, нужно видеть*» (56). Слух и зрение порознь не дают адекватной, полной картины бытия, лишь совпадение их данных обеспечило бы достаточное знание о мире, позволяющее активно действовать в нем. Но Метерлинк выносит на передний план сюжета именно их расхождение, заключающее драматический узел ситуации человека в мире. Его одноактные драмы моделируют состояние той или иной недостачи в человеческом познании, делающей человека беззащитным перед миром. (Беспроблемны только «фоновые» внесценические персонажи).

Метерлинка не интересуют психологические и этические характеристики человека; центр тяжести приходится на его бытийные параметры. Такой подход в самой своей основе близок творчеству Чехова, отличаясь в то же время заостренной экспериментальностью сюжетов, условностью формы и полной «серьезностью»[96]. Это во многом отражает соотношение между пьесой Треплева, особенно близкой к символистским пьесам Метерлинка (на что неоднократно указывалось исследователями[97]), и основным сюжетом «Чайки», где моделирующая схема растворена в реалистическом изображении быта. Одноактные драмы Метерлинка оказались созвучны самостоятель-

---

[96] А. Блок (в статье «О драме») весьма точно определил соотношение Чехова и Метерлинка: «...Чехов пошел куда-то много дальше и много глубже Метерлинка» (Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.–Л., 1962. Т. 5. С. 169).

[97] См., например, в указанных работах А.С. Собенникова и Н.И. Фадеевой.

ным художественно-философским поискам Чехова и, по-видимому, не столько открыли ему нечто новое, сколько прояснили некоторые доминанты его собственного художественного мира. Среди прочего это касается и дифференциации акустических и визуальных восприятий по их гносеологическому механизму и онтологической результативности, которая была характерна для творчества Чехова, хотя и в не столь обнаженной форме.

По точному замечанию Андрея Белого, в Чехове «Тургенев и Толстой соприкасаются с Метерлинком и Гамсуном»[98], классическая русская традиция вступает в очень значимые отношения с перспективными тенденциями мирового культурного развития, определяя суть того «реализма, отточенного до символа», который был свойствен Чехову не только в драматургии. Сопоставление именно с «новой драмой» продуктивно потому, что она четко отражала наиболее актуальные и существенные философские процессы эпохи, и на ее фоне оказывается возможным выявление истинной оригинальности Чехова. Она обнаруживается прежде всего в подходе к основной онтологической проблеме – проблеме места человека в мире, которая получает у него в послесахалинский период оптимистическое, конструктивное решение. Чехов не упрощает ее, но и не ведет к трагической безысходности. В этом плане неточными и излишне категоричными представляются утверждения, подобные следующим: «И в каждой из своих пьес на различном жизненном материале Чехов доказывает простую мысль: все плохо, всем плохо. <...> Плохо потому, что жизнь устроена нелепо, не поддается ни воле, ни труду, потому что судьба каждого управляется случайностью. <...> Судьбы втянуты в общее течение жизни, выбиться из которого невозможно; <...> поток движется по своим законам, все вбирая в себя»[99].

И «Чайка», и проза этого периода вырастают именно из представления о взаимной предназначенности человека и мира, об органичности и плодотворности их встречи. Вышеприведенное

---

[98] А. Белый. Чехов // А. Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 372.
[99] Шах-Азизова Т.К. Указ. соч. С. 35–37.

утверждение И.И. Островского об «антропоцентризме» Чехова (П., 5; 449) верно как признание необходимости человека для смыслового завершения мира, для расширения в нем пространства культуры, именно в эти годы осознанной Чеховым как высшая ценность.

Проблема культурного самоосуществления человека в мире стала центральной и в драме «Дядя Ваня». Сюжет пьесы более тесно связан с имением, которое здесь выступает не только как место непосредственного действия, но и как тема. Теперь можно говорить об эстетической оформленности и завершенности понятия усадьбы, которая, в отличие от «Чайки», предстает в своем классическом составе – дом и сад. При этом практически отсутствует мотив, который будет набирать вес в последующих пьесах Чехова, – мотив красоты, воплощаемой в имении. Ценностное завершение образа усадьбы основано не на этом мотиве, а на экзистенциальной семантике образа. Соответственно в составе имения безусловно преобладает дом, с которым эта семантика непосредственно связана, при явной второстепенности сада. По сравнению с тургеневским образцом здесь сильно редуцирован и мотив родовой принадлежности имения, уступивший место конкретной роли личности (Войницкий своим трудом освободил от долгов имение, купленное его отцом). В результате в пьесе последовательно акцентируется роль имения как эквивалента человеческой жизни, главным образом жизни Войницкого, посвятившего себя ему и в нем растворившегося (начало ремарки к 4 действию: «*Комната Ивана Петровича; тут его спальня, тут же и контора имения*» 13; 105).

По сравнению с «Лешим», где эта тема заслонялась сюжетной линией Хрущова, здесь она выведена на более сильную позицию и определяет центральный конфликт драмы. Имение проверяет экзистенциальную состоятельность человека: поглощенность им Войницкого и Сони равноценна отчужденности Серебрякова, Елены Андреевны и Марии Васильевны по своей губительности для личности. Социальное содержание конфлик-

та, которое обыкновенно выделялось исследователями[100], совершенно очевидно является лишь поверхностью более глубокой проблемы экзистенциального выбора, самоопределения личности, и имение служит инвариантной основой для сопоставления разных вариантов. В пьесе актуализируется представленная имением тургеневская трагическая модель бытия, на которую проецируется волнующая Чехова культурологическая проблематика в том аспекте, который характерен для послесахалинского периода. Суть бытийного трагизма конкретизируется таким образом, что цель и результат деятельности отчуждается от деятеля, лишая его ценности собственного существования[101] (поэтому жизнь имения не по-тургеневски обнаженно материальна, в ней господствует практическая проза). У тех же, ради кого эта деятельность производится, цель вообще отсутствует, потому что ее наличие требует не свойственного им активного трансцендирования своего «я».

Разделение персонажей на два лагеря сюжетно закреплено их пространственным отношением к имению: если первые жестко к нему прикованы, то вторые свободны в передвижении, являясь в имение лишь гостями. Эта поляризация соответствует присутствующей здесь традиционной, но очевидно переосмысленной оппозиции «деревня – город», в которой «деревня» выступает как материальная основа, условие духовной жизни, необходимая, но ценностно неравноправная («*Живет <...> в именье своей первой жены, живет поневоле, потому что жить в городе ему не по карману*»; «*Мы для деревни не созданы. Жить же в городе на те средства, какие мы получаем от этого име-*

---

[100] Например: «Превратив себя в приказчика высоколобого хозяина общей идеи, Войницкий довел до логического, рабского завершения идею разделения труда, на котором держится классовое общество» (Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. С. 244).

[101] В.Я. Лакшин истолковал нравственно-психологическую суть этой коллизии: дядя Ваня, его мать и Соня живут иллюзией, что Серебряков «служит силам добра, подвигает вперед культуру, прогресс, а им остается только сочувствовать и по мере сил помогать ему. Жизнь Войницкого и его близких получала тем самым цель и оправдание» (Лакшин В.Я. Указ. соч. С. 402).

ния, невозможно»; «*Я <...> деревни не знаю, но я много читала*» 13; 67, 99, 94). Петербургское консерваторское образование Елены Андреевны, как и профессорство Серебрякова, – знаки принадлежности к «городу» – парализуют их активность в «деревне», делают их здесь лишними.

Но соотношение «города» и «деревни» в пьесе далеко не сводится к их противопоставлению; они образуют замкнутую систему взаимозависимости и взаимной ответственности, и крах одной составляющей катастрофичен для другой: как недостаточность производимых Войницким в имении доходов подрывает существование Серебрякова, так и то, что отставной профессор «*совершенно неизвестен, он ничто! Мыльный пузырь!*» (13; 81), означает крушение жизни Войницкого. Элементы системы неразрывно сращены и герметично взаимодополнительны, так что даже самодостаточность тех, кто составляет ее привилегированную сторону, лишь иллюзорна. Замкнутость системы моделируется тем, что вынужденная встреча персонажей в локусе имения пространственно безальтернативна. Петербург, как Москва для Иванова и позднее для трех сестер, располагается в плоскости не пространства, а времени в качестве обозначения безвозвратно утраченной гармонии. Харьков же, куда в финале уезжают Серебряковы, в творчестве Чехова семантически ассоциирован с небытием; в «Дяде Ване» это косвенно подтверждается образом Марии Васильевны, которая «*одним глазом смотрит в могилу, а другим ищет в своих умных книжках зарю новой жизни*» (13; 67), что задает достаточно определенный контекст для обсуждения ею брошюры, полученной из Харькова.

Таким образом, оппозиции «город – деревня», «работники – привилегированные пользователи» лишаются конфликтности традиционного противопоставления по принципу «истинное – ложное», обнаруживая свою внутреннюю общность. Поэтому бунт Войницкого против Серебрякова оказывается заведомо бессмысленным и безрезультатным, поскольку не изменяет механики этого замкнутого цикла. Его сущностный недостаток

заключается в том, что личность отождествляет свои жизненные цели с интересами другой личности, которая на деле лишь восполняет ее собственную недостачу. Тем самым существование человека замыкается в тавтологическом круге взаимоотражений. Подлинно творческое, смыслопорождающее начало в условиях такого автопроецирования в мир отсутствует. Так в заостренно-абсурдном виде моделируется антропоцентризм традиционной системы миропонимания, против которой выступила не только «новая драма», но и вся литература «флоберовской» ориентации. Приписывание личностью миру преднаходимого и «предназначенного», адресованного ей смысла освобождает ее от подлинно творческого сотрудничества с ним, подчиняет ее существование уже готовым целям, сводит мир к ее собственной нарциссической проекции по принципу комплементарности: личность делает своей целью «другого», который в действительности является лишь дополнением ее собственного «я»[102]. Разочарование Войницкого в бывшем кумире меняет знаки в его оценке, но не отменяет самой зависимости между личностью и ее «двойником»[103], выступающим для нее как трансцендентная цель: крушение такой цели сокрушает и того, кто для нее жил.

Поэтому финальный монолог Сони, предлагающей дяде Ване новую – уже метафизическую – цель, звучит как надгробное слово; хотя в нем говорится о предстоящем «*длинном-длинном ряде дней, долгих вечеров*» (13; 115), эта перспектива сворачивается в момент смерти, которая теперь становится единствен-

---

[102] Нравственный смысл этого явления, не углубляясь в его философский механизм, определил Б.И. Зингерман: «Драма одностороннего, однобокого существования постигает не только доброго, способного к самопожертвованию Войницкого, обрекшего себя на приказчичью должность, но и сухого эгоиста профессора» (Зингерман Б.И. Указ. соч. С. 245).

[103] Американский исследователь В. Гольштейн замечает: «... дядя Ваня <...> является главным героем пьесы еще и потому, что воплощает не только саму болезнь (жертвует своей жизнью идолу), но и неправильные методы ее лечения (желание служить новому идолу)» – то есть любви к Елене Андреевне (Гольштейн В. Жертва и долг в «Дяде Ване» // Рус. лит. 1998. № 2. С. 72).

ной целью, оправдывающей и ценностно завершающей жизнь («*Ты не знал в своей жизни радостей, но погоди, дядя Ваня, погоди... Мы отдохнем...*» 13; 115). Финал пьесы по сути означает погружение оставшихся в усадьбе в смертный сон, которое аналогично отъезду их иллюзорно свободных «двойников» в принадлежащий небытию Харьков.

В последнем действии акцентируется мотив пространственной замкнутости, тупиковости, во вводной ремарке заявленный упоминанием «*клетки со скворцом*» (13; 105). В образе имения безраздельно утверждаются черты бытовой прозаической непривлекательности, давления грубой материи жизни, лишившейся иллюзорной альтернативы. Усадьба как модель культуры депоэтизируется и дискредитируется. Пьеса выступает как предварительный (предваряющий итоговый аккорд «Вишневого сада») финал «лейттемы» русской культуры XIX века – темы «дворянских гнезд», которая здесь четко маркирована именем Тургенева. «*Полуразрушенные усадьбы во вкусе Тургенева*» (13; 110) лишь обозначены здесь как сигнал поэтической красоты, крупным же планом показан механизм гибельной поляризации внутри былого единства, причем основы ее обнаруживаются глубже социально-экономических причин. Демонстрируется изжитость связанного с усадьбой принципа жизненной организации, основанного на антропоцентрической картине мира[104].

Реальной альтернативой этой тупиковой модели выступает, с одной стороны, вариант няни Марины, соответствующий тургеневским представлениям о «народной личности», свободной от индивидуализма и благодаря этому не подверженной трагизму бытия. Этот вариант, ностальгически привлекательный, но неперспективный для интеллигенции и совершенно не конструктивный, основанный на пассивном приятии бытийного порядка, служит для оттенения основного альтернативного вари-

---

[104] См. в связи с этим размышления о «моноцентрической организации <...> жизни» в усадьбе, о господстве в ней «духа монологической поэтизации», «эмоционально-лирической атмосферы» (Щукин В. Указ. соч. С. 10).

анта, представленного доктором Астровым, занимающим в сюжете особое место. В усадьбе он имеет статус полугостя, что подчеркивает его маргинальность в бинарной системе персонажей. Он сложно сопоставлен с обеими сторонами оппозиции. В нем тяжкая практика жизни неразрывно соединяется с духовностью; показательно, что если для филолога Серебрякова Тургенев ассоциируется лишь с собственными болезнями («*Говорят, у Тургенева от подагры сделалась грудная жаба. Боюсь, как бы у меня не было*» 13; 75), то для врача Астрова – с поэтичностью «*полуразрушенных усадеб*».

Пространственная характеристика Астрова выделяется в сюжете тем, что его жизнь не привязана к имению и в то же время не растворяется в абстрактном пространстве «*города*», исчезающем в пустоте «*Харькова*». Пространственная сфера Астрова – «*уезд*», который выступает здесь в более сложной и содержательной семантике, чем в «Иванове». «*Уезд*» для Астрова – это не только засасывающая рутина, которая «*скучна, глупа, грязна...*» (13; 63): «*... нашу жизнь, уездную, русскую, обывательскую, терпеть не могу и презираю ее всеми силами моей души*» (13; 83). Наряду с этим понятие «*уезда*» имеет и другое содержание, сфокусированное в образе картограмм. Они являются амбивалентным отражением как реального состояния уезда с его природными ресурсами, так и самого Астрова с его личной ответственной активностью по отношению к уезду. Уже сама позиция осмысления, обобщения, оценки делает Астрова хозяином пространства в его темпоральной динамике (уезд 50, 25 лет назад и «*в настоящем*» 13; 94). Картограммами Астров создает единый субъектно-объектный образ присутствия пространства в себе и своего присутствия в пространстве, что не свойственно другим персонажам. Но сверх того он еще и непосредственно воздействует на реальное пространство, сохраняя и сажая леса. Астров – единственный из персонажей, для кого природа является фактом сознания и полем творческого приложения сил. Если Марина живет в полном единстве с природой, не обособившись от нее личностно и так же не вычленяя из нее других («*Погого-*

чут гусаки – и перестанут...» 13; 103), то Астров далек даже от мысли о восстановлении патриархальной ассимиляции человека в природе. Идеал чисто природной жизни человека несостоятелен для Астрова и отметается им как неплодотворный, обнаруживая за собой в реальности «*вырождение от косности, от невежества, от полнейшего отсутствия самосознания ...*» (13; 95). Позитивная программа Астрова связана не столько с малоэффективным сохранением лесов, сколько с их посадкой. Леса, выращенные им, являются по своей сути садом, который для других призван выполнять функцию природы, служить «второй природой». Деятельность Астрова соответствует нынешним представлениям о перспективах развития биосферы.

Деятельность Астрова отражает ситуацию, когда оказалась исчерпанной не только «первая природа», но и «первая культура», породившая усадьбу, где труд и красота разделились на бесплодные по отдельности сферы. Астров осуществляет новую, более сложную культурную модель, противостоящую энтропии материального мира путем онтологизации личной человеческой активности, органичного сплава индивидуально-антропного и природного начал. Эта модель отличается от культурных проявлений как Серебрякова и Елены Андреевны, так и Войницкого и Сони самостоятельной выработкой целей, которые при этом не становятся прямой или компенсирующей автопроекцией. Они перспективно ориентированы в будущее и раскрыты в пространство мира.

Поэтому очень существенна именно пространственная характеристика Астрова, который, полнее других проявляясь в конкретной локальной реальности, одновременно имеет живое соприкосновение с большим миром: «*У меня небольшое именьишко, всего десятин тридцать, но <...> образцовый сад и питомник, какого не найдете за тысячу верст кругом*» (13; 71); с ним ассоциируется действительность общенационального масштаба («*Талантливый человек в России не может быть чистеньким*» 13; 88). Особенно символична в этом плане «*карта Африки*», чуждая обитателям имения («... *очевидно, никому здесь*

не нужная» 13; 105), но для Астрова оживающая, наполняющаяся реальностью. Его знаменитая реплика: «*А, должно быть, в этой самой Африке теперь жарища – страшное дело!*» (13; 114) – играет не только ситуативно-психологическую роль, а служит более глубокому раскрытию того культурно-мировоззренческого комплекса, который сосредоточен в образе Астрова. Показательно, что эта реплика непосредственно соседствует с сугубо бытовым, локальным осмыслением пространства: «*Придется в Рождественном заехать к кузнецу. Не миновать. (Подходит к карте Африки и смотрит на нее*» (13; 114). В целом эта реплика Астрова отражает принципиальную для его образа самореализацию личности во всей полноте пространства мира. В связи с этим семантически неслучайным оказывается его имя (Михаил Львович), в котором под налетом иронии значимо объединены медведь и лев – хозяин русских лесов и царь африканской природы. В отличие от Сони, спасающейся из тупика жизни в метафизическую иллюзию, Астров не противопоставляет действительности «иное» пространство, а нацелен на максимальное освоение реального.

В финале, подтверждающем разделение персонажей согласно характеру их культурного проявления в мире, Астров не уезжает вместе с Серебряковыми и не остается в имении с Войницким и Соней, а отправляется один в уезд, на место своего подвижничества. Оно показано здесь без комедийной жизнерадостности «Лешего», омрачено сложностью многих проблем, с которыми сталкивается герой. Его фигура отмечена чертами надлома. Но сюжетно-пространственная выделенность все же явно противопоставляет его тупиковой замкнутости других персонажей в качестве позитивной силы, содержание которой характерно для послесахалинского периода.

Таким образом, и проза, и драматургия Чехова в первой половине 1890-х годов представляют собой художественное воплощение онтологии гармонического единства между объективным миром и человеком, механизмом и «продуктом» которого является культура. Такое единство обеспечивается активностью

человека, большая или меньшая степень которой служит критерием оценки персонажей. Всё это позволяет характеризовать послесахалинский период творчества Чехова (1890–1896) как антропоцентрический, не забывая при этом о специфическом характере его антропоцентризма.

ГЛАВА 4. КРИЗИС 1897 года: АССИМИЛЯЦИЯ ЧЕЛОВЕКА МАТЕРИАЛЬНЫМ МИРОМ И ЕЕ ПРЕОДОЛЕНИЕ

4.1. ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ РОЛИ АНТРОПНОГО ФАКТОРА В ПРОЗЕ КРИЗИСНОГО ПЕРИОДА

К концу послесахалинского периода в творчестве Чехова намечаются существенные изменения, проявляющиеся в постепенном ослаблении антропологического оптимизма. Особенно заметно это начиная с повести «Три года» (1895), где, по мнению исследователя, «жизнеутверждающий пафос» связан главным образом с неустойчивостью, «кризисностью привычной и устоявшейся жизни, традиционного порядка вещей», а не с активностью персонажей[1]. Само все более интенсивное обращение к жанру повести в это время свидетельствует об изменении соотношения между человеком и миром в пользу мира, движение которого вовлекает в себя героя, становится сюжетообразующим началом. Однако говорить о победе пессимизма у Чехова было бы неверно. Даже мрачное письмо к В.И. Немировичу-Данченко от 26 ноября 1896 года свидетельствует в конечном итоге о сохранении веры в позитивную направленность бытия: «У нас нет политики, у нас нет ни общественной, ни кружковой, ни даже уличной жизни, наше городское существование бедно, однообразно, тягуче, неинтересно <...> кругом тебя тундра и эскимосы <...> не обвиняй ни себя, ни меня, а обвиняй <...> эпоху, обвиняй климат, пространство, что хочешь, и предо-

[1] Шеховцова Т.А. Романическая повесть А.П. Чехова «Три года» // Вопросы сюжета и композиции. Горький, 1978. С. 35, 38.

ставь обстоятельства их собственному роковому, неумолимому течению, уповая на лучшее будущее» (П., 6; 241–242).

Именно в эти годы усиливается критическое внимание Чехова к социальной жизни, которая становится посредующим звеном между личностью и миром. Если в более ранних произведениях – даже, например, «Палате № 6» – основной проблемой была позиция человека, а не социальное устройство, то теперь сила социальной инерции серьезно препятствует человеческим усилиям, направляет или нейтрализует их. Но все же активность героев не только не подавляется полностью, а даже приводит к некоторым положительным результатам. Лаптев в повести «Три года» достигает желанного, хоть и не в том виде, как мечтал; Мисаил Полознев в «Моей жизни» одерживает победу над провинциальной косностью, добиваясь своей «малой пользы». В этой повести по-прежнему значима проблема культуры, понимаемой в том же аспекте личной активности человека. Внешне-культурным явлениям (театр, тема которого здесь чрезвычайно сильна; наука, восхваляемая доктором Благово) и цивилизаторским преобразованиям (железная дорога в лице инженера Должикова) противопоставлена индивидуальная воля и стойкость героя, совмещающего духовно-нравственную и материально-действенную результативность. При этом в отличие от апологетов «теории малых дел» (И. Потапенко, «Не герой» и др.) Чехов показывает «малую пользу» не как альтернативу погоне за недостижимыми великими целями, а как реальный шаг к ним, касающийся самой сути большого движения – человеческой личности. Как экстенсивности пространственного самоосуществления у Маши и доктора Благово, так и провинциальной «оседлости» Полознева-старшего у Мисаила противопоставлена творческая активность, преобразующая реальное пространство; символичен в этом плане сам род его деятельности: он красит крыши, украшая не выдуманную (театр), а реальную жизнь.

Только в повести «Мужики» пессимистические социальные представления определяют общую концепцию, выражаясь в

модели мира как замкнутого пространства без перспективы. С самого начала Москва, единственная альтернатива ужасной деревни, лишена оптимистического ореола, и финальное возвращение туда Ольги с Сашей не может восприниматься как разрешение проблем. К тому же выясняется тесная связь Жукова –«*Холуевки*» с Москвой через выходцев из деревни, так что столица становится ее своеобразной проекцией. Замкнуто и «оперативное» сюжетно-фабульное пространство, в котором заречное село подчеркнуто схоже с Жуковом, симметрично ему, так что перспектива гармоничного природно-культурного континуума (даль с церковью и усадьбой) гасится, наталкиваясь на отражение исходной позиции. Выходы их этого пространства показаны как иллюзорные: хрупкость столичного благоденствия Чикильдеевых бросает отсвет на дальнейшую судьбу не только Ольги, но и других жуковцев в Москве; походы Ольги на богомолье с временным полным отрешением от реальности перекликаются с ее чтением Евангелия, захватывающего ее непонятными словами, а не смыслом.

Повесть «Мужики» знаменует вступление Чехова в полосу нового кризиса, начало которого совпало с глубоким потрясением в его жизни, когда в марте 1897 года развеялись все иллюзии относительно его болезни и открылась страшная правда. Письма этого периода, несмотря на сдержанность тона, выдают смятение и растерянность перед краткостью и неполноценностью оставшейся жизни. Свою слабость, досадную зависимость от «бацилл» и погоды, особенно разительную по контрасту с привычным ощущением силы, Чехов невольно проецирует на человека вообще, в котором дух оказывается подчинен несовершенной физической природе. Высокая требовательность к человеку и вера в него, определявшая тон послесахалинского творчества, уступает место сомнению в его силах. Чехов переживает кризис понятия индивидуальности, прошедший через его рефлексию в связи с известным разговором о бессмертии с посетившим его в клинике Л. Толстым. Чехова не устраивает бессмертие без сохранения «моего я – моей ин-

дивидуальности, моего сознания» (П., 6; 332), которое ощущается как высшая ценность; но это представление сталкивается с вынужденным признанием своей очевидной слабости и смертной ограниченности.

Кроме того, вынужденная праздность в период обострения болезни и еще долго после воспринимается им как отрыв от общей человеческой жизни. Обособленность от людей в сочетании с сознанием собственной «неавторитетности» становится прообразом авторской позиции в произведениях, написанных после восьмимесячного перерыва. Автор теперь гораздо объективнее; он устраняется от сочувственного «подыгрывания» человеку в его диалоге с миром. В «маленькой трилогии» это выразится даже в использовании системы рассказчиков, опосредующих авторский взгляд. Активность перестает быть сущностной характеристикой человека. Очевидно, из этого вытекает и долгий перерыв в драматургическом творчестве, поскольку еще в «Чайке» и «Дяде Ване» основой драматического конфликта было все же представление о человеческой активности. Возвращение к драме произойдет только после утверждения на новой мировоззренческой основе, ориентированной на иное соотношение человека с миром.

Рассказы осени 1897 – лета 1898 годов («В родном углу», «Печенег», «На подводе», «У знакомых», «Ионыч», «маленькая трилогия») объединяет коллизия между слабым человеком и большим миром, от которого он пытается укрыться в «углу», «футляре» и т.п. Исходное для послесахалинского творчества представление о взаимной предназначенности, потенциальной гармоничности человека и мира сменяется признанием их несоразмерности. В отличие от кризиса конца 1880-х годов, когда причиной разлада был избыток не востребованной миром духовности человека, теперь человек лишен этого трагического избытка и находится в «слабой позиции» также в том, что касается его духовного потенциала.

Современники отметили это изменение тона в творчестве Чехова. В комментариях к названным произведениям в Полном

собрании сочинений приводятся подобные отзывы. Так, по поводу рассказов «В родном углу» и «Печенег» П.И. Дьяконов писал: «...Общее впечатление от них довольно-таки удручающее» (9; 530). Рецензент газеты «Курьер» также указывал, что эти рассказы «навевают лишь тяжкие думы, вызывают лишь горькие чувства» (9; 531). В журнале «Мир Божий» В. Альбов выражал недовольство тем, что героиня рассказа «В родном углу», как и другие персонажи Чехова, «совсем не борется с жизнью» (9; 531). Д.Н. Овсянико-Куликовский в связи с рассказом «Ионыч» рассуждал об «унылом и безотрадном чувстве, вызываемом в художнике созерцанием всего, что есть в натуре человеческой заурядного, пошлого, рутинного», об ограниченности «*нормального* человека, который не хорош и не дурен, не добр и не зол, не умен и не глуп; не вырождается и не совершенствуется, не опускается ниже нормы, но и не способен хоть чуточку подняться выше ее» (10; 367). А. Богданович основную идею своих «Критических заметок» в журнале «Мир Божий», посвященных анализу «маленькой трилогии», выразил в подзаголовке-аннотации: «Пессимизм автора. Безысходно мрачное настроение рассказов. Субъективизм, преобладающий в них» (10; 376). Критик пишет здесь о «безмерности авторского пессимизма», «слишком мрачном, до болезненности безотрадном настроении автора»[2]. «Все три рассказа, при разнообразии сюжета и малой связи, проникнуты и объединены общей печалью и тоской, лежащими в их основе. <...> Автора мучают темные стороны жизни, к которым Чехов стал как-то особенно чуток в своих последних произведениях»[3]. Таким образом, новое качество произведений Чехова было достаточно очевидно.

Преодоление первого, неожиданного потрясения было во многом связано с пребыванием Чехова осенью-зимой 1897– 1898 годов за границей, на морских курортах. Море занимает боль-

---

[2] А.П. Чехов: Его жизнь и сочинения: Сб. историко-литературных статей. С. 746.

[3] Там же. С. 750.

шое место в его сознании, что видно из частых упоминаний о нем в письмах[4]. Но в произведениях, созданных в это время, моря нет, и основным топосом вновь, как в кризисный период конца 1880-х годов, становится степь[5]. Очевидно, это объясняется той особенностью творчества Чехова, о которой он сам говорит в письме Ф.Д. Батюшкову от 15 декабря 1897 года: «Я умею писать только по воспоминаниям и никогда не писал непосредственно с натуры» (П., 7; 123). Первые рассказы, написанные уже в пору преодоления кризиса (само возвращение к творчеству свидетельствует об этом), запечатлели его протекание и суть. Персонажи помещены в пространство степи, не актуализирующее их бытийный потенциал и ограничивающее их проявления этической сферой выбора и поступка. В этой сфере они демонстрируют свою несостоятельность; к тому же сама по себе такая ограниченность говорит о снижении статуса человека.

Значимость этого пространственного ареала подтверждается акцентированным повествовательским дискурсом в «прологе», открывающем рассказ «В родном углу», весьма подробно проанализированный В.М. Цилевичем[6]. Уже название рассказа говорит о важности именно пространственного аспекта в его сюжете и задает конфликтную двойственность смысла; оно обнаруживает оксюморонное пересечение двух планов: «родной угол» – 'пристанище, приют' и «в углу» – 'в тупике', 'в безвыход-

---

[4] Присутствие моря составляет для него в это время существеннейший элемент жизни в Биаррице («Самое интересное здесь – океан; он шумит даже в очень тихую погоду»; П., 7; 52) и в Ницце, «где так тепло и пахнет морем» (П., 7; 117).

[5] В цитированном отзыве А. Богдановича о «маленькой трилогии» критиком используется симптоматичное сравнение: «Жизнерадостное, бодрящее чувство как бы совсем покинуло автора, и жизнь рисуется ему, как облачный день, в тумане печали и тоски, расстилается пред ним, как необозримая ровная степь, с низко нависшими облаками, где ни один луч солнца не проглянет, не согреет, не осветит печально и без цели бредущих путников» (А.П. Чехов: Его жизнь и сочинения. С. 750).

[6] См.: Цилевич Л.М. Указ. соч. (Глава «Рассказ об уходе»).

ном положении [7]. Эта изначальная смысловая конфликтность модифицируется в соотношении пролога и экспозиции рассказа, где сталкиваются точки зрения повествователя и героини[8]. Спор этих позиций и составляет стержень философского сюжета, суть которого – не столько исследование места человека в мире, сколько подтверждение незначительности этого места, являющейся результатом его сознательного выбора. Теперь не актуальна гносеологическая проблематика, характерная для «степных» сюжетов 1880-х годов, с которыми (особенно со «Степью») на первый взгляд непосредственно сближается этот рассказ. Отличие явствует уже из самого способа введения образа степи. Если в «Счастье», «Степи», «Огнях» сначала обрисовываются персонажи, сознание которых будет посредовать изображение степи, накладывать на нее свой отпечаток, то «В родном углу» открывается картиной со «смещенной» субъектностью, неуловимой благодаря неопределенно-личной форме: «*Вы садитесь*», «*перед вами*» и т. п. (9; 313), – постепенно и вовсе переходящей в безличную («... *о прошлом не хочется думать*»). В результате степь обретает онтологическую прочность, несомненность, не нуждающуюся в познавательных усилиях персонажа. Те ее черты, которые в ранней повести подавались как плод субъективного восприятия, теперь получают совсем иное значение как неотъемлемая принадлежность мира. Раньше человек занимал по отношению к модели мира двойственное положение – как ее часть и как продуцирующее ее начало, причем вторая функция перекрывала первую и делала зыбкой всю модель. Теперь преобладает первая функция, вторая же затушевана формой повествования, отчего возрастает авторитетность предлагаемой модели как объективно-онтологической. На ее

---

[7] Еремина Л.И. Структура художественного текста. Позиции автора, повествователя, персонажа в художественном тексте. (На материале рассказов А.П. Чехова) // Структура лингвостилистики и ее основные категории. Пермь, 1983. С. 111.

[8] Нельзя согласиться с М.О. Горячевой, утверждающей: «В этом отрывке всё дается с точки зрения героини ...» (Горячева М.О. Проблема пространства в художественном мире Чехова. С. 39).

фоне представления, освещенные субъективностью персонажа, становятся проблематичными и поверяются авторской моделью как истинной.

В этой связи «онтологичный» по своему назначению пролог требует особо пристального внимания. Нарисованная в нем картина степи имеет несколько характерных особенностей. Степь предстает здесь не только в абсолютном доминировании горизонтали (не нарушаемом даже образами птиц, которые «*низко носятся над равниной*»), но и в отсутствии направленности. Наличие в степи двух дорог (железной Донецкой и обычной проезжей) не только не противоречит этому, но даже способствует, поскольку соотношение между ними не обозначено и направление каждой неопределенно. В изображении степи подчеркиваются огромность и однообразие, которые не остаются нейтральными признаками, а приобретают особую значимость, резонируя с другой чертой – безлюдием, точнее – крайней незначительностью человека. «*Громадные, бесконечные, очаровательные своим однообразием*» пространства не заполняются человеческим присутствием: «*Степь, степь – и больше ничего; вдали старый курган или ветряк; везут на волах каменный уголь...*». Птицы, и прежде у Чехова находившиеся в особой метафорической близости с человеком, летают над степью «*в одиночку*», что также подчеркивает разрозненность, локальность человеческих проявлений в степи, не сливающихся в единое смысловое (культурное) пространство. Субъект («*вы*») выступает здесь в сугубо пассивной роли, а субъектность активных по отношению к нему начал предельно размыта, так что возводится непосредственно к самой степи.

Бездеятельность центрального «субъекта» усугубляется постепенным угасанием к концу пролога и его сознания, погружающегося в «*дремоту*», «*спокойствие*», нежелание думать «*о прошлом*», то есть выстраивать собственное связное смысловое пространство в противовес окружающему. С ним повторяется то же, что в чисто пространственном плане произошло в начале пролога с поездом – своеобразным двойником «субъек-

та» по своему статусу в степи, – исчезнувшим где-то в дали, поглощенным степью. Семантическое напряжение возникает между первой фразой пролога: «*Донецкая дорога*» – и его дальнейшим содержанием, уводящим от железной дороги куда-то в сторону, нейтрализующим ее векторность, растворяющим в «*дремоте*» культурную энергию, которую она воплощает.

Характерно абсолютное преобладание зрительных образов над звуковыми, так что даже речь кучера передается больше через жест («*рассказывает что-то, часто указывая кнутом в сторону...*»), поскольку смысловое содержание у нее отсутствует («*что-то длинное и ненужное*»). Звуком наделен лишь поезд, но его шум только «*слышится чуть-чуть и замирает наконец...*» Звук выступает как принадлежность культуры, ее знак, и безмолвие степи весьма наглядно свидетельствует о ее внекультурности, о ее абсурдности в исконном значении слова, восходящем к латинскому surdus – глухой. Если в произведениях предыдущего периода звуковые сигналы шли к герою главным образом от природного мира, препятствуя индивидуалистическому обособлению, то теперь они несут культурный заряд, пытаясь преодолеть усыпляющее бессмыслие природы. Дефицит акустических воздействий раньше обозначал бытийную обособленность человека, его субъективную замкнутость от материального мира и тем самым невыполнение миссии по его осмысливанию, окультуриванию. В результате происшедшей «перекодировки» акцентируется опасность другой тенденции – к уклонению человека от своей культурной функции через ассимиляцию в этом мире, размывание личностного начала.

Конкретное осуществление этой тенденции разворачивается в сюжете рассказа и намечается уже в экспозиции, где образ степи в восприятии героини вступает в диалог с авторским, данным в прологе. Экспозиция становится иллюстрацией к прологу, так что все переклички с ним получают дополнительный смысл, а расхождения оказываются сомнительными. Главное расхождение заключается в подчеркнутой конкретности изображения героини (полное имя, возраст, биографические подроб-

ности, прямая речь), сменяющая обобщенное «*вы*». Индивидуальной принадлежностью героини является доминантное в ее восприятии степи ощущение «*простора и свободы*», которое, в сочетании с ее характеристикой как «*здоровой, умной, красивой, молодой*», является синонимом возможности для самоосуществления. Но эта оптимистическая субъективная установка героини сразу подтачивается и безответностью ее обращения к кучеру, будто знающему уже из пролога о ненужности, бессмысленности слов в степи, и незаметно обволакивающим героиню дремотным покоем, которым веет от бесконечного степного пространства. Уже к завязке действия – моменту приезда Веры в родную усадьбу – она претерпевает неизбежную эволюцию представителя культуры в степном мире, утратив свою творческую энергию.

Последующие два изображения степи (в конце 1-й главы и в финале) отмечают этапы работы сознания героини по принятию неизбежного. В первом она осознает наличие конфликта между своими ожиданиями и реальностью, который рефлектируется ею в очевидной перекличке с прологом и экспозицией. Здесь удостоверяется неприменимость в степи ее культурного потенциала; показательна замена в характеризующем героиню ряду эпитетов: вместо «*здоровой, умной, красивой, молодой*» – «*молодой, здоровой, образованной*» (9; 316), акцентирующая не чисто индивидуальные, а культурные черты. В столкновении умения героини «*говорить на трех языках*» с жизнью в «*глухой степной усадьбе*» актуализируется тема абсурда. Весь эпизод строится на расхождении между смыслообразующей памятью человека о прошлом и нейтрализующим смысл гипнотическим «*спокойствием степи*», которое симптоматично подменило заявленную героиней в экспозиции «*свободу*».

В финале это расхождение принимается ею как неизбежное и определяет ее окончательный выбор. Она формирует картину мира, в которой прошлое заслоняется метафорической «*горой*» и человеку остается только «*слиться в одно целое с этой роскошной степью, безграничной и равнодушной, как вечность*», а

«счастье и правда» мыслятся за ее пределами, *«где-то вне жизни»* (9; 324). Таким образом, человеческие ценности вытесняются на периферию мира, при этом соотносясь с культурой, которая, при аксиологической бесспорности, оказывается онтологически неопределенна и потому бессильна. Итоговая модель мира, принадлежащая героине, подтверждает изначально представленную повествователем в прологе, которая тем самым оказывается безальтернативной. Она свидетельствует о кардинальных кризисных изменениях в сознании Чехова. Если в послесахалинский период ядром его онтологии была культура как смыслопорождающая активность человека в мире, то теперь мир характеризуется нарастанием смысловой энтропии, захватывающей и подчиняющей человека. Раньше основные сюжетные события происходили на границе между равноправными человеком и миром; теперь человек помещен внутрь мира и нейтрализуется им, так что исход сюжета не несет нового качества, действие статично или кругообразно, как это было и в кризисный период конца 1880-х годов, когда «основным топосом» также являлась степь.

Все характерные черты «степного» сюжета проявились и в рассказе «Печенег», где к тому же степь, как и герой, практически утратила привлекательные краски, так что тупиково-циклическое развитие сюжета получило явный саркастический характер.

С середины 1890-х годов творчество Чехова разворачивалось в новом «контексте»: «артель восьмидесятников» уступила инициативу новому поколению прозаиков, ярчайшими представителями которого являлись Горький и Бунин. Молодые писатели испытали значительное влияние Чехова, подкрепленное личными контактами (начало переписки Бунина с Чеховым относится, видимо, к 1890 году, а личное знакомство – к 1895; переписка Горького с Чеховым завязалась в конце 1898 года и в последние годы жизни Чехова перешла в непосредственное общение). Но влияние сочеталось с принципиальной внутренней полемикой. Горький и Бунин выразили в своем творчестве две в целом противоположные тенденции, определившие дальнейшее раз-

витие прозы. Их специфика наглядно проявляется в трактовке образа степи.

Общим для обоих является тяготение к прямой, откровенной символике, вообще характерное для литературы рубежа веков с ее суммарно-итоговым отношением к образно-смысловому комплексу целой культурной эпохи[9]. Те значения образа, которые раньше непосредственно вырастали из его конкретного бытования в том или ином сюжете, теперь выступают в виде готового «языка»; происходит своеобразная «мифологизация», в понимании, характерном для работ Р. Барта 1950-х годов. Однако у каждого художника этот «язык» все же получал различную интерпретацию. Образ степи и у Горького, и у Бунина предстает в устойчивом символическом ореоле бытийного пространства, но при этом в очень различном осмыслении.

В художественном мире раннего Горького с его пристрастием к грандиозному образ степи занимал видное место наряду с равномасштабными образами моря и неба. В первых неоромантических рассказах («Макар Чудра», «Старуха Изергиль») он актуализирует традиционную романтическую семантику «воли», которая уже на следующем этапе получила некоторую конкретизацию и онтологическое углубление. Именно тогда творчество Горького попало в поле зрения Чехова[10]. Рассказ «В степи» был отмечен Чеховым в первом письме к Горькому (ноябрь

---

[9] Исследовательница творчества Андрея Белого отмечает особенность, присущую отнюдь не только символизму: «"Мышление стилями" (Ю. Тынянов), присущее эстетическому сознанию на поздних этапах развития, было характерной чертой поэтики символизма, в чьем знаковом арсенале мотивы и образы предшествовавшей русской литературы являли в своей совокупности некий "неомифологический" фонд (З. Минц)» (Корецкая И.В. Андрей Белый: «Корни» и «крылья» // Связь времен: Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX–начала XX века. М., 1992. С. 232).

[10] Одобрительные отзывы Чехова получили рассказы «В степи», «На плотах», «Сирота», «Челкаш» и особенно «Мой спутник», о котором он писал Горькому, что, в отличие от многих других рассказов, здесь «кроме фигур чувствуется и человеческая масса, из которой они вышли, и воздух, и дальний план, одним словом, всё» (П., 9; 40). «Как правило, – отмечает исследователь, – одобрение Чехова вызывали произведения, характеризующиеся строго объективированной

1898 года) как свидетельство «таланта несомненного, настоящего, большого таланта»: «... меня даже зависть взяла, что это не я написал» (П., 7; 351–352).

Но это не означает, что рассказ концептуально близок Чехову. Само его название напоминает о первой чеховской повести (что не могло не учитываться автором), но сразу же симптоматично переключает внимание с собственно степи на то, что происходит в ее пространстве и что подается как вариант универсальной бытийной драмы. На притчевый характер сюжетной символики делается недвусмысленное указание: «*Мы готовы были идти во всех отношениях дальше по той жизненной тропе, по которой давно уже шли...*»[11]. В отличие от Чехова, в «Степи» раскрывшего трагическую коллизию между творческой активностью человеческого сознания и «неонтологичным» миром, а в рассказе «В родном углу» склонного признать бытийное поражение личности, Горький акцентирует именно действенное, драматическое начало сюжета, связанное с энергией человека. Убийство происходит на фоне подчеркнуто нейтрального мира степи:

«... *Степь была пуста, безмолвна* <...> *Мы шли пустынной, безмолвной степью...*»; «*бесконечная гладь степи*»; «*Мертвенно-тихо было в степи...*»; «*Степь, безмолвная и пустынная, вся залитая ярким солнцем утра, развертывалась вокруг нас, сливаясь на горизонте с небом, таким ясным, ласковым и щедрым светом, что всякое черное и несправедливое дело казалось невозможным среди великого простора этой свободной равнины, покрытой голубым куполом небес*» (3; 177, 178, 180, 185).

Человек противопоставлен природному миру своей активностью, которая оценивается как «*черное и несправедливое дело*», и в то же время он рассматривается как часть этого мира,

---

манерой повествования. <...> Те же вещи Горького, которые отличались особой публицистичностью, открытостью авторской тенденции, чаще всего вызывали критическую реакцию Чехова» (Заика С.В. М. Горький и русская классическая литература конца XIX – начала XX века. М., 1982. С. 85).

[11] Горький А.М. Полн. собр. соч.: В 25 т. М., 1969. Т. 3. С. 174. Далее сочинения Горького цитируются по этому изданию с указанием в скобках номера тома и страницы.

подчиняется его биологическим законам (персонажами движет голод), что освобождает его от моральной ответственности («*И никто ни в чем не виноват, ибо все мы одинаково – скоты*» 3; 183). Такая двойственность, характерная и для других рассказов Горького, говорит об особой проблематической важности для него самой этики. Если у Чехова этическая коллизия подается в общебытийном аспекте (например, в «Огнях»), то для Горького характерен обратный ход: бытийное просвечивается у него этическим. Это проявляется и в изображении степи, в котором явно доминирует антропоморфно-оценочная образность («*богатырским размахом распростерлась степь*», «*неприветливые горизонты*», «*свободная равнина*» и т. д.). Субъект, воспринимающий и описывающий пространство, у Горького неразрывно связан с его активным преодолением, прохождением. Он – рядом с персонажами, один из них (недаром многие рассказы строятся на автобиографически-очерковой основе), но он выражает более высокий духовный «градус», соединяя активность с рефлексией. По сути, он воплощает авторский гуманистический идеал «микрокосма», и весь сюжет сосредоточен прежде всего на его демонстрации. Этот идеал имел полемическое звучание в кризисную эпоху «конца века», подвергшую пересмотру категорию личности. Активистски-индивидуалистический характер этого идеала обусловливает «центрированность» пространства вокруг «я» и одновременно центробежную экспансию этого «я» через прием антропоморфизма. Горьковская позиция имеет явные точки соприкосновения с чеховской, характерной для послесахалинского периода.

Однако это лишь внешнее сходство, по сути же горьковский антропоцентризм сильно отличается от того понимания личности, из которого исходил Чехов. В принципе применительно к горьковскому творчеству 1890-х годов неправомерно говорить о понятии личности[12]. Это скорее ее декларация, заявка на лич-

---

[12] Исследование творчества Горького с трудом освобождается от инерции апологетического освещения, о чем говорят подобные утверждения: «Творчество М. Горького, пропитанное духом сопротивления дегуманизации личности, растет как художественное опровержение замкнутого в себе индивидуализ-

ность, не имеющая внутреннего содержания и наделенная главным образом энергией, неким «жизненным порывом» во многом биологического характера, означающим лишь потенциальность собственно личностного нравственного проявления. Отсюда столь острый интерес Горького к этической проблематике, точнее, к самой возможности ее приложения к его персонажам, которые не случайно выведены за пределы общества. Горький хочет основать личность на новых, не социальных началах, реабилитируя индивидуализм, но для ее «сертификации» обращается к традиционным этическим меркам, что порождает концептуальную двойственность его сюжетов, двойственность субъекта повествования. С.Д. Балухатый, характеризуя «образ автора» в рассказах Горького, определял его так: «наблюдатель жизни, свидетель описываемых событий и собеседник с многочисленными своими "спутниками" на жизненном пути»[13]. Действительно, активность повествователя, в качестве персонажа участвующего в событиях, легко оборачивается, как в «эпилоге» рассказа «В степи», позицией постороннего, перечеркивающей существенность всякого определенного проявления субъекта.

Главное же – и в самом действии субъект весьма расплывчат, что ведет к ощутимой абстрактности пространства. К середине 1890-х годов Горький уже во многом преодолел избыточную декоративность изображения, но тяготение к условной образности осталось для него характерным. Так, в облике степи («В степи»)

ма»; «антииндивидуалистический пафос питает собой важнейшие произведения раннего Горького» (Колобаева Л.А. Указ. соч. С. 279, 283). Более верным представляется следующее наблюдение: «..."героическое", столь значимое для Горького, выступает всё настойчивее как выходящее за рамки индивидуального в человеке, грозя подавить подлинно личностное в нем» (Гей Н.К. Обновление устойчивого: (Очерк-портрет в творчестве М. Горького и В.В. Розанова) // Связь времен: Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX–начала XX века. С. 179). Исследователь отмечает, что основной интерес Горького нацелен на внешне-характеристическое в человеке, на его действенно-событийные проявления.

[13] Балухатый С.Д. Стиль раннего Горького // Балухатый С.Д. Вопросы поэтики. Л., 1990. С. 281.

конкретные реалии явно вытесняются метафорическими образами, весьма слабо привязанными к конкретной местности, пусть даже имеющей при этом определенное географическое обозначение; вот, например, изображение пути за Перекопом: «*Вокруг нас во все стороны богатырским размахом распростерлась степь, и, покрытая синим знойным куполом безоблачного неба, лежала, как громадное круглое черное блюдо. Серая, пыльная дорога резала ее широкой полосой и жгла нам ноги*» (3; 175). Повествователь не описывает непосредственно окружающее его пространство, а использует общие образные формулы, восходящие к неопределенному субъекту и исключающие конкретно-личное отношение.

Показательна и зачастую характерная для Горького недостаточная четкость смысловой дифференциации пространственных образов, несмотря на явную его склонность к рационалистической метафорике, доходящей порой до аллегоризма. Так, в рассказе «Челкаш» сталкиваются две тенденции: к аллегорически-однозначному семантическому противопоставлению образов моря, неба и степи в соответствии с их антропологическим содержанием; и к их объединению в общий комплекс природной стихии; эта интегрирующая тенденция торжествует в финале, где конфликт персонажей поглощается конфликтом «человек – природа». В «Моем спутнике» море и степь выступают как взаимозаменяемые символы, равно приспособленные к выявлению личностного потенциала двух персонажей. Горькому явно важнее не конкретное наполнение пространства, а его масштабность, то есть абстрактно-количественная мера, служащая для антропологической характеристики. Так, в «Моем спутнике» антропологическую иерархию окончательно закрепляет финальный образ: в противоположность герою-рассказчику, не раз продемонстрировавшему свою причастность пространству большого мира, его «спутник» «*сунулся в какой-то темный и узкий переулок и исчез в нем – навсегда*» (1, 152).

Важна и такая пространственная характеристика горьковских сюжетов, как перспективность. Многие рассказы построены на движении, пути; порой подробно (как в «Моем спутни-

ке») обозначается его «география». Но в процессе пути сохраняется внутренняя неизменность героя-повествователя и его по преимуществу внешнее отношение к окружающему пространству. Движение обнаруживает свою самоцельность: «... *идти дальше. Куда? Вообще – дальше*» (3; 174). Горьковский человек как бы пытается экстенсивным движением компенсировать отсутствие внутренней цельности. К нему применимо определение «человек перспективы», характеризующее у П.А. Флоренского ренессансный «дух» индивидуализма и атеизма: «Порыв вдаль, вечный порыв, хотя самая даль сознается как вполне однородная со всяким другим местом. Так Возрождение, угасив в сознании Небо, иную, чем Земля, действительность, взамен беспредельно расширяет землю и гонит по лицу этой земли, заранее объявив, что нигде не будет найдено ничего нового сравнительно с окружающим. И потому заранее возвещается бесцельность и бесплодность этого непрекращающегося томительного странствия по беспредельным мирам, везде одинаково неудовлетворяющим»[14]. Такая пустая, чисто внешняя, пространственная «перспективность» связана с отсутствием трансцендирования, обеспечивающего способность к целостному взгляду на окружающее со стороны, к подлинно личностному самоосмыслению в мире.

Таким образом, личность в творчестве Горького 1890-х годов остается абстрактно-декларативным понятием, которому соответствует сущностная «пустота» изображаемого пространства, получающего лишь весьма условные характеристики. Недаром Горький часто использовал само слово «пространство»[15], перекрывая его обобщенностью реальный облик мира. Объек-

---

[14] Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественных произведениях. М., 1993. С. 151.

[15] Например: «*маленькое пространство, занятое нами*» («В степи», 3; 182); «*я чувствовал себя на краю земли, созерцающим пространство...*»; «*Казалось, пространство гневной воды не имело границ*» («Мой спутник», 1; 132, 136); «*На далекое пространство от берега с моря подымались темные остовы судов ...*» («Челкаш», 2; 19); «*Но плоты плывут вперед, и даль отодвигается перед ними в пространство, полное тяжелых облачных масс. <...> Пространство наполнено шумом разбиваемой воды ...*» («На плотах», 2, 61) и т. д.

тивный мир, изученный Горьким в странствиях, оказался в художественном отношении условно-схематичным «пространством», ожидающим заполнения от субъекта, который, в свою очередь, не смог получить личностной определенности в абстрагированном пространстве и сумел передать ему лишь самое обобщенное антропологическое содержание.

Бунин, в творчестве 1890-х годов во многом кардинально расходящийся с Горьким, смыкается с ним в субъективистском подходе к пространству, который он, в отличие от Горького, рефлектирует: «Мир – зеркало, отражающее то, что смотрит в него»[16]. Но если Горький стремится к индивидуально-личностному «оформлению» субъекта, то Бунин – к его растворению во «внеличной универсальной стихии», в «трансцендентальном субъекте»[17]. Ему чужд антропоцентризм, исповедуемый Горьким: он «отказывается от самонадеянных претензий личности считать себя центром мира. Человеческое «я» для Бунина уже не космос в миниатюре...»[18].

Исследователи всё больше говорят о феноменологической основе творчества Бунина, суть которой – в «устранении разрыва между субъектом и объектом», «переходе от личного восприятия к коллективному», к «феноменологической "свободной" субъектности надиндивидуального субъекта»[19]. Для Бунина исчезает не только «объективное время бытия природы», которое «лишается признака абсолютности, то есть перестает восприниматься и ощущаться как "ньютоновское" время»[20], но и

---

[16] Цит. по: Кучеровский Н. И. Бунин и его проза. Тула, 1980. С. 43. Письмо Бунина, относящееся к первой половине 1890-х годов, хранится в отделе рукописей ИМЛИ.

[17] Мальцев Ю. Указ. соч. С. 121.

[18] Колобаева Л.А. Указ. соч. С. 66.

[19] Мальцев Ю. Указ. соч. С. 111. См. также: Пращерук Н.В. Феноменология Бунина: авторское сознание и его пространственная структура. Автореферат дис. <...> докт. филол. наук. Екатеринбург, 1999.

[20] Иоаннисян Д.В. Природа, время, человек у А.П. Чехова и И.А. Бунина // Русская литература XX века (дооктябрьский период): Сб. 4. Творчество И.А. Бунина. Калуга, 1973. С. 57. «У Бунина нет ощущения потока жизни.

объективное пространство. Бунин сам заявлял: «... По причине того, что я не совсем обычный человек, мои представления времени, пространства и ощущение себя самого зыбки особенно»[21]. Пространство для Бунина неотделимо от воспринимающего его сознания. Поэтому отдельное, объективное, «пустое» пространство для него – абсурд и кошмар, как тот детский сон, что изложен в ранней редакции «Жизни Арсеньева»: «... *с несказанной безнадежностью, с ужасной болезненной подлинностью видел я безграничное, сверху и снизу, и во все стороны пустое пространство* <...>, *и я видел вместе с этим самого себя; один, совершенно один во всей этой довременной пустоте...*» [22].

Субъектно-объектная слитность пространства проявляется в такой структурно-художественной особенности бунинских произведений, как растворение реальной картины в разных восприятиях вплоть до утраты индивидуальной определенности субъекта. Это отличает Бунина от Чехова с его личностно-гносеологическим подходом, характерным для «Степи», где ускользающая от человека «сущность» была мучительно переживаемой проблемой каждого субъекта. В рассказах середины 1890-х годов, когда личностное начало оказалось заметно редуцировано, «размывание» субъектности не затронуло объективного мира; поэтому на фоне его онтологической незыблемости оно выступало как своего рода «минус-прием», выявляющий и акцентирующий потерю, то есть

<...> Для него жизнь – совокупность фиксированных, застывших, потому так ярко увиденных проявлений. <...> Не движение времени, а бесконечно длящееся мгновение, разрастающееся в вечность» (Сливицкая О.В. Фабула – сюжет – подробность бунинской новеллы // Там же. С. 49).

[21] Цит. по: Мальцев Ю. Указ. соч. С. 10. Рукопись от ноября 1921 года хранится в Парижском архиве Бунина.

[22] Бунин И.А. Жизнь Арсеньева. Париж, 1930. С. 80. Цит. по: Мальцев Ю. Указ соч. С. 30. О.В. Сливицкая отмечает, при очевидной близости Бунина с мироощущением Востока, существенное отличие: в восточном искусстве важнейшую роль играет «пустота как идея небытия – первооснова всего сущего. Это – незаполненное пространство в живописи, пауза в поэзии. <...> У Бунина иное. Его своеобразие определяет плотность живописания»; образы у Бунина «густо заселяют пространство» (Сливицкая О.В. О природе бунинской «внешней изобразительности» // Рус. лит., 1994. № 1. С. 76-77).

всё равно, так или иначе, указывающий на личность. Человек и мир, субъект и объект остаются у Чехова, хотя и в разных соотношениях, неразрывными и неслитными. Бунин же создает их феноменологическое единство.

Степь (поле) – воплощение изначальной пространственной интуиции Бунина: «*Я родился и рос <...> совсем в чистом поле, которого даже и представить себе не может европейский человек. Великий простор, без всяких преград и границ, окружал меня <...> только поле да небо видел я*»[23]. Этот образ, одновременно интимно-лирический и категориально-универсальный, – один из наиболее репрезентативных в его творчестве. Он наглядно демонстрирует характерную для писателя онтологическую (а не социально- психологическую) ориентацию основного конфликта, выступая прежде всего в значении бытийного пространства вообще. В силу этого он легко поддается символическому освещению, вступая в ассоциативные образные ряды. Так, в рассказе «В поле» (1895) степь предстает как «*пустыня*», окружающая «*одинокий*» хутор Лучезаровку (образ, напоминающий затерянное в вековом бору село Святое в повести Тургенева «Поездка в Полесье»). Ее метельное пространство уподобляется морю («*море степных снегов*» 2; 105) и, образуя метафорическую цепочку «степь – море – снег – смерть», перерастает в метафору небытия: «*какое-то бесконечное пространство*» (2; 105), которое наступает на человеческую жизнь. Ее восприятие принадлежит нерасчлененному сознанию повествователя и персонажей, субъектные очертания которого размыты, так что и чувственная конкретика, и итоговое символическое значение образа становятся достоянием не отдельного индивида, а как бы сознания вообще.

В рассказе «Святые горы» (1895) степь показана прежде всего на пересечении непосредственного индивидуального ее восприятия рассказчиком и имманентного ей масштабного объективно-исторического содержания. Но эта оппозиция дробится

---

[23] Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1965. Т. 6. С. 40. Далее произведения Бунина цитируются по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках.

сложным взаимопроникновением сторон: «*старина*» является содержанием сознания субъекта, который, в свою очередь, представлен не только самим рассказчиком, но и «*сторожевым курганом*», Донцом, Святогорским монастырем, не говоря уже о людях – первом иноке древней обители или одном из воинов князя Игоря, ощущения и мысли которых реконструирует рассказчик. В результате пространство оказывается полностью субъективно. Если у Горького преобладает незаполняемая пространственная перспектива, то у Бунина она заменена «перспективой» бесконечного субъекта. Его персонификация происходит в момент встречи с объектом, который, в свою очередь, только здесь и раскрывается, практически только здесь и присутствует[24]. Отсюда исключительная яркость каждой такой встречи[25], ведь в ней «резонируют» энергии встречного движения: небывалая интенсивность чувственного контакта человека с миром объясняется радостью взаимного «узнавания» и воплощения.

Наиболее тесное соприкосновение с Чеховым в степной теме являет собой рассказ «Далекое» (1903–1926), демонстрирующий определенные константы зрелого бунинского творчества. Рассказ явно перекликается со «Степью»: его герой – девятилетний мальчик, едущий с отцом в дрожках по летней степи. Но если у Чехова герой, как и стоящий за ним повествователь, наделен гносеологической активностью, занят вопрошающим вглядыванием в мир, рефлексией по поводу увиденного и услышанного, направленной на осмысление мира и своего места в нем, то здесь герой поглощен остротой разнообразных ощущений, которые не осмысливаются, остаются на безотчетно-эмоциональном уровне. Но при внешней гармоничности бунинс-

---

[24] Поэтому недостаточно обоснованным представляется утверждение исследовательницы: «Бунинский пейзаж отмечен глубиной перспективы, которая ведет нас, по-русски, “в даль”, “на край света” – в даль пространств и времен ...» (Колобаева Л.А. Указ. соч. С. 72).

[25] «Для него жизнь – совокупность фиксированных, застывших, потому так ярко увиденных проявлений», – так комментирует эту особенность Бунина исследовательница (Сливицкая О.В. Фабула – сюжет – подробность бунинской новеллы. С. 49), что кажется не вполне исчерпывающим объяснением.

кого повествования, казалось бы, целиком заполненного жизнерадостным мировосприятием героя, дает о себе знать субстанциальный трагизм человеческого бытия, заключенный в разладе между поверхностной радостью жизни и ее непостижимым и неизменным внутренним законом, данным в тех же самых нерефлектируемых восприятиях. Таков финальный образ, включающий в сиюминутное ощущение жизни предвестие неотменимого будущего:

«*Но и теперь чудесно. Дышит Илья чистым полевым ветром, слушает хохлатых жаворонков, распевающих над полями, в облаках, в бесконечном просторе... Степь вокруг, куда ни кинь взор, зеленая, ровная, вольная. И ни души в степи, ни кустика, ни деревца – только далеко впереди машет, как утопающий руками, чья-то мельница*» (2; 290).

Рассказ оказывается, в отличие от «Степи», не художественно развернутым поиском, а экспликацией универсального «ответа» о безнадежной конечности человека, об «изначальной, онтологической невозможности счастья»[26]. Образ степи выступает одновременно в своей живой пластичности и в трансцендентальной интуиции, делающей ее зыбкой, выдающей ее «виртуальность» и ищущей спасительной опоры в непосредственных ощущениях.

Символистская и модернистская проза устранила это противоречие, отказавшись от художественной презумпции объективности мира; показательно, что из литературы практически исчез образ большого пространства, уступив место камерным топосам (причем обычно «антропогенного» характера: город, жилище) или откровенно условным, искусственным пространственным построениям. На фоне этой прозы Бунин выступил,

---

[26] Мальцев Ю. Указ. соч. С. 118. О.В. Сливицкая подчеркивает «единосущность», неразрывное единство «полюсов» в художественном мире Бунина: «И блаженство, и страдание, по Бунину, онтологически неизбежны. Но он относится к этому не примиренно-философично, а страстно», погружаясь в то и в другое с полной самоотдачей (Сливицкая О.В. О природе бунинской «внешней изобразительности». С. 78).

по определению Ю.М. Лотмана, как «новатор, желающий быть продолжателем великой классической традиции в эпоху модернизма, но с тем, чтобы переписать всю эту традицию заново»[27]. В творчестве Бунина русский реализм достиг той грани, к которой приблизился, но не прикоснулся Чехов, сохранивший взаимозависимость и соотнесенность человека и мира как неотъемлемую основу художественности даже в кризисные периоды[28]. Именно в сопоставлении с Буниным становится очевидна принципиальная «нефеноменологичность» творчества Чехова, исходящего из автономного, внесубъектного существования материального, природного мира. Поэтому излишне категоричными и широкими представляются утверждения С.В. Тихомирова о его полной подчиненности у Чехова воспринимающему сознанию: изображаемый мир «словно лишен того, на что могло бы натолкнуться проникающее в него сознание и ощутить как упор, как некое иное существование <...> за пределами этого сознания. <...> Природа <...> оказывается пассивным зеркалом, в которое смотрится герой и видит самого себя»[29]. Исследова-

---

[27] Лотман Ю.М. Два устных рассказа Бунина // Лотман Ю.М. Избр. статьи. Т. 3. С. 173. Ср.: «Мироощущение Бунина, при всей его ностальгии по утраченному раю и классическому идеалу гармонии, благородной ясности и простоте, – это всё же мироощущение нового человека разорванной и трагической эпохи» (Мальцев Ю. Указ. соч. С. 147).

[28] Н.Я. Берковский отмечал такое различие между Буниным и Чеховым, объясняя его не столько аналитически, сколько апологетически по отношению к Чехову: Бунин «в поэтике своей менее реалист, чем Чехов, по недостаточному развитию у Бунина духовной стороны. <...> В прозе Чехова – чувственная действительность как бы уложилась в свой смысл, при всем лиризме Чехова сохраняется некое философское расстояние между ним и картиною живых вещей в его рассказах. <...> В прозе Бунина нет той строгой дисциплины внутреннего смысла, которою всё проверяется у Чехова» (Берковский Н.Я. Чехов: от рассказов и повестей к драматургии // Берковский Н.Я. Литература и театр: Статьи разных лет. М., 1969. С. 79, 80). Очевидно, что основной упор исследователь делает здесь на наличие или отсутствие у писателя представления как о внутренней логике объективного мира («смысл» «чувственной действительности»), так и о причастности к ней человека..

[29] Тихомиров С.В. Природа в сознании героев А.П. Чехова // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. 1986. № 4. С. 19, 20.

тель ссылается на ряд предшественников (И.А. Гурвич, А.П. Чудаков, В.Б. Катаев, М.М. Гиршман), которые, однако, не столь категоричны в выявлении чеховского субъективизма.

В равной степени неприемлемо и расширительное утверждение чеховского «антропоморфизма», например, у С.Д. Балухатого, отмечавшего принцип соответствия между пейзажем и «психологией человека» как «универсальный» у Чехова, у которого «человеческое неотделимо от природно-пейзажного»: «В этом ключ к "пантеизму" Чехова, к его принципиальному антропоморфизму»[30]. Соседство с Горьким помогает яснее разглядеть у Чехова отход от этого принципа, связанный с изменением его онтологических представлений. Кризис 1897–1898 годов – период наибольшего отдаления Чехова как от антропоморфизма, так и от антропоцентризма, что, несомненно, взаимосвязано.

В рассказах этого периода не изображается победа героя. Их сюжет неизменно сводится к поражению человека, связанному с неспособностью самопроявления в культуре. Тема культурного бессилия человека соединяется с темой бессилия, слабости самой культуры, которая теперь неизменно предстает как ущербная, отжившая, ушедшая в прошлое. Таков заброшенный сад («В родном углу») – «*старый, некрасивый, без дорожек, расположенный неудобно, по скату...*» (9; 315); или смутное воспоминание героини о детстве в интеллигентной московской семье («На подводе»); или призрачная башня, где свалены поломанные кресла («У знакомых»[31]), и т. д.

Показательна эволюция образа сада в «Ионыче», где сначала, подобно «Дому с мезонином», сам культурный топос провоцирует героя на соответствующие душевные движения. Культура человеческого творчества, олицетворяемая Туркиными,

---

[30] Балухатый С.Д. Ранний Чехов // Балухатый С.Д. Указ. соч. С. 151.

[31] Не случайно Н.Я. Берковский, характеризуя творчество Чехова в целом как отражение предельной изжитости мира (имелся в виду прежде всего социальный аспект), ссылался именно на этот рассказ, где, по его мнению, автор, как и герой, «вжился в пейзаж и в быт русской усадьбы» (Берковский Н.Я. Указ. соч. С. 53).

сразу профанирована, но сад еще сопротивляется этому ироническому освещению, аккумулируя в себе арсенал ее традиций («*...старый тенистый сад, где весной пели соловьи*»; «*Приближалась осень, и в старом саду было тихо, грустно и на аллеях лежали темные листья*» 10; 24, 29). Но характерно настойчивое указание на старость сада, благодаря чему становится органичным его образно-смысловое смыкание с кладбищем: «*Кладбище обозначалось вдали темной полосой, как лес или большой сад*» (10; 31). После эпизода на кладбище образ сада полностью утрачивает живописные черты и сходит на нет, как бы вытесненный из сюжета.

Этот эпизод является в рассказе переломным, сжато демонстрируя процесс угасания личностной активности героя, протекающий в два этапа. Первый связан с высшими духовно-эстетическими представлениями человека: сначала Старцева поразила красота и гармония, говорящая о «*жизни тихой, прекрасной, вечной*», о «*прощении, печали и покое*» (10; 31). Но эта гармония, возможная в абстрактно-обобщенном представлении, разбивается в конкретном приложении к себе, неизбежно оборачиваясь ужасом смерти: «*И только когда <...> он вообразил самого себя мертвым, зарытым здесь навеки*», то «*подумал, что это не покой и не тишина, а глухая тоска небытия, подавленное отчаяние...*». Так, осознанием своей смертности, разрушается иллюзия духовной гармонии человека с миром.

Второй этап капитуляции героя происходит на уровне плотских желаний и представлений, когда Старцев «*ждал страстно и рисовал в воображении поцелуи, объятия*», «*перед ним белели уже не куски мрамора, а прекрасные тела ...*» (10; 31, 32); но темнота осенней ночи и собственная усталость, вызванная грузностью, – проявления физических законов материально-природного мира – вытесняют и эти иллюзии. Человек оказывается несостоятелен не только в бытийной перспективе, но и в сфере своих актуальных возможностей. Финал главы отражает переход героя на тот уровень, на котором он, несмотря на явную дальнейшую деградацию, уже не претерпит сущностных изменений.

Поведение Старцева на кладбище наглядно отражает изменение антропологических воззрений Чехова по сравнению с периодом «Черного монаха» и «Дома с мезонином», когда главная опасность усматривалась в издержках индивидуализма. Теперь она видится в духовной и физической слабости человека, ведущей к утрате им культурной инициативы.

Наиболее развернутым выражением кризисной позиции Чехова явилась «маленькая трилогия». Внимание многочисленных исследователей традиционно привлекала прежде всего социально-этическая интерпретация сюжета, тогда как пространственная структура цикла позволяет проникнуть в более глубокие пласты авторского мировидения. При бесспорном единстве организации трилогия характеризуется внутренним неравновесием – гораздо более тесным сцеплением второй и третьей частей, что обусловлено прежде всего их общей локальной закрепленностью. Усадьба является в них и местом действия, и темой; в результате она концентрирует в себе авторские онтологические представления, организующие всю трилогию. Важность этого топоса подчеркивается и строением повествовательного сюжета – троекратным подступом Ивана Иваныча к рассказыванию истории об имении брата. Рассказ не состоялся ни в сарае на окраине села, ни в поле, а прозвучал именно в усадьбе Алехина, тем самым резонируя с окружающей обстановкой. Обильно представленная в обрамлениии и в рассказах Ивана Иваныча и Алехина, усадьба проявляется разными гранями и весьма красноречиво демонстрирует изменения в представлениях Чехова о мире и человеке.

В панораме, открывающей рассказ «Крыжовник», усадьбы показаны в суммарном образе, характеризующем их «онтологическое» место:

«...поле представлялось им бесконечным. Далеко впереди еле были видны ветряные мельницы села Мироносицкого, справа тянулся и потом исчезал далеко за селом ряд холмов, и оба они знали, что это берег реки, там луга, зеленые ивы, усадьбы, и если стать на один из холмов, то оттуда видно такое же громадное поле, телеграф и поезд, который издали похож на ползущую гусеницу, а в ясную погоду оттуда бывает виден даже город» (10: 55).

Эта картина включает элементы природного мира, представленного полем (смысловым аналогом степи), и мира культурного (телеграф, поезд, город), которые соотносятся друг с другом в весьма неопределенном порядке. Между природой и культурой нет четкой границы (телеграф и прочее вписаны в «*такое же громадное поле*»; причем «*поле*» само явно несколько «окультурено» по сравнению со степью); но все же усадьбы прикреплены к зримой линии (холмы, река), вызывающей представление о разделе. Это колебание между наличием и отсутствием границы исподволь создает ту проблемность, которая будет сопровождать образ усадьбы[32].

Его осмысление в трилогии связано прежде всего именно с соотношением культурного и природного начал, которое теперь видится Чехову иначе, чем в предыдущий период. В приведенном отрывке уже запечатлен принцип этого соотношения, которое теперь складывается явно в пользу природного пространства. Очевидно доминирование поля, со всех сторон охватывающего усадьбы. Показательно, что презентация алехинского

---

[32] Показательно отличие этой панорамы от близкого к ней фрагмента рассказа «Счастье» (1887), о котором шла речь в первой главе: «*... уже были видны все курганы и далекая, похожая на облако, Саур-Могила с остроконечной верхушкой. Если взобраться на эту Могилу, то с нее видна равнина, такая же ровная и безграничная, как небо, видны барские усадьбы, хутора немцев и молокан, деревни, а дальнозоркий калмык увидит даже город и поезда железных дорог. Только отсюда и видно, что на этом свете, кроме молчаливой степи и вековых курганов, есть другая жизнь ...*» (6; 217). Здесь пространство представлено в очевидной символической обобщенности, которая во многом задана ключевым положением «*Могилы*»; прямое соотнесение «*равнины*» степи с «*небом*» подчеркивает в ней абстрактность пустого пространства. Ему противопоставлен комплекс цивилизации, отодвинутый в даль и расположенный в целом соответственно перспективе движения истории. Появление «*дальнозоркого калмыка*» на месте безличного наблюдателя акцентирует «первозданность» помещенного в зону степи человеческого существа, что соответствует символико-онтологическому аспекту всего сюжета. Теперь пейзаж реалистически конкретизирован, в нем акцентируется не схема бытийной коллизии, а ее жизненное наполнение. Но «*поле*» с его разнообразной топографией, сменив абстрактное пространство степи, унаследовало при этом глубину ее семантики, получившей иную направленность.

имения происходит совсем не так, как в «Доме с мезонином», где уже само заглавие создавало соответствующую фокусировку, затем соседство в экспозиции рассказа двух имений – Белокурова и Волчаниновых – также заостряло внимание на этом виде топоса, а движение героя к дому с мезонином происходило целиком в «силовом поле» усадьбы, вокруг которой концентрировался уютный, весь проникнутый человеческим присутствием пейзаж. Подобное можно увидеть и в других рассказах послесахалинского периода – «Соседи», «Черный монах», «В усадьбе», «Ариадна».

Теперь имение само предстает как часть чужого и неуютного пространства: в нем, как и в поле, сыро и грязно от дождя. И в составе самой усадьбы наиболее активны образы из природного мира – река, плес: «*Они свернули в сторону и шли все по скошенному полю <...> Скоро показались тополи, сад, потом красные крыши амбаров; заблестела река, и открылся вид на широкий плес с мельницей и белою купальней*» (10; 55–56). Главное, что характеризует здесь присутствие человека, – напряженный и неприятный труд, которым занят Алехин и к которому приобщаются Иван Иваныч и Буркин через «*чувство мокроты, нечистоты, неудобства во всем теле ...*» (10; 56). Таким образом, пространство усадьбы лишается былой заповедности, становясь местом малорезультативной жизненной борьбы человека.

Симптоматична редукция образа дома. Его расположение в усадьбе никак не обозначено; дом не вписан в пространство, изображается лишь его внутренний вид, который резко контрастирует с внешним окружением, выпадая из него, как почти нереальный. Этому способствует неизменное присутствие в описаниях дома горничной Пелагеи, поразительная красота которой в сочетании с бесшумными движениями придает ее облику призрачность. Характерна вообще беззвучность дома, особенно заметная в сопоставлении с окружающими его описания жизненными шумами.

Образ дома в обрамлении рассказа «Крыжовник» возникает в три приема, причем каждый раз в новом контексте актуализи-

руются новые его грани. Так, первое краткое изображение по контрасту с грязью и шумом от дождя и работающей веялки указывает на его своеобразную герметичность. Второй интерьер возникает после описания купальни, которая, как явствует из первой обзорной картины имения, составляет его существенный элемент. Она призвана гармонично уравновешивать культурные усилия человека («*Купальня <...> хорошая, отец еще строил...*») с природным миром; но они остаются невостребованными («*...но мыться как-то все некогда*» 10; 57) и практически растворяются в самодостаточном существовании природы (эпизод купания Ивана Иваныча). Такой фон оттеняет культурную обособленность дома. В его втором описании усиливаются черты комфорта и появляются портреты предков. Тем самым позитивные, гуманные черты культурного мира оказываются отодвинуты в прошлое, становятся в настоящем подобны миражу. Первоначальное соотношение природы с культурой как человеческим миром осложняется коллизией между культурой и живым человеком.

В рассказе Ивана Иваныча эта смысловая дифференциация вытесняется другой. Он освещает имение в двух планах – ретроспективно-идеальном и актуально-идеологическом. В первом, связанном с ностальгическими воспоминаниями детства, имение ассоциируется с «*волей*» и противопоставляется жизни в городе. Во втором оно ассоциируется с «*тремя аршинами земли*» и противопоставляется «*всему земному шару, всей природе*» (10; 58). На пересечении этих двух аспектов возникает саркастический образ имения Николая Иваныча, в котором мечта оборачивается пошлостью. Он вступает в диалог с образом усадьбы Алехина, придавая ему существенную акцентировку.

Эти два имения контрастно соотнесены уже названиями: алехинское традиционное «*Софьино*», подчеркнуто благозвучное и гармоничное, и нелепо сконструированное «*Чумбарокова Пустошь, Гималайское тож*». Названия отражают суть каждого: одно – органично вписанное в пейзаж, другое – неумело «сделанное», насильственно перекраивающее землю: «*Везде*

канавы, заборы, изгороди, понасажены рядами елки – и не знаешь, как проехать во двор, куда поставить лошадь» (10; 60). При этом в обеих усадьбах дом не занимает центральной позиции, но по разным причинам. Дом Чимши-Гималайского просто не выделен из усадьбы в целом с ее примитивной бытовой прагматикой, целью и символом которой является крыжовник. Дом Алехина, напротив, резко противопоставлен всей усадьбе: он почти сказочно концентрирует в себе ту гармонию, которая создается огромными усилиями, локализованными в других частях имения (мельница, амбары).

Приземленная цельность усадьбы, саркастически обрисованной Иваном Иванычем, оттеняет, таким образом, не только поэтическую красоту, но и внутреннюю противоречивость усадьбы Алехина, драматичное расслоение в ней жизни (как бессмысленной жертвенной активности) и культуры (как эстетики и гармонии). Это составляет основу авторского высказывания на тему счастья, актуализировавшуюся во второй и третьей частях трилогии на уровне дискурса рассказчиков и имплицитно присутствовавшей уже в «Человеке в футляре» («*Да, он достиг своего идеала!*» 10; 52). П.М. Бицилли интерпретировал «маленькую трилогию» как повествование о счастье пошлого человека (первая и вторая части) и настоящем человеческом и потому преходящем счастье[33]. Но в цикле тема счастья не исчерпывается противопоставлением героев по их духовно-нравственным качествам, а углубляется до онтологического представления о месте человека в мире, модель которого дает имение. По сравнению с предыдущим периодом заметно разуверение Чехова в бытийной востребованности человеческого самопроявления, в культуре как гармоническом взаимодействии человека с миром.

Чрезвычайно симптоматичен здесь образ портретов. В нем сразу подчеркивается, а при втором упоминании еще усиливается мотив живой одушевленности запечатленных людей. Но

---

[33] См.: Bicilli P.M. Op. cit. S. 148.

во втором случае эта жизнь определенно отнесена в прошлое: «*... казалось, что его слушали не одни только Буркин и Алехин, но также старые и молодые дамы и военные, спокойно и строго глядевшие из золотых рам*»; «*...здесь когда-то ходили, сидели, пили чай вот эти самые люди, которые глядели теперь из рам ...*» (10; 57, 65). Живость портретов, контрастируя с вытеснением человеческого начала в потребительской псевдокультуре («*того и гляди, хрюкнет в одеяло*» 10; 60), говорит, конечно, прежде всего о духовном превосходстве подлинной культуры. Но в сочетании с засасывающим трудом самого хозяина имения здесь вырисовывается и другая сторона. Портреты навсегда сохранили жизнь бывших обитателей имения, но в очищенном, эстетизированном виде, разительно отличающемся от действительности Алехина. Несомненно, здесь важен прежде всего фактор социальной истории, отодвинувшей в прошлое праздную жизнь в усадьбе. Но он не отменяет и сущностной «надгуманности» культуры, использующей человеческую жизнь как сырье для создания красоты и гармонии.

Этот аспект, унаследованный от Тургенева («Дворянское гнездо») и Мопассана («Жизнь»), дополняется другими пессимистическими чертами в заключительной части трилогии, где «рама» сливается с рассказом. Имение Алехина предстает здесь в дополнительных ракурсах. Освещение в диахроническом плане усиливает мотив жертвенности героя, заточившего себя в усадьбе для уплаты отцовского долга. Его жизнь в имении оказалась полностью разведена с культурой как «*культурными привычками*», «*внешним порядком*» (10; 68) и как творческой деятельностью («*...я, образованный человек, знающий языки, вместо того, чтобы заниматься наукой или литературным трудом, живу в деревне, верчусь как белка в колесе...*» 10; 71). С другой стороны, имение противопоставлено и личному счастью, на чем сосредоточен весь сюжет рассказа. Общего пессимистического звучания трилогии не отменяет замеченная В.И. Тюпой эволюция состояния природы – от ночи в первой части через пасмур-

ный день во второй к появлению солнца в финале третьей[34]. Не менее важно, что в финальной картине, открывшейся Буркину и Ивану Иванычу с балкона, соотношение природного (плес) и культурно-антропного (сад) складывается явно не в пользу последнего: «*отсюда был прекрасный вид на сад и на плес, который теперь на солнце блестел как зеркало*» (10; 74). Такой дисбаланс, появившийся уже в первой панораме имения («Крыжовник»), а теперь повторенный с усилением, отнюдь не нейтрален для итогового смысла.

Показательна сведенная до минимума роль сада, который в обоих рассказах упоминается лишь вскользь. (В этом проявляется растущая внутренняя дифференциация образа усадьбы, особенно наглядная в драматургии). Сад как традиционное выражение равноправного сотрудничества человека и природы уступил место топосам, свободным от человеческого присутствия, – полю, плесу, по своим пространственно-семантическим характеристикам близким к степи. Тем самым итоговое представление о месте человека в мире складывается из двух взаимодополняющих оппозиций: человек и культура, человек и природа. В первой человек поглощается отчуждающейся от него культурой, вырастающей из его жизни. Во второй он вместе с культурой поглощается природным миром. Небезразлично то, что в журнальном варианте рассказ «О любви» кончался не объединением «всех трех рассказчиков» «красотой природы и воспоминанием об Анне Алексеевне»[35], а указанием на их близкое и неизбежное расставание. В этом финале вновь возникал мотив трудной и грязной дороги («*...пешком теперь грязно; в пятом часу наши бабы поедут в Федотово за известкой, так вот кстати и подвезут нас*» 10; 261), возвращающий к началу темы имения в рассказе «Крыжовник» и закрывающий оптимистическую перспективу.

В каждой из трех панорамных картин (по одной в каждом рассказе: финалы первой и третьей частей, начало второй) показана, казалось бы, гармония мира и человека. Но в первом

---

[34] См.: Тюпа В.И. Указ. соч. С. 113.

[35] Там же.

случае («Человек в футляре») она основывается на полной нейтрализации прежде всего человеческой активности («*Все было погружено в тихий, глубокий сон; ни движения, ни звука...*» 10; 53). Во втором рассказе умиление людей «*любовью к этому полю*» и тем, «*как велика, как прекрасна эта страна*» (10; 55), быстро вытесняется всего лишь начавшимся дождем. И в завершающей части природа вновь демонстрирует свое превосходство над человеком. Истории из человеческой жизни, составляющие фабулу всех трех рассказов, разворачиваются в тесном пространстве, которое само по себе не маркировано положительным или отрицательным смыслом. Если в первых двух частях это пространство обособления от мира, то в последней это прежде всего теснота душевной близости; но всем им в равной степени противопоставлена обширность природного пространства (поле, плес). Оно вовсе не обладает титаническим масштабом, но тем не менее уделяет человеку лишь ограниченное место, что выражает изменение онтологических представлений Чехова по сравнению как с послесахалинским, так и с предсахалинским периодом.

Чехов показывает взаимосвязь слабости человека с «культурной энтропией», которую она порождает и которой в свою очередь усугубляется, но которая безусловно является объективно протекающим процессом. Такая относительная автономность мира проявляется в этот период у Чехова в характерной организации повествования, где А.П. Чудаков отметил «возросшую роль повествователя», который «не связан с героем, он свободно движется в пространстве»[36]. Это соответствует онтологическому приоритету самого объективного пространства и, с другой стороны, аксиологическому представлению о долженствовании личностной активности человека, что выражает идею драматичности, но и преодолимости изображаемого негативного явления.

Тема деградации дворянской усадьбы, ставшая одной из центральных на рубеже веков, нашла наиболее острое выражение

---

[36] Чудаков А.П. Поэтика Чехова. С. 98, 127.

в творчестве Бунина (который даже склонен был ее полностью «монополизировать» – вспомним его ревнивое неприятие «Вишневого сада»). Ее решение у Бунина строится совсем на иных основах, чем у Чехова. У него процесс разрушения усадебного мира протекает в основном через сознание субъекта, к тому же не обладающего личной определенностью и тяготеющего к размыванию в «трансцендентный субъект»[37]. Это отражает представление о всеохватности энтропии как «общего страшного закона жизни»[38], допускающего лишь ментальную альтернативу. По сути, поздние рассказы Бунина, при внешне гораздо меньшем субъективизме – что позволило Ю. Мальцеву говорить о его «"флоберовской" прозе» (это, конечно, следует воспринимать лишь метафорически) и «своеобразном синтезе аналитизма и лирики»[39], – являются прежде всего именно такой «виртуальной» реконструкцией распавшегося мира. Таким образом, сам творческий процесс, как и у Чехова, противостоит распаду, но у Бунина – без опоры как на потенциал личности, так и на объективную устойчивость мира.

Это особенно ярко выражено в повести «Суходол» (1911). Образ исчезнувшей усадьбы выстраивается через взаимное пересечение разных восприятий: от относительно индивидуализированных – нерасчлененного «*мы*». Натальи (которая опирается не только на собственные непосредственные впечатления, но и на предания и на воображение, преломляя всё это в своей памяти) – до совершенно неопределенных (как в изображении убийства дедушки). Из их мозаики возникает, казалось бы, живой, осязаемый образ, но его реальность кардинально фиктивна, иллюзорна, что особенно глубоко раскрывается в моментах его максимальной полноты. Так, в третьей главе он не только прорисовывается в подробностях, но и разворачивается вширь – в поля, луга, к Трошиному лесу, в степь. Но эта картина широкой и насыщенной жизни означена символической деталью,

---

[37] Мальцев Ю. Указ. соч. С. 121.
[38] Там же. С. 81.
[39] Там же. С. 65.

обнажающей ее обреченность, ее сущностную принадлежность небытию: «*Возле леса, над равнинами овсов, на прогалине неба среди туч, горел серебряным треугольником, могильным голубцом Скорпион...*» (3; 143). В восьмой главе живость острого восприятия Натальей суходольской усадьбы после долгого отсутствия неразрывно сливается с напоминаниями о всё пронизывающей смерти: «*широкий двор, белевший спящими борзыми, как погост камнями*», запах восковых свечей, икона, перенесенная из «*дедушкиных покоев*» после убийства (3; 173).

Эта неразрывность, фактически неразличимость жизни и смерти все более обнаженно доминирует – благодаря и центральной фигуре Натальи, рассказывающей «*повесть своей погибшей жизни*», в параллель святому Меркурию Смоленскому на иконе, который «*на руках принес свою мертвую голову – во свидетельство своего повествования*» (3; 184); и прежде всего благодаря нагнетению к финалу темы смерти людей и разрушения усадеб, поглощаемых другими проявлениями жизни: «*То место, где стояла луневская усадьба, было уже давно распахано и засеяно, как распахана, засеяна была земля на местах многих других усадеб. <...> Летом те места, где прежде широко раскидывалась усадьба, тонули в мужицких ржах...*» (3; 185–186). Показательно повторение слов «*место*», «*места*», предвещающее хайдеггеровские раздумья о соотношении «простора» и «вещи»: «Простор есть высвобождение мест. <...> Вещи сами суть места, а не только принадлежат определенному месту»[40]. Зыбкость соединения «места» и его вещного содержания подчеркивается изображением кладбища, где о могилах близких предков известно «*только то, что место их – возле алтаря старенькой церкви в селе Черкизове*» (3; 186). Маршрут поиска могил своей поэтапной подробностью воспроизводит движение Натальи и повествовательного «*мы*» в живой Суходол, демонстрируя бессмысленность целенаправленного пути, сознательных жизненных усилий человека.

---

[40] Хайдеггер М. Искусство и пространство // Самосознание европейской культуры XX века. С. 97, 98.

Заключительный образ повести, отражающий механизм бунинской субъектности, содержит значимую перекличку с чеховским мировидением. Бунин – внешне так же, как и Чехов, – утверждает самостоятельное, объективное существование мира, сохраняющего свою неизменность со времен предков («*вот этот покосившийся золоченый крест в синем небе и при них был тот же... <...> так же желтела, зрела рожь в полях, пустых и знойных; а здесь была тень, прохлада, кусты...*» 3; 186). Но на деле это манифестирование не объективности мира, а повторяемости его явлений, абсурдной неизменности, «меняющейся неподвижности»[41]: «*...и в кустах этих так же бродила, паслась вот такая же, как эта, старая белая кляча с облезлой зеленоватой холкой и розовыми разбитыми копытами*» (3; 186). Запустение усадьбы становится частным моментом общего обнажения таящейся под явлениями пустоты («*пуста суходольская усадьба*», «*жаркая, тихая и пустая деревенская улица*», «*поля, пустые и знойные*» 3; 186–187), тотального господства небытия («*могильный голубец*» созвездия Скорпиона – напоминающий «*погост*» двор усадьбы – кладбище – «*золоченый крест в синем летнем небе*»). «Объективная» жизнь мира неотделима от соответственно настроенного сознания. «Перед нами картина, обратная той, которую мы наблюдаем у Чехова, – отмечает Д.В. Иоаннисян. – Там субъективный план *просвечивает* сквозь объективный, образуя лирический подтекст. Здесь – объективный эпический план в пейзаже *просвечивает* сквозь субъективный»[42]. Это в целом бесспорное утверждение нуждается в уточнении: «объективный эпический план» у Бунина не «объективен» и не «эпичен», поскольку отражает «мучительное “эпохе” сомнения» в «таинственной сути мира», характерное для бунинской художественной феноменологии.

Новые тенденции в творчестве Чехова наметились уже осенью 1898 года, когда, после пятимесячного перерыва, был на-

---

[41] Мальцев Ю. Указ. соч. С.29.

[42] Иоаннисян Д.В. Указ соч. С. 59.

писан рассказ «Случай из практики», а вскоре за ним – «По делам службы». Их объединяет черта, восходящая к недавнему кризисному периоду, но уже претерпевающая показательную трансформацию. Она касается особенностей характерологии. Уже в произведениях 1897–1898 годов персонажи утратили личную активность и определенность; теперь же в их изображении намечается тенденция к объединению, слиянию в «коллектив». Это объединение имеет иные основы, чем, например, в рассказе «Соседи» (1892), где уже заглавие указывало на иллюзорность той позиции противостояния, из которой исходил герой. Отсутствие антагонизма являлось открытием, изменявшим его взгляд на мир; это открытие было результатом его душевной активности и к ней же адресовалось в дальнейшем. Обнаружение сходства между двумя персонажами – Ивашиным и Власичем – не только было затруднено их субъективным, ситуативным противостоянием, но и осложнялось их внешней контрастностью и, не в последнюю очередь, их пространственным размежеванием. В названии «Соседи» значима семантика как близости, смежности, так и сохранения каждым своего собственного, отдельного места в мире. Поэтому важно, что «соседство» осознавалось героем именно с его единственной точки зрения, которая благодаря этому только акцентировалась. Открытие своей объективной близости с «обидчиком» становилось возможно на основании личного, неповторимого пространственного опыта, индивидуальной позиции, которую герою прежде всего требовалось осознать как свою (что и происходило главным образом в пути к Власичу и особенно обратно). Поэтому в рассказе парадоксальным образом акцент делался не на обнаруженном «соседстве», а на сугубо индивидуальном и ответственном характере этого обнаружения, которое вело к усложнению и углублению личности героя. Ивашин сохранял свою обособленность, выделенность в пространстве, свою монополию на продуктивный контакт с ним, хоть и не приводивший даже в финале к определенным решениям и действиям. Эта личностная позиция все равно представала как центральная проблема сюжета.

Рассказ «Случай из практики» тоже внешне воспроизводит обычную чеховскую схему «казалось – оказалось» (В.Б. Катаев). Но ее наполняет иное содержание. Теперь мотив личного и продуктивного контакта с пространством существенно редуцирован. Напротив, подчеркнута общность его для разных людей, а его результативность не только показывается как весьма сомнительная, но и вообще не является сюжетно значимой. При этом важно, что сам субъект осмысления пространства предстает у Чехова, после недавнего кризисного пересмотра позиций, слабо индивидуализированным, как бы размытым. Возникающая в сознании героя картина мира одновременно и субъективна, и, не имея личной «фокусировки», не играет роли как его неповторимый пространственный опыт. Ее семантика мерцает между всеобщностью и субъективной ограниченностью. Поэтому принадлежащая сознанию героя мифологизирующая картина легко и бесследно сменяется в финале другой, столь же относительной. Центральная, постепенно формируемая героем мифологема «фабрика-дьявол», опирающаяся на его субъективное восприятие ряда соответствующих реальных признаков (темнота ночи, дым и огонь из труб, два багровых окна, металлические звуки, бесчеловечная абсурдность самого производства), перекликается с общим, уже расхожим представлением об антигуманном характере технической цивилизации, освященным авторитетом Толстого. В литературе «чеховского поколения» такое представление реализовано, например, в рассказе К. Баранцевича «Котел» (1888), несущем явственные черты воздействия «Крейцеровой сонаты». Здесь заглавный образ выступает как метафора всей городской жизни:

«Густые тени ложились по скатам холмов, на которых раскинулся город <...> В тишине слышно было, как от города слабо доносился непрестанный шум, похожий на тот, который слышится на заводах от действия парового котла <...> "Как, однако, похоже на котел", – подумал Иван Александрович. <...> Сотни тысяч людей <...> казались брошенными в один громадный котел, который бурлил и кипел и будет кипеть бесконечное число лет, сколько бы ни сменилось в нем поколений. Иван Александрович стал вспоминать, как он очутился в "котле"<...>» [43].

---

[43] Спутники Чехова. М., 1982. С. 215.

У Баранцевича образ из сферы технической цивилизации выступает в качестве метафоры или, точнее, сравнения с явной этико-социальной семантикой. Баранцевич доводит до полного выпрямления линию, идущую от Толстого, у которого образ, например, железной дороги в «Анне Карениной» и «Крейцеровой сонате», играя самостоятельную фабульную роль, при этом сюжетно выступал метафорой именно такого характера – как «пугающий символ новой эпохи»[44]. Подобную функцию выполняет он и в «Идиоте» Достоевского. Но к концу века все очевиднее становилось то, что техническая цивилизация не просто заполняет уже имеющееся негативно окрашенное «поле» традиционной онтологии, но, накапливая количественные изменения, создает качественно новое состояние мира. Попытку его художественного отражения предпринял натурализм с его программным расширением сферы искусства и естественнонаучной объективностью, заявленными в «Экспериментальном романе» Э. Золя.

В русской литературе близость к натурализму и в частности к Золя нередко отмечалась у П. Боборыкина, Д. Мамина-Сибиряка, Вас. Немировича-Данченко, И. Потапенко и других писателей[45]. Эта близость заключалась в перенесении внимания с личности центрального героя на «среду», массу, «коллективного героя», и соответственном построении сюжета как «фрески»; в протокольной детальности повествования; в очерковой достоверности изображения отдельной сферы социальной жизни, заполняющего все сюжетное пространство; в заметном, хотя и менее выраженном, чем у французских натуралистов, интересе к наследственно-биологическому фактору. Русские писатели ориентировались на аналитическое начало в натурализме, которое у Золя – единственного выдающегося представителя этого художественного направления – преобладало в сравнительно

---

[44] Сухих И.Н. Указ. соч. С. 138

[45] См.: Кулешов В.И. Реализм Чехова в соотношении с натурализмом и символизмом в русской литературе конца XIX и начала XX века // Чеховские чтения в Ялте. М., 1973. С. 21–37; Катаев В.Б. Натурализм на фоне реализма (о русской прозе рубежа XIX–XX веков) // Вопр. лит. 2000. № 1. С. 31–53.

ранний период (на первом этапе работы над циклом «Ругон-Маккары»). Поздние же романы Золя характеризовались все более явной символико-обобщающей тенденцией[46], которая вела к созданию «новой мифологии» высокоиндустриального общества. Промышленное предприятие выступает в ней не только как место развертывания социально репрезентативных событий и даже не только как исчерпывающий символ социальной системы, а как символ онтологический. Золя внес наиболее осязаемый вклад в художественную обработку для следующего века того, что М. Эпштейн назвал «кенотипами»[47].

Такой подход был реализован в романе «Жерминаль» (1885), где шахта получает усиленное сюжетное освещение: через предельную детализацию показа «изнутри», через мультипликацию по аналогии (перечисление множества подобных предприятий в окрестности, объединяемых властью Компании, которая имеет явные черты социального символа) и через топографическую акцентировку. В начале романа шахта открывается взгляду героя среди «*непроглядной тьмы*» и «*плоской равнины*» полуфантастическим зрелищем: «*Шахта, сгрудившая в лощине свои приземистые кирпичные строения, вздымавшая высокую трубу, словно грозный рог, казалась ему каким-то злобным ненасытным зверем, который залег здесь, готовый пожрать весь мир*»[48]. В ее облике реальные черты последовательно подчи-

---

[46] По замечанию Л.М. Гинзбург, «обостренность причинно-следственных связей материального мира с человеком привела к тому, что формирующие человека вещи находятся с ним в символическом отношении. Натурализм Золя символичен. Символику эту образует плоть вещей» (Гинзбург Л. Литература в поисках реальности: Статьи. Эссе. Заметки. Л., 1987. С. 28).

[47] «"Кенотип" – это буквально "новообраз", и в системе культурологических понятий он должен быть соотнесен с "первообразом", "архетипом", откуда и появляется его специфическое значение. <...> Кенотип – это познавательно-творческая структура, отражающая новую кристаллизацию общечеловеческого опыта, сложившаяся в конкретных исторических обстоятельствах, но к ним несводимая, выступающая как прообраз возможного или грядущего» (Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX веков. М., 1988. С. 388–389).

[48] Золя Э. Собр. соч.: В 26 т. М., 1963. Т. 10. С. 7, 11. Далее роман цитируется по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках.

няются мифологической интерпретации, нагнетающей семантику «*ада*». Параллельно подчеркивается ее связь с другим полюсом в мире Компании, существование которого обеспечивается благодаря ей (образ оазиса среди бесплодной равнины:

«И, словно чудо вечной весны, посреди этой проклятой Адовой пустоши, возвышался Зеленый Склон, с вечно зеленевшей травой, развесистыми буками, на которых непрестанно возобновлялись листья, с нивами, на которых собирали по три урожая в год. Это была природная теплица, обогреваемая пожаром, не затихавшим в глубоких горючих пластах» 10; 325).

Эта полярность неуклонно ведет к катастрофе, изображенной в апокалипсических тонах (крушение, провал и затопление шахты). Гибель «*чудовища*» мотивирована внутренними закономерностями объемлющего его мифа, в котором вопиющие контрасты породили демонического мстителя – анархиста и террориста Суварина.

На этот эсхатологический миф в романе накладывается другой, заданный уже названием и акцентирующий природные, животворные начала. Если социально-техническое пространство характеризовалось теснотой, темнотой, духотой и т. п. и имело явно выраженную ориентацию сверху вниз – направление пожирания, гибели, – то пространство природное контрастно характеризуется открытостью, широтой и восходящей направленностью возрождения и роста. В свете этого мифа совсем иначе предстает в финале равнина, на которой в начале доминировала шахта. Теперь панорамный взгляд героя не задерживается ни на ее развалинах, ни на других шахтах вдали; он сосредоточен на самой равнине, на «*кормилице земле, совершавшей чудо рождения*» (10; 560) новой весны и включенной в нее и благодаря ей обновляющейся социальной жизни. Золя совмещает историческое эсхатологическое время с циклическим природным, отчего первое утрачивает трагическую катастрофичность, а второе – бесцельность. Утверждается перспектива единого природно-социального прогресса, которая в последнем, незавершенном цикле «Четвероевангелие» была развернута в утопию гармо-

ничного общественного устройства на природных началах. Но эта утопия оказалась художественно несостоятельной из-за дидактизма, потребовавшего от Золя пожертвовать той подробной достоверностью, которая уравновешивала символику «Жерминаля». Опыт этого романа, где техническая цивилизация впервые получила столь масштабное художественное осмысление, показал, что «новая мифология», несмотря на освоение нового жизненного материала, сохраняет прежние ценностные координаты, которые гораздо естественнее выводили литературу к антиутопии, чем к утопии.

Очевидную зависимость от знаменитого романа Золя демонстрирует повесть А.И. Куприна «Молох» (1896), в которой завод представлен как грандиозный символ техники, обеспечивающей бесчеловечный «*прогресс*». Как и шахта у Золя, он помещен в пространственно привилегированное положение. Намеренно бледная пейзажная зарисовка («*...все вырисовывалось серо и неясно, точно в тумане*»[49]), предваряющая картину завода, оттеняет ее яркую экспрессивность («*огромная панорама*», «*чудовищные трубы*», «*громадные площади*», «*хаос*»), насыщенную разнообразными оглушительными шумами. Эта «*страшная и захватывающая картина*» (1, 7) занимает все видимое пространство, аккумулируя в себе значение современного мира в целом. Глобальная семантика эксплицитно подкрепляется прямым повествовательским дискурсом: «*Тысячи людей <...> собрались сюда с разных концов земли, чтобы <...> отдать свои силы, здоровье, ум и энергию за один только шаг вперед технического прогресса*» (1, 7); ему вторит речь персонажа: «*...Мы <...> опутали весь земной шар сетью железных дорог*» (1, 88). Такое единогласие служит основой для публицистически прямолинейного заострения центрального образа, сформулированного в заглавии и настойчиво реализуемого в различных вариациях на тему жертвоприношения кровавому идолу.

---

[49] Куприн А.И. Полн. собр. соч. СПб., 1912. Т. 1. С. 4. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках.

Золя стремился запечатлеть действие объективных механизмов, оформившихся в индустриальном обществе и захвативших человека во власть новой системы детерминизма. Человеку в его романе отводится прежде всего функция реагирования на среду, а потому пространство выполняет по отношению к персонажам активную роль. Так, шахта вовлекает героя в жизнь пролетариев, которая оканчивается для него только с исчерпанностью самого локуса – с гибелью шахты; после чего полная весеннего пробуждения равнина вызывает у него оптимистические надежды и активность. Человек выступает у Золя как носитель еще одного, «внутреннего» мифа, который представляет его как биологическое существо с дремлющим наследственным началом («человек-зверь»). Именно это начало главным образом и реагирует на среду, в зависимости от ее качества проявляя то агрессивные, разрушительные черты, то родственную отзывчивость.

Человек с неизбежностью остается у Золя центром художественного мира, но в по-натуралистически замаскированном виде. Персонажи выступают преимущественно как пассивные социально-биологические индивидуумы, но при этом их личностную редукцию компенсирует авторитетность повествователя, представляющего «объективную» картину. Выделение главного героя связано именно с его способностью артикулировать эту неоспоримую данность действительности. Таким образом, человек в художественном мире Золя распадается на субъект и объект, в зазоре между которыми лежит вся специфика «романа с тезой», как определяют исследователи[50] характерный для этого писателя жанр.

В повести Куприна герой обладает личностной определенностью и ответственностью. Сюжетным стержнем является перелом в его личной жизни, в котором отразился и персонализировался «*прогресс*»: главного героя, наделенного по-гаршинс-

---

[50] См.: Мелик-Саркисова Н.В. Концепция человека и творческий метод Э. Золя. Махачкала, 1975. С. 210; Никитина И.М. Особенности реализма Золя и жанровая поэтика романов цикла «Ругон-Маккары» // Проблемы метода и поэтики в зарубежных литературах XIX- XX веков. Пермь, 1985. С. 63.

ки обостренной чуткостью к злу, Куприн сталкивает с магнатом Квашниным, являющимся жизненной персонификацией «Молоха». Но в критический момент, когда судьба «Молоха» механического – завода – оказывается всецело в руках героя, он все же воздерживается от рокового шага. Все это ведет к предельной заостренности этического аспекта, у Золя оттесненного идеей биологического и социального детерминизма. Куприн соединяет влияния Золя и Толстого (который легко «узнается» в целом ряде эпизодов и образов), сводя на нет попытку объективного исследования современности, и у Золя оставшуюся преимущественно программной декларацией.

Рассказ Чехова «Случай из практики» явно полемичен по отношению к повести Куприна, а через нее к обеим ассимилированным в ней традициям. Значим сразу заявленный отказ от пространственного центрирования, неизбежно влекущего за собой ценностное выделение объекта. Местоположение завода определяется не в абсолютном измерении, а по отношению к Москве («*Нужно было проехать от Москвы две станции и потом на лошадях версты четыре*» 10; 75), которая при этом также не претендует на роль смыслового центра. Такая изначальная относительность пространственной системы ведет к тому, что попытка героя построить в ней собственную жестко организованную систему (мифологизация фабричного «*двора*» и на этой основе – социального устройства в целом) вступает в противоречие с художественной онтологией сюжета, оказываясь лишь субъективным ситуативным представлением.

Принцип относительности (то есть смысловой открытости) утверждается уже на уровне номинации персонажей: «царственная» фамилия «Королев» принадлежит молодому, не имеющему даже самостоятельной практики врачу, а отзывающаяся детской беспомощностью «Ляликова» – владелице миллионного производства, что сразу ставит под сомнение социальную иерархию. Она расшатывается постоянным инвертированием (пример тому – господствующее положение в доме гувернантки и робость хозяйки). Вместо ожидаемого антагонизма Королев

находит в своей пациентке душевный отзыв, а это также ведет к преодолению авторитетности его мировидения (хотя и доминирующего на уровне повествования). Образ фабрики-дьявола подрывается сразу же, как только он достроен героем. Он оспаривается той репликой Лизы, в которой обнаруживается их сущностная близость в качестве равно одиноких людей: «*Одинокие <...> часто видят дьявола там, где его нет*» (10; 83–84). Особенно важную роль в разрушении претендующей на «истинность» мифологемы играет своеобразный каламбур, ведущий к значимому расхождению героя и повествователя: «*Вы не спите, – сказал он. – На дворе прекрасная погода, весна, поют соловьи, а вы сидите в потемках и о чем-то думаете.<...> В это время на дворе сторожа начали бить два часа. Послышалось – "дер ... дер ...", и она вздрогнула*» (10; 83). Мифологема выстраивалась героем на основе вычленения фабричного «*двора*» из пространства мира; теперь же он сам непроизвольно отказывается от этого противопоставления, признавая таким образом его относительность.

Мировидение, достигнутое героем в финале, подается как антитеза прежней картине, претендовавшей на исчерпывающую трактовку технократического мира, подчеркнуто не содержа никаких попыток концептуализации действительности. Оно, как и восприятие фабрики в образе «дьявола», опирается на очевидный элемент субъективности и ситуативности, что заставляет вспомнить финал «Студента» с его «*жизнь казалась ему...*» (8; 309). Однако здесь мы имеем не простое повторение сюжетной схемы, основанной на переломе мировосприятия у героя. Теперь внимание сосредоточено не на ходе и сути этой перемены, утверждавшей, вместе с сюжетом об апостоле Петре, смыслопорождающую значимость человеческой личности. В «Случае из практики» герой скорее отказывается от роли смыслового демиурга, уступая ведущую роль самому миру. В связи с этим особый оттенок приобретает заглавие рассказа. Слово «практика» наделяется более широкой семантикой, чем профессиональная деятельность героя-врача, вырастая до обобщающего зна-

чения жизненной практики человека вообще, которая объединяет Королева не только с Лизой Ляликовой, но и с другими людьми. В свою очередь «случай» влечет за собой в качестве непременного имплицитного коррелята понятие закономерности, независимо от того, представляет он ее или же взрывает. Таким образом, заглавием программируется сюжетная схема, которая заключается в пульсации единичного во всеобщем, показывающей их единство вопреки видимому расхождению.

Отказ от утверждения личной точки зрения персонажа напоминает ситуацию в творчестве Чехова второй половины 1880-х годов, но и принципиально отличается от нее. Тогда он был обусловлен агностическим расхождением между познающим сознанием и непознаваемым миром, которая, рассматриваясь с позиции личности, представала как трагическая. Теперь Чехов исходит из приоритета самого мира, для которого равнозначны и безразличны все человеческие видения, и потому люди утрачивают индивидуальную определенность и личный трагизм. Человек начинает выступать не столько в своей единичной личностности, сколько в родовой обобщенности, что становится онтологическим противовесом конечности отдельного существования. Если кризис конца 1880-х годов Чехов преодолел благодаря открытию относительно мира (его открытости навстречу человеку), то преодоление нового кризиса шло за счет изменения взгляда на человека, перефокусировки антропологического зрения.

Заметно редуцируются не только социальные параметры человека, лишь незадолго до того – в середине 1890-х годов – актуализировавшиеся в связи с началом отхода Чехова от позиции культурной инициативности личности; ослабляются и более существенные для него параметры этической и гносеологической ответственности и определенности человека, все больше уступая, как доминанте, его включенности в структуру природного мира. Показательна в этом плане трансформация антропоморфизма в изображении природы. Если в 1880-е – начале 1890-х годов Чехов увлекался уподоблением природных

явлений человеку (это характерно не только для юмористики, но и для таких произведений, как «Степь» или «Гусев»), то теперь происходит очевидная инверсия: активным началом становится большой мир, а человек – его проекцией, «органом», выражением его закономерностей. Тем самым организующий центр личности трансцендируется, выносится за ее пределы (без всякого, впрочем, указания на мистический, метафизический характер этого «металичностного» образования). Личность утрачивает индивидуальные очертания, но не уничтожается, а получает новый масштаб, видимый повествователю, базовый для сюжета, но неявный самому персонажу, которому приходится – или с участием его собственной рефлексии, или без нее – обнаруживать свою связь с миром в его природном единстве, объемлющем человека как такового. Утверждается интуиция мира как «*организма чудесного и разумного*» («По делам службы», 10; 99), который не предстоит человеку как объект, а сам субъектен, соотносясь с субъектностью человека как целое со своей частью.

В рассказе «По делам службы» эта позиция получает отчетливое выражение. Вообще, очевидно, особая риторичность этого произведения может быть объяснена именно потребностью внятно сформулировать (прежде всего для себя самого) то новое мировидение, которое кристаллизовалось в конце 1890-х годов и явилось основой позднего творчества Чехова.

Обычная установка исследователей этого рассказа сводится к выяснению того, изменился ли герой нравственно, с иным или же с прежним сознанием возвращается он в земскую избу на вскрытие. Но в контексте формирующегося мировидения Чехова эта проблема оказывается частностью, отступающей на задний план перед главной – проблемой открытия органического единства мира, его собственной структурности, подчиняющей героя своей внутренней логике. Герой здесь так же деиндивидуализирован, как и в предыдущем рассказе, и так же, в отличие от собственно кризисных произведений (начиная с «В родном углу» и до «О любви»), несмотря на это, не обрека-

ется на экзистенциальное поражение. Сюжет не акцентирует удачу или неудачу его личной судьбы как самоосуществления, а строится на постепенном выявлении его единства с целым. Этому очень способствует номинация персонажей, еще последовательнее, чем в «Случае из практики», моделирующая представление о человеке как коллективном субъекте. Фамилии трех основных персонажей анафорически сближены (Лыжин, Лесницкий, Лошадин), что дает импульс к уже досознательному интегрированию читателем их конкретных судеб. Подкрепленное множеством сюжетных перекличек, связанных с их подчиненностью обязанностям «*службы*», которая у всех троих имеет характер постоянных и нелегких передвижений по уезду, это единство утверждается в качестве архитектонической основы сюжета и проецируется далее в двух направлениях: с одной стороны, на прочих персонажей (в частности, фон Тауница, в уютном усадебном благополучии которого вскрывается личная драма); с другой – на природный мир (через конкретные реалии – «*лес*», «*лошади*», – фигурирующие в тексте и благодаря фамилиям персонажей получающие особую смысловую выделенность).

Главный герой здесь, как и в «Случае из практики», является фигурой почти прозрачной, не наделенной избытком индивидуальности сверх тех размышлений, которые рождаются у него от встречи с явлениями актуальной действительности. Более того, эти его размышления тоже деиндивидуализируются тем, что первое из них принадлежит в равной степени ему и доктору Старченко, который (благодаря и своей фамилии) выступает практически как возрастной вариант того же субъекта. Можно сказать, что этот субъект показан в феноменологическом ключе, что позволяет автору беспрепятственно выходить к онтологическому исследованию.

Лежащее на поверхности социальное деление действительности, которое определяет сознание героев (противопоставление ими столичной и провинциальной жизни) и подкрепляется изображаемыми реалиями (деление земской избы на «*господскую*» и «*черную*» половины), последовательно вытесняется ут-

верждением единого пространства жизни, где и контраст уютной усадьбы с окружающим ее неустройством является лишь внешним, не спасая ни от смерти (Лесницкий, жена фон Тауница), ни от метели. Образ метели отсылает нас к «Метели» и «Капитанской дочке» Пушкина, «Метели» и «Хозяину и работнику»[51] Толстого. У Пушкина он является в основном символом национально-исторической стихии, вовлекающей в себя существование отдельного человека; у Толстого он служит выражением той естественной системы ценностей, которая обнажает неистинность социального устройства, а в «Хозяине и работнике» к тому же существенно дополняется евангельской семантикой. И Толстой, и Пушкин предоставляют метели особое пространство, отделенное от места человеческого обитания, быта: она царит вне дома, в открытом природном просторе. Такая пространственная организация соответствует выделению в сюжете бытийно-онтологической сферы, ценностно превосходящей ограниченную сферу компетенции персонажей.

Чехов размывает такую иерархию. Метель в рассказе «По делам службы» дает о себе знать не только и не столько в поле, сколько внутри помещения, доставая героя своими звуками (учитывая особую смысловую нагрузку акустических восприятий в чеховских сюжетах, можно говорить о контакте человека с глубинными основами бытия). При сильнейшей взаимной диффузии позиций героя и повествователя это ведет к созданию целостного пространственно-смыслового континуума, подчиняющего себе видимое деление пространства по социальному признаку. Выстраивается единая сфера природно-материального бытия и его отражения в минимально индивидуализированном сознании, выступающем практически от лица человека вообще.

Показательно отличие этого рассказа от фабульно близкого к нему раннего «Perpetuum mobile» (1884). Там акцентировалась циклическая организация событий, которые шли вразрез с

---

[51] Сходство «По делам службы» с последним из названных произведений отмечалось, например, в статье: Мелкова А.С. «Тип старика, который у меня предвосхитил Чехов» // Чехов и Толстой. М., 1980. С. 280–284.

намерениями персонажей. Заглавие также фокусировало внимание на событийной безрезультатности. Тем самым в комически инвертированном виде моделировалась основная сюжетная коллизия приближающегося кризисного периода – разрыв между сознательной волей личности и бессмыслием мира. Теперь, при сохранении конструктивной схемы, сюжет строится на другом: подчеркивается единое движение человеческого сознания и мира, раскрывающего ему свою структуру. Заглавие рассказа указывает на общность жизненной ситуации персонажей (ситуация «по делам службы» свойственна Лыжину и Старченко, Лошадину и Лесницкому), вырастая в метафору бытийного положения человека.

В рассказе «Новая дача» тенденция к деиндивидуализации субъекта достигла полного выражения. Центральный герой здесь упразднен, и повествование свободно перемещается с одной позиции на другую, синтезируя их на уровне единого многоракурсного видения[52]. Это создает своеобразную эпичность, особенность которой – равноправие реальной действительности и ее отражения в метасубъектном сознании, образующего с нею неразрывное единство. Свободная пространственная позиция повествователя исключает четкую фокусировку картины. Ее смысловой центр опознается в основном благодаря заглавию, выдвигающему дачу на акцентированную позицию между двумя другими основными локусами – деревней и мостом, – соотношение которых моделирует представление Чехова об историческом моменте.

У каждого из этих локусов своя сюжетная судьба. Деревня является константным фоном повествуемых событий; вокруг нее разворачивается основное действие, но в эпилоге она не входит в план изображения, уступая авансцену двум внутренне динамичным и актуальным локусам. Мост возникает и утверждается в пространстве по ходу сюжета, обозначая начало качественно нового этапа жизни деревни, не заканчивающегося с фина-

---

[52] Тем самым можно уточнить наблюдение А.П. Чудакова, который через анализ повествования отмечает такую особенность у Чехова с 1895 года.

лом. Дача же переживает за это время как свое рождение, так и фактическое умирание, превращаясь в почти бутафорский реликт. В ней разместилось максимально психологизированное начало (инженер и особенно его жена), поэтому судьба дачи прочитывается как судьба личности в момент исторического поворота, обостряющего бытийные закономерности. Рассказ отражает необычную мобильность исторической эпохи, предъявляющей к человеку особые требования. Дача выступает как попытка возрождения традиционного усадебного уклада, несостоятельная в силу изменения окружающей ситуации, знаком которого выступает мост[53]. Таким образом, в рассказе характерные для Чехова в этот период онтологические представления резонируют с историческими, в которых они конкретизируются. Существеннее всего здесь оттеснение заглавного локуса с его индивидуально-личностной маркировкой в положение объекта «коллективно»-субъектного созерцания, что соответствует на данном этапе чеховскому представлению об онтологическом месте человека.

Рассказы с «саркастическим модусом» (В. Тюпа) в каждый период отражали его суть, но в утрированно-инвертированной, травестийной форме, которая указывала границы его онтологического потенциала и тем самым намечала путь выхода за его рамки, дальнейшего движения. Так, если «Попрыгунья» (1892) демонстрировала издержки характеризующего послесахалинский период активистского отношения человека к миру, то «Душечка» (1898) – крайность утраты индивидуально-личного начала, ассимиляции в ряде чужих сознаний, которые могут в совокупности интерпретироваться как проявления характерного для

---

[53] «Мост в рассказе, – отмечал В.Я. Лакшин, – своего рода символ цивилизации и прогресса, без спросу врывающегося в тихую жизнь деревни. <...> Если у Толстого "чугунка" – это нечто отвратительное, грохочущее, наступающее на человеческую жизнь <...>, то Чехов находит в мосте свою эстетику <...> и даже соединяет красоту природы <...> с этим детищем человеческого прогресса» (Лакшин В.Я. Указ. соч. С. 135). Но важно, что мост тем самым переводится в общий план объективно-природного мира, совместным давлением нивелирующего личностное начало.

данного периода представления о едином безлично-коллективном сознании. Показательно, например, что в «По делам службы» пространство снов впускало героя в авторскую онтологию, максимально стирая границы между отдельными составляющими «метасознания», в «Душечке» же оно полностью дезавуирует героиню, злоупотребляющую онтологической нелокализованностью человека. Нуждается в уточнении мысль В.И. Тюпы, вслед за В.И. Камяновым указывавшего на компрометирующую для героини роль домовладелицы: «Дом – это "оболочка" человеческой жизни, самый тесный круг обстоятельств, формирующих характер. Домовладение в мире чеховского рассказа составляет своего рода оппозицию личностности, поскольку "духовно обкрадывает человека"»[54]. Исследователь подкрепляет свое утверждение ссылками на аналогичный мотив в других произведениях Чехова («Учитель словесности», «Ионыч», «Дама с собачкой», «Невеста»), что нивелирует особенность его бытования в данном рассказе, актуальную именно для этого периода. Важно же именно конкретное содержание образа в «Душечке», где подчеркивается смысловой вакуум дома, готовность и потребность героини отдавать его «под постой» вплоть до отказа от него и самоизгнания во флигель[55]. В контексте ближайших по времени произведений это выглядит крайним выражением характерной и для них вариативности субъектного начала. Отмечаемый В. Шмидом «вампиризм» героини[56] также может быть интерпретирован как негативное заострение идеи деиндивидуализации человека.

Таким образом, в произведениях конца 1898 года последовательно усиливалась тенденция к выходу за рамки оппозиции «личность – мир», которая в результате недавнего кризиса пред-

---

[54] Тюпа В.И. Указ. соч. С. 60.

[55] О противоположной по смыслу трактовке сходного образного мотива в рассказе Чехова и в повести Флобера см. в нашей статье: Разумова Н.Е. Чехов и Флобер: («Простая душа» и «Душечка» в свете сопоставления художественных систем) // Проблемы метода и жанра. Вып. 19. Томск, 1997. С. 136–138.

[56] См.: Шмид В. Указ. соч.

стала как тупиковая, проигрышная для человека коллизия. Сомнение в собственной «дееспособности» личности вело к акцентированию интегрирующего начала. Это расширяло гносеологическую опору человека до масштаба «метасубъектного» единства, адекватного материальному миру (при явном лидерстве последнего). Но это же порождало отрефлектированную Чеховым угрозу для по-прежнему центральной у него художественно-аксиологической категории личности, которая очевидно тяготела теперь к размыванию или же к саркастической редукции.

Дальнейшее творческое движение Чехова было связано с поиском выхода из этого противоречия. О сложности этого поиска свидетельствует долгая творческая пауза: рассказ «Дама с собачкой» появился лишь после почти 10-месячного перерыва – самого длительного у Чехова.

В 1899 году Чехов окончательно поселился в Ялте, что означало для него не только радикальное изменение привычных условий существования, но и, по сути, признание начала последнего отрезка его жизни. Ялта неизбежно ассоциировалась для него не только со спасительным убежищем, но и с экзистенциальным рубежом. Поэтому ялтинские произведения и письма содержат особенно значительные вопросы бытийного масштаба. Бытийный контекст ощущается в его раздумьях о внутренней логике жизни, характер которых существенно изменился по сравнению с предыдущим годом. Так, в ноябре 1898 года он писал сестре для передачи матери, которую пугали дурные приметы: «...Как бы ни вели себя собаки и самовары, всё равно после лета должна быть зима, после молодости старость, за счастьем несчастье и наоборот; человек не может быть всю жизнь здоров и весел, его всегда ожидают потери, он не может уберечься от смерти, хотя бы был Александром Македонским, – и надо быть ко всему готовым и ко всему относиться как к неизбежно необходимому, как это ни грустно. Надо только, по мере сил, исполнять свой долг – и больше ничего» (П., 7; 327). На смену этому стоическому фатализму постепенно приходит более активная позиция сдержанного оптимизма: «Я далек от того, что-

бы восторгаться современностью, – пишет он И.Л. Леонтьеву (Щеглову) 20 января 1899 года, – но ведь надо быть объективным, насколько возможно справедливым. Если теперь нехорошо, если настоящее несимпатично, то прошлое было просто гадко» (П., 8; 32). Делясь в феврале 1899 года с И.И. Орловым мыслями о российской интеллигенции, он свое в целом негативное отношение к ней совмещает с верой в общий прогресс, которая, что особенно показательно, опирается на представление о значении отдельной личности, еще совсем недавно подвергавшееся им сомнению: «Я верую в отдельных людей, я вижу спасение в отдельных личностях, разбросанных по всей России там и сям <...> отдельные личности <...> играют незаметную роль в обществе, они не доминируют, но роль их видна; что бы там ни было, наука всё продвигается вперед и вперед, общественное самосознание нарастает, нравственные вопросы начинают приобретать беспокойный характер и т. д., и т. д. – и всё это делается помимо прокуроров, инженеров, гувернеров, помимо интеллигенции en masse и несмотря ни на что» (П., 8; 101).

Это высказывание отражает не только социологические, а главным образом онтологические представления Чехова. Существенно, что кризисное представление о коллизии между собственной внутренней закономерностью и прогрессивностью материального мира и немощностью человека теперь сменяется утверждением «человеческого фактора»: в отличие от послесахалинского периода он усматривается не в индивидуальной, а в интегративной роли «отдельных личностей», вместе незаметно способствующих прогрессу жизни; именно на ней базируется теперь констатация благих начал бытия. На протяжении месяцев творческой паузы у Чехова формируется более сбалансированный взгляд на онтологическое место человека, идет поиск оснований, определяющих способы его бытийной активности, не подавляемой миром. Направление этого поиска ясно видно в драме «Три сестры».

4.2. ТЕМПОРАЛИЗАЦИЯ ПРОСТРАНСТВА В ДРАМЕ «ТРИ СЕСТРЫ»

Замысел пьесы, которая была закончена в декабре 1899 года, возник именно в период напряженной внутренней работы – в конце 1898 – начале 1899 годов, – завершившейся созданием «Дамы с собачкой». Как обычно у Чехова, драма, менее мобильная и оперативная, чем рассказ, несколько «отстала» от хронологически близкой к ней прозы и явилась в основном ретроспективным отражением послекризисных раздумий. «Пьесой очевидно переходного характера» называет «Три сестры» Н.И. Ищук-Фадеева, указывая на новое качество трагизма: «Трагизм, который лежит не только вне героя, как это было с Лаевским и Войницким, но и вне самой сюжетной ситуации, не может быть разрешен каким-то единичным волевым актом. Это новое понимание трагизма как факта общей, а не частной жизни...»[57]. Очевидно, здесь мы имеем дело с драматургическим преломлением того явления, которое применительно к прозе обозначили как «интеграция субъекта». Прямым указанием на это служит суммарный акцент в заглавии (особенно заметный на фоне персоналистического – «Дядя Ваня»), как и принадлежность действующих лиц к военной (а следовательно, унифицирующей) среде.[58] Именно здесь оформляется новое качество конфликта, намечавшееся уже в «Чайке», но не получившее ни там, ни в «Дяде Ване» полного воплощения. В первых опытах «новой драмы» Чехов исследовал столкновение человека с миром, не имеющим личностной ориентации; авторское знание, вступая в конфликт с притязаниями отдельных персо-

---

[57] Ищук-Фадеева Н.И. Тема жизни и смерти в позднем творчестве А.П. Чехова // Чеховские чтения в Твери. Тверь, 1999. С. 52.

[58] В. Камянов пишет: Конечно, персонажи чеховских пьес, те же сестры Прозоровы, наделены живыми характерами. И никому не возбраняется углубляться в изгибы этих характеров или очерчивать их границы. Но далекой перспективы у такого занятия нет, ибо жизнью характера здесь правит принцип полифонии. И разве не о том же самом сказал когда-то Иннокентий Анненский, определив, что три сестры – это одна душа, только принявшая три формы?» (Ка-

нажей, высвечивало их необоснованность и потому обреченность. Основой сюжета являлись именно такие конфликтные центры, что выдвигало на первый план индивидуальные варианты гносеологической и бытийной несостоятельности человека. В «Трех сестрах» достигнута децентрация сюжета, связанная с существенным ослаблением категории личности как персоналистически очерченного бытия. Теперь индивидуальное противостояние миру (даже в варианте заведомого поражения) не может организовать сюжет, основой которого становится онтология «метасубъекта». Позиция автора при этом заметно лишена привилегии знания и теснее вдвинута в общий массив субъектности, ищущей самоопределения.

На первый план выходит проблема не личной судьбы человека, а судьбы как «псевдонима» жизни в целом. Весьма симптоматично в этом плане семантическое изменение лейтмотива «жизнь» по сравнению с «Дядей Ваней», где его отправное, базовое фабульное значение – «местожительство» («*И долго они еще здесь проживут?*» 13; 66; «*Живет эта вобла в именье своей первой жены, живет поневоле, потому что жить в городе ему не по карману*» 13; 67; «*Я теперь у вас живу-с, в этом имении-с ...*» 13; 69; "*В Харьков уезжают. Там жить будут*» 13; 105 и т. п.) расширялось прежде всего в направлении характеристики индивидуального самоосуществления человека, качества его пребывания в мире: «... *Жизнь моя потеряна безвозвратно*» (13; 79); «*Ты погубил мою жизнь! Я не жил, не жил!*» (13; 102); «*Какая вам лень жить!*» (13; 73); «... *рядом со мною в этом же доме гибнет другая жизнь – ваша!*» (13; 79); «*Вот он*

мянов В. Время против безвременья. М., 1989. С. 210; см. также: Анненский И. Драма настроения. Три сестры // Анненский И. Избранные произведения. Л., 1988. С. 472–486). Однако критик говорит о «чеховских пьесах», объединяя «Дядю Ваню» и «Три сестры», в которых «состав персонажей <...> более однороден» по сравнению с «Чайкой» (Камянов В. Указ. соч. С. 195). Но именно в «Трех сестрах» интегрирующая тенденция становится главной. Она проявляется даже в интертекстуальном плане: Маша, всегда одетая в черное и имеющая нелюбимого мужа-учителя, отчетливо перекликается с Машей из «Чайки»; Чебутыкин похож на постаревшего Самойленко из «Дуэли» и т. д.

в отставке, и теперь виден весь итог его жизни...» (13; 80); «*Праздная жизнь не может быть чистою*» (13; 83); «*Куда ни шло, раз в жизни*» (13; 112); «*...наша жизнь станет тихою, нежною, сладкою, как ласка*» (13; 116) и др.

Случаи более отвлеченного и обобщенного осмысления этого понятия касались главным образом характеристики *провинциальной* жизни, то есть соединяли локальное значение с качественно-индивидуальным (провинция губит человека): «*Да и сама по себе жизнь скучна, глупа, грязна... Затягивает эта жизнь*» (13; 63–64); «*Вообще жизнь люблю, но нашу жизнь, уездную, русскую, обывательскую, терпеть не могу...*» (13; 83). Понятие «жизни» имело в пьесе прежде всего пространственное значение – недаром ее темпоральные изменения так естественно отражались в «*картограммах*», запечатлевших ее отдельные «срезы». Раздумья Астрова о будущей, «новой» жизни относительно малочисленны и также отталкиваются прежде всего от пространственных образов («*когда я прохожу мимо крестьянских лесов <...>, или когда я слышу, как шумит мой молодой лес, я сознаю, что климат немножко и в моей власти и что если через тысячу лет человек будет счастлив, то в этом немножко буду виноват и я*» 13; 73). Очевидно, что исходной онтологической интуицией в «Дяде Ване» является соотнесенность человека с миром, а главной проблемой – характер этой соотнесенности.

В «Трех сестрах» соответственно размыванию границ личностного начала размывается и категория «мира» как пространственной данности, состояния объективной реальности. На смену ему приходит понятие «жизни» как всеобщего движения, становления, как истории[59]. Онтология «Трех сестер» органично описывается в категориях «философии жизни», что вовсе не говорит об отходе Чехова от материалистических позиций[60]. Это

---

[59] Ср. характерное высказывание А. Бергсона: «... материя, рассматриваемая как неделимое целое, должна быть скорее течением, чем вещью» (Бергсон А. Творческая эволюция. М., 1998. С. 194).

[60] К.Г. Исупов вскользь, но очень точно замечает, что позиция Чехова (при определенном сходстве) вовсе не совпадает с философским витализмом Шопенгауэра и Бергсона (Исупов К.Г. Художественный историзм А.П. Чехова. С. 103).

течение мысли было частью общей реакции на ограниченность прежнего материалистического познания, наряду, например, с идеей «витализма» («неовитализма») в недрах самой биологии, и так же играло роль не только мистико-метафизического опровержения материализма: ведь полемика вокруг витализма[61] помогала преодолеть противопоставленность живой и неживой материи в естествознании, которое тем самым двигалось к осмыслению единства жизни в ее органических и неорганических, сознательных и досознательных формах.

В естественнонаучном мышлении конца века не только психическая деятельность человека получает материальное обоснование, но и природный мир приобщается к духовному началу, которое начинает осознаваться как свойство всей (даже не только органической) материи. Для Чехова, и в эти годы не порывавшего с научным мировоззрением[62], утверждение такого подхода в естествознании означало обоснование его собственной новой онтологической интуиции, формировавшейся в последние годы его жизни. Показательно, что уже цитированная во Введении статья профессора И.Г. Оршанского «Современное психологическое движение» (Русская мысль, 1899), где обосновывалась связь душевной деятельности человека с природным миром, отвечает также тенденции к интеграции субъекта в творчестве Чехова. Автор статьи возражал против ставшего привычным превознесения индивидуальных особенностей разного рода (не только психологических, но и местных, исторических, национальных и других) в противовес общим началам: «Общие законы человеческого духа и человеческой деятельности отступают на задний план»; но «если индивидуальность имеет некоторое, хотя, вероятно, лишь второстепенное, значение для личного благополучия, то всё же роль общих основных

---

[61] Эта полемика отражена, например, в работах К.А. Тимирязева «Витализм и наука» и «О витализме» (Тимирязев К.А. Соч. Т. 5. М., 1938. С. 170–190, 449–452).

[62] Особенно показательно его признание профессору-медику М.А. Членову в письме от 24 июля 1901 года: «Работать для науки и для общих идей – это-то и есть личное счастье. Не “в этом”, а “это”» (П., 10; 54).

законов несравненно важнее для общей экономии человеческого счастья»[63]. Статья была одним из рядовых отражений общей тенденции времени, которую ощущал и Чехов и передавал в художественном преломлении, соответствующем переходу к качественно новому этапу изображения человека в XX веке.

Общность позиций распространяется и на представление о духовно-нравственном прогрессе, основывающемся на единстве материального и духовного начал: «С каждым днем человеческой жизни, с каждым шагом человеческой истории оба эти мира – материальный и духовный – как бы вырастают вместе с человеком. Доступный нам внешний мир всё больше и больше разрастается и в пространстве, и во времени <...> И рядом с этим одновременно разрастается и наше духовное богатство <...> Личное сознание человека наших дней, даже будь он чернорабочий, представляется неизмеримо более богатым, чем тысячи лет назад было сознание любого вельможи»[64]. С этим утверждением созвучны приведенные выше высказывания из писем Чехова 1899 года о позитивном движении жизни, направляемом «отдельными личностями».

Однако для Чехова первостепенную важность приобретает в этот период, в отличие от послесахалинского, вопрос о содержании самой жизни, жизни как таковой, в ее онтологическом доминировании над человеком. Именно такой акцент характерен для «философии жизни», противополагавшей «ставшему» бытию (миру) вечное движение «становления». У ее родоначальника Ницше это преломляется в коллизию между «вечным возвращением» и идеей «сверхчеловека», размыкающего круг необходимости, вырывающегося в подлинную историю. Если у Горького эта популярная для рубежа веков идея отразилась своей индивидуалистически-волюнтаристской стороной, то для Чехова оказалось близко прежде всего представление о драматическом напряжении между ограниченностью существования отдельно взятого индивида и судьбой «родового субъекта».

---

[63] Рус. мысль, 1899. № 2. С. 10.

[64] Там же. С. 18–19.

Соприкосновение с «философией жизни» у Чехова проявилось, среди прочего, в новом освещении смерти в поздний период и в частности в драме «Три сестры». Смерть утрачивает трагизм «финальности», включаясь в общий ход жизни – как природной, так и человеческой, – в качестве ее составляющей. Это не только не противоречило естественнонаучным воззрениям, но даже вытекало из них. Так, Ч. Дарвин в работе «О происхождении видов путем естественного подбора» писал: «...Из вечной борьбы, из голода и смерти прямо следует самое высокое явление, которое мы можем себе представить, а именно – возникновение высших форм жизни»[65]. Е. Каро усматривал в фактическом преодолении материализмом понятия смерти (поскольку «в непрерывном круговращении материи нет ни начала, ни конца»[66]) его ограниченность, связанную с игнорированием метафизики. Но сторонники дарвинизма, подобно К.А. Тимирязеву, отстаивали закономерность такого материалистического представления о вечной диалектике жизни и смерти: и в масштабах космоса, и «в организме жизнь целого неизбежно связана с разрушением части. <...> От астрономии до поэзии проходит та же мысль: смерть, переплетающаяся с жизнью, смерть – регулятор, смерть – источник жизни»[67].

«Философия жизни» представление о диалектической процессуальности жизни разрабатывала в категориях абстрактно-метафизических, возвышаясь над его биологическим содержанием. Соприкосновение с ней Чехова позволяет яснее осознать грань, отделяющую от нее его сознание, понять своеобразие его позиции, во многом определяемое именно прочным естественническим фундаментом. Так, идея преодолимости смерти как трагедии индивидуального существования за счет природного «всеединства» звучит у А. Бергсона в книге «Творческая эволюция» (1907), завершившей его учение о человеке и мире, нача-

---

[65] Дарвин Ч. О происхождении видов путем естественного подбора. М., 1865. С. 386.

[66] Каро Е. Указ. соч. С. 51.

[67] Тимирязев К.А. Опровергнут ли дарвинизм? // Рус. мысль. 1887. № 6. С. 10.

тое в работах конца XIX века. «Все живые существа, – пишет Бергсон, – держатся друг за друга и все уступают одному и тому же колоссальному напору. Животное опирается на растение, человек возвышается над животными, и все человечество, в пространстве и во времени, представляет собой огромную армию, которая несется рядом с каждым из нас, впереди и позади нас, увлекаемая собственной ношей, способная преодолеть любое сопротивление и победить многие препятствия, – быть может, даже смерть»[68].

Ключевым топологическим образом у Бергсона, воплощающим идею его философии, является «океан» («Мы непрестанно вбираем что-то из океана жизни, в который погружены, и чувствуем, что наше существо или, по крайней мере, руководящий им интеллект, сформировались в этом океане как бы путем локального затвердения. Философия может быть только усилием к тому, чтобы вновь раствориться в целом»[69]) и рожденные от него «волна» и «поток» («река»)[70]. Это близко чеховскому «основному топосу» моря, который вновь утверждается в его творчестве последних лет.

В «бергсоновском» направлении изменяется и представление Чехова о волевом начале человека, что особенно заметно в сравнении с послесахалинским периодом, когда оно составляло концентрат индивидуально-личностного содержания. У Бергсона воля – проявление надличного «творческого порыва», она лишь находит свое воплощение в человеке, не выделяя его из мира, а только выражая в нем общую тенденцию. Такая редукция персонализма характерна и для позднего творчества Чехо-

---

[68] Бергсон А. Творческая эволюция. С. 264.

[69] Там же. С. 199.

[70] «Мы <...> закрываем глаза на единство порыва, который <...> превращает весь ряд живых существ в одну необъятную волну, набегающую на материю...»; «...жизнь в целом является как бы огромной волной, которая распространяется от центра...»; «этот восходящий поток есть сознание <...> поток проходит, пересекая человеческие поколения, разделяясь на индивидов <...> Это не что иное, как ручейки, на которые делится великая река жизни, протекающая через тело человечества» (там же. С. 247, 260, 263).

ва. Но Чехову совершенно не свойственно коренное для Бергсона, как и всей «философии жизни», разделение «жизни» (сознания, свободы, творчества) – и материи (инертной и косной «необходимости»), человека как «избранника» духа – и остальной природы. Если для Бергсона условием всеприродного единства является восстановление интуитивных представлений человека («вновь погрузить интеллект в интуицию»[71]), то для Чехова это единство дано объективно и само является основой человеческих представлений. Поэтому главным пунктом схождения с «философией жизни» была идея движущегося потока бытия – едва ли не наиболее характерная для эпохи «рубежа веков». Обращение к этой философии помогает лучше осознать суть чеховской онтологии, не выливавшейся в понятийные формы.

Понимание жизни как развития некоего «прафеномена» – «воли к власти» у Ницше, «жизненного порыва» у Бергсона, «души» (идеи органической формы) у Шпенглера – актуализирует категорию времени как сути развития. Усиление роли времени в позднем творчестве Чехова явно опирается и на эту объективную тенденцию современного ему мышления. В «Трех сестрах» лейтмотив «*жизни*» становится еще более настойчивым, чем в «Дяде Ване», и преобладает в нем теперь семантика жизни как единого временного потока, охватывающего отдельные существования. Вместо характерного для «Дяди Вани» измерения времени меркой индивидуальной жизни («*Время мое уже ушло...*» 13; 96) здесь доминирует «большое время», ход которого оставляет зримые следы в пространстве. Такими следами являются, в частности, изменения места действия в пьесе. Динамика сценического пространства по актам (1 и 2 – «*В доме Прозоровых. Гостиная с колоннами, за которыми виден большой зал*»; 3 – «*Комната Ольги и Ирины*»; 4 – «*Старый сад при доме Прозоровых*») зеркально противоположна «Чайке» (1 – «*Часть парка в имении Сорина*»; 2 – «*Площадка для крокета. В глубине направо дом...*»; 3 – «*Столовая в доме Сорина*»;

[71] Там же. С. 264.

4 – «*Одна из гостиных в доме Сорина*...»). Это само по себе симптоматично, поскольку косвенно отражает завершенность в творчестве Чехова некоего этапа, который можно связать прежде всего с индивидуалистической моделью драматургического конфликта.

Не менее важно то, что эти перемещения не просто отвечают потребностям действия, но связаны с изменениями самого пространства, в которых материализуется время. Изменения проявляются не только в сценическом «перемещении» дома, отмеченном З.С. Паперным[72], но во внутренней эволюции как дома, так и сада. Знакомый топос усадьбы впервые получает качество собственной изменчивости, лишь отчасти инициируемой персонажами (прежде всего Наташей), а главным образом отражающей движение времени, не подчиненное компетенции человека. Теперь культурная деятельность человека (как и в рассказах кризисного периода) фактически сведена на нет, что еще больше заострено разрушительной активностью Наташи, которая «*во всяком случае* <...> *не человек*» (10; 178).

Движение времени становится основным динамическим фактором сюжета, а персонажи лишь откликаются на него или – самое большее – пытаются ему воспрепятствовать. Такими попытками являются, например, фотоснимки Федотика, запечатлевающие мгновение радости (первое действие) или последний миг перед расставанием (четвертое действие) в пространственном образе. Сюда же относятся и интенсивные воспоминания сестер и Вершинина о Москве, подробностями ее топографии реанимирующие прошлое, «заговаривающие» ход времени. Стремление «*В Москву!*» является у сестер не мечтой, нацеленной в будущее, а проявлением боязни времени, попыткой оказаться в желанном, предпочтительном его моменте с помощью пространства. Пространство в пьесе выступает не в

---

[72] «Образный сюжет пьесы заключается в постепенном "освобождении" трех сестер от дома. Это подчеркивается ремарками к первому и последнему действию. <...> Дом как будто сдвинулся, и в конце пьесы герои вышли из его стен» (Паперный З.С. «Вопреки всем правилам ...». С. 179–180).

самодовлеющей значимости, а как выражение, воплощение времени. Как никогда ранее зыбкой становится грань между пространством и временем. Постоянно думая о времени, персонажи облекают свои мысли в пространственные образы. В результате пространство оказывается едва ли не в большей степени принадлежностью их сознания, чем объективной «квазиреальностью» сюжета, что в принципе ведет к уравниванию их с автором. Сфера субъектности в пьесе усиливается, размываясь в своих внутренних очертаниях и глубоко внедряясь в сферу объекта[73]. Поэтому вряд ли правомерно говорить о противопоставлении «эпического» (авторского) и «драматического» (персонажного) планов сюжета, прежде всего «эпического» и «драматического» хронотопов, служащем, по мнению Э.С. Афанасьева, для выявления «драматической вины» персонажей[74]. Чехов не отлучает их от сотворения «пространственного континуума пьесы» функцией лишь «ценностно-психологической интерпретации» его «топосов»[75]; сами эти топосы невозможны, практически не существуют в пьесе без санкции их сознания.

В связи с этим заслуживают особого внимания чебутыкинские «микросюжеты»: «*Бальзак венчался в Бердичеве*»; «*Цицикар. Здесь свирепствует оспа*» (13; 147, 148), – которые лишь внешне сходны с «*Африкой*» Астрова в «Дяде Ване». Астров включал индифферентное пространство в сферу своей духовной активности, выражая через него свою личностную энергию, задыхающуюся в тесных рамках «*уезда*», что выделяло его из всех и соответствовало установке сюжета на индивидуальный драматизм человеческой судьбы. В «Трех сестрах» «пространствотворчество» является общим, а потому само по себе

---

[73] Л.А. Давтян замечает, что в «мире чеховского театра» «пространство вне человека является не столько определяющей средой, сколько воспринимаемым объектом...» (Давтян Л.А. О своеобразии художественного пространства в драматургии А.П. Чехова // Чеховские чтения в Твери: Сб. науч. трудов. Тверь, 1999. С. 128).

[74] Афанасьев Э.С. Эпическое и драматическое в пьесах Чехова // Изв. АН. Сер. лит. и яз. Т. 52. 1993. № 6. С. 27–37.

[75] Там же. С. 34.

не характеристическим признаком, каковым становится теперь его конкретное наполнение и способ его бытования. У Наташи ее «*цветочки, цветочки*» (13; 186) угрожающе близки к непосредственной эмпирической реальности и отражают как непритязательность ее духовных устремлений, так и опасную легкость их реализации. Наташа «творит» свое пространство буквально, в бытовой конкретной воплотимости. Чебутыкин же отражает другой полюс, обладая этим всеобщим свойством человека в минимальной степени и потому оперируя лишь крайними абстракциями. У него отношения с жизнью лишились всякого реального содержания, стали пустой функцией, которую он пытается заполнить, но при этом исходя не из основного для жизни ощущения времени, а из отвлеченного от него и как бы более «ручного» пространства. Таким образом, Наташа являет собою вариант предельного сближения пространства и времени на узкой территории быта[76]; Чебутыкин – их распадения. Вариант Наташи отмечен максимальной результативностью, достигаемой буквально автоматически; вариант Чебутыкина – полной нерезультативностью, практически бытийным эскапизмом (недаром он настойчивее всех исполняет выпеваемый на разные голоса мотив «*Всё равно*»; именно ему доверена последняя его модуляция). Оба не имеют подлинного жизненного наполнения, которое в пьесе предполагает наличие некоей дистанции между временем и пространством как между становлением и ставшим, «судьбой» и «миром» (по терминологии Шпенглера).

Персонажи пытаются создавать в потоке жизни устойчивые островки «мира», обладающего пространственными характеристиками, придавать форму тому, что ее не имеет, поскольку именно в них реализуется их собственная жизнь, вычленяется из нераздельного, всеобщего становления. Отсюда ностальгия Вершинина по «*иной обстановке жизни*», по «*такой квартире с цветами, с массою света*», которой у него «*в жизни не хва-*

---

[76] Характерно, что она «дробит» пространство и время на мелкие отрезки, обходя и затем захватывая дом комната за комнатой и озабоченно следя за часами (например, в начале второго действия).

тало» (13; 132) и потому его жизнь как бы не состоялась, не оставила следа. Отсюда и кажущаяся нелепо-случайной отсылка Кулыгина к примеру древних римлян с их «*mens sana in corpore sano*» (13; 133). Именно Кулыгин в схематически упрощенном виде излагает, сам того не ведая, ту идею, которая определяет сознание всех персонажей и основную проблему пьесы, суть ее философского конфликта: «*Жизнь их текла по известным формам. Наш директор говорит: главное во всякой жизни – это ее форма ... Что теряет свою форму, то кончается – и в нашей обыденной жизни то же самое*» (13; 133). «Кончается» вне собственной пространственной формы данное существование, выливаясь в аморфное (не поддающееся смысловому структурированию) «большое время».

Соотношение между этим «большим временем» и временем отдельной человеческой жизни, облекающейся в ту или иную пространственную форму для самоидентификации, тематизируется в пьесе через высказывания действующих лиц, прежде всего через споры Вершинина и Тузенбаха. Чеховедение, впадая из крайности в крайность, рассматривает речи персонажей то как едва прикрытые авторские суждения, то лишь как практически бессодержательные элементы сюжета. Э.А. Полоцкая вспоминает: «Четверть века назад в советской критике были в обычае споры, с кем солидарен Чехов как автор, например, "Трех сестер" – с Вершинынм или Тузенбахом. Спорящие не учитывали дистанции между драматургом и лицами, созданными его фантазией»[77]. Но очевидно, что, не солидаризируясь ни с одной из сторон, Чехов далеко не случайно санкционирует их спор именно на данную тему и испытывает в нем именно данные позиции, столкновение которых определяет содержание его собственных раздумий в начале последнего отрезка его жизни и творчества.

Вершинин и Тузенбах исходят из разных представлений о соотношении «большого времени» и человеческой жизни. Для Тузенбаха они раздельны, автономны. Его точка отсчета – лич-

---

[77] Полоцкая Э.А. «Первые достоинства прозы...» (От Пушкина к Чехову) // Связь времен: Проблемы преемственности... С. 125.

ное счастье, не имеющее трансцендентной опоры и не нуждающееся в ней: жизнь следует «*своим собственным законам, до которых вам нет дела или, по крайней мере, которых вы никогда не узнаете*» (13; 147). Для Вершинина отдельная жизнь безусловно подчинена общей – «*новой, счастливой жизни. Участвовать в этой жизни мы не будем, конечно, но мы для нее живем теперь, работаем, ну, страдаем, творим ее – и в этом одном цель нашего бытия и, если хотите, наше счастье*» (13; 146). Говоря о жизни как о «большом времени», оба имеют в виду разные вещи. Для Вершинина это жизнь человеческая, но не индивидуальная, а всеобщая. Она прорывает рамки отдельного существования, но всё же мыслится именно антропоцентрически: «*Человеку нужна такая жизнь...*» (13; 131). Вершинин своеобразно «озвучивает» идею субъектной интеграции, характерную для позднего творчества Чехова. Тузенбах же не выделяет человека из состава общей жизни. Недаром он ссылается на пример птиц, которые всегда «*будут лететь и не знать, зачем и куда*» (13; 147). Соответственно у Вершинина «большое время» целенаправленно устремлено в позитивную перспективу, получающую пространственную зримо-пластическую характеристику: «*Через двести, триста лет жизнь на земле будет невообразимо прекрасной, изумительной*»; «*всё на земле должно измениться мало-помалу и уже меняется на наших глазах*»; «*на нашу теперешнюю жизнь будут смотреть и со страхом, и с насмешкой, всё нынешнее будет казаться и угловатым, и тяжелым, и очень неудобным, и странным*» (13; 131, 146, 163).

Для Тузенбаха такое перспективное смыкание пространства и времени отсутствует; он пытается устранить из идеи времени человеческий, субъективный фактор, не «воплощая» будущее в более или менее зримый образ: «*жизнь останется такою же, как и была; она не меняется, остается постоянною...*» (13; 147). Вершинин оперирует чисто человеческими и при этом интегрирующими понятиями, Тузенбах – общеприродными, но «квантовыми». В принципе, философская коллизия пьесы сосредоточена именно здесь. Ее разрешению посвящен весь сюжет, а

три сестры составляют своеобразный «хор», поддержки которого ждет каждая из спорящих сторон. Изначальное преимущество получает – через сочувствие Маши – Вершинин (соответственно нелюбовь Ирины к Тузенбаху тоже оказывается философски содержательным фактором). Но рассмотрение спора передается на более высокий, внесубъективный уровень *судьбы* персонажей. Смерть Тузенбаха является здесь решающим аргументом, хотя и не служит демонстрацией его безусловного проигрыша.

В связи с этим необходимо остановиться на особой насыщенности и напряженности мотива судьбы в пьесе. Он исподволь задается уже фамилией «Прозоровы» с ее этимологией «прозорливости», «прозрения» и разнообразно реализуется в тексте: тринадцать человек за столом, гудение самовара; «*Жребий брошен*» уходящего в отставку Тузенбаха (13; 147); пасьянс, на фоне которого и происходит во 2-ом действии спор Вершинина и Тузенбаха; тревога Вершинина за то, что «*придется пережить еще на этом свете*» его дочерям (13; 163). Постепенно мотив получает всё более значительное наполнение, из области примет и «*предрассудков*» (13; 143) выходя в жизнь людей и непосредственно так и квалифицируясь ими: «*Люблю – такая, значит, судьба моя*» (Маша, 13; 169); «*Что бы там ни говорили, Маша хорошая, честная женщина, я ее очень люблю и благодарю свою судьбу. Судьба у людей разная ...*» (Кулыгин, 13; 175); «*Я так и решила: если мне не суждено быть в Москве, то так тому и быть. Значит, судьба. Ничего не поделаешь. Всё в божьей воле, это правда*» (Ирина, 13; 176).

Особенно тесно нависает судьба над Тузенбахом, персонифицируясь в Соленом, в устах которого случайные по видимости цитаты приобретают угрожающее «судьбоносное» звучание. Но Тузенбах этого не замечает – более того, он дружественно расположен к своему будущему убийце: «*всё же вы мне симпатичны почему-то*» (13; 151); он даже проспал момент, когда у Соленого оформился замысел мести (3-е действие). «Слепота» Тузенбаха особенно значима в контексте его философии: она

демонстрирует уязвимость человека, окруженного смысловой пустотой, бессмысленным движением жизни. Но перед самой дуэлью он «прозревает»: «*Я точно первый раз в жизни вижу эти ели, клены, березы, и всё смотрит на меня с любопытством и ждет*» (13; 181). Аналогия с явлениями природы, прежде иллюстрировавшая у него смысловую «безвекторность» жизни («*Смысл... Вот снег идет. Какой смысл?*» 13; 147), теперь получает интегрирующую устремленность: «*Какие красивые деревья и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь!*» (13; 181). Образ дерева, которое «*засохло, но всё же <...> вместе с другими качается от ветра*» (13; 181), становится эмблемой, обобщающей новое онтологическое представление Тузенбаха: в ней запечатлено единство личного и общего, человеческого и природно-материального существования. Идеальный императив («*должна быть*») получает здесь, как раньше у Вершинина, антропологический характер: «*красивая жизнь*» воплощает нравственную семантику в зримо-пространственном образе. Но здесь он предстает не как монополия человека, вырабатывающего его и проецирующего вовне, а, напротив, как общая закономерность жизни, улавливаемая человеком как ее участником.

Поэтому всё большую весомость получают в пьесе природные мотивы и образы – прежде всего птиц и деревьев. Их семантику уже много раз затрагивали писавшие о пьесе, здесь же необходимо особо отметить их концентрацию в финале, где они вплетаются в аккорд «хора» – заключительный «тройной монолог» сестер. При этом возникает неразрывное природно-антропологическое единство, в котором упоминание о гибели Тузенбаха («*один ушел совсем, совсем навсегда*» 13; 187) ассоциативно пробуждает образ засохшего дерева в ряду живых, а призыв Маши «*начать нашу жизнь снова*» акцентирует включенность этой жизни в циклический ход времен года («*Теперь осень, скоро придет зима...*»). Отдельная жизнь сливается «по-вершинински» с общечеловеческой, устремляясь в будущее, но не получает зримо-пластического завершения: «*счастье и мир наста-*

нут на земле» – лишь общий абрис, идея, еще нуждающаяся в пространственном оформлении и потому не «ставшая», направленная вперед[78]. Финал пьесы подчеркнуто перспективен[79], в нем преобладает косвенный вопрос («*если бы знать!*»), увлекающий вперед на поиск ответа.

Обратим еще раз внимание на динамику сценического пространства, складывающегося из дома и сада. Дом, несомненно, традиционно связан с семантикой человеческой жизни, сад же – с жизнью природно-человеческой. Перемещение действия из дома в сад фабульно мотивировано экспансией Наташи в мир прозоровской семьи (причем превращение сада в «*проходной двор*» отражает ту же тенденцию применительно к наступательной активности города). На сюжетном же уровне это обосновано гносеологическими усилиями «интегрального субъекта», включающего персонажей и автора, расширяющими онтологию «жизни» от антропологического до природно-антропологического масштаба[80]. Этим всё очевиднее обнажается роль «судьбы» как некоего универсального начала бытия, причем ее непосредственными орудиями становятся Наташа, Соленый и т. п., но подлинно человеческое назначение обрисовывается че-

---

[78] В этой связи напомним рассуждения Шпенглера о переходе времени в пространство и тем самым – в смерть: «Направление есть начало протяженности. Тайна завершающейся жизни, на которую намекает слово "время", служит основанием тому, что, будучи завершено, обозначается словом "пространство" <...> Пространство – вне времени. Оно ставшее, оно остается тем, что есть, частью отмершего времени, вне феномена времени»; соответственно «существует таинственная связь между пространством и смертью...» (Шпенглер О. Закат Европы. Новосибирск, 1993. С. 246–247, 237).

[79] В отличие от чисто пространственной перспективности раннего Горького здесь речь идет о перспективе прежде всего темпоральной, порождающей пространственность как свою преходящую форму.

[80] Одним из конкретных воплощений такой интеграции является уже упоминавшийся образ засохшего дерева в последнем действии пьесы, связывающий воедино с природным миром судьбу не только Тузенбаха, но и самого Чехова, о чем писал, привлекая неоднократные обращения к этому образу в чеховских письмах и записных книжках, З.С. Паперный в статье «Засохшее дерево» (Паперный З.С. Стрелка искусства. М., 1986. С. 134–138).

рез главных героев как постоянный поиск, вслушивание в мир. Симптоматично, что в финале преобладает звуковая образность, соответствующая такому направленному и незавершающемуся движению человека на зов мира: «*Музыка играет так весело, так радостно, и, кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем...*» (13; 188).

Пространственной организацией сюжета пьеса Чехова близка к таким произведениям «новой драмы», как, например, «Одинокие» Гауптмана, «Строитель Сольнес», «Йун Габриэль Боркман» Ибсена и другие, в которых действие, протекавшее в доме, в последнем акте переносится в сад, где завершается катастрофой. Гауптман ее не показывает, вынося самоубийство Иоганнеса Фокерата во внесценический план, а место действия оставляя неизменным. Ибсен же разворачивает гибель героя в окружении природы. В «Сольнесе» это сад, в «Боркмане» – «*открытая площадка*» перед домом, сменяющаяся (с помощью подвижных декораций) «*опушкой леса, переходящей затем в чащу с тропинками и обрывами*»[81]. Вообще в поздних ибсеновских пьесах «большой мир», представленный разнообразными обликами природы («Маленький Эйольф», «Женщина с моря» – море; «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» – горы), играет важную роль: он становится средством испытания героев. В добавление к сказанному по этому поводу в разделе о «Чайке», отметим здесь то, что этот «большой мир» выступает у Ибсена, как и у Гауптмана и у К. Гамсуна в трилогии «У врат царства», «Игра жизни», «Вечерняя заря», в облике «ставшего» – в пространственной зримости, очень склонной к переходу в аллегоризм. Традиционная, архетипически-заданная семантика пространственных образов сущностно антропоморфна, поскольку ориентирована на духовно-нравственную структуру личности. Временной параметр мира, у Чехова столь существенный, что по сути размывает пространственную картину, в этих пьесах практически «монополизирован» человеком, то есть свя-

---

[81] Ибсен Г. Полн. собр. соч. СПб., 1909. Т. 4. С. 643.

зан лишь с его жизнью. Так, в «Строителе Сольнесе» движение времени осмысливается через динамику душевно-творческих сил самого героя, которая лишь обнаруживается с помощью выделенного Хильдой 10-летнего срока. В трилогии Гамсуна, где объединяющим стержнем служит именно движение времени, оно предстает как ряд иконических запечатлений эволюции сквозного героя – Ивара Карено, – в которых главным является вопрос его нравственного выбора.

Даже помимо этой явной ориентации на героя антропологическая трактовка времени проявляется еще и в тенденции к персонификации стихийных жизненных сил. В «Строителе Сольнесе» такую функцию выполняет Хильда, в «Игре жизни» – Терезита, прихотливостью своей любви напоминающая Кармен. Кроме того, у Гамсуна очень значима коллизия между сильной личностью и «толпой», в «кишении» которой также находит выражение «игра жизни». Если же такую роль играют природные образы, то они практически полностью «логизированы», сведены к человеческому началу: горы соответствуют оппозиции «верх – низ», море отражает неопределенные порывы человеческого духа. В «Потонувшем колоколе» Гауптмана это получает наиболее последовательное выражение: здесь фигурируют прямые воплощения природных сил – леший, водяной, феи. Очевидно, породившая «новую драму» интуиция потока бытия была в значительной мере подготовлена развитием естественнонаучных представлений в XIX веке, и всё же исходной и господствующей оставалась в ней традиционная антропологическая точка зрения[82]. Именно она служит продуктивной моделью сюжетов, а принципиальная особенность «новой драмы» проявляется в том, что эта точка зрения признается не абсолютной, наталкивается на сопротивление мира. Отсюда трагизм в развязках этих драм, всё действие которых протекает «по эту сторону» принципиальной границы, не осознаваемой героем;

---

[82] Видимо, тяготение стиля «модерн» к органическим природным мотивам и образам, как и стилизационный характер их преломления, – явление того же порядка.

автором же ее существование интерпретируется лишь по отношению к нему же – как катастрофическая обреченность притязаний человека.

В русле этой традиции оформилась и драматургия М. Горького, возникновение которой непосредственно связано с влиянием чеховских пьес. «Пожалуй, никакой другой момент творчества Горького так тесно не связан с именем Чехова, как этот», – пишет исследователь о «Мещанах»[83]. На общность этой пьесы с театральными принципами Чехова указывал Л. Андреев, отмечая в ней отсутствие «того, что называется драматическим действием. Взят кусок такой жизни, какова она есть, с ее медленным течением и потаптыванием на месте <...> Эта художественная историчность жизни, впервые введенная в русскую драму А.П. Чеховым, доведена до полного и блестящего развития в "Мещанах"»[84].

Горьковская драма появилась уже после «Трех сестер», но возникла под впечатлением преимущественно от постановки в МХТ «Дяди Вани» в январе 1900 года. В духе времени пьеса тоже насыщена мотивом «*жизнь, жить*», но трактуется он чисто антропологически – прежде всего в социально-психологическом ключе. Всё действие пьесы протекает в не изменяющемся пространстве, при этом жестко и отчетливо структурированном. Его главная характеристика, на которую настраивает уже первая, самая обобщенная ремарка, – теснота: «*Место действия – маленький провинциальный город*» (7; 6). Конкретная же сценическая обстановка, изображающая квартиру Бессеменовых, характеризуется помимо того особой пространственной дискретностью, соответствующей идейно-психологической разобщенности персонажей. Ей свойственна и внутренняя иерархичность, выражаемая в оппозициях «верх» (где обитает Елена) – «низ» (жилье Бессеменовых), а также «малое» – «большое», «статич-

---

[83] Заика С.В. М.Горький и русская классическая литература конца XIX–начала XX века. М., 1982. С. 86.

[84] М. Горький и Л. Андреев. Неизданная переписка // Лит. наследство. Т. 72. М., 1965. С. 475.

ное» – «динамичное», «несвободное» – «вольное» и т. д., сводимых к противопоставлению дома и мира. Если дому присущи однообразно темные тона, то миру – многоцветие и красота (Перчихин о ловле снегирей; Цветаева о будущем). С прочной неизменностью дома контрастирует движение и даже полет за его пределами (бродяжничество Перчихина; он же о летающих кораблях в Англии; Нил о ночной езде на паровозе). Пространство дома «геометризовано» перегородками, разделяющими два поколения семьи и разные социально-психологические типы людей. Но и окружающий его мир не обладает собственным содержанием, своей внутренней логикой, а отражает духовно-волевой потенциал персонажей. Для Петра, оторвавшегося от дома, большой мир представлен Москвой, но она у него практически абстрактна – это «другое», но лишенное определенности, конкретного наполнения пространство; для Татьяны нет и его. Старшие Бессеменовы срослись с домом, а птицелов Перчихин по-романтически вольно живет в природном мире.

Приобщенность персонажа к большому пространству служит знаком открытости будущему. Но «художественная историчность жизни», на которую указывал в «Мещанах» Андреев, совсем не «чеховская»: она связана со свойствами не объективного мира, а только человека, в его психологических и социальных проявлениях. Жизнь – отражение человека, дело его рук: «*Мещане сузили, окоротили ее, сделали тесной...*» (Тетерев 7; 51). И время – отражение человеческой способности овладевать пространством. О будущем думают те, кто широко и активно общается с пространством в настоящем. В мечтах Цветаевой это проявляется с полной наглядностью. Будущее представляется у нее в пространственном образе природного характера, причем природа выступает как сам по себе статичный иллюстративный материал человеческого духа:

«... когда я подумаю о будущем... о людях в будущем, о жизни – мне делается как-то сладко-грустно... Как будто в сердце у меня сияет осенний, бодрый день... Знаешь – бывают такие дни осенью: в ясном небе – спокойное

солнце воздух – глубокий, прозрачный, а вдали всё так отчетливо... свежо, но не холодно, тепло, а не жарко...» (7; 79).

Свойство «*заглядывать вперед, в будущее...*» (Цветаева 7; 78) мыслится только как самопроекция человека:

Т а т ь я н а. Что там, впереди?
Ц в е т а е в а. Всё, что захочешь видеть! (7; 78).

Первая горьковская пьеса базируется на той же онтологической модели, что и ранние рассказы, где пространство по сути «фиктивно», поскольку реален только человек – его творец и распорядитель. Эта идея недвусмысленно выражается в словах Нила:

«Жить <...> – славное занятие! Ездить на скверных паровозах осенними ночами, под дождем и ветром... или зимою... в метель, когда вокруг тебя – нет пространства, всё на земле закрыто тьмой, завалено снегом <...> – и всё же в этом есть своя прелесть! <...> Наша возьмет! И я на все средства души моей удовлетворю мое желание вмешаться в самую гущу жизни... месить ее и так и эдак... тому – помешать, этому помочь... вот в чем радость жизни!» (7; 89).

Ницшеанская «философия жизни» преломляется у Горького в манифестировании волюнтаристского активизма, фактическом отождествлении внутренней энергии «жизни» с внутренней энергией самого человека. Сближение драматургической манеры Горького с чеховской было только внешним. Он прорывал трагический пессимизм «новой драмы» не принципиальным изменением ее схемы, а ударным усилением ее наиболее традиционного компонента – антропологического. (Показательно, что и в горьковской пьесе присутствует олицетворенный образ «жизни» – Елена).

Лишь Метерлинк в своих ранних драмах попытался преодолеть такой подход, для этого устранив у своих персонажей личностное начало, а мир максимально лишив конкретных жизненных (пространственно-временных) признаков. Это позволило ему преодолеть трагическую коллизию, но слишком дорогой ценой, что быстро заставило его сделать бросок в неоромантизм. Позднее Л. Андреев в драме «Жизнь Человека», в которой современная

критика сразу усмотрела сходство с Метерлинком[85], соединил две тенденции, показав предельно обобщенного человека, но обобщив при этом именно его личностное начало, так же как в изображении противостоящего ему мира обобщив бытовые черты и обнаруживая Рок не помимо, а через них[86].

В отличие от Метерлинка, Андреев рассматривал человека «не как жертву бессмыслицы <...>, а как мужественного борца»[87]. На этом основывается его «трагический гуманизм». Л. Андреев вернул драме трагизм, акцентировав его новый по сравнению с XIX и предыдущими веками аспект: не возвышение личности над обстоятельствами, а «трагическое повседневное в жизни обыкновенного человека»[88]. П. Топер отмечает подобное понимание трагического как поворотное к XX веку, когда «“личное”, даже “бытовое” <...> часто оказывается важнее высоких деяний и исторических задач»[89], что особенно наглядно проявится в экзистенциализме с его идеей сущностного трагизма любой жизни. Предвосхищая Камю, Андреев показывает бунт человека против бытийного абсурда. Этому служит пространственное построение пьесы, в которой «пришедший из тьмы и вечности небытия андреевский Человек проходит через ряд замкнутых пространств – комнат-клеток, – чтобы в финале навсегда исчезнуть в бесконеч-

---

[85] А. Блок в статье «О драме» спорил с этим утверждением: «...никакого Метерлинка нет в “Жизни человека”, есть только видимость Метерлинка <...> Но Метерлинк никогда не достигал такой жестокости, такой грубости, топорности, наивности в постановке вопросов» (Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.–Л., 1962. С. 189–190).

[86] Поэтому едва ли правомерно одностороннее утверждение, притягивающее Андреева к реалистической традиции: «в его обобщениях нет ничего мистического, “запредельного” <...> отражал он закономерности посюстороннего мира» (Беззубов В. Леонид Андреев и традиции русского реализма. Таллин, 1981. С. 150).

[87] Богданов А.В. «Безумное одиночество» героев Леонида Андреева с точки зрения литературной преемственности // Связь времен: Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX–начала XX в. С. 198.

[88] Иезуитова Л.А. Творчество Л. Андреева (1892–1906). Л., 1976. С. 73.

[89] Топер П. Трагическое в искусстве XX века // Вопр. лит. 2000. Март–апрель. С. 8.

ности небытия»[90]. Все эти отдельные пространства, как отмечает исследователь, «являются модификацией одной и той же большой серой комнаты без окон и дверей, представленной на сцене в прологе. Небольшие изменения в ее интерьере и освещении лишь подчеркивают главное – роковую непроницаемость закрытого пространства, символизирующего несвободу Человека – пленника Судьбы»; причем окна, в соответствии с мифопоэтической традицией, обозначают «границу между малым пространством человеческого быта и безграничными просторами вселенского бытия»[91]. Откровенно символическую роль играют геометрические формы, передающие иллюзорный, ограниченный, самообманный характер власти человека над пространством жизни.

Драма Л. Андреева, несомненно строящаяся на представлении о роковом начале бытия и условная по форме, при этом остается целиком в рамках антропологической позиции. Помимо человека и творимой им же среды всё в мироустройстве лишь предположительно, непознаваемо. Это наглядно демонстрирует финал, где завершение действия служит как бы аналогом угасающего сознания Человека, для которого всё кончается тьмой и тишиной. Андреев размышляет именно о «жизни человека», ее экзистенциальной значимости, не соотнося ее ни с какими иными реальными бытийными началами, обнаруживая за ее границами лишь небытие. Героическая борьба Человека с наступающей смертью представляет собой модификацию всё той же персоналистической идеи, которая определяла понимание трагизма в XIX веке, хотя сама личность при этом берется на уровне предельного абстрагирования. Не выплескиваясь в достижение высоких исторических задач (что было характерно для традиционных представлений о трагическом – вспомним Гаршина с его героическими безумцами в «Красном цветке» или «Attalea princeps»), оставаясь целиком в рамках собственного существования (что отмечает уже специфи-

---

[90] Сухоруков В.А. Хронотоп «условных» драм Л. Андреева («Жизнь Человека», «Царь Голод», «Анатэма», «Океан») и «идея бесконечного в искусстве» Д.Н. Овсянико-Куликовского // Вестник Харьковского университета. № 411. Харьков, 1998. С. 251.

[91] Там же. См. 252. См. также: Топоров В.Н. К символике окна в мифопоэтической традиции // Балкано-славянские исследования. 1983. М., 1984. С. 164–185.

ку представлений XX века), андреевский Человек всё же очерчивается именно как герой, возвышенно гибнущий в поединке с непосильным. Поэтому «Жизнь Человека», при всей своей броской необычности, всё же выглядит свернутой «формулой», абстрагированной схемой «новой драмы», как она была представлена в творчестве Ибсена и Гауптмана.[92]

Чехов идет по другому пути, позволяющему ему преодолеть трагический подход к человеку. Это достигается прежде всего «расширением» самого человека, приданием ему множества лиц и жизней, которые при этом интегрируются в сущностное единство. Сильная в пьесе и всё нарастающая к финалу интегрирующая тенденция, особенно явно воплощаемая группой из трех сестер, напоминает рассуждения современника Чехова Г.К. Честертона, который в эссе «Хор» отмечал связь «хорового» начала с глубинными основами жизни: «У хора – даже комического – та же цель, что у хора греческого. Он связывает эту, вот эту историю с миром, с философской сутью вещей. Так, в старых балладах, особенно в любовных, всегда есть рефрен о том, что трава зеленеет, или птички поют, или рощи цветут весной. Это – открытые двери в доме плача, через которые, хоть на секунду, нам открываются более мирные сцены, более широкие, древние, вечные картины. У многих деревенских песен про убийства и смерть удивительно веселый припев, как пенье петуха, словно хор протестует против столь мрачного взгляда на жизнь»[93]. Снимается граница между человеком (так понимаемым) и «большим миром», обнаруживающим свою родственность ему на уровне материально-природных процессов и закономерностей. Чехов вышел за рамки не только «героецентрической», но и вообще антропоцентрической точки зрения, не «потеряв» при этом ни человека, ни мира. Именно в этом, очевидно, заключается уникальность его положения в драматургии рубежа веков.

---

[92] В связи с этим показателен явный антропологический акцент в отзыве Л. Андреева на чеховских «Трех сестер»: «Тоска о жизни – вот то мощное настроение, которое с начала до конца проникает пьесу и слезами ее героинь поет гимн этой самой жизни. Жить хочется, смертельно, до истомы, до боли жить хочется! – вот основная трагическая мелодия “Трех сестер”, и только тот, кто в стонах умирающего никогда не сумел подслушать победного крика жизни, не видит этого» (Цит. по: Чехов А.П. Полн. собр. соч. Т. 13. С. 459).

[93] Честертон Г.К. Хор // Самосознание европейской культуры XX века. С. 227–228.

ГЛАВА 5. ПОСЛЕДНИЙ ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА (1899–1904). ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ ИНТЕГРАЦИЯ ЧЕЛОВЕКА В МИРЕ

5.1. ПРОЗА: ОБОСНОВАНИЕ ОНТОЛОГИЧЕСКОГО РАВНОВЕСИЯ

В рассказе «Дама с собачкой», открывающем последний период творчества Чехова, важно прежде всего восстановление центрального положения героя: именно судьба героя является сюжетным стержнем. При этом сохраняется и оформившийся в предыдущие годы принцип интегрирования: грань между образами Гурова и Анны Сергеевны как бы размыта[1]. Анна Сергеевна не столько противопоставлена Гурову, не столько оттеняет и завершает его образ, сколько дополняет и расширяет его. Чехов явно не стремится отчетливо прочертить отдельную траекторию сюжетного пути каждого из них, в результате возникает единство, вариативно воплощающее актуальный для этого периода инвариант бытийной судьбы человека.

Сюжет рассказа развивается в трех основных пространственных сферах: Ялта, Москва, город С. Из них константной является Москва, в пространстве которой обозначаются этапы изменения

---

[1] Так, В.И. Тюпа, характеризуя Анну Сергеевну через притчевое, а Гурова – через анекдотическое начало, в то же время указывает на многочисленные переклички между ними, например: «Покаяние Анны Сергеевны при всей своей трогательности <...> сродни опасливой осторожности Гурова»; «О перерождении же Анны Сергеевны в третьей главе говорить пока еще рано. Выгодно отличаясь от Гурова своей искренностью в ялтинских главах, в этой нежданной встрече она “отстает” от него на пути к подлинной близости» (Тюпа В.И. Указ. соч. С. 41, 44).

героя. На фоне композиционной симметрии произведения, четко разделяющегося на половины, Москва своим неравномерным присутствием в обеих половинах создает смысловую асимметрию. Это сосредоточивает внимание на московской жизни героя как на его базовом бытийном состоянии, из которого совершаются значимые выходы: с одной стороны – к морю, с другой – в глубь «материка», – оказывающие на него соответствующее воздействие.

Море возвращается в творчество Чехова после перерыва, на протяжении которого оно не просто отсутствовало: это отсутствие ощущалось как недостача, о чем свидетельствует рассказ «Случай из практики», где море напомнило о себе образом подчеркнуто стесненным, уродливо ассимилированным в быт: «*На картинах, написанных масляными красками, в золотых рамах, были виды Крыма, бурное море с корабликом, католический монах с рюмкой, и всё это сухо, зализано, бездарно...*» (10; 79). Теперь образ моря развернулся широко и полно, заняв доминантную смысловую позицию. Сюжет рассказа «Дама с собачкой» строится как история бытийной встречи человека с морем, исподволь перевернувшей его жизнь. Недаром слово «*жизнь*» и его производные являются в рассказе абсолютным лейтмотивом, с которым соотносятся «*судьба*» и «*случай*» (их связь соответственно с притчевым и анекдотическим началом указывается В.И. Тюпой).

Семантика ялтинского пространства, как и архитектоническая модель всего сюжета, раскрывается уже в первых словах рассказа: «*Говорили, что на набережной появилось новое лицо ...*» (10; 128). Ялта выступает как город-набережная, город перед морем; при этом именно набережная оказывается сценой, где разыгрывается драма человеческого бытия. Это подтверждается в дальнейшем непосредственным появлением образа театра в кульминационном пункте сюжета и вообще важностью мотива театральности в рассказе. Но поначалу изображаемый «театр» содержит изъян, который скоро станет явным: он тавтологически замкнут; одна и та же толпа (субъект, к которому восходит предикат «*говорили*») выступает в роли статистов, массовки – и одновременно зрителей. Это лишь внешняя оболочка театра, без его

сущности, которая, по словам Г.Д. Гачева, заключается в том, что «само мироздание театра выносит человека в иное измерение», «зритель поставлен в позицию бога»[2]. Здесь же начисто отсутствует такое трансцендирование, что замыкает участников действия в бессмысленном взаимоотражении. Человеческая комедия здесь не соотнесена с бытийным фоном, не проецируется на него и потому лишена его отсветов. Набережная до поры парадоксально существует без моря, которое возникает в сюжете в четко определенный момент: не просто с появлением «дамы с собачкой», а после встречи с нею Гурова, в самом начале их сближения. Едва завязавшиеся отношения героя и героини сразу получают ту проекцию масштабности, которой лишены все остальные, остающиеся поэтому «толпой».

До сих пор Гуров был представлен в чисто социальном контексте, который составляли вместе его ялтинская и московская жизнь. Москва в нем практически не конкретизирована, ее реалии образуют шлейф, тянущийся за Гуровым и в Ялте. Герой не обладает собственным пространством, что говорит о его внутренней аморфности. Дифференциация пространства начинается для него с этой встречи – сначала с незначащей по видимости реплики («*Это только принято говорить, что здесь скучно. Обыватель живет у себя где-нибудь в Белеве или Жиздре – и ему не скучно, а приедет сюда: "Ах, скучно! Ах, пыль!" Подумаешь, что он из Гренады приехал*» 10; 130). Потом, в разговоре с Анной Сергеевной, где проясняется жизненная «география» каждого, начинается процесс оформления «другого», а вместе с ним – собственного «я».

Неотъемлемым участником этого процесса становится море[3]. Но оно воспринимается здесь героями пока чисто эстетически,

---

[2] Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм: (Эпос. Лирика. Драма). М., 1968. С. 215, 214

[3] Это приблизительно соответствует тому понятию «третьего», которое дает А. Пятигорский: «Феноменология "другого" невозможна без предпосылки о "другом другом" или "третьем". "Третье" это то, чем (кем) ты не можешь стать ни при каких условиях и что (кто) не может стать тобой и, следовательно, "другим"...» (Пятигорский А. «Другой» и «свое» как понятия литературной философии // Сб. ст. к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана. Тарту, 1992. С. 4).

внешне, визуально, соответственно тому, как они воспринимают друг друга: «*Они гуляли и говорили о том, как странно освещено море; вода была сиреневого цвета, такого мягкого и теплого, и по ней от луны шла золотая полоса*» (10; 130). Затем, в начале 2-ой главы, оно предстает в своей внешней функциональности («*... они пошли на мол, чтобы посмотреть, как придет пароход <...> По случаю волнения на море пароход пришел поздно <...>*» 10; 131), отмечая аналогичную фазу их взаимоотношений. Но после свидания в номере Анны Сергеевны (когда, по мнению В.И. Тюпы, не была преодолена разобщенность «уединенного, углубленного в себя сознания»[4]) море оказывается уже существенно иным, тем самым сигнализируя и о латентном изменении в героях: «*Потом, когда они вышли, на набережной не было ни души, город со своими кипарисами имел совсем мертвый вид, но море еще шумело и билось о берег; один баркас качался на волнах, и на нем сонно мерцал фонарик*» (10; 133). Заметна прежде всего редукция активности города, свидетельствующая о начале выхода Гурова и Анны Сергеевны из плоскости социального контекста, и одновременное качественное углубление образа моря: оно теперь получает «голос», что означает преодоление его чисто объектного существования для героев. Но слово «*еще*» говорит о преобладании пока ограниченной социально-антропологической точки зрения, подчиняющей жизнь моря ритму городской жизни. Гуров и Анна Сергеевна находятся еще в той стадии, когда начало обособления от «толпы» сочетается с началом углубления бытийного фона, который раскроется в Ореанде.

Сцена в Ореанде выделяется прежде всего прорывом из горизонтальной организации пространства («*смотрели вниз на море*» 10; 133)[5]. Вертикаль не имеет у Чехова религиозно-мис-

---

[4] Тюпа В.И. Указ.соч. С. 41

[5] В статье А.А. Галиченко «К семантике крымского пейзажа в “Даме с собачкой”» отмечается большая роль в рассказе пространственно-архитектонической формулы «верх–низ»: «“Низ” – в данном случае есть не что иное, как черта набережной, в пределах которой завязывается адюльтер <...> Роль “верха” предназначена “горе”, куда периодически устремляют свой взор (или направляются) главные действующие лица; ее вершина связывается с областью

тической символичности, что видно как из ее гносеологической ориентированности «*вниз*», так и из содержания медитации героя: вечность ассоциируется у него с «*непрерывным движением жизни на земле, непрерывным совершенством*», что принципиально расходится с церковным представлением о ней[6]. Здесь инициатива «говорения» очевидно утрачена людьми («*... смотрели вниз на море и молчали*») и перешла к морю («*однообразный, глухой шум моря, доносившийся снизу, говорил о покое, о вечном сне, какой ожидает нас*»). После обильного диалога предыдущих сцен теперь речь героев подчеркнуто лапидарна, а шум моря занимает принципиально новое положение: он оказывается теперь самодовлеющим и постоянным, как проявление самого бытия («*как шумело внизу, когда еще тут не было ни Ялты, ни Ореанды, теперь шумит и будет шуметь так же равнодушно и глухо, когда нас не будет*» 10; 133).

Теперь система онтологических представлений героя сближается с той, которой характеризовался кризисный период Чехова 1897–1898 годов и которая исходила из дисбаланса между стройностью и мощью мира и слабостью человека: «.. *Гуров думал о том, как, в сущности, если вдуматься, всё прекрасно на этом свете, всё, кроме того, что мы сами мыслим и делаем, когда забываем о высших целях бытия, о своем человеческом достоинстве*» 10; 134). Интегрирующая субъектность этого «*мы*», очевидно охватывающего и повествователя, заставляет с

надмирных чувств, мыслей, переживаний» (Чеховиана: Чехов и «серебряный век». С. 171). Такая пространственно-ценностная «рубрикация» верна лишь в схематическом приближении, поскольку не учитывает важнейших образно-смысловых акцентов как в пределах данного рассказа, так и в более широком контексте чеховского творчества.

[6] Если, по Блаженному Августину, «в вечности нет течения времени», то «продолжительность объективно реального, функционального времени образуется не из преемственной последовательности различных мгновений, а из последовательно сменяющихся промежутков, периодов времени, образуемых последовательно сменяющимися состояниями конкретных, конечных материальных процессов...» (Лолаев Т.П. Почему вечность не бесконечное время? // Вест. Моск. ун-та. Серия 7. Философия. 1998. № 2. С. 83).

особым вниманием отнестись ко всему пассажу, который явно не сводится к демонстрации «ложномыслия Гурова»[7]. Эпизод в Ореанде содержит действительно сущностный для героя момент приобщения к бытию, который, несмотря на недостаточность рефлексивного итога, не останется бесследным и станет неотъемлемой основой его дальнейшего сюжетного развития.

Важность этого эпизода подчеркивается его выделением с помощью границы, столь значимой на фоне активной в рассказе семантики «говорения / театральности»: его окончание, как и начало, маркировано указанием на господствующее в нем молчание героев («*– Роса на траве, – сказала Анна Сергеевна после молчания. – Да. Пора домой*» 10; 134). Раздумья Гурова отражали здесь самостоятельно изъявляющее себя объективное содержание мира, были его выходом за пределы своей социальной заданности. Ореанда дала ему опыт трансцендирования, он взглянул на собственную жизнь с точки зрения бытия, соотнес ее с вечностью мира, что принципиально изменило характер организующего сюжет «театра»: если прежде Гуров, как и включающая его «толпа», был замкнут в плоскости социальности, то теперь ему стала доступна широкая позиция авторефлексии в двойной принадлежности – к человеческому миру («*мы*») и к бытию, его вбирающему[8]. Отныне эта двойная

---

[7] Тюпа В.И. Указ. соч. С. 48. Очевидно, гораздо ближе к истине И.Н. Сухих, указавший этот эпизод как один из тех, где «виден ответ вечности, искомого идеала, быт перерастает в бытие, хаос в космос...» «Эти мысли и это утро – предчувствие последующего возрождения героя “Дамы с собачкой”», – заключает исследователь (Сухих И.Н. Указ. соч. С 164). Но он ограничивается такой констатацией, не вскрывая механику и суть этого «возрождения». Подобное мы видим и у В.Б. Катаева, который, анализируя рассказ с точки зрения взаимодействия оппозиций «казалось – оказалось» и «кончаться – начинаться», говорит, что размышления героя в Ореанде «не случайны, а сущностно необходимы <...> они прежде всего указывают на авторское намерение возвести данную, частную и единичную, историю к масштабам того целого, неведомого героям, смутно ими ощущаемого, что могло бы объединить всех» (Катаев В.Б. Проза Чехова... С. 264–265).

[8] Очевидно, этот фактор не учитывается В. Шмидом, отрицающим существенное изменение Гурова на том основании, что «последовательное изложение

принадлежность сохраняется у Гурова, проявляясь, с одной стороны, в инерции его роли героя-любовника курортной мелодрамы, подчиняющей и море своей логике: «*запах моря*» фигурирует здесь в одном ряду с «*праздностью*» и «*жарой*» как провоцирующими факторами любовной интриги, которая разворачивается в привычной системе внешне-визуальных, плоскостных восприятий, адекватно воспроизводя в себе «*постоянное мелькание перед глазами праздных, нарядных, сытых людей*» (10; 134). Это продолжение прежней, социально-ориентированной жизни героя. С другой стороны, наряду с этим утверждается иное: «*Почти каждый вечер попозже они уезжали куда-нибудь за город, в Ореанду или на водопад; и прогулка удавалась, впечатления неизменно всякий раз были прекрасны, величавы*» (10; 134). Эти впечатления, основанные, из-за вечерней темноты, прежде всего на аудиальных восприятиях, как и направление поездок (за пределы города и вверх), свидетельствуют об уже неотъемлемой теперь от героев потребности внесоциального, глубинно-бытийного общения, которое пока не осознается ими в своей смысловой противопоставленности всему прочему, но осуществляется инстинктивно[9].

Сцена прощания в конце второй главы вновь возвращает героя в горизонтально-плоскостное пространство:

«Поезд ушел быстро, его огни скоро исчезли, и через минуту уже не было слышно шума. <...> И, оставшись один на платформе и глядя в темную даль, Гуров слушал крик кузнечиков и гудение телеграфных проволок с таким чувством, как будто только что проснулся» (10; 135).

истории с точки зрения персонажа не позволяет нам увидеть за субъективным убеждением героя объективной реальности» (Шмид В. Указ. соч. С. 277).

[9] См. осмысление понятия глубины у Шпенглера: «"Длина" и "ширина" <...> являют собою прачеловеческое, чисто чувственное впечатление. Глубина являет собою выражение : с нее начинается мир. <...> В ней душа активна, в остальных – строго пассивна. <...> Переживание глубины есть столь же вполне бессознательный, сколько и вполне творческий акт, при помощи которого наше "я" <...> получает свой мир ...» (Шпенглер О. Указ. соч. С. 240-241). Характерно, что понятие глубины в финале «Гусева» было существенной прерогативой повествователя, принципиально возвышавшей его над героями.

Всё это сложно перекликается с ключевой сценой в Ореанде. На фоне совпадения («*крик кузнечиков*» – «*кричали цикады*») проявляется различие: доминировавший там «*шум моря*» здесь заменили шум поезда и «*гудение телеграфных проволок*» – звуки человеческого мира. Но важно, что основным, как и там, остается аудиальное восприятие, характерное для сферы глубинно-бытийного контакта с миром; только теперь эта глубина наполняется не природным, а социально-человеческим содержанием. Это указывает направление дальнейшего развития сюжета: возвращение героя в социальную среду совершается все же не как полный повтор прежнего состояния; в нем неотменимо заложен опыт глубинного контакта с миром, совместный с Анной Сергеевной и ожидающий своего применения теперь и в ином пространстве. Прощание героя с морем, осуществившееся уже здесь и эксплицированное в начале третьей главы («*...уже не хочется думать о горах и море*» 10; 136), поэтому на деле означает лишь утверждение его смыслового комплекса в «материковой», прежде сугубо социальной жизни, ее обогащение глубиной.

Это второе сюжетное проявление Москвы ознаменовано новым качеством сознания героя: взамен прежней пространственной аморфности, отражающей отсутствие самоопределения, теперь возникает значимый отказ от другого пространства – «*гор и моря*», пусть поспешный и ошибочный, но свидетельствующий о начале осмысления собственного места в мире. Москва становится эквивалентом «я» героя, и характерно, что она при этом включает в себя «другого» (Анну Сергеевну) и нуждается в контакте с его пространством (поездка в «*С.*»). Определение «я», начинаясь с обособления, осуществляется главным образом как соприкосновение с «другим», который также определяется в своем пространстве. В Москве Анна Сергеевна еще фигурировала для Гурова как часть его жизни, в «*С.*» она воспринимается им в ее собственном существовании, что и становится основой их подлинного сближения – вопреки объективному пространственному разделению, а по сути благодаря ему.

«*Город С.*» Гуровым воспринимается поначалу под знаком доминирования двухмерного пространства, локализованного в образе забора («*Как раз против дома тянулся забор, серый, длинный, с гвоздями*» 10; 138); оно осознается им как постоянная жизненная среда Анны Сергеевны и в таком качестве «переживается» в часы одинокого ожидания. Театр же противопоставлен этому пространству своей сразу заявленной трехмерностью («*был туман повыше люстры, шумно беспокоилась галерка*» 10; 139), развернувшейся в беспорядочном движении Гурова и Анны Сергеевны по лестницам. Этот эпизод соотнесен как со сценой прощания на станции (что прямо эксплицировано), так и со сценой в Ореанде, о которой сразу напоминает «*туман*» (ср.: «*Ялта была едва видна сквозь утренний туман...*» 10; 133).[10] Этот эпизод является третьим и решающим испытанием героев на способность создавать собственное пространство, что адекватно личностной состоятельности. Важно, что испытание проходит на территории театра – изначально обозначенного в сюжете рассказа своим плоскостным строением, но теперь подчинившегося уже неотменимо присущей героям «глубинной» организации пространства. Отношения героев разворачиваются уже не перед лицом общества (теперь «*Гурову было всё равно*» 10; 140), а в сфере их собственной бытийной структурности, в основе которой лежит организация природного пространства, где доминирует море. Окончательность расхождения манифестируется заключительными словами главы: «*и ушел из театра*» (10; 14). В контексте развития мотива театра этот жест героя означает именно выход из ограниченной сферы социальности в сферу бытийности.

---

[10] Посредуются эти эпизоды еще одним упоминанием тумана: «*Пройдет какой-нибудь месяц, и Анна Сергеевна, казалось ему, покроется в памяти туманом...*» (10; 136). Герой ошибается, но не полностью: образ Анны Сергеевны действительно оказывается навсегда ассоциирован для него с туманом, но только наделенным особой, бытийной семантикой. Такая степень правоты и неправоты героя отражает характер его соотношения с автором в составе «интегрального субъекта».

Последняя глава строится на этом кардинальном расхождении. Нельзя согласиться с В.И. Тюпой, который следующим образом трактует разговор Гурова с дочерью, бросающий символический отсвет на дальнейшее: «И у самой природы тоже не одна жизнь, – пишет исследователь, – есть и "совсем другая", скрытая от наблюдателя. Но в тайне природы не остается ничего пантеистически возвышенного: физические процессы вполне объяснимы. Человеческие же "личные тайны" намного сложнее»[11]. Такой акцент совсем не органичен для рассказа, как чуждо для Чехова принижение физической объяснимости явлений перед «пантеистически возвышенным». Здесь нет противопоставления личной человеческой и природной жизни – их изоморфизм утверждается всей логикой сюжета; противопоставляется же их единству – социальное, то «театрально»-плоскостное, из чего безвозвратно вышел герой. Теперь единственным «зрителем» их отношений становится он сам: «*увидел себя в зеркале*» (10; 142). Но это не совпадает с прежней тавтологической системой «театральной» игры в толпе, поскольку его, теперь сознательное, «я» заключает в себе опыт трансцендирования в мир, а значит, способно занимать вненаходимую позицию, соответствующую истинной сути театра: «... пространство театра, – пишет Г.Д. Гачев, – не объект, а субъект видения»[12]. Теперь сам герой несет в себе «точку зрения моря» – взгляд на человеческую жизнь со стороны вечного природного бытия, – который он совмещает с позицией самой человеческой личности. При уже отмеченной тенденции к интеграции образов героя и героини эта возникающая внутренняя связь с миром выступает как касающаяся не отдельной, индивидуальной личности, а личности как таковой, как высшего проявления человека вообще. Ее оформление сопряжено с одновременным прояснением

---

[11] Тюпа В.И. Указ. соч. С. 5.

[12] Гачев Г.Д. Указ. соч. С. 227. «... Зал ощущает себя небоеводом, глядящим на пятачок сцены-земли – в отличие от нашего обычного воззрения с предела в беспредельность» (там же).

сю своей включенности в природный мир[13]. А то, что такого оформления не получило, осмысливается в качестве враждебного по отношению как к личности, так и к природе (показательна трансформация начального безлико-нейтрального «*говорили*» в финальное «*поймали и заставили жить*»).

Образ моря в рассказе претерпевает значимую эволюцию в соответствии с эволюцией героев: от зримости и детальности – к самоценной глубине собственной жизни. Он становится внутренне цельным, монолитным, при этом отодвигаясь от персонажей, прежде чем вовсе покинуть план изобразительности. Если сначала он возникал как объект их восприятия, то постепенно он обретает собственную энергию, которая излучается на них, размывая их субъектный монополизм. Море явно переходит в символический план, утрачивая эмпирическую конкретность. Но нужно уточнить утверждение В.А. Гусева, что у Чехова (как и у Короленко) «море не показано в развернутых описаниях, это образ с бесконечной символической связью смыслов»[14]. Смысловая емкость образа моря, как и отсутствие «развернутых описаний», – принадлежность не только всего зрелого творчества Чехова, но и вообще малого жанра. Важно конкретное преломление этих констант, существенно различное в разные периоды творчества. Так, именно для последних лет жизни Чехова органично то странное на первый взгляд замечание, которое он адресовал М. Горькому при критическом разборе его художественной манеры (письмо от 3 декабря 1898 года):

---

[13] Это выражается, в частности, в органичности использования сравнений из этого мира, обратное прежнему антропоморфизму. Здесь ведущую роль играет сравнение с птицами, сначала имплицитное («*Пора и мне на север, – думал Гуров, уходя с платформы. – Пора!*» 10; 135), а в финале выраженное в риторически ударной позиции («*и точно это были две перелетные птицы, самец и самка, которых поймали и заставили жить в отдельных клетках...*» 10; 143)

[14] Гусев В.А. Море как символ свободы и вечности в русской прозе конца XIX века (Короленко, Чехов) // Морской вектор в судьбах России: История, философия, культура: Четвертые Крымские Пушкинские чтения. Симферополь, 1994. С. 32.

"Часто говорите о волнах" (П., 7; 351). Эти слова становятся понятны и содержательны как своеобразная авторефлексия Чехова, если проследить характер образа моря у Горького в 1890-е годы, когда оно безусловно является одной из важнейших составляющих его картины мира.

В самых ранних рассказах этот образ выступает как символ истинного масштаба жизни, что родственно романтическому двоемирию, но разъясняется не по-романтически рационалистично[15]. В рассказе «Старуха Изергиль» море является фоном, сопровождающим истории человеческих жизней и определяющим их оценку с позиции вечности. Здесь представлена целая парадигма жизненных возможностей человека. Так, хор поющих голосов заглушает шум моря: это метафора экстатического упоения жизнью, забвения вечности, даруемого коллективным бытием. Но опыт отдельной жизни разрушает эту гармонию: история Изергиль рассказывается на фоне шума моря, не умолкающего и после ее завершения, что прочитывается как метафора поглощения человека вечностью.

В историях Ларры и Данко этот общебытийный план конкретизируется четкой нравственной маркировкой, переводящей центр тяжести всего сюжета на этическую ответственность человека. Образ Ларры изолирован от моря, как лишен вообще собственного пространства, – метафора сущностной пассивности отчужденного эгоцентрического индивидуума, вытесняемого как из реально-жизненного, так и из метафизического мира. Данко же осуществляет вариант активно-жертвенной сублима-

---

[15] С.Д. Балухатый характеризовал ранние произведения Горького как рассказы «с лирическим пейзажным колоритом, со многими философскими сентенциями, с обилием сравнений, с открытой символикой и аллегоризацией идей и образов» (Балухатый С.Д. Стиль раннего Горького // Балухатый С.Д. Указ. соч. С. 280). Ю.М. Лотман в статье «"Человек природы" в русской литературе XIX века и "цыганская тема" у Блока» (1964) связывал раннее творчество Горького не с романтической, а с просветительской традицией, мотивируя это, в духе времени, когда создавалась статья, прежде всего социальными воззрениями писателя.

ции. Погибая в реальном мире, он не просто уступает вечности, как Изергиль. Непосредственно примыкающий к легенде о Данко финал всего рассказа, фабульно завершая прежде всего судьбу заглавной героини, оказывается значимо соотнесен и с судьбой героя, но играет в ней другую роль. Применительно к Данко финальный образ («*Море шумело глухо и печально*» 1, 96) не говорит о бытийной слабости человека, а, наоборот, напоминает о преобразовании человеком пространства самой жизни. Ведь результатом усилий Данко был выход предводительствуемых им людей к «*морю <...> света*»: «*... Люди сразу окунулись в море солнечного света и чистого воздуха, промытого дождем. <...> сияло солнце, вздыхала степь, блестела трава в брильянтах дождя и золотом сверкала река...*» (1, 96). Эта картина является образно-смысловой кульминацией всего рассказа, синтезируя в гармонию реалии из разных сюжетных подразделений: степь и море из основного повествовательного плана и реки из вставных новелл о Ларре и о самой Изергиль объемлются светом, связанным с Данко.

Благодаря этому в рассказе проступает неотъемлемая основа горьковской онтологии – ее антропоцентрическая ориентированность. Категории бытия и вечности фактически не имеют здесь собственного смыслового наполнения, служа по сути лишь проекцией нравственного осуществления человека. Этим объясняется характерный для Горького риторический пафос, обнажающий морально-дидактическую основу его философских обобщений[16].

Внимание Чехова привлекли несколько более поздние рассказы Горького, в том числе «Челкаш» и «Мой спутник», в которых образ моря играет очень большую роль. В «Челкаше» ме-

---

[16] С.Д. Балухатый отмечал, что Горький осмысливает природу как «жизненный поток явлений, неразрывно связанный с жизнью людей и поучительный для углубленного ее понимания. <...> Пейзаж несет и открытую философско-этическую функцию, являясь средством особого выделения, подчеркнутой трактовки мыслей писателя о поведении человека» (Балухатый С.Д. Указ. соч. С. 285, 286).

тафорический комплекс «море – небо» противопоставлен уродливому миру цивилизации (картина гавани: тяжелое от пыли небо, задавленное судами море) и соотнесен с человеком. Не выдержавший испытания морем Гаврила уходит от него «*вдаль, где над туманной степью висела черная лохматая туча и было темно*» (2, 38). Горький делает море, с одной стороны, выражением стихийных начал человека (на что указывает обильный антропоморфизм и постоянный композиционный параллелизм между проявлениями персонажей и грандиозной феерией природного мира); с другой – воплощением надчеловеческих начал бытия (финал рассказа: «*И на пустынном берегу моря не осталось ничего в воспоминание о маленькой драме, разыгравшейся между двумя людьми*» 2; 41). Склонность к рационалистической символичности сочетается у молодого Горького с противоречивостью самой рациональной идеи.

Неоднозначная семантика образа моря свойственна и рассказу «Мой спутник», к которому, очевидно, прежде всего относится замечание Чехова о волнах. Море выступает здесь разными смысловыми гранями в еще более аллегоризованной структуре сюжета. Герой-рассказчик, стоя на берегу моря, ощущает себя «*на краю земли, созерцающим пространство – эту чарующую душу тайну*» (1, 131); он воспринимает это как бытийную границу, провоцирующую личность к экзистенциальному самоопределению перед лицом природы. Но, грандиозная и привлекательная в своей стихийности, природа оказывается мелкой и отталкивающе-враждебной в человеческом воплощении – в лице «*спутника*»: «*Я обнимал всю природу и молча, всей душой, объяснялся ей в любви <...> А она, в лице Шакро, расхохоталась надо мной за мое увлечение!*» (1, 131).

Этим определяется дальнейшее сюжетное развитие, связанное с коллизией между «личностью» и массовым человеком. Их противоположность оборачивается диалектической общностью, раскрытию которой служит образ волн, несущий в себе «архетипические образы "коллективной" множественности»[17].

[17] Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ... С. 612.

Он возникает в сцене шторма, где море выступает в новом ракурсе – не созерцаемое со стороны, а переживаемое «изнутри» и становящееся тогда подавляюще-грозным: «*Казалось, пространство гневной воды не имело границ. Ничего не было видно, кроме волн, летевших из мрака. <...> Я чувствовал себя жалким и бессильным в этом мраке, окруженный разгневанной стихией и оглушаемый ее шумом*» (1, 136). Именно волны оказываются непосредственными носителями зла, тогда как с самой бурей герой чувствует внутреннее родство. Образ волн тут же варьируется в «волнообразной» массе овец и, далее, в очередной морской картине:

«море жило своей широкой жизнью, полной мощного движения. Стаи волн с шумом катились на берег. <...> Взмахивая белыми гривами, передовые волны с шумом ударялись грудью о берег и отступали, отраженные им, а их уже встречали другие, шедшие поддержать их. Обнявшись крепко, <...> они снова катились на берег и били его в стремлении расширить пределы своей жизни. От горизонта до берега, на всем протяжении моря рождались эти гибкие и сильные волны и всё шли, шли плотной массой, тесно связанные друг с другом единством цели. <...> Ни одной капли не пропадало бесследно в этом титаническом движении водной массы, которая, казалось, воодушевлена какой-то сознательной целью и вот – достигает ее этими широкими ритмичными ударами. Увлекательна была красивая храбрость передовых, задорно прыгавших на молчаливый берег, и хорошо было смотреть, как вслед за ними спокойно и дружно идет всё море, <...> полное сознания своей красоты и силы» (1, 145–146).

Эта гармония согласия, царящая в природном мире, противопоставляется сложным коллизиям, отделяющим от него человека: коллизиям как между природой и человеком (образ парохода – «*гордого творчества людей*» – среди «*бешеных*» волн), так и внутри самого человеческого мира – между «личностью» и массой. Личность выражает то сознательное начало, которое одухотворяет природу, а «*человек-стихия*» (1, 146) – начало материальное. Он – вечный «*спутник*» личности, обременительный и даже враждебный, но в то же время необходимый ей, как «*почва плодотворная*» для укоренения ее «*новой морали, новых желаний*» (1, 145).

Отображением многосложных коллизий человеческого и природного мира «Мой спутник» напоминает рассказ Чехова «Гусев». Но и тогда, когда в творчестве Чехова утверждалось представление о закономерности и важности онтологического места человека, ему не была свойственна идея индивидуалистического превосходства, как Горькому, рассказ которого написан именно с таких позиций. Очевидно, что горьковский образ волн должен был вызвать у Чехова претензии не только с художественной[18], но прежде всего с идеологической точки зрения, как и обостренный интерес к проблеме соотношения индивида и массы.

У самого Чехова этот образ фигурировал в произведениях предсахалинских и послесахалинских лет – в «Огнях», «Гусеве», «Дуэли», – всякий раз принадлежа мировидению персонажей. Так, «*мурлыканье волн*» (7; 114) соответствовало сознанию Ананьева до его «обращения», косвенно выявляя его индивидуалистический, отчужденно-функциональный подход к людям как к безличной массе. В сцене перед смертью Гусева этот образ муссируется как проекция его мифологического взгляда, наивно переносящего на мир антропоморфную этическую модель.

В «Дуэли», на фоне вообще чрезвычайной сюжетной активности моря, образ волн появляется в связи с кульминацией – перед дуэлью (Лаевский видит во время грозы «*высокие черные волны*» 7; 436) и получает символическое развитие в начале 18-й главы: слышимые дьяконом удары о берег редких волн сочетаются с образом «*одной звезды*», которая «*робко заморгала своим одним глазом*» (7; 440), что на фоне «*черного неба*» и несмолкающего шума невидимого во тьме моря вызывает представление не только о временах «*хаоса*», но и об уникальности рождающихся из него жизней. Имплицитно присутствующий в этой сцене благодаря вышедшему на первый план сознанию дьякона миф о сотворении мира получает специфический акцент на личной бытийной значимости и ответственности челове-

[18] Для Чехова в этом плане неприемлема излишняя эмфатичность, «несдержанность» (П., 7; 352), проявляющаяся у Горького в этом образе.

ка. В финале «*высокие волны*», препятствующие движению лодки, внутренней рифмой соотносятся с противостоящей им «*упрямой волей*» гребцов (7; 455), также акцентируя важнейшую в произведении идею ценности и ответственности каждой личности.

Всё это произведения рубежа 1880-х – 1890-х годов, когда Чехов искал позитивный противовес трагизму личного существования. Сюда примыкает и книга «Остров Сахалин», воспроизводящая впечатления именно этого времени. Образ волн восходит здесь к мировосприятию самого автора. Он фигурирует и в картине «*кошмара*» («*Суровые волны бьются о пустынный берег, на котором нет деревьев, они ревут, и редко-редко черным пятном промелькнет в них кит или тюлень*» 14–15; 146), и в пейзаже, заключающем первую часть очерков:

«*... высокие седые волны бьются о песок, как бы желая сказать в отчаянии: "Боже, зачем ты нас создал?" <...> и кажется непонятным, для кого здесь ревут волны, кто их слушает здесь по ночам, что им нужно и, наконец, для кого они будут реветь, когда я уйду*» 14–15; 210–211).

Этот образ был связан с поиском ответа на вопрос об онтологическом значении личности[19]; и, когда ответ был найден, он ушел из творчества Чехова, уступив место образу моря в его целостности, соответствующему перемещения интереса на общие закономерности бытия. Параллельно происходило и отступление от принципа антропоморфизма, для Горького не изжившего себя и спустя десятилетия (в 1922 году он пишет Р. Роллану: «...Я антропоцентрист по отношению к человеку и антропоморфист в картинах природы»[20]).

В жизнь Бунина, как и Горького, море вошло относительно поздно, и его восприятие наложилось на уже имевшиеся у него культурные представления. Поэтому естественно, что образ моря

---

[19] На личностную семантику образа волн указывает Поль Валери в статье «Взгляд на море»: «... Любая волна видится мне одной целостной жизнью» (Валери П. Об искусстве. М., 1976. С. 343).

[20] Горький М. Письма к писателям. М., 1936. С. 12.

в его творчестве не обладает такой непосредственной «интуитивной объективностью» и живой семантической разносторонностью, как у Чехова, теснее соотносясь с общепринятыми символическими значениями. Особенно заметна перекличка с тургеневской интерпретацией моря, например, в рассказе «Туман» (1901), где оно рождает ночью чувство бытийного одиночества и прикосновения к тайне смерти, на смену которому приходит утром особо обостренная радость жизни. Весь сюжет отчетливо выстраивается в аллегорию хрупкости человеческого бытия среди вечности (антитеза огромного пространства моря и тесноты внутри парохода), которая ассоциируется не по-чеховски – с бесконечной жизнью, а по-тургеневски – со смертью.

В рассказе «Надежда» (1902–1932) море раскрывается и в семантике вечной жизни, воплощенной прежде всего в заглавном образе. Но эта жизнь присуща не столько самому морю (его описание, несмотря на живописность и пластичность, не претендует на объективную изобразительность, а прежде всего акцентирует остроту восприятия, подчеркиваемую постоянной фиксацией позиции наблюдателя: «*даже с обрыва видны были темно-лиловые спины камней...*», «*легким ветром, доносившим до нас свежий морской запах...*», «*казалось, что за горизонтом снова начинаются спокойные водные поля*» 2; 269), сколько воспринимающему его сознанию. Оно вбирает в себя и основное повествующее «мы», и парусное судно «Надежда» («*Сколько стран и морей видело оно...*»), и его экипаж («*И уже новые горизонты развертывались перед теми, которые были на ней*» 2; 270), и индивидуальное «я» («*...я всё еще провожал "Надежду" на ее пути в темном море...*» 2; 270). Из двух лейтмотивных слов в описании моря – «*простор*» и «*горизонт*» («*грань*»), – само обилие которых говорит о высоком уровне абстракции, безусловно лидирует второе, в соответствии с общей ориентацией сюжета от воспринимающего субъекта вдаль, за пределы реальности. Весь рассказ, и прежде всего образ моря, смысловым центром которого служит парусник «Надежда», является практически эмблемой, выражающей вечное томление души по «иному».

Рассказ «Осенью» (1901), представляющий собою как бы развернутый и акцентированный эпизод в Ореанде из «Дамы с собачкой», позволяет наглядно рассмотреть различную роль моря в бунинской и чеховской картине мира. Прежде всего важно, что у Бунина море занимает основное сюжетное пространство: герои устремляются к нему, общаются не только в его близости, но и с ним самим, и остаются с ним рядом в финале. Как и в других рассказах, его изображение отмечено знаками абстрактности («*пространство*», «*горизонты*»: «*пахнуло влажностью – тем ветром, который прилетает к земле с огромных водных пространств...*»; «*огромное, теряющееся в пространстве, оно лежало далеко внизу...*»; «*море уже ясно видно было на далекое пространство*»; «*море всё более отделялось от далеких горизонтов*» 2; 251–253), связанной с преобладанием символической интенции. Весь сюжет вновь строится по принципу «эмблемы», художественно преломляющей «тургеневскую» модель человеческой жизни как вспышки в вечном мраке. У Бунина персонажи, при минимальной и чисто внешней индивидуализации, по сути сливаются в одно человеческое существо («*И мы одни! – сказала она, закрывая глаза. <...> Мы были одни*» 2; 252), охваченное любовью и потому резко сопоставленное с миром, который выступает в своих грандиозных стихийных проявлениях. Они помещены между двумя стихиями («*Высились и гудели черные тополи, а под ними, как бы в ответ им, жадным и бешеным прибоем играло море*»; «*За мною жадно бушевало море, над нами высились и гудели тополи...*» 2; 252), которые не просто оттеняют остроту переживаемого ими счастья, но выражают его, как бы вызываются, обнаруживаются им. Вспышка страсти как максимальное выражение человеческой жизни выявляет в мире силы вечности, неразрывно соотнесенные с этой страстью и противопоставленные «действительности», в которой «*всё <...> так скучно и обыденно*» (2, 252–253).

У Чехова море живет собственной жизнью, не бурной, не взрывающей обыденность, не противопоставленной ей, но благодаря

этому более независимой. Поэтому встреча с ним показана в сюжете как лишь эпизод в продолжающейся и после этого жизни людей, но оказывается для нее влиятельной, производит в ней существенное изменение, поскольку раскрывает им нечто по-настоящему трансцендентное, вне их лежащее, требующее усилий для своего постижения. Бунинские персонажи реализуют через море свое экзистенциальное содержание, чеховские – личностное, которое раскрывается лишь во взаимодействии со столь же объективным и самостоятельным существованием.

Такая семантика моря отчетливо кристаллизовалась у Чехова в период преодоления кризиса – в 1898 году. Об этом свидетельствует, например, воспоминание Вас.И. Немировича-Данченко о заграничных впечатлениях Чехова: «Сидят на берегу в креслах чахоточные и плюются. А море, здоровое, сильное, смелое, спокойно катится к ним...»[21]. Для Чехова привычным становится антитетическое соотнесение моря с человеческой смертью: «Здешнее русское кладбище великолепно, – пишет он из Ниццы. – Уютно, зелено и море видно; пахнет славно» (П., 7; 161) – и с жизненными драмами: «В Севастополе в лунную ночь я ездил в Георгиевский монастырь и смотрел вниз с горы на море; а на горе кладбище с белыми крестами. Было фантастично. И около келий рыдала какая-то женщина, пришедшая на свидание, и говорила монаху умоляющим голосом: "Если ты меня любишь, то уйди"» (П., 7; 276). Море не обнажает тщетность жизненных усилий человека, а окружает их родственной, но более мощной и масштабной средой, бросающей на них со своей стороны отсвет вечности. Это вечность не враждебно-противопоставленного, а соприродного начала, но свободного от их ограниченности, полно реализующего присущий и им потенциал («море, здоровое, сильное, смелое»).

Образ моря помогает понять суть того всеобъемлющего начала, которое становится основой поздней онтологии Чехова. Несомненно наличие такого «всеединства», но оно образуется

[21] Немирович-Данченко Вас. Памятка об А.П. Чехове // Чеховский юбилейный сб. М., 1910. С. 401.

без мистико-метафизической трансценденции, а за счет философского осмысления бесконечности самого материально-природного бытия.

Это в полной мере проявляется в рассказе «В овраге» (1900), где сопоставление широкого панорамного вида с драматическими коллизиями человеческой жизни является важнейшим композиционным приемом. При этом акцентируется не их противоположность, а внутренняя взаимосвязь. Пространственная структура рассказа держится на постоянных переходах «верх – низ» (на эту «ось» ориентирует уже заглавие), которые, однако, не выстраиваются в оппозицию, а складываются в единство. Такой структурно-смысловой принцип организует и центральный в сюжете образ Липы, построенный на пересечении двух полярных проекций: с одной стороны, в ней узнаются черты ее забитой, робкой матери Прасковьи, с другой – поющего высоко в небе жаворонка. Чехов не игнорирует и не разрушает традиционную ценностную семантику – безусловно с «верхом» ассоциируются гармония и свобода. Однако человек не изолируется от него как от недостижимого идеала, а соприкасается с ним в своих проявлениях; главное же – к «верху» полноправно причастен и сам «низ» («*Велика матушка Россия!*» старика «*из Фирсанова*» 10; 175, 174). Комментируя рассказ старика о своих странствиях, В. Шкловский делал заключение с очевидным социально-критическим уклоном: «и мир расширяется, и общее горе принимает в себя частное горе Липы»[22]. Однако здесь безусловно значим акцент не на «горе», а на животворной силе самого «*громадного, таинственного мира*» с «*бесконечным рядом жизней*» (10; 163), в котором узнается модифицированный образ моря.

Рассказ «На святках» (1900) развивает эту ключевую для последнего этапа творчества идею. Центральный в нем мотив письма помогает наглядно проследить эволюцию чеховской онтологии на протяжении нескольких периодов. Так, в «Вань-

[22] Шкловский В. Художественная проза: Размышления и разборы. М., 1961. С. 532.

ке» (1886), написанном в пору приближения кризиса, уже достаточно внятно отражено представление о трагическом бытийном одиночестве человека. Текст письма несет прямое самоизъявление героя, адресованное вовне, в объективный по отношению к нему мир, с целью установления контакта. Но этот мир уходит от коммуникации, расплываясь неразличимым смешением вспоминаемого и воображаемого, превращаясь в автопроекцию сознания самого героя. Оттого и картины деревенской жизни так откровенно идеализированы. Вместо объективно существующего адресата Ванька «встречается» посредством письма с самим же собой – с собственными иллюзиями, в финале окончательно и безнадежно оформившимися в сон, который становится знаком коммуникативного тупика. Таким образом, письмо, по своей сути являющееся фиктивным аналогом личности, практически остается в «онтологии» сюжета самой достоверной составляющей, утверждая как единственную несомненную реальность свой побудительный импульс – страдание. Спасительный «другой» в этом мире не то чтобы совсем отсутствует (объективная реальность, как мы видим, не опровергается), но доступ к нему закрыт из-за бесполезной и бесплодной активности человеческого сознания, из-за отсутствия того самого умения «ориентироваться», которое В.Б. Катаев сделал центральным понятием своей «гносеологической» концепции чеховского творчества. Ванькино незнание адреса дедушки не просто анекдотически завершает сюжет, а удостоверяет фатальное расхождение между миром и человеческим знанием о нем, характерное для кризисного периода второй половины 1880-х годов.

В рассказе «После театра» (1892) ситуация кардинально меняется, трагический акцент полностью снят. Письмо героини явно не претендует здесь на достоверную презентацию реальной жизни, поскольку откровенно вызвано подражанием оперной Татьяне, и коммуникация с адресатом (Надя сама не знает, кто он: офицер Горный или студент Груздев) не является его целью. Оно служит для героини лишь поводом к внутренней активности, которая устремляется вовне, в объективный мир,

но при этом не подменяет его собой, не искажает, а оживляет, воскрешая в памяти несомненно реальные картины и окрашивая их своей «*радостью*». Письмо восстанавливает непосредственный и взаимный контакт человека с миром и, не дописанное, становится уже не нужным («*разорвала письмо*» 8; 34). После этого, в финале, воспоминания сменяются картинами воображаемого будущего, но уже заданная инерция наделяет и их несомненной подлинностью. Героиня как бы творит мир, не отличающийся от реального, как бы даже получающий реальность, согласно откликающийся ей почти воплощением воображенного («*показалось ей, что в комнате запахло полынью и будто в окно ударила ветка*» 8; 34). Желанная коммуникация героини с миром осуществилась. Рассказ содержит максимально оптимистичный вариант представлений Чехова в послесахалинский период. В центре внимания находится личность в своем общении с миром, и результат этого общения зависит прежде всего от нее, так что она несет ответственность за состояние мира.

Речь, таким образом, идет именно о личности, как бы наивна и инфантильна ни была героиня, и невозможно согласиться с мнением о ней М.С. Штерн: «Ее меньше всего можно назвать индивидуальностью, личностью, но именно такой персонаж оказывается близким и необходимым автору»[23]. Исследовательница находит, что в рассказе «"Я" утрачивает очертания индивидуальности», но благодаря тому, что «точка зрения повествователя совпадает с позицией героини», «обнаруживается безмерность человеческого, глубинно личностного»[24]. Однако едва ли можно говорить о таком совпадении, и само наличие письма как собственного текста героини наделяет ее достаточно очерченной индивидуальностью; поэтому утверждение, что «чеховское отношение к герою "феноменологично"»[25], трудно принять,

---

[23] Штерн М.С. Принципы повествования в прозе А. Чехова и И. Бунина (Опыт типологического анализа) // Анализ художественного текста. Литературоведческие штудии. Омск, 1998. С. 80.

[24] Там же.

[25] Там же.

и особенно для этого, определенно персоналистического, периода творчества Чехова. Акцент делается здесь именно на личном мирообразе героини, который воссоздается повествователем «извне», из некоего «другого», оттеняющего его пространства, конкретное оформление которого всякий раз зависит от актуализирующей его личности.

В позднем рассказе «На святках» письмо подчеркнуто лишено практически всякой связи с личностью – как адресанта, так и адресата: его содержание произвольно навязано пишущим его Егором взамен той информации, которую хотели передать дочери неграмотные старики. Но и поверх нелепых разглагольствований Егора об «*Уставе Дисцыплинарных Взысканий*» (10; 182) коммуникация всё же осуществляется. Рассказ является своеобразной инверсией «Ваньки», с которым он не только сюжетно соотносится, но и принципиально полемизирует, утверждая наличие в мире некоей объединяющей субстанции. Это не только любовь, которая в «Ваньке» продемонстрировала свое бессилие; здесь в таком качестве представлено и материальное начало, переходящее в свою метафорическую ипостась. Две части рассказа объединяет мотив воды, и не только через упоминание (1) и изображение (2) водолечебницы: ему предшествует образ из внутренней речи Аксиньи: «*...утекло в море много воды...*» (10; 182). Емкий в своей идиоматике, он конкретизируется и суживается («*...в Петербурге в водоцелебнице. Доктор больных водой пользует*»; «*водолечебница доктора Б.О. Мозельвейзера*»; «*душ Шарко*» 10; 182, 184, 185), но всё же подспудно сохраняет и в такой деформации связь со своим реальным истоком. Это составляет внутреннюю сюжетную параллель судьбе письма (несмотря ни на что вызвавшего отклик Ефимьи) и служит не только метафорой, но и отражением основного мирообраза Чехова в данный период. Коммуникация осуществляется вопреки личному бессилию людей и благодаря внутреннему единству самого мира, вовлекающего и их в свою связь и мыслимому по модели моря.

Эта модель лежит и в основе сюжета вершинного в чеховской прозе рассказа «Архиерей» (1902). За последние десятиле-

тия он получил обширную литературу. В истории его изучения безусловно магистральной является линия, подсказанная самим церковным антуражем сюжета и нашедшая наиболее последовательное воплощение в биографической повести Б. Зайцева[26]. Как отмечал еще в 1979 году В.Б. Катаев, «во многих работах "Архиерей" оказался на самом перекрестке споров об отношении Чехова к религии и церкви»[27]. Сам исследователь утверждает, что в рассказе не следует искать ни выражения религиозности Чехова, ни «антирелигиозной или антиклерикальной полемики», поскольку писатель «не делал в своем творчестве проблемы религии, как и иные "специальные" проблемы, ни предметом утверждения, ни объектом отрицания»[28]. Однако, и не содержа прямого дискурса по вопросам веры, рассказ всё же безусловно является выражением чеховской системы представлений, которую в конечном итоге и пытаются интерпретировать исследователи.

В последние годы они всё чаще исходят из евангельской (библейской) аксиологии и образности, зачастую прямо экстраполируя ее на сюжет[29]. Некоторые исследователи, стараясь избежать прямолинейной религиозной трактовки рассказа, предпочитают компромиссную и внутренне противоречивую позицию.

---

[26] Зайцев о позднем Чехове: «... нечто открывалось ему, о чем разумными словами сказать он не умел. Это был несознанный свет высшего мира, Царства Божия, которое "внутрь вас есть". <...> "Архиерей" <...> есть свидетельство зрелости и предсмертной несознанной просветленности»; о предсмертном видении героя: «Шел он, конечно, просто к Богу» (Зайцев Б. Далекое. М., 1991. С. 379, 381).

[27] Катаев В.Б. Проза Чехова... С. 280.

[28] Там же. С. 290.

[29] Так, В.Н. Захаров рассматривает «Архиерея» как пасхальный рассказ с «душеполезным религиозным содержанием» (Захаров В.Н. Пасхальный рассказ как жанр русской литературы // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Петрозаводск, 1994. С. 256, 260). Э.М. Жилякова усматривает библейскую основу рассказа не только в опоре на «евангельский сюжет о страданиях и воскресении Христа», но и в «организации самой структуры повествования, композиции по закону лирической антиномии, свойственной "Псалтири"» (Там же. С. 279).

Например, В.Н. Капустин утверждает фундаментальность христианской символики для сюжетной структуры рассказа: «<...> в пересечении возникающих в сознании героя "горизонтали" (поле) и "вертикали" (небо) можно увидеть образ креста, который <...> составляет <...> самую суть христианства», – и в то же время разводит позиции автора и героя, но делает это непоследовательно: «Чеховский герой не осознает того, что понимает автор, невольно (выделено нами – Н.Р.) ставящий под сомнение краеугольный камень христианства – его онтологию»[30]. А.С. Собенников пытается совместить интерпретацию рассказа как художественного исследования «экзистенциальной ситуации "человек и бытие"» с утверждением, что «мысль автора <...> ищет точку опоры в новозаветном предании», в «новозаветном <...> миропонимании», соответственно определяя «главный сюжет» рассказа как «восстановление человека»[31], то есть усматривая в нем евангельский оптимистический телеологизм.

В исследованиях рассказа очевидна тенденция к противопоставлению драматизма (и даже трагизма) индивидуальной человеческой судьбы героя и оптимизма при подходе к нему с позиций более общих. Так, В.Б. Катаев, исходя из «автобиографического элемента в "Архиерее"», заключает: «Рассказ безмерно печален, и эту эмоциональную окраску читатель относит на счет самого автора»[32]. В.М. Цилевич видит в «Архиерее» «рассказ о жизни несостоявшейся»: герою «в преддверии смерти открывается непрожитость жизни»[33]. Нейтрализацию этого драматизма обеспечивает выход на иной, внешний по отношению к отдельному человеку уровень. П.М. Бицилли писал о смерти героя в рассказе как о воскресении, нравственном возрождении путем освобождения «я», трансцендирования его ограниченности в эмпирическом мире[34]. Вопрос заключается в том, какова

---

[30] Капустин В.Н. «Земля» и «небо» в рассказе А.П. Чехова «Архиерей» // Филол. науки. 1999. № 2. С. 94. 100.

[31] Собенников А.С. «Между "есть Бог" и "нет Бога"...». С. 159. 155. 149.

[32] Катаев В.Б. Указ. соч. С. 291.

[33] Цилевич Л.М. Сюжет чеховского рассказа. Рига. 1976. С. 101.

[34] Bicilli P.M. Op. cit. S. 162.

суть этой трансценденции: на каком фоне автор предлагает нам читать судьбу героя, с чем ее соотносить? Преобладает здесь религиозная трактовка. Так, Т.А. Шеховцова, относя к герою слова С. Булгакова о «бессилии добра в душе среднего человека», в «евангельском сюжете апостола Петра» усматривает «возможность преодоления этого бессилия»[35].

Наряду с таким подходом традиционно существует другой. Например, В.И. Тюпа в связи с «Архиереем» подчеркивает «чуждость чеховской художественности каких бы то ни было сверхличных мотивов»[36]. И.Н. Сухих указывает, что даже архиерей у Чехова «живет под молчаливыми небесами. <...> Сознание Чехова – последовательно безрелигиозно»[37]; он утверждает наличие для Чехова такого позитивного начала, которое «объективно существует, оно посюсторонне, принадлежит этой жизни»[38]. Именно выяснение природы такого начала будет задачей в нашем анализе рассказа[39].

А.М. Турков и Т.А. Шеховцова особо выделяют в рассказе две сцены богослужения: первую, открывающую сюжет, – и сцену последней церковной службы архиерея в четверг; но трактуют их в прямо противоположном духе. Исследовательница видит в обеих усиленную повторением «отстраненность героя от тех, к кому он обращает свое слово», и выводит отсюда «мотив вины», ведущий к «внутреннему драматизму в финале»[40].

---

[35] Шеховцова Т.А. Сюжет апостола Петра в прозе А.П. Чехова и И.А. Бунина // Чеховские чтения в Ялте: Чехов и XX век. Вып. 9. М., 1997. С. 21.

[36] Тюпа В.И. Указ. соч. С. 94.

[37] Сухих И.Н. Указ. соч. С. 172.

[38] Сухих И.Н. «Смерть героя» в мире Чехова // Чеховиана: Статьи, публикации, эссе. М., 1990. С. 75.

[39] При анализе рассказа обычно основное внимание уделялось категории времени: см., например: «Изучение сюжетной роли времени в рассказе "Архиерей" позволяет определить подход писателя к одной из основных проблем творчества – исследованию места человека в мире...» (Никипелова Н.А. Сюжетная роль времени в рассказе А.П. Чехова «Архиерей» // Творчество А.П. Чехова: Особенности художественного метода. Вып. 4. Ростов н/Д., 1979. С. 53).

[40] Шеховцова Т.А. Указ. соч. С. 20, 21.

(Аналогичными эти сцены представляются и В.И. Тюпе, поскольку в обеих фигурирует «обезличенная толпа»[41].) А.М. Турков, напротив, подчеркивает их «глубочайшее различие: то, что угнетало однообразием, претворилось в образ непреходящести, вечности жизни»[42].

Заочный спор может быть выведен из области субъективной интерпретации обращением к контексту творчества Чехова, подсказывающему неслучайность присутствия в обоих фрагментах сравнения с морем:

«*Когда стали раздавать вербы, был уже десятый час на исходе, огни потускнели, фитили нагорели, было всё, как в тумане. В церковных сумерках толпа колыхалась, как море. <...> В тумане не было видно дверей, толпа всё двигалась, и похоже было, что ей нет и не будет конца*» (10; 186);

«*В продолжение всех двенадцати евангелий нужно было стоять среди церкви неподвижно. <...> Читая, он изредка поднимал глаза и видел по обе стороны целое море огней, слышал треск свечей, но людей не было видно, как и в прошлые годы, и казалось, что это всё те же люди, что были тогда, в детстве и в юности, что они всё те же будут каждый год, а до каких пор – одному богу известно*» (10; 198).

Оба эпизода внутренне перекликаются с рассказом «Дама с собачкой», и прежде всего со сценой в Ореанде, – как выделенными ключевыми словами, так и мотивом бесконечного движения жизни. Это заставляет соотнести основное сюжетное движение «Архиерея» с эволюцией Гурова, рассмотреть нового чеховского героя в тех смысловых координатах, которые были намечены в рассказе, открывшем последний период творчества писателя.

От первого ко второму эпизоду заметны существенные изменения, касающиеся прежде всего положения героя по отношению к людям. Вначале это отношение внешней противопоставленности: толпа движется перед архиереем, подходя за вербой; так же подошла и отошла мать; сам он «*неподвижно глядел на левый клирос*». Доминирует мотив визуальности, но –

[41] Тюпа В.И. Указ соч. С. 87.

[42] Турков А.М. А.П. Чехов и его время. М., 1980. С. 430.

неэффективной, бесплодной («*В тумане не было видно...*», «*...мать <...>, которой он не видел уже девять лет...*», «*...в вечерней мгле уже нельзя было узнать ни одного человека...*»). Во второй же сцене герой помещен внутри воспринимаемого им пространства («*...нужно было стоять среди церкви...*»). Это пространство наделяется подчеркнутой глубиной, объемлющей героя: «*...читая, он изредка поднимал глаза и видел по обе стороны целое море огней, слышал треск свечей...*». Зрение освобождается от тщетной напряженности усилий, становится органичным, естественно соединяясь со слухом («*видел*», «*слышал*»). При этом по-прежнему «*людей не было видно*», но теперь это уже не является источником коллизии: для архиерея, как для Гурова, открывается тот главный механизм бытия, который превышает отдельное человеческое существование, включает его в себя, – механизм бесконечной жизни, для Чехова образно ассоциированный с морем. Изменение соотношения зрительных и слуховых восприятий[43] при этом симптоматично. (Характерно, что в единственном упоминании реального моря оно представлено прежде всего в звуковом образе: «*вспомнился шум теплого моря*» 10; 193).

В связи с этим выявляется главное различие двух эпизодов: если в первом герой находится в чисто пространственном измерении, то во втором пространство получает темпоральность («*...толпа всё двигалась, и похоже было, что ей нет и не будет конца*» – ср.: «*и казалось, что это всё те же люди, что были тогда, в детстве и юности, что они всё те же будут каждый год, а до каких пор – одному богу известно*»), что означает преодоление героем своей обособленности: ведь, в отличие от про-

---

[43] Молодая исследовательница К. Смола замечает: «...у архиерея постепенно затухает зрительное восприятие и, напротив, обостряется слуховое...» (Смола К. «Архиерей»: О поэтике рассказа // Смола О.П. «Если слова болят» / Смола К.О. О Чехове. М., 1998. С. 464). В.Н. Топоров отметил, что «для зрительно-цветовых знаков важнее пространственное измерение, чем временное, особенно существенное для знаков слухового типа» (Топоров В.Н. Пространство и текст // Из работ московского семиотического круга. М., 1997. С. 473).

странства, время не предполагает противопоставления, не закрепляет каждую свою «точку» только за одним предметом. Такое переключение из пространственного плана во временной произошло и в «Даме с собачкой», что дискурсивно утверждалось финалом рассказа. Очевидно, тут мы имеем дело с основной, принципиальной особенностью позднего творчества Чехова. Свидетельством неразрывности в рассказе пространства и времени является и фигура Сисоя, у которого пространственная незакрепленность соединяется с вневременностью («*...похоже было, как будто он прямо родился монахом*» 10; 199).

Промежуточным между двумя эпизодами церковного богослужения является еще один – в главе 3, где архиерей показан в полном уединении («*Преосвященный сидел в алтаре, было тут темно*» 10; 195), сообщаясь с окружающим пространством лишь аудиально («*слушая про жениха, грядущего в полунощи...*»). Этот момент одиночества ознаменован важнейшим содержанием – не только выходом за пределы пространственно-временного локуса в «*далекое прошлое*», но также преображением этого прошлого, позволяющим моделировать метафизический скачок: «*И, быть может, на том свете, в той жизни мы будем вспоминать о далеком прошлом, о нашей здешней жизни, с таким же чувством*». Таким образом, реальная действительность становится универсальным континуумом, исключающим религиозное понятие инобытия, или, точнее, – вбирающим его в себя. Герой осуществляет то же «неметафизическое трансцендирование», которое стало условием метаморфозы Гурова[44].

---

[44] Показательно, что в этой сцене также – незримо – присутствует море: в великий вторник, наряду с тропарем «*про жениха, грядущего в полунощи, и про чертог украшенный*» (10; 195), исполняется трипеснец «Непроходимое волнящееся море» (о «пешествовании» Иисуса по водам). В четверг же – в последнюю церковную службу архиерея – поется ирмос «Сеченое сечется море чермное, волнопитаемая же иссушается глубина...»; таким образом, молитвенный и «реально-метафорический» («*море огней*») образы моря поденудно встречаются, завершая внутренний ряд, подтверждающий сюжетную значимость как самого этого образа, так и идеи сущностного единства онтологии.

Очевидно, для самого Чехова роль такого трансцендирования играли его многочисленные разъезды, от которых он с трудом отвыкал даже в разгар болезни: «...*По временам мне необходимо уезжать*», – писал он в феврале 1900 года из Ялты (П., 9; 52). Это давало ему новый взгляд на ту действительность, верность которой он сохранял в своем творчестве, почти не откликаясь на «экзотику». В этой связи его совет Горькому – «Вам надо больше видеть, больше знать, шире знать» (3 февраля 1900 года; П., 9; 40) – отражает потребность не столько расширять сферу изображения, сколько вырабатывать более глубокий и свободный взгляд на любое явление жизни.

Этим определяется значение в рассказе сцен и мотивов, связанных с большим природным миром: таковы изображения весенней лунной ночи (глава 1) и солнечного дня (начало главы 4), воспоминания о детстве и о загранице, предсмертное видение героя и финал; эти картины соединяются мотивом света. Лунный свет в них постепенно вытесняется солнечным, который абсолютно торжествует в финале. Между лунным и солнечным светом Чехов не делает такого принципиального смыслового различия, которое закреплено в мистико-христианской традиции[45] и приписывает луне семантику смерти, сна, бесовства в противовес богоносному солнцу; если солнце ассоциируется с жизнью, то луна – с вечностью.

Но следует уточнить и основание сближения в рассказе этих двух явлений, констатируемого Н.В. Капустиным: «с луной, как и с солнцем, соотносятся мотивы душевной радости и весеннего обновления»[46]. Устранение их противопоставленности базируется на характерном для Чехова понимании вечности как вечной жизни в ее природно-материальной процессуальности.

---

[45] См. ее обзор: Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе (К постановке проблемы) // Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX вв. С. 32–60.

[46] Капустин Н.В. Указ. соч. С. 101. В.И. Тюпа тоже рассматривает «мотив света» в его нерасчлененности как одну из опор жизнеутверждающего пафоса в рассказе (См.: Тюпа В.И. Указ. соч. С. 90).

Картины в лунном освещении не содержат мистических прозрений ни героя, ни автора, а так же связаны с земной жизнью. Это «единоначалие» распространяется и на свет свечей, присутствующий в эпизодах богослужения. Чехов выстраивает, таким образом, монистическую онтологическую модель, базирующуюся на принципе континуальности.

Если значимые этапы сюжета обозначаются сценами богослужений (что соответствует статусу героя), то «природные» сцены и мотивы содержат связующие их звенья, осуществляют ту континуальность, которая является в рассказе структурно-семантической основой. Они одинаково охватываются рефлексией героя, а значит, равно участвуют как в его внутреннем движении, так и в формировании итогового смысла произведения. На их единство указывает в частности присутствие образа моря и в воспоминаниях о заграничной жизни. И в миру, и в церкви герой достигает расширения своей личности, выходя за рамки индивидуального существования, только в церкви раньше и определеннее, что обеспечивается активностью евангельских ассоциаций[47]. Немаловажен проходящий через весь рассказ мотив «покоя / беспокойства»: «*На душе было покойно...*», «*...чувствовал не раскаяние в грехах, не скорбь, а душевный покой, тишину...*», «*...доносилось с полей пение жаворонков, нежное призывающее к покою*», «*... не стану я беспокоить вас своими разговорами*», «*стал беспокоить страх, что он вот-вот упадет*», «*Не беспокойте владыку*» (10; 186, 197–198, 200). Он завершается в финале: «*И только старуха, мать покойного...*» (10; 201). При своей достаточно явной эмпирической укоренен-

[47] Так, сцена последней церковной службы архиерея, включающая цитату из «*первого евангелия* "*Пыне прославися сын человеческий*"» (10; 198), опирается в подтексте на всё его дальнейшее содержание – прощание Христа с учениками и заповедание им любви: «... Дети! недолго уже быть Мне с вами. Будете искать Меня, и, ... куда Я иду, вы не можете придти. ... Я возлюбил вас, так и вы да любите друг друга» (Ин. 13:31). Проецируясь на сюжет, это усиливает переклички между судьбой героя и Христа, и в частности подчеркивает характерный для его предсмертного сознания разворот к жизни.

ности он перекликается с основным мистическим мотивом пасхальной недели – мотивом вхождения в Покой как слияние с Богом; он включает понятие «Божественного покоя субботнего дня» и преобразуется в «воскресном дне» во «"внезапность" вечности»[48]. Взаимодействуя с сюжетно-фабульными реалиями (смерть героя в субботу, финальное изображение воскресного дня), этот «подтекст» у Чехова не ведет к обесцениванию переднего плана как лишь иносказательно-притчевого, а, напротив, насыщает его особой глубиной. Чехову не свойственна ни «склонность видеть в "могильном покое" завершение бытия», ни устремленность «к бытию сверхприродному, к покою вечному»[49], поскольку вечность природно-материального бытия мыслится как всеобъемлющее единство. Следует обратить особое внимание на «абсолютный лейтмотив» рассказа, выраженный словами «*всё*», «*все*», «*весь*». Его исключительная частотность, не свойственная другим произведениям Чехова, является веским выражением основной сюжетной интенции – направленности на универсальное обобщение, на обнаружение «всеединства» бытия при сопоставлении жизни и смерти. Чеховский взгляд на проблему здесь очень напоминает православный, который «не полагает непроницаемых границ между покоем горним и покоем дольним»[50]; но строится этот континуум не как проекция «горнего» на «дольнее», а как расширение «дольнего», обнаружение в нем вечных начал.

Чехов идет здесь в направлении, найденном в «Даме с собачкой», но идет гораздо дальше. Если там для него была важна прежде всего «реабилитация» человеческой личности в составе мира и в связи с этим актуализировалась проблема «счастья» как выявления и сохранения личностного начала, то теперь речь

---

[48] Котельников В.А. «Покой» в религиозно-философских и художественных контекстах // Русская литература. 1994. № 1. С. 5; см. также: Лосский В.Н. Очерк мистического богословия Восточной церкви. Догматическое богословие. М., 1991. С. 232.

[49] Котельников В.А. Указ. соч. С. 18.

[50] Там же. С. 38.

идет о выходе за рамки личной организации жизни, о «трансцендентном» значении человека. Герой представлен здесь без собственной определенной духовно-нравственной эволюции и при этом плотно погружен в телесно-физическое страдание, что исключает возможность личностного выбора, размывает уникальность его индивидуальной судьбы и усиливает его репрезентативность как человеческого «существа» в его основном бытийном качестве – смертности. Изображение судьбы героя осуществляется с позиций не столько личного психологического сочувствия и духовно-нравственной оценки, предполагающей опору на идеал «сверхличности» – Абсолюта, сколько онтологического целого.

Многие писавшие об «Архиерее» указывали на различные переклички рассказа с повестью «Скучная история». Действительно, в обоих случаях мы имеем дело с целостным выражением антропологических и онтологических взглядов Чехова через ситуацию предстояния героя смерти. Но реализуется эта ситуация по-разному. В «Скучной истории» она рассматривается с точки зрения самой личности, для которой она в своей гнетущей («*скучной*») неотвратимости является предметом рефлексии. Такая точка зрения обусловливает «посюсторонность» сюжета, неизбежно останавливающегося перед гранью небытия. Образ мира после смерти героя тоже дается здесь через самого героя: «*Теперь мое имя безмятежно гуляет по Харькову; месяца через три оно, изображенное золотыми буквами на могильном памятнике, будет блестеть, как самое солнце, – и это в то время, когда я буду уже покрыт мохом*» (7; 308) – и служит прежде всего его характеристике.

Как заметил М.М. Бахтин, «помыслить мир после моей смерти я могу, конечно, но пережить его эмоционально окрашенным фактом моей смерти, моего небытия уже я не могу изнутри себя самого, я должен для этого вжиться в другого или других ...»[51]. Герой, сам по себе уже являясь «другим» для автора, дает ему возмож-

[51] Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 93.

ность «пережит»" собственную смерть. В этом смысле смерть героя всегда – модель смерти автора как человека, какой он ее себе представляет. Однако в той мере, в какой герой является автономным субъектом, он сам выстраивает свои отношения со смертью и с миром через смерть; он обладает собственным восприятием и осмыслением смерти, исходящим из логики его характера. Но, в свою очередь, и эта его внутренняя логика в значительной степени обусловлена авторским творением. Так что ситуация «смерти героя»[52] чрезвычайно содержательна для понимания писательских представлений о мире и человеке. Смерть, как одно из «основных онтологических "заданий" бытия (время, пространство, смерть / рождение, судьба в Божьем мире)»[53], раскрывает самую общую основу этих представлений; и в то же время в ее показе находят отражение конкретно-исторические особенности, характеризующие «внутрижизненную» систему авторских ценностей. В этом смысле «смерть героя» не может быть совершенно безоценочной, на что часто делают упор исследователи Чехова, стремясь противопоставить его другим писателям; речь может идти только о различном характере выражения и основных критериев оценки.

В связи с этим, безусловно, показателен выбор героя, которому писатель доверяет представительствовать за человека вообще. В «Скучной истории» это ученый-естественник, материалист, что соответствует свойственной Чехову в те годы ценностной иерархии. В «Архиерее» его сменяет церковнослужитель: но сам принцип отбора уже изменился. Нет оснований говорить не только об «оцерковлении» Чехова, но и о его «религиозном обращении» в поздние годы, и такой герой является прежде всего выражением стремления автора к максимальному обобщению бытийной ситуации: архиерей обладает не только прочным со-

---

[52] См. ее общий обзор в творчестве Чехова в работах: Кузичева А.П. О философии жизни и смерти // Чехов и Лев Толстой. С. 254–263; Сухих И.Н. «Смерть героя» в мире Чехова. С. 65–76.

[53] Исупов К.Г. Смерть "другого" // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. М., 1995. С. 193.

циальным статусом, но и мировоззренческой опорой, что освобождает его от трагических переживаний, однако не отменяет самой смерти, которая, как проблема, сохраняет центральное место в сюжете. Теперь посмертная картина мира дается с иной позиции, чем в «Скучной истории», где она симптоматично фокусировалась на самом «я», на тех трансформациях, которые предстоят окончательно разделенным «*имени*» и телу. В композиционном плане эта картина в повести отстоит от финала, поскольку принадлежит только сознанию героя, а логика сюжетного развития следует объективному ходу событий, который фиксируется героем. Но герой выступает при этом не как простой хроникер: предельно субъективированное повествование утверждает его активность по отношению к жизни, приобретающей статус действительности лишь через его восприятие. Повесть обобщала тот трагический центризм личности, который был характерен для творчества Чехова конца 1880-х годов, ту противоречивость, которая заключалась в монополизме личности как единственного «смыслоносного» начала – с одной стороны, а с другой – в ее зависимости от собственной исключительности, в неспособности как-то изменить угол своего зрения.

Между «Скучной историей» и «Архиереем» располагаются рассказы «Гусев», «Черный монах» и «Скрипка Ротшильда», где также представлена ситуация «смерти героя». И.Н. Сухих, проецируя на «Гусева» бахтинское сопоставление темы смерти у Достоевского и у Толстого[54], рассказ которого «Три смерти» сюжетно напоминает чеховский, отмечает на этом фоне такую важную особенность Чехова: в «Гусеве» смерти персонажей «иерархически не соотнесены. Они беспощадно уравнивают очень разных людей. <...> И природа существует в этом рассказе тоже не как аргумент <...>, а как параллельный, прекрасно-равнодушный мир»[55]. Однако следует уточнить здесь то, что касается природы в ее соотношении с человеком. Финальная

[54] См.: Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 120.
[55] Сухих И.Н. Указ. соч. С. 71.

панорама, рисующая мир после трех человечески смертей, в том числе смерти заглавного персонажа, едва ли может быть с полным основанием интерпретирована как выражение индифферентности природы[56]. В ее изображении слишком силен антропоморфизм, указывающий на ее принципиальную антропоцентричность. Человек не только незримо присутствует в образном строе всей картины, но и непосредственно «призывается» последней фразой («*Глядя на это великолепное, очаровательное небо, океан сначала хмурится, но скоро сам приобретает цвета ласковые, радостные, страстные, какие на человеческом языке и назвать трудно*» 7; 339). Мир живет всей полнотой своей материальной жизни, однако он ориентирован на человека, ожидает его, нуждается в нем, но в таком качестве, какое не было реализовано ни в одном из умерших персонажей и только повествователем представлено как сущностно свойственное человеку: в качестве «называния», осмысления мира.

В финале «Черного монаха» И.Н. Сухих усматривает проявление еще одной закономерности решения темы смерти у Чехова: «Разным персонажам, часто не выдержавшим испытания на человечность, Чехов дарует на пороге смерти мгновение истины, красоты, которое уже ничего не изменит»[57]. Но с присутствием «мгновения истины» трудно согласиться в контексте подчеркнутой противоречивости последней главы. Гармония наличествует здесь лишь в произвольном субъективистском мирообразе Коврина, неадекватность которого изобличают скупые «объективные» детали («*он видел на полу около своего лица большую лужу крови*» 8; 257), как и моделирующее солипсизм героя отсутствие посмертной картины мира.

В «Гусеве» и «Черном монахе», по сравнению со «Скучной историей», взгляд на смерть героя существенно расширился: в ее восприятии теперь учитывается мир. Но смысловым центром остается личность, уникальное участие которой для мира невос-

---

[56] Г. Зельге говорит в этом случае о «равнодушии эмпирии» («die Gleichgultigkeit der Empirie»). (Selge G. Op. cit. S. 30).

[57] Сухих И.Н. «Смерть героя» в мире Чехова. С. 74.

полнимо. Показательно, что в «Скрипке Ротшильда» посмертной картины мира как такового нет именно потому, что смерть героя практически «снимается» духовной преемственностью между ним и Ротшильдом, продолжающим теперь дело его жизни, становящимся его «alter ego», которое остается смысловым центром мира.

Идеалом Чехова в послесахалинский период является взаимообогащающая встреча человека с миром. Кризис такого представления отразился в уже упоминавшемся разговоре с Л. Толстым в роковом для Чехова марте 1897 года: «Говорили о бессмертии. Он признает бессмертие в кантовском вкусе; полагает, что все мы (люди и животные) будем жить в начале (разум, любовь), сущность и цели которого для нас составляют тайну. Мне же это начало представляется в виде бесформенной студенистой массы; мое я – моя индивидуальность, мое сознание сольются с этой массой – такое бессмертие мне не нужно, я не понимаю его...» (П., 6: 332).

Образ, в котором здесь воплощается бессмертие, очень характерен. Он не только соответствует материалистически-«естественнической» ориентации Чехова, которой чуждо абстрактное умозрение, но и, вероятно, имеет определенный полемический источник. Можно предположить, что им явилась весьма популярная в России книга Жюля Мишле «Море» (1861), которая заключала в себе своеобразное мистико-романтическое преломление материализма. Как и в других своих поздних произведениях («Гора», «Женщина» и проч.), Мишле излагает здесь пантеистическую «идею глубокого родства существ во вселенной», «принцип психического и физического единства природы».[58] Море представлено здесь как пантеистическая стихия вечно воспроизводящейся жизни, сама материальность которой одухотворена. «Зародыш неиссякаемой жизни», «атом», «входящий в состав всего живущего», усматривается Мишле в той «слизи», которая растворена в морской воде как «вещество полуорганизованное и готовое быть вполне организованным»[59].

---

[58] Владимирова М.М. Эмиль Золя и Жюль Мишле // Науч. докл. высш. школы. Филол. науки. 1977. № 6. С. 31, 32.

[59] Мишле Ж. Море. СПб., 1861. С. 50, 52.

Чехову, стоявшему в первой половине 1890-х годов на позициях персоналистского активизма, восхождение к такому «началу» не могло не казаться унизительной и бессмысленной деградацией, сопряженной с утратой главной ценности человеческой жизни. Такого рода гармония никак не соответствовала его представлению об уникальности осмысленного существования в мире как жизненном назначении человека[60]. Но именно природный образ вечности, семантический эквивалент бессмертия, постепенно утверждается в его сознании как противовес трагизму, найдя развернутое воплощение в первом по-настоящему послекризисном рассказе – «Дама с собачкой». Описание моря в Ореанде перекликается с рассуждениями Мишле о море как средоточии вечности: «Что значит человек для этого движения, которое продолжалось так долго до него в этом таинственном, глубоком мире?»[61] Семантика «*непрерывного движения жизни*» (10; 133), конечно, не воплощается в рассказе в натуралистическую конкретику образа «слизи», но соответствует другому положению книги Мишле – утверждению, что океан, в отличие от суши, имеет голос, которым он говорит с человеком: он «повещает о жизни, о вечном преобразовании, о нескончаемом токе жизни. <...> Он повещает о бессмертии», о «взаимной связи существ»[62]. Имеем ли мы дело здесь со скрытым цитированием или со случайным совпадением, книга Мишле помогает увидеть динамику онтологических представлений Чехова.

Вид в Ореанде по сути является посмертной картиной мира для героя, данной через его собственное сознание, и в этом смысле он сопоставим с аналогичным фрагментом «Скучной истории», но по содержанию глубоко отличен как от него, так и от более поздних – послесахалинских – построений такого рода,

---

[60] Именно для этого, послесахалинского, периода верно обобщение В.Я. Линкова: «Несомненно, что Чехов утверждает своим творчеством как высшую ценность осмысленную жизнь в понимаемом мире» (Линков В.Я. Чехов – писатель «эпохи всеобщего обособления». С. 103).

[61] Мишле Ж. Указ.соч. С. 157.

[62] Там же. С. 183.

поскольку отрешен от индивидуального «я» и нацелен на внеличное обобщение[63]. Он демонстрирует отход от персоналистской позиции, утверждение «бесцентровой» онтологии в еще более радикальном и всеобъемлющем варианте, чем это было уже проделано в чеховских опытах «новой драмы», потому что здесь это присутствует не только как авторское структурирующее понимание, а как тотальная позиция человека, эксплицитно артикулированная и на уровне героя и повествователя, в их интегративном «*мы*».

Взгляд на мир как на абсолютное «не я», выработанный Чеховым в последний период[64], оборотной стороной имеет изменение «я». Оно становится «не адекватно самому себе», перестает быть отдельной, персоналистически определенной личностью; происходит уже упоминавшийся процесс интеграции не только между персонажами, но и между персонажами и повествователем. А.П. Чудаков в своем исследовании поэтики Чехова отметил как особенность последнего периода (начало которого он относит к 1895 году) «многопланность» повествования: «Повествователь не связан с героем, он свободно движется в пространстве. <...> Но каждая его позиция в пространстве всегда точно указана»[65]; при этом сохраняется главная но-

---

[63] К.Г. Исупов замечает, что «Дама с собачкой» содержит почти буквальный повтор мыслей о вечной жизни из «Ионыча», но они получают здесь совсем иное звучание. Для Ионыча все исчерпывается смертью, Гурову же открывается свободное будущее. Гуров «ощущает, как через него проходят могучие ритмы бытия, способного к органическому примирению частных притязаний частного человека и высокого смысла общей жизни в прекрасном и завершенном целом, где нет места лжи, безобразию и тлену. Все противоречия сняты в открытой и свободной красоте органического мира» (Исупов К.Г. Художественный историзм А.П. Чехова. О судьбах историзма в послеромантическую эпоху // Романтизм: вопросы эстетики и поэтики. Тверь, 1992. С. 108–109).

[64] Именно такое хронологическое уточнение можно сделать к еще одному утверждению В.Я. Линкова: «В произведениях Чехова <..> "окружающий мир" противостоит индивидуализму, и "объективность" существенна "сама по себе", независимо от "субъективности"» (Линков В.Я. Особенности фабулы в прозе А.П. Чехова // Чеховские чтения в Ялте: Чехов и русская литература. М., 1987. С. 75).

[65] Чудаков А.П. Поэтика А.П. Чехова. С. 127.

ваторская черта чеховского повествования – «принцип изображения мира через конкретное воспринимающее сознание»[66]. Представляется, что эти утверждения не вполне верны. Так, едва ли можно говорить о точно указанной позиции в пространстве применительно к первой же сцене «Архиерея», где среди господствующего восприятия с точки зрения героя вклинивается другое, стороннее: «*Слезы заблестели у него на лице, на бороде*» (10; 186). Очевидно, тезис о «конкретном воспринимающем сознании» требует применительно к позднему творчеству Чехова существенного пересмотра: это сознание не конкретное, внеличное, объединяющее в себе разные (в пределе – все) сознания, сливаясь в некую общечеловеческую ноосферу.

При этом ничто не дает оснований говорить о присутствии в ней сверхличного начала. Например, в рассказе «В овраге» представления Липы и ее матери о том, что «*кто-то смотрит с высоты неба, из синевы, оттуда, где звезды, видит всё, что происходит в Уклееве, сторожит*» (10; 165), целиком обусловлены их наивно-примитивным мировосприятием. Показательно, что в момент катастрофы сознание Липы переключается в иную, «человеческую» плоскость: «*Она глядела на небо <...> О, как одиноко в поле ночью, <...> когда с неба смотрит месяц, тоже одинокий, которому всё равно – весна теперь или зима, живы люди или мертвы... Когда на душе горе, то тяжело без людей*» (10; 173); после этого, в сцене с мужиками «*из Фирсанова*», именно в земной «горизонтали» происходит духовное единение, ведущее к разрешению кризиса.

И в «Архиерее», несмотря на сан и искреннюю веру героя, сюжет ориентирован не на мистический прорыв в небеса, а на установление (или восстановление) межчеловеческих связей. Именно в таком направлении интерпретирует рассказ В.И. Тюпа, видящий разрешение сюжетной коллизии в «интерсубъективной духовной реальности межличностного контакта», в «межличностном начале “соборности”»: «...Здесь очевидна мни-

[66] Там же. С. 136.

мо сверхличная, а на деле межличностная, "диалогическая" природа случившегося душевного единения»[67]. Соглашаясь в целом с такими утверждениями, необходимо всё же уточнить их исходные посылки. В.И. Тюпа усматривает единственное позитивное начало сюжета в самой личности: «...личность, внешне отъединенная и страдающая от одиночества, внутри себя несет межличностное единение людей»; «чеховская картина мира» «не знает сверхличного, к коему апеллировало художественное мышление и Тургенева, и Достоевского, и Толстого. У Чехова драматическое напряжение возникает между личным и внеличным, личным и псевдоличным»[68]. В этом В.И. Тюпа перекликается с другими исследователями, которые, в стремлении избежать религиозно-мистических трактовок мировоззрения Чехова, отказывают ему вообще в трансцендентальном мышлении. Так, И.Н. Сухих отмечает «четкую границу между Чеховым и его великими современниками» (Толстой, Достоевский) в осмыслении смерти: если для них «существует некая единая философия жизни и смерти, "жизнесмерти"», то для Чехова «существует лишь проблема и философия жизни, об ином он говорить отказывается»[69]. Такого рода обобщения в принципе означают либо отсутствие у Чехова бытийного масштаба онтологии, либо приписывание мистических свойств самой личности, с чем, несомненно, не согласились бы и сами исследователи. В своей апологии личности В.И. Тюпа необоснованно обособляет ее, лишает ее онтологической опоры. «Внутренний феномен человечности»[70] остается одинок в мире, а потому скорее декларативен, чем убедителен в соей победоносной силе. Однако рассказ дает основание именно для обнаружения внеличных, объективных опор «человечности», тех механизмов, которые способствуют достижению «межличностного единения людей».

---

[67] Тюпа В.И. Указ. соч. С. 92–93, 91, 94.

[68] Там же. С. 93, 95.

[69] Сухих И.Н. «Смерть героя» в мире Чехова. С. 72.

[70] Тюпа В.И. Указ. соч. С. 93.

В рассказе постоянно и разнообразно утверждается необходимость и закономерность таких связей. Их модель представляет сама организация повествования, подчеркивающая своей интегративной слитностью расхождение с нормой в реальных отношениях персонажей. Этому же служит и содержание молитвы «Ныне прославися сын человеческий», и, конечно, ведущая роль сюжетной линии, связанной с матерью. Разобщенность героя с матерью, составлявшая драматический нерв рассказа, снимается смертью, которая тем самым становится не трагедией, а выходом из индивидуальной изоляции, но не к Богу, а к людям.

В финале не рисуется идеально-утопическая картина всеобщего единения; он не свободен от диссонансов («*визжали гармоники, раздавались пьяные голоса*» 10; 201); но они не нарушают общего согласия. Заключительная фраза – «*И ей в самом деле не все верили*» – отражает эту внутреннюю меру неидиллического оптимизма, характерного для позднего творчества Чехова, нацеленного на далекую перспективу.

Неполная (но и не полностью отсутствующая) на человеческом уровне, гармония задается в рассказе несколькими факторами: фабульно – возвращением матери в свое материнство; повествовательно – отсутствием какого бы то ни было интонационного сбоя после ухода героя, являвшегося пространственно-оценочным центром повествования; сюжетно – синтезом в финале мотивов, обозначавших моменты выхода героя в мир, преодоления им своей душевной обособленности. Это прежде всего мотивы природные («*птицы пели, солнце ярко светило*»), бросающие проекцию на всю картину, в которой сливается мирское и церковное; «визуальное» и «аудиальное» образуют вместе радостную полноту проявлений жизни, соединяясь с ее динамическими моментами («*колыхались качели*», «*началось катанье на рысаках*»). Обращает на себя особое внимание латентное присутствие в этой важнейшей сцене образа моря, актуализируемого через ассоциативную перекличку с началом рассказа: «*колыхались качели*» – «*толпа колыхалась, как море*» (10; 186). Этим подспудно утверждается наличие интегрирую-

щих основ бытия, имплицитно присутствующих в природно-материальном мире, но как структурообразующее ядро принимаемых миром человеческим, реализуемых в нем на духовном уровне, в качестве постепенно формирующейся «ноосферы».

Такая онтологическая модель определяет отсутствие грани между жизнью и смертью. Она напоминает о знаменитом толстовском образе – шаре из капель в «Войне и мире» (том 4; часть 3, глава 15), символизирующем всеединство бытия. Толстой основывает здесь свой идеал, как и Чехов, на природных началах; но, в отличие от Чехова, подвергает их переосмыслению в свете надприродного Абсолюта: «*Жизнь есть всё. Жизнь есть Бог. Всё перемещается и движется, и это движение есть Бог. И пока есть жизнь, есть наслаждение самосознания божества. Любить жизнь, любить Бога*» 12; 158). Естественные проявления жизни оказываются в конечном счете реализацией божественного начала («*В середине Бог, и каждая капля стремится расшириться, чтобы в наибольших размерах отражать его*» 12; 158). Отсюда неизбежный этический аспект, окрашивающий изображение действительности у Толстого. У Чехова он исчезает в качестве отдельного, погружаясь в целостное понимание мира как единого стройного организма, структурированного изнутри. Так, в «Архиерее» отсутствует нравственная оценка жизни героя (в отличие, например, от «Смерти Ивана Ильича»[71]) как соотнесение с неким внеположным ей критерием; но она имплицитно присутствует в соотнесении этой жизни с общей логикой мира.

---

[71] Все писавшие об этой повести так или иначе указывают на то, что смерть у Толстого служит нравственной оценке жизни, поиску ее истинных начал; например: «Для автора “Смерти Ивана Ильича” <...> чем полнее жизнь, тем легче умирать. Для него страх смерти был признаком неправильно, а значит, бессодержательно прожитой жизни <...> вся его энергия направлена на поиск такого понимания жизни, которое бы не обессмысливалось неизбежным концом <...> Страх смерти по-настоящему у него мог победить только нравственный человек» (Линков В.Я. Мир и человек в творчестве Л.Толстого и И. Бунина. М., 1989. С. 106).

Проблема смерти в ее философско-художественном отражении неизбежно выводит нас к творчеству Бунина, у которого интерес к ней был исключительно остр и стабилен. Страх смерти, нараставший и углублявшийся с годами, признавал он сам: «Я весь век под страшным знаком смерти, я несказанно боюсь ее», – писал он в 1921 году[72]. Этот страх обусловлен специфическим взглядом на человеческую жизнь «с позиции вечности». Вечность, эквивалентная для человека смерти, осознается через природу с ее «абсолютной неизменностью, какой-то глобальной неподвижностью <...> Человек и человечество подчинены этой беспощадной природе и ипостаси ее – неумолимому времени – смерти»[73]. Уже здесь видно глубокое расхождение Бунина с Чеховым, для которого природа – не «жуткая и радостная мистерия» «вечной жизни космоса»[74], а материнское лоно человека. Если у Бунина она понимается как инобытие вечности, то для Чехова сама вечность есть бесконечность времени как атрибута живых природно-материальных процессов

В связи с этим раскрывается коренное различие художественной онтологии двух писателей. Общепризнанное доминирование категории времени в художественном мире Бунина означает, по сути, господство смерти, которой обречено всё живущее, что заставляет и настоящее рассматривать в аспекте его завершенности – «не “есть”, а “еще есть”»[75]. В этом постоянном скольжении в небытие, обозначенном у Ю. Мальцева как закон энтропии, обостренной ценностью обладает каждое мгновенное переживание. Но оно получает смысл лишь в «снятом» виде – преломленное в памяти как резервуаре единой мыслящей субстанции, внеличного сознания, которое у Бунина приобретает буддийский оттенок. Именно оно обладает подлинной творческой силой, противосто-

---

[72] Бунин И. Из записей (1921) // Лит. наследство. Т. 84. Кн. 1. М., 1973. С. 384.

[73] Иоаннисян Д.В. Природа, время, человек у А.П. Чехова и И.А. Бунина // Русская литература XX века (дооктябрьский период). Сб. 4: Творчество И.А. Бунина. Калуга, 1973. С. 59.

[74] Мальцев Ю. Указ. соч. С. 268, 107.

[75] Сливицкая О.В. О природе бунинской «внешней изобразительности». С. 79.

ящей смерти. Но оно не принадлежит ни природе, ни человеку, оно трансцендентно по отношению к ним обоим и не соединяет их, а увековечивает их трагическую коллизию.

Таким образом, у Бунина бессмертие достигается как парадоксальное отрицание «высокой ценности единичного»[76], составляющей сущность жизни; у Чехова – как взаимопроникновение единичных явлений на основе общего жизненного начала. В связи с этим проясняется и различная природа того преодоления антропоцентризма, которым характеризуется творчество как Чехова, так и Бунина[77]. Если у Чехова понимание человека расширяется, разрывает рамки отдельной личности и выходит на уровень одного из бытийных начал (духовность материи), то у Бунина его характер определяется феноменологическим устремлением к трансцендентальной субъективности, «редуцирующей» человека в масштабах вечного Бытия. В этом смысле Чехов предлагает гармоническое разрешение центральной для XIX века проблемы индивидуализма, а Бунин предвосхищает модернистское и постмодернистское «расчеловечивание» человека в XX веке.

Последний чеховский рассказ – «Невеста» (1903) – традиционно рассматривался прежде всего как выражение конкретной социально-исторической, даже социально-политической позиции Чехова, его высказывание по поводу нарастающей в стране революционной ситуации[78]. Однако особое положение этого рассказа в

---

[76] Там же. С. 75.

[77] «Онтологически первичным для Бунина был не человек и не отдельные предметы, его окружающие, а мир во всей своей целостности. Вся совокупность художественных средств ведет к созданию интегрального образа мира, законы которого управляют и частной человеческой судьбой. Так Бунин нарушил антропоцентрическую модель повествования» (там же. С. 80); «Присутствует у Чехова и то, что современные исследователи считают характерной чертой новой модернистской прозы, – "феноменологический" принцип, уничтожение дистанции между субъектом и объектом изображения и даже отказ от антропоцентрической модели художественного мира ...» (Штерн М.С. Принципы повествования в прозе А. Чехова и И. Бунина. С. 80).

[78] Начало такому толкованию было положено, очевидно, В. Вересаевым (см.: А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960. С. 675-676).

творчестве и вообще в жизни Чехова настоятельно требует отнестись к нему как к высказыванию более масштабному.

«Невеста» тесно соотносится с «Архиереем», опиравшимся на автобиографическую и личностную основу и посвященным вопросу о смысле и ценности человеческой жизни в масштабах бытия. Теперь между автором и героем практически нет личной корреляции: Чехов изображает полностью «другого» человека, рисует жизнь без своего участия. Рассказ является, по сути, аналогом картины мира после смерти героя, но уже для жизненной реальности самого автора. При этом после «Архиерея», обобщившего онтологическое значение человека в его целостной завершенности, судьба Нади Шуминой не может восприниматься в ее обособленной конкретике: на нее с неизбежностью ложится отсвет этого обобщения, и она становится прежде всего моделью человеческой жизни как таковой. Если в «Архиерее» жизнь рассматривалась в итожащем свете смерти, то здесь внимание вновь сфокусировано на ней самой, ее собственных механизмах. Смерть не ушла из сюжета полностью; она очень узнаваемо и объяснимо – в свете жизненных обстоятельств самого Чехова – сосредоточилась в образе чахоточного Саши, но всё же отодвинулась на периферию сюжета, оставшись лишь одним из факторов составляющей его главное содержание жизни.

Взгляд на жизнь в ее субстанциальном понимании вообще характерен для последних произведений Чехова, в которых словесный мотив «*жизнь*», «*жить*» сделался ощутимо настойчивее и объемнее. Героиня является по сути «прозрачной» фигурой, позволяющей выявить это общее наполнение «жизни» – ее этапов, движущих сил и перспектив. Она олицетворяет общий для всякой человеческой жизни момент выбора, определяющий всё дальнейшее движение.

В.М. Цилевич сравнил «Невесту» с написанным в кризисном 1897 году рассказом «В родном углу», отмечая наступление у Чехова нового творческого этапа с преобладанием оптимистического социально-исторического пафоса[79]. С этим в це-

---

[79] См.: Цилевич Л.М. Указ. соч. Глава «Рассказ об уходе».

лом можно согласиться, расширив лишь смысл рассказа до «пафоса» бытийного. Не менее сильна перекличка и с рассказом «Студент», характерным для еще более раннего, послесахалинского периода. Суть соотношения проявляется уже в заглавиях: при том, что в обоих обозначен главный герой (тогда как название «В родном углу» сосредоточивает внимание на окружающей и подавляющей героиню степи), в первом он со своей гносеологической активностью сюжетно выдвинут как необходимый миру в качестве осмысливающего его начала; в «Невесте» же героиня следует за жизнью, откликаясь на ее импульсы. В отличие от студента с его постоянным анализом, героиня последнего рассказа не противопоставляет этим импульсам своего личностного понимания (на что указывает настойчивый лексический мотив «*почему-то*»).

Сопоставление этих рассказов наглядно демонстрирует также такое существенное изменение: для «Студента» (как и для всего послесахалинского периода) актуальна категория мира как некоей наличной данности бытия; даже размышляя о жизни в ее движении, герой прежде всего соотносит между собою отдельные картины мира, выявляя их общность и различия. Для последнего же периода характерно процессуальное представление о жизни, не отливающейся в такие картины. Если для студента образ времени – «*цепи*» складывается из соединения отдельных рефлектируемых пространственных «звеньев» (сад и двор первосвященника, «*дырявые соломенные крыши*» при Рюрике, Иоанне Грозном и Петре, костер на вдовьих огородах, родная деревня впереди; показателен и пространственный характер самого образа времени как «*цепи*»), то Надя не противостоит жизни как миру, а погружена в ее поток, что исключает ее суммарно-образное восприятие. В «Невесте» соотношение пространства и времени иное, чем в «Студенте»: не пространственные образы выстраиваются здесь в темпоральную связь, а скорее напротив – «опространствливается» ощущение времени, которое рефлектируется в формах, свойственных пространству: «*всё это прошлое, такое большое и серьезное, сжалось в комо-*

чек, и разворачивалось громадное, широкое будущее, которое до сих пор было так мало заметно»; «*впереди ей рисовалась жизнь новая, широкая, просторная...*» (10; 215, 220). Эти умозрительные формы тяготеют к реальному образу «*поля*», за которым угадывается более масштабный топос – степь: «*дождь стучал в окна вагона, было видно только зеленое поле, мелькали телеграфные столбы да птицы на проволоках, и радость вдруг перехватила ей дыхание: она вспомнила, что она едет на волю, едет учиться, а это всё равно, что когда-то очень давно называлось уходить в казачество*»(10; 202).

Степь как один из двух «основных топосов» чеховского творчества становится ареной развертывания частной судьбы героини. Но имплицитно присущая чеховской степи трагическая модальность гасится в рассказе присутствием другого топоса, заявленного в самом начале: «*Дышалось глубоко и хотелось думать, что не здесь, а где-то под небом, над деревьями, далеко за городом, в полях и лесах, развернулась теперь своя весенняя жизнь, таинственная, прекрасная, богатая и святая, недоступная пониманию слабого, грешного человека*» (10; 202). Не получая образной конкретизации как именно море, этот топос несет в себе ту его семантику, которая выдвинулась на первый план в последний период, – семантику вечной природной жизни, охватывающей и человека. Если атрибутом «степи» здесь является «широта» («*перед нею открывается нечто новое и широкое*», «*широкое будущее*», «*жизнь новая, широкая, просторная*» 10; 214, 215, 220), то атрибутом имплицитного «моря» сразу выступает «даль» («*Слышно было, как где-то далеко, очень далеко, должно быть, за горизонтом, кричали лягушки*»; «*далеко за городом, в полях и лесах...*» 10; 202), которая становится эквивалентом присущего ему в других рассказах параметра «глубины». «Даль» лейтмотивом пронизывает весь рассказ, проявляясь в эпизодах, особо значимых для внутреннего самоопределения героини: «*Где-то далеко стучал сторож. <...> В большое старое окно виден был сад, дальние кусты густо цветущей сирени <...> На дальних деревьях кричат сонные грачи*» (10; 206);

«*Тик-ток... – стучал сторож где-то далеко...*» (10; 209). Связь этого мотива с садом, заявленная уже во втором абзаце и подкрепленная в дальнейшем, наделяет образ сада особой семантикой по сравнению с домом: дом закрепляет в себе уходящую в прошлое социальную структуру, а потому старится, сад же причастен вечной, общей жизни («*старый, давно запущенный сад в это утро казался таким молодым, нарядным*» 10; 206). Такая семантическая дифференциация имеет прямое отношение к сюжету «Вишневого сада».

Рассказ содержит модель исторической концепции, что характерно для обоих последних произведений Чехова – как в прозе, так и в драме. Преходящее и нуждающееся в изменении локализуется в образе дома[80] и его расширенного аналога – города. Поэтому преобразовательские мечты Нади сосредоточиваются именно на доме («*...будет же время, когда от этого дома не останется и следа...*» 10; 219), а Саши – на городе в целом («*От вашего города тогда мало-помалу не останется камня на камне...*» 10; 208). Сашины представления о будущем отмечены явным утопизмом, откровенно перекликаясь с многочисленными фантазиями социальных мечтателей разных эпох: «*И будут тогда здесь громадные, великолепнейшие дома, чудесные сады, фонтаны необыкновенные, замечательные люди...*» (10; 208). В его картине будущей гармонии дома «дорастают» до садов, что дает в итоге новое качество человека.

Этой картине противопоставлена консервативно-идиллическая мечта Андрея Андреича: «*Мы купим себе небольшой клочок земли с садом, рекой, будем трудиться, наблюдать жизнь... О, как это будет хорошо!*» (10; 211). Эта модель строится на паразитическом использовании жизненного потенциала природы (сад, река); ее внутренняя фальшь проявляется в мнимом отсутствии в ней дома, тогда как именно он составляет на деле основу всего построения. Наде в сюжете рассказа приходится осу-

---

[80] З.С. Паперный писал: вокруг «мрачного, словно обреченного на слом дома бушует весна <...> Весна и будущее словно обступили со всех сторон бабушкин дом» (Паперный З.С. А.П. Чехов. М., 1960. С. 284-285).

ществлять выбор между этими двумя вариантами исторического движения, представленный в рассказе знаково соотнесенными образами москвича Саши и Андрея Андреича с его домом на «*Московской улице*» (10; 210)[81].

Но выбор этот составляет лишь фабульное содержание произведения. Чехов не фокусирует внимание на их конкретных характеристиках, их сравнительных достоинствах, акцентируя сам факт исторического движения как единого природно-социально-антропного процесса. Эта процессуальность является основным атрибутом действительности, порождающей изменения как в городе («*когда она ехала с вокзала домой, то улицы казались ей очень широкими, а дома маленькими, приплюснутыми* <...> *И все дома точно пылью покрыты*» (10; 217), так и в обличавшем его Саше («*И почему-то показался он Наде серым, провинциальным*» 10; 216) и в самой Наде. Она становится в рассказе не столько носительницей личностной позиции, сколько «индикатором» общебытийного начала процессуальности. В связи с этим заключительные слова рассказа, с сакраментальным для многих исследователей уточнением «*как полагала*», не несут в себе принципиального сомнения: оно может касаться лишь конкретных реалий ее личной судьбы, которые составляют поверхность сюжета. От того, вернется или не вернется Надя Шумина в свой город, не зависит главный смысл рассказа – выявление вечного закона жизни, опирающегося на природные начала и осмысленно воплощаемого человеком[82].

---

[81] Об их параллелизме см.: Катаев В.Б. Финал «Невесты» // Чехов и его время. М., 1977. С. 166–169.

[82] На связь судьбы героини с природным началом указывается в статье Д. Макевелла «Cechov's "Nevesta": a structural approach to the role of setting»: «Надя и природа – единственные аспекты произведения, которые изменяются с течением времени <...> Все остальное остается статичным фоном, по отношению к которому может измеряться Надин прогресс. Постоянное возрождение природы подчеркивает уверенность в том, что Надя сумеет излечиться от всякого разочарования и будет продолжать движение вперед» (Цит. по: Катаев В.Б. Финал «Невесты». С. 163).

Сохранившиеся рукописи позволяют увидеть, что Чехов «прятал» в глубь текста сигналы расширительного, обобщающего понимания сюжета[83]. Это особо подчеркнуто В.Б. Катаевым, отметившим в рассказе, с одной стороны, характерное для «реалистической ткани произведений Чехова» отсутствие откровенной символики, а с другой – «последовательную, обнаруживаемую на разных уровнях тенденцию», говорящую «о сознательном стремлении Чехова создать образ-символ»[84]: героиня «становится символом самой идеи новой жизни, ее души: не каких-то частных, хотя и важных улучшений и изменений, а того главного, с чем связаны человеческие мечты о лучшем будущем, что вдохновляет всех дерзающих "перевернуть свою жизнь"»[85]. Следует уточнить: это «главное» утверждается в рассказе как общебытийное качество, не ограниченное сферой только человеческих устремлений и активности.

В пространственной организации сюжета это выражается тем, что «*широта*» индивидуальной реализации вписывается в «*даль*» (глубину) природного мира, так что исчезает их взаимная обособленность, а тем более противоположность. Социальная история получает онтологическую опору, и судьба человека выступает как проявление универсальных закономерностей. Характерная для последнего периода творчества Чехова интеграция субъекта достигает здесь еще большей полноты, что ведет к радикальному преодолению смерти как «бытийной неудачи» отдельного человеческого существования.

---

[83] Такая работа коснулась, например, мотива блудного сына, сильно редуцированного в окончательной редакции, но не исчезнувшего совсем; и характеристики Сашей родного города Нади как «города мертвых» («*Город мертвый, люди в нем мертвые*» 10; 281, 307), обнаруживающей еще более тесную связь рассказа с глубинной проблематикой последнего творческого периода Чехова.

[84] Катаев В.Б. Указ. соч. С. 163, 158.

[85] Там же. С. 165.

5.2. «ВИШНЕВЫЙ САД»: ПРОСТРАНСТВЕННАЯ МОДЕЛЬ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЫ

«Вишневый сад» занимает особое положение в творчестве Чехова как произведение итоговое, несомненно так и осознавшееся самим автором. Конец жизни, совпавший с началом нового века, обусловливает исключительную смысловую ёмкость пьесы, содержащей осмысление прошлого и прозрение в будущее. Отсюда и ее очевидное структурно-художественное своеобразие в ряду зрелых драм Чехова. Как замечает Л.С. Левитан, «определение особенностей чеховской драматургии на основании анализа "Чайки", "Дяди Вани" и "Трех сестер" не во всем приложимо к последней пьесе Чехова. Многое в ней оказывается для Чехова-драматурга новым и необычным»[86]. Здесь Чехов и развивает тенденции предшествующего творчества, и делает новые шаги, перспективные для XX века, но при этом сохраняет принципиальное своеобразие по сравнению с его драматургами.

З.С. Паперный в качестве отличительной черты «Вишневого сада» указывает «общую атмосферу "прошлости", скрытой, прямо не ощущаемой, но всё же присутствующей в пьесе "полумогильности", обреченности, сложных переходов от бытия к небытию», «мотив "изживания жизни", который определяет атмосферу последней пьесы Чехова»[87]. Действительно, смерть участвует в ее сюжете не только гораздо обильнее, но и гораздо существеннее, глубже, чем в других пьесах. Ее участие не исчерпывается сведениями о смертях конкретных людей – мужа и сына Раневской, старых слуг. Оно создается рассуждениями персонажей о собственной смерти (Раневская в 3 действии, 13, 236; Симеонов-Пищик в 4-ом, 13, 249) и о смерти как таковой (Трофимов, Гаев во 2 действии, 13, 223, 224); упоминаниями

---

[86] Левитан Л.С. Пространство и время в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» // Вопросы сюжетосложения. Рига, 1968. С. 107.

[87] Паперный З.С. «Вопреки всем правилам...». С. 205, 206.

покойных предков (Раневская, Гаев, Фирс, Лопахин); присутствием Фирса, самого старого из персонажей чеховских драм[88], уже явно стоящего на последней черте и замирающего наконец в смертном оцепенении; указанием в ремарке к 2 действию на «*большие камни, когда-то бывшие, по-видимому, могильными плитами*» (13; 215); наличием в «географии» пьесы Харькова, обремененного в контексте чеховского творчества семантикой «мортальности»; симптоматично при этом, что Харьков связан с Лопахиным, несущим гибель имению, и с Фирсом, вспоминающим безвозвратно прошедшие времена. Главное же, смерть входит в сюжет самой ситуацией утраты «вишневого сада», того, что «кончилась жизнь в этом доме» (13; 251). Надвигающийся срок торгов неотвратим, как сама смерть, и пассивно-фаталистическое отношение к нему заинтересованных лиц выступает не столько показателем их практической беспомощности, сколько свидетельством объективной закономерности, «онтологичности» сюжетного события. Его неизбежность подчеркивается абсурдностью предлагаемого Лопахиным проекта спасения, который осуществим только при уничтожении имения как такового.

Таким образом в пьесе художественно сублимируется основная и актуальнейшая для Чехова проблема. Смерть и прежде, а именно в кризисный период второй половины 1880-х годов, находилась в центре его раздумий, воспринимаясь тогда как трагический фактор человеческого существования. Теперь она получает более широкий смысл и одновременно конкретизацию, соединяясь с историческим развитием самого мира, выступая как момент и условие его движения. Здесь более, чем даже в «Архиерее», подчеркивается некатастрофичность, «неокончательность» смерти: катастрофическое событие отделено от финала еще 4-м действием, хотя речь идет о конце не одного человека, а целого жизненного уклада. Присущее всему сюжету и эксплицированное Раневской ожидание катастрофы («*Я всё жду*

---

[88] Показательна динамика «старения» соответствующих персонажей в драмах Чехова: Сорин («Чайка») – 60 лет; Марина и Серебряков («Дядя Ваня») – просто «старые», Анфиса («Три сестры») – 80 лет; Фирс – 87 лет.

чего-то, как будто над нами должен обвалиться дом» 13, 219) разрешается продолжением жизни, хотя и в другом качестве. Смерть фактически утратила здесь экзистенциальный характер, став общезначимой составляющей бытия, онтологическим фактором, не противопоставляющим человека миру, а сложно включающим в него. Философской проблемой пьесы становится прежде всего принцип этого включения – эквивалент сакраментального вопроса о «смысле жизни».

Ответ на него вновь, как и в послесахалинский период, связывается с категорией культуры, но теперь она трактуется иначе, чем прежде. Суть этого изменения заключается в ослаблении персоналистического аспекта, характерном для творчества Чехова начиная с середины 1890-х годов. Это наглядно проявляется в пространственной организации сюжета, и прежде всего в особой трактовке привычного для чеховских драм центрального топоса – усадьбы, в составе которой теперь самим названием акцентируется один из его элементов – сад. Уже в предыдущей пьесе антитеза «дом – сад» была обозначена достаточно внятно: дом тесно ассоциировался с личным, душевным достоянием сестер, а сад выступал как место, фактически свободное от владения, постепенно всё больше отходящее от дома к миру; соответственно значимо было само перенесение заключительного действия в сад.

В последней чеховской пьесе соотношение двух основных составляющих усадьбы много сложнее, и вслед за заглавием на это указывает первая ремарка. В ней сад проникает в дом (его состояние известно: «*цветут вишневые деревья, но в саду холодно, утренник*», – несмотря на то, что «*окна в комнате закрыты*» 13, 197). С другой стороны, сад представительствует за мир в целом, отражая его процессы: «*Рассвет, скоро взойдет солнце. Уже май, цветут вишневые деревья...*» (13, 197). И так на протяжении всей пьесы семантика сада колеблется в диапазоне между чуть ли не отождествлением с домом (в качестве синонима имения: «*вишневый сад ваш продается за долги*» 13, 205) и размыканием в мир, бытийно сополагаемый человеку:

Сад и сохраняет свой реальный смысловой масштаб, и легко воспаряет над ним на совсем иной уровень – символический. Отсюда такие логические несообразности в речи самого трезвого и здравомыслящего персонажа – Лопахина, который, предлагая срубить сад под дачные участки, обещает в то же время, что «*тогда <...> вишневый сад станет счастливым, богатым, роскошным...*» (13; 206), а после торгов торжествует: «*Боже мой, господи, вишневый сад мой! <...> Ермолай купил имение, прекраснее которого ничего нет на свете*» (13; 240), хотя сам же скептически утверждал: «*Замечательного в этом саду только то, что он очень большой*» (13; 205).

Таким образом, сад образует с домом динамичное единство, в котором дом семантически однопланов, сад же составляет вокруг него смысловой ореол, излучающийся далеко в символическое пространство. Образ дома сохраняет антропную семантику, что особенно ясно выражается в подспудной параллели «дом – Фирс»: «*... без меня кто тут подаст, кто распорядится? Один на весь дом*» (13; 236); «*Прощай, милый дом, старый дедушка*» (Раневская, 13, 247); «*Уедем – и здесь не останется ни души*» (она же, 13, 252) – и следом финал с одиноким Фирсом.

Дом служит самоидентификации персонажей; недаром 1 и 4 действия происходят в «*детской*». Этим подчеркивается особая тождественность людей и дома, их неразрывный симбиоз. «*Комната, которая до сих пор называется детскою*» (13; 197) – в этом проявляется смысловая власть человека, называющего, означивающего место. С другой стороны, люди в этой комнате ведут себя по-детски, что как бы навязывается, внушается им самим местом: «*Любовь Андреевна. Я тут спала, когда была маленькой... (Плачет.) И теперь я как маленькая...*» (13; 199); «*Аня. (Идет в свою комнату, говорит весело, по-детски.)*» (13; 201); «*Любовь Андреевна. (Смеется.) Мне хочется прыгать, размахивать руками*» (13; 204); в этом ряду и игровое обращение Гаева к шкафу и его же, совсем в другом тоне, взывание в 4 действии:

«*Сестра моя, сестра моя!..*» (13; 253), воскрешающем давние времена («*Когда-то мы с тобой, сестра, спали вот в этой самой комнате, а теперь мне уже пятьдесят один год, как это ни странно...*» 13, 203). Стабильность, устойчивость дома оттеняется безопорностью парижского существования: «*Мама живет на пятом этаже, прихожу к ней, у нее какие-то французы, дамы, старый патер с книжкой, и накурено, неуютно*»; «*А в Париже я на воздушном шаре летала!*» (Аня, 13, 201).

Но основное место в сюжете занимает сад, находящийся с человеком в более сложных отношениях, и это связано прежде всего с особой, новой постановкой в пьесе проблемы культуры. Ее своеобразие может прояснить сопоставление с драмой Ибсена «Строитель Сольнес», где подход к этой проблеме заостренно демонстрирует те черты, которые в целом свойственны были послесахалинскому творчеству Чехова.

В драме Ибсена безусловным «героем» является дом – как создание человека, как отражение его личности. Эволюция Сольнеса воплощается в смене типов его строений. Он начинал с церквей, возводя их с «*глубоким, искренним благоговением*» перед Богом[89]. Но по мере роста мастерства вызревает идея индивидуального творческого самоутверждения: «*И я – как Он. <...> Я хочу быть свободным строителем – в своем роде, как Ты в своем. Не хочу больше строить храмов Тебе, а лишь семейные очаги для людей*» (4; 645). Не удовлетворенный и этим, Сольнес переходит на качественно новый, метафизический уровень: «*Я хочу теперь строить единственное, в чем, по-моему, заключается человеческое счастье*», – «*воздушные замки*» (4; 645).

Эта последовательность через развитие личности художника запечатлевает схему развития культуры от ее религиозно-культового этапа через романтический бунт творческой личности к символизму. Для Ибсена с его индивидуалистической установкой показательно объединение романтизма с реализмом, под-

[89] Ибсен Г. Полн. собр. соч. СПб., 1909. Т. 3. С. 644. Далее пьеса цитируется по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках.

чинение реализма с его жизненным содержанием («*семейные очаги для людей*») романтическому типу творчества. Для Ибсена речь идет об индивидуальном, личном осуществлении в культуре. Отсюда напряженность звучания мотивов «*занять место*», «*уступить дорогу*», выражающих идею личного противостояния, борьбы индивидуумов как механизма истории. Закономерно поэтому, что образным центром сюжета становится дом как аналог своего обладателя, особенно творца. С динамикой личного творческого развития Сольнеса сочетается в пьесе его борьба как против устаревшего, уродливого дома его жены Алины, гибель которого освобождает ему место для собственного строительства, так и против архитектурных проектов молодого Рагнара Брувика, грозящих оттеснить творческие идеи его патрона.

Сад фигурирует в пьесе Ибсена прежде всего как место для дома. Как и у Чехова, здесь присутствует мотив разбивки сада на дачные участки, также связанный с переживаниями прежнего владельца – Алины: «*Это больше не мой сад. Разве таким он был при отце с матерью? Что от него осталось теперь? <...> его разбили на участки, понастроили тут домов для чужих детей*» (4; 633). Но он безраздельно переводится в семантическую сферу «дома», подчиняясь идее творческой самореализации героя: «*Я разбил почти весь наш сад на небольшие участки под дачи. И тут я мог строить, как моей душе хотелось*» (4; 618) . В последнем, 3 акте действие переносится из дома в сад, который тем самым раскрывает другую, символическую грань своей семантики. Она характерна для всего творчества Ибсена и усвоена «новой драмой», охотно игравшей на противопоставлении замкнутого, малого – и разомкнутого, большого пространства, обычно сопровождая это акцентировкой вертикальной оси («верх – низ»). Сад становится ареной духовного подвига Сольнеса, вырвавшегося из границ своего обычного существования, чтобы подняться на высокую башню, восторжествовать над миром. При этом Алина подчеркнуто отчуждена от сада: «*Я <...> почти никогда не хожу туда*» (4; 632); Хильда

же, наиболее символически «приподнятая» из всех персонажей, свободно перемещается в его пространстве.

Пьеса Ибсена наглядно демонстрирует характерное для европейской «новой драмы» соединение разнородных тенденций: к символической, «надбытной» масштабности – и к эмпирической достоверности прямого показа на сцене. Ибсен смело выводит героев своих поздних драм к морю («Женщина с моря», «Маленький Эйольф»), в горы («Йун Габриель Боркман», «Когда мы, мертвые, пробуждаемся»), тем самым прямо совмещая непостижимые глубины человеческой личности с таинственным простором мира. Персоналистический аспект не только сохраняет еще у него свою значимость, неотъемлемую от европейской культуры нового времени, но и усиливается, получает особую напряженность, подобно тому, как это происходит у Ницше или Стриндберга и Гамсуна (при всех нюансах в их идеологических решениях) или у Гауптмана с присущей ему болезненностью внимания к личности. У Метерлинка в период его символистских «маленьких драм» сама радикальность «деперсонализации» персонажей является, по сути, оборотной стороной этого кризиса личности в конце XIX века.

Если Ибсен связывает проблему культуры с индивидуальным самоосуществлением личности, получающим неизбежно трагическую интерпретацию, то Чехов в «Вишневом саде» реализует новый подход, формировавшийся в его позднем творчестве начиная от «Дамы с собачкой» и «Трех сестер» и наглядно проявляющийся в пространственном решении сюжета. Уже с первой ремарки в пьесе возникает особая конвенция «автор – персонажи – читатель», характеризующая своеобразие этого подхода. В определении «*которая до сих пор называется детскою*» манифестируется особое доверие к персонажам: их сознание принимается как руководящее, объективно-беспрекословное, онтологизируется. Но эта онтологичность неизбежно обладает элементом условности – уже потому, что сознание персонажей никогда не может быть объективным в полной мере. Отражение реальности сознанием персонажей принимается за

онтологию. К тому же уточнения «*называется*», «*до сих пор*» подчеркивают некоторую субъективную произвольность этого определения, акцентируя элемент ментальности и на внутрисюжетном уровне (как характерную черту персонажей), и на уровне структурно-поэтическом (как принцип организации сюжета, необычный для драматургического произведения, что особенно рельефно выступает в контексте ремарки – традиционно наиболее объективного, «безличного» элемента драмы). Это сущностно уравнивает автора и персонажей, выдвигая активность сознания в качестве ключевого человеческого свойства. Причем симптоматично, что если в послесахалинские годы акцент делался на преобразующей, демиургической активности человека в аморфном мире, то теперь это активность в основном консервативная, сохраняющая некоторое состояние мира.

Такое изменение связано прежде всего с новым пониманием самого «мира» и его соотношения с человеком: для Чехова утратило актуальность противопоставление мира, как материального, природного, и человека, как носителя духовного начала. Теперь, в позднем творчестве, человек осознается как неотъемлемая составляющая мировых природных процессов, что в рассказах находило выражение в «архетипической» роли образа моря. Мир же, начиная с «Архиерея» и особенно полно в «Вишневом саде», осознается как сложный синтез природно-культурных явлений и закономерностей, не подлежащих делению на материальное и духовное. Поэтому ведущей духовной способностью человека оказывается память. Сама пьеса является воспоминанием об уходящей эпохе, которое несет не только «музейную», пассивно-реставрационную функцию, а выступает как онтологически продуктивное, моделируя бытийное призвание человека. Именно проблема памяти становится конкретизацией основной философской проблемы этой итоговой чеховской пьесы.

Персонажи в разной степени наделены способностью памяти. Эта способность активна у Раневской и Гаева, Лопахина и Фирса. Отсутствует она, но по разным причинам, у Ани и Трофимова, у Яши и Шарлотты. Аня еще просто имеет недостаточ-

но материала для памяти; но уже у этого юного существа заметны настораживающие симптомы, проявляющиеся в неброской, но важной детали: если для Раневской река ассоциируется с утонувшим ребенком, то Аня в конце 2 действия беззаботно зовет Трофимова: «*Пойдемте к реке. Там хорошо*» (13; 228). Трофимов подменяет собственную память социально-исторической, надличной. Яша цинично-эгоистически отрекается от своих корней.

Шарлотта, в отличие от них, силится вспомнить, но тщетно («*А откуда я и кто я – не знаю...*» 13, 215). Странность, которой Шарлотта выделяется из ряда персонажей пьесы, в значительной мере связана именно с этим обрывом памяти. Ее история представляет собой предельно лаконичную модель развития культуры вплоть до XX века: из незапамятных и безличных ярмарочно-площадных глубин через отчужденное обособление к постоянной клоунаде, не столько прикрывающей, сколько заменяющей личность. Именно Шарлотте, единственной в чеховских драмах, присущ тот «дух клоунады», который Л.А. Давтян считает для них характерным, связывая его со здоровой народной смеховой традицией, обеспечивающей защиту «человеческого естества против жизненного хаоса»[90]. Однако ее смех явно лишен такой умиротворяющей, упорядочивающей гуманности; напротив, он отражает скорее болезненный надлом, порожденный потерей своего места в мире, попытку компенсировать эту потерю игрой. Фокусы Шарлотты представляют собой человеческую квазиактивность в мире, всевластие бессилия, эфемерную видимость жизни при ее сущностной утрате. Шарлотта ближе всех к персонажам драм XX века, например, Л. Пиранделло, спустя два десятилетия после Чехова заменившего драматические характеры игрой масок, выражающей, однако, не творческую свободу, избыток жизненных сил, а внутреннюю аморфность человека, не способного собраться в личность[91].

---

[90] Давтян Л.А. О своеобразии художественного пространства в драматургии А.П. Чехова // Чеховские чтения в Твери. Тверь, 1999. С. 125.

[91] См. об этом: Зингерман Б.И. Очерки истории драмы XX века. С. 204–217.

Фокусы Шарлотты составляют гротескную параллель к реальности, вскрывая в ней то, что уже граничит с потерей человека: «продажа пледа», за которым обнаруживаются живые Аня и Варя, корреспондирует с продажей имения, отражающейся на человеческих судьбах; интермедия с обласканным и брошенным на пол «младенцем» выявляет изъян в отношении Раневской к дочери. А «*таинственный женский голос, точно из-под пола*» (13; 231) перекликается с незадолго до этого прозвучавшим «*отдаленным звуком, точно с неба*, <...> *замирающим, печальным*» (13; 224), карикатурно переводя его смутную и торжественную значительность в банальность. Всеприсутствие Шарлотты в пространстве сюжета, особенно ее связь с юной Аней (в первоначальной редакции она сопровождала Аню и в Ярославль, к бабушке), содержит подспудное предостережение о грозящей всем перспективе деформации человека, лишенного своего сущностного, опорного качества, утратившего нормальную связь с миром.

Эта опасность действительно уже присутствует в тяготении персонажей к созданию для себя собственного, альтернативного жизни, ментального пространства. У Гаева это проявляется в открыто нелепом перекрывании реальности бильярдной топографией («*Круазе в середину, белого дуплетом в угол*...» 13, 252). У Пети – в прогрессистском выпрямлении жизни, подчинении ее глобальному социально-историческому вектору: «*Человечество идет вперед*...» (13; 223); «*Вперед! Мы идем неудержимо к яркой звезде, которая горит там вдали! Вперед! Не отставай, друзья*!» (13; 227; нелепость этой риторики подчеркнута ее адресацией единственному слушателю – Ане); «*Человечество идет к высшей правде, к высшему счастью, какое только возможно на земле, и я в первых рядах!* <...> *Дойду, или укажу другим путь, как дойти*» (13; 244). У Лопахина – в родственной Пете (незаметно для них обоих) «эпизации» действительности, уходе от ее конкретных проблем в крупномасштабные обобщения: «*Все города*...» (13; 206), «...*в России*...» (13; 246); «*громадные леса, необъятные поля, глубочайшие горизонты, и, живя*

тут, мы сами должны бы по-настоящему быть великанами ...» (13; 224): в отличие от Петиного, «личное» пространство Лопахина не векторно, не устремлено вперед, к цели, а строится по принципу площади освоения. Для пространства Ани характерно доверчивое ожидание знания о жизни от других – от Пети, из книг, от дорожных, экстенсивных впечатлений: «*Мы будем читать в осенние вечера, прочтем много книг, и перед нами откроется новый, чудесный мир... (М е ч т а е т)*» (13; 248); «*В дорогу!*» (13; 251).

Всё это является развитием заявленного уже в первой ремарке сложного авторского отношения к ментальной активности человека. Персонажи демонстрируют разные варианты подмены жизни ее искусственным образом. Раневская в этом плане отличается от других тем, что не создает для себя такого образа, а спасается от неудач в новое реальное жизненное пространство: из имения, где погиб ее Гриша, – на дачу в Ментону, оттуда – в Париж, из Парижа – в имение, а после его потери – опять в Париж. Тем самым она проявляет свою особую подверженность памяти, ее монополию в своем сознании, не допускающую господства иных начал. Для ее заглушения требуется не виртуальная, а реальная иная жизнь, в поисках которой Раневская меняет места, больше всех персонажей мечется в пространстве, сильнее других способствуя той особой динамичности сюжета, которую отмечают исследователи пьесы: «Среди других пьес Чехова "Вишневый сад" выделяется своей подвижностью, – пишет Б.И. Зингерман. – Динамизм "Вишневого сада", его убыстренный, учащенный темпоритм нагляднее всего выражается в расширении обычных для Чехова временных зон, где господствует нетерпеливая атмосфера приезда и отъезда. <...> Действующие лица почти все время <...> находятся в движении»[92]. При этом Симеонов-Пищик, постоянно разъезжающий по соседям с целью добыть денег, «в гротескной форме выражает общую устремленность действующих лиц к движе-

[92] Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. М., 1988. С. 358, 359.

нию и является ее водевильной доминантой»[93]. Раневская в этом плане составляет к чему драматическую параллель.

В связи с Раневской особенно остро звучит вообще значимый у Чехова и очень активный в последней пьесе мотив визуальности–аудиальности. Раневская делает «невидение» своей спасительной жизненной позицией: «*...Я уехала за границу, совсем уехала, чтобы никогда не возвращаться, не видеть этой реки <...> Я закрыла глаза, бежала, себя не помня*» (13; 220); но в ее памяти крепко держатся образы прошлого, которые оживают при первой возможности: мать в белом платье на дорожке сада (13; 210); прежний, молодой Петя тех времен, когда он был учителем Гриши (13; 211). Петя является антиподом Раневской по конструктивной направленности, перспективности своих зрительных образов, по безграничному доверию к ним: «*Я предчувствую счастье, Аня, я уже вижу его...*» (13; 228); «*...Надо хоть раз в жизни взглянуть правде прямо в глаза*», – призывает он Раневскую, получая в ответ: «*Вы видите, где правда и где неправда, а я точно потеряла зрение, ничего не вижу. <...> Вы смело смотрите вперед, и не потому ли, что не видите и не ждете ничего страшного, так как жизнь еще скрыта от ваших молодых глаз?*» (13; 223).

Авторитетность Петиных прозрений подрывается и его эмпирической близорукостью, несмотря на очки то и дело ставящей его в комические положения (падение с лестницы, поиски калош). Подобно Пете, Лопахин тоже уповает на зримую, пространственную перспективу в движении жизни: «*... Наши внуки и правнуки увидят тут новую жизнь ...*» (13; 240). «*Мы посадим новый сад, роскошнее этого, ты увидишь его, поймешь ...*», – вторя ему, убеждает Раневскую Аня (13; 241).

Так в «Вишневом саде» развивается заявленная в «Трех сестрах» тема освоения человеком движущегося времени, попытки противостоять ему выгораживанием устойчивых пространственных «площадок», проецирования на него собственных

---

[93] Там же. С. 359.

представлений. Здесь это становится средством не столько защиты, сколько «нападения», характерной принадлежностью начала нового века с его повышенной радикальностью и активизмом, которые в сюжете комедии демонстрируют свою несостоятельность. Визуальное отношение к миру, в том значении, которое отметил в нем именно в эти годы А. Бергсон (выше уже цитировалось его высказывание о зрительном восприятии как «наброске нашего действия» на предметы), оказывается, с одной стороны, ограниченным, наивным, с другой – чреватым опасными последствиями для мира, к которому прицеливается взглядом человек. По сравнению с послесахалинским периодом, когда в произведениях Чехова визуальный способ общения человека с миром был преобладающим, заметно изменение: теперь подчеркивается его проективный характер, устремленность в будущее, экспансивность, легко оборачивающаяся даже агрессией.

Чехов делает позитивный акцент на другой стороне зрительного восприятия, связанной с более «экологичной» – бережно сохраняющей деятельностью человека. Таково «прозрение» Раневской перед расставанием с домом: «*Точно раньше я никогда не видела, какие в этом доме стены, какие потолки, и теперь я гляжу на них с жадностью, с такой нежной любовью... <...> В последний раз взглянуть на стены, на окна...*» (13; 252, 253). Такая щадящая, внимательная визуальность сродни слуховому восприятию, которое в пьесе получает сущностное предпочтение[94], нарастающее постепенно и торжествующее в финале, что со всей наглядностью проступает из сравнения первой и последней ремарок.

Первая ремарка строится без участия звука, и позиция продуцирующего ее авторского сознания определяется фактически лишь всепроникающим зрительным охватом, которому не

---

[94] Показательно в этой связи особое внимание к звуковой стороне постановки «Вишневого сада» в режиссерских записях Дж. Стрелера (см.: Стрелер Дж. Театр для людей: Мысли записанные, высказанные и осуществленные. М., 1984. С. 208–222).

помеха закрытые окна. Эта ремарка по сути моделирует монополию человеческой субъективности, рассматривающей мир как свой объект. Но уже здесь сразу возникает внутреннее противоречие, становящееся пружиной дальнейшего философского конфликта: видимый мир полон своей собственной динамичной жизни, движения времени, изменяющего его состояния («*Рассвет, скоро взойдет солнце*»; «*Уже май, <...> но в саду холодно...*»). Эта динамичность мира оттеняет консерватизм человеческого сознания («*до сих пор называется детскою*»), претендующего на доминирование над ним, и с самого начала делает сомнительной обоснованность этой претензии, создает внутреннюю конфликтность

Первая же реплика диалога («*Л о п а х и н. Пришел поезд, слава богу. Который час?*» 13, 197) содержит имплицитную отсылку к слуховому восприятию. Звуки мира легко проникают в дом (шум поезда, как и, далее, пение птиц), и ремарка «*прислушивается*» неоднократно указывает на неотъемлемость аудиальной формы контакта человека с миром. Ремарка, предваряющая появление основной группы персонажей, содержит сначала описание всё нарастающего звука («*Слышно, как к дому подъезжают два экипажа. <...> В соседних комнатах начинается шум. <...> Шум за сценой всё усиливается. Голос*: "*Вот пройдемте здесь...*"» 13, 199), наконец разрешающегося зримым появлением людей. Помимо простой реалистической достоверности сама акцентированность развертывания этого процесса дает указание на онтологическое соотношение мира и человека: мир не сводим к визуально данному, «ставшему» состоянию, а постоянно производит новые, подспудно формирующиеся явления; к их числу принадлежит и то, что составляет сферу жизни самого человека. Человек и мир образуют живое единство, поэтому первоначальная – сразу проблематизированная – позиция субъекта по отношению к миру-объекту уже здесь опровергается безвозвратно.

В дальнейшем развитии действия особую значимость получают моменты контакта персонажей с миром, который для них

представлен в первую очередь вишневым садом. Такая сцена в I действии вносит новое существенное дополнение в развитие центральной философской проблемы произведения – вопроса о способе «сцепления» между человеком и миром, принципе их взаимодействия. В связи с этим встает другой вопрос, казалось бы, чисто художественного или даже технического характера – о форме сюжетного бытования самого заглавного образа, представляющий немалую сложность для сценического воплощения пьесы и имеющий свою историю[95]. Постановщиков с самого начала неизменно приводила в затруднение необходимость совместить кажущееся аксиоматичным реалистическое присутствие сада в качестве конкретного места действия с явно не исчерпывающейся этим его эмоционально-смысловой значимостью. Театр шел от попыток «правдоподобного» воссоздания образа сада при доме через многочисленные и разнообразные эксперименты по достижению эффекта его универсального воздействия без конкретных реалий. Дж. Стрелер сформулировал необходимую, на его взгляд, задачу: «Сад должен быть, и он должен быть чем-то таким, что можно увидеть и ощутить <...> Но он не может быть просто садом, он обязан быть всем сразу»[96].

Однако парадокс заключается в том, что, как замечает исследователь, из писем и других прямых высказываний Чехова «не заметно и намека на то, что изображение вишневого сада вообще как-либо специально его интересовало»[97]. «Не заметно» это и в самом тексте, где непосредственное авторское изображение сада, данное только в первой ремарке, по сути не изобразительно и даже – имея в виду сценическое предназначение пьесы – намеренно затруднено («*Окна в комнате закрыты*»).

---

[95] См.: Березкин В.И. Вишневый сад как визуальный образ спектакля (Из опыта сценографических решений пьесы в театре XX века) // Чеховиана: Мелиховские «труды и дни». С. 210–229.

[96] Стрелер Дж. Указ. соч. С. 214.

[97] Березкин В.И. Указ. соч. С. 210. Чехов писал В.И. Немировичу-Данченко (22 августа 1903 года): «... Обстановочную часть в пьесе я свел до минимума, декораций никаких особенных не потребуется и пороха выдумывать не придется» (П., 11; 242).

Сразу возникает примечательное расхождение между данным и «заданным», также существенное в плане философского сюжета пьесы. Визуально фиксируемое здесь состояние сада содержит лишь самый общий абрис явления («*цветут вишневые деревья*»), соответствуя максимально объективной информации о нем. Но уже здесь эта информация лежит, как мы выяснили, целиком в зоне субъекта – авторского сознания; строго говоря, даже то, что цветущие деревья – именно «*вишневые*», «известно» только ему. Тем самым определяется сложное, неразделимое взаимопроникновение субъекта и объекта, принципиальное для всей пьесы и характерное для позднего чеховского творчества, получающего в ней свое высшее достижение.

В движении сюжета это взаимопроникновение усиливается благодаря усложнению как субъектной, так и объектной сферы. Объект обнаруживает в своем составе субъектное – человеческое – начало. Субъект же, как и в других произведениях последних лет, интегрируется, выходя за рамки индивидуального сознания и охватывая личностные сферы разных индивидуумов. Это достигается во многом именно по отношению к вишневому саду, образ которого, изначально конструированный на уровне автора, дальше достраивается персонажами:

Варя. <...> какие чудесные деревья! Боже мой, воздух! Скворцы поют!

Гаев. <...> Сад весь белый. <...> Вот эта длинная аллея идет прямо, прямо, точно протянутый ремень, она блестит в лунные ночи. <...>

Любовь Андреевна. <...> Весь, весь белый! О, сад мой! После темной, ненастной осени и холодной зимы опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя... <...> Направо, на повороте к беседке, белое деревцо склонилось, похоже на женщину... <...> Какой изумительный сад! Белые массы цветов, голубое небо <...> (13; 209–210).

Их восприятие сада становится доминирующим в пьесе, руководящим не только для читателя, но и для зрителя. Оно создает образ «поверх» ремарок, то есть практически независимо от задачи его сценического воплощения. «Объективный» образ только благодаря персонажам получает конкретную жизненную полноту и зримость, не нуждающуюся в эмпирическом правдоподобии, как, по сути, вообще в декорациях.

Новаторство Чехова особенно заметно при сравнении с Островским, активно использовавшим образы природного пространства в своих пьесах. В начале «Грозы» ремарка («*Общественный сад на высоком берегу Волги; за Волгой сельский вид. На сцене две скамейки и несколько кустов*») также сопровождается восприятием персонажа:

Кулигин (поет). "Среди долины ровныя, на гладкой высоте ..." (Перестает петь.) Чудеса, истинно надобно сказать, что чудеса! <..> пятьдесят лет я каждый день гляжу за Волгу и всё наглядеться не могу. <..> Вид необыкновенный! Красота! Душа радуется. <...> Восторг. <...> Какая красота в природе разлита [98].

Но восторг Кулигина не конструктивен для образа Волги, не творит его, а только акцентирует его сюжетную роль как идеального противовеса социально-бытовому неблагополучию человеческого мира. Персонаж сохраняет иерархическую подчиненность автору, являясь субъектом лишь на фабульном уровне. Сам образ Волги статичен и строго объективен, оставаясь таковым по сути даже в случае безудержного произвола постановщика. Он апеллирует, как к незыблемому прообразу, к реальной общенационально-известной Волге и одновременно к ее фольклорно-эпическим воплощениям, обладающим столь же незыблемой, неизменной и надсубъективной, заданностью. Тот же «подтекст» присутствует и в соответствующей ремарке к «Бесприданнице», хотя эта пьеса и гораздо менее ориентирована на эпические основы национальной жизни.

Образ же вишневого сада непосредственно формируется в совместном сознании автора и персонажей, опирающемся, вместо эпического «прообраза», на совокупный образ «дворянского гнезда» в русской культуре (складывающийся из различных субъективных его трактовок) и на эмпирический (тоже неизбежно субъективный) образ сада в конкретном сознании читателя или зрителя. Тем самым субъектная сфера оказывается

---

[98] Островский А.Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1973. Т. 2. С. 210.

очень гибкой и многоликой, складывающейся из разных личных сознаний и при этом не сводимой к какому-то одному.

Принципиально важно и другое отличие: Волга у Островского зафиксирована в некоем универсальном моменте вневременной неизменности; темпоральный фактор вообще не важен для ее образа; вишневый сад формируется из его сиюминутного восприятия и воспоминаний, сливающихся в динамическое целое и отражающих его собственное, объективное развитие. При этом своей умозрительной бесплотностью, безжизненностью отличаются попытки персонажей представить будущий образ сада («*новый сад, роскошнее этого*»), что также соответствует общей концепции пьесы.

Центральный образ фокусирует в себе основной принцип, определяющий у Чехова отношения мира и человека в последний период творчества: их взаимопроникновение. Существование сада заявлено как действительное, но художественную реальность он получает лишь через сознание персонажей, вступающее в сложные отношения с авторским и читательским. То, что при этом открываются окна в сад, подчеркивает воссоединение внутренней общности дома и сада, уже прежде намечавшееся через их звуковую связь. Звук, в качестве активного проявления самого мира, служил противовесом тенденции к субъектному монополизму человека.

Последняя пьеса Чехова парадоксально отличается от всех предыдущих тем, что действие в ней ни разу не происходит в саду. Вопреки названию, сад играет здесь в своем непосредственном выражении даже меньшую роль, чем прежде. Но при этом он неизменно присутствует в «эйдетической» форме[99], благодаря изменению места действия получая объемное, разностороннее осмысление: при локализации действия в доме сад высту-

---

[99] Вероятно, именно это приводит к своеобразной аберрации не только читательского, но и исследовательского восприятия пьесы. Так, Л.С. Левитан пишет: «Сценическое пространство ограничено усадьбой, садом, полем возле сада, сосредоточенность, локальность места действия подчеркивается самим названием пьесы» (Левитан Л.С. Указ. соч. С. 107).

пает в соотнесении главным образом с человеческим сознанием: во 2 акте он соотнесен уже с миром в целом. Камерная замкнутость чрезвычайно содержательно соединяется в пьесе с панорамной широтой, уникальной для драматургии по своей пространственной ёмкости. «...Во втором акте вы дадите мне настоящее зеленое поле и дорогу и необычную для сцены даль», – писал Чехов Немировичу-Данченко (П., 11; 243)[100].

В качестве прецедента можно указать на упоминавшиеся заволжские виды у Островского, но, помимо уже рассмотренных различий, существенно также и то, что они являются именно «видами», фоновыми для персонажей, тогда как у Чехова пространство наделяется обратимостью перспективы, живой наполненностью человеческим началом. У Островского остается значимой традиционная антитеза социально-культурного и природного. У Чехова всё большое пространство предстает как природно-культурный континуум; его сценический образ являет собой чеховскую модель исторической динамики. Т. Ивлева, анализируя «Вишневый сад» в культурно-историческом ключе, указывает на «трехуровневость» пространственно-временного содержания ремарки к 2 действию: «Первый уровень – настоящее – моделируется при помощи деталей, с одной стороны, фиксирующих движение ("дорога в усадьбу Гаева"), с другой стороны, указывающих на конкретные приметы современной жизни ("большой город", "телеграфные столбы"). В этот уровень включается другой – прошлое, который также создается благодаря подбору деталей, в данном случае, направленных на воссоздание элементов покоя, статичности, вневременности: "старая часовенка", "колодец", "старая скамья", "могильные плиты". <...> Устойчивые эмблемы "поля", "камня" (в который превращаются "могильные плиты"), "тополя" моделируют третий пространственно-временной уровень – вечность, внутри

[100] Подтверждением того, какую важность придавал Чехов пространственной объемности пьесы, может служить саркастическая реплика в его письме: «Сегодня в Ялте идет "Вишневый сад" – это на сцене в два шага» (П., 12; 85).

которого <...> жизнь человека и человечества представляется мелкой и ненужной суетой»[101].

В этой интерпретации многое вызывает возражение: и произвольность объединения «деталей» в тот или иной «уровень», и апелляция к весьма сомнительной для творчества Чехова эмблематике, и, самое главное, примечательное отсутствие в темпоральном ряду будущего, при наличии прошлого и настоящего, замена его «вечностью», сущностно аннигилирующей смысл человеческой жизни. Безусловно заключенная в этой ремарке модель представляется принципиально иной. Она содержит все три временных пласта, находящихся в естественном соотношении поступательного движения. На первом плане располагается то, что говорит о прошлом, подчеркивая при этом процессуальность становления прошлого из настоящего: «*Старая, покривившаяся, давно заброшенная часовенка, возле нее колодец, большие камни, когда-то бывшие, по-видимому, могильными плитами, и старая скамья*» (13; 215). Средний план занимает то, что связано с настоящим временем действия пьесы: «*Видна дорога в усадьбу Гаева. В стороне, возвышаясь, темнеют тополи: там начинается вишневый сад*».

Задний план связан с исторической перспективой, обозначенной реалиями цивилизации: «*Вдали ряд телеграфных столбов, и далеко-далеко на горизонте неясно обозначается большой город...*» Признаки этой динамичной цивилизации явно усилены здесь даже по сравнению с «Тремя сестрами», где действие протекало в городе, и одновременно лишены той безжалостной эсхатологичности, которую заключали в себе в «Дяде Ване». Будущее занимает свое уравновешенное место в общей панораме бытия. Город, вместе с железной дорогой выступающий в семантической зоне будущего, не противопоставлен основному жизненному пространству пьесы: он «приближается» незаметно, уже фамильярно освоенный обитателями усадьбы:

[101] Ивлева Т. «Топор», срубивший «вишневый сад» (Культурно-историческое прочтение пьесы А.П. Чехова) // Молодые исследователи Чехова. Сб. 3. М., 1998. С. 127).

«*Съездили в город и позавтракали...*» (13; 218). Все пространственно-временные планы тесно взаимосвязаны, отражая нерасторжимую слитность жизненного процесса.

Панорама «Вишневого сада» очень близка изображенной в начале рассказа «Крыжовник», но и отличается от нее, в первую очередь именно большей определенностью заключенной в пространственных реалиях временной перспективы. Эта четкость, обусловленная прежде всего требованиями сценографии, отражает также и усилившийся по сравнению с кризисным периодом середины 1890-х годов, к которому относится рассказ, вес фактора времени как начала содержательного, конструктивного. Обращает на себя внимание возросший лаконизм и емкость деталей, более определенно подчиненных задаче именно культурного моделирования: из панорамы исчезли деревни, а «*усадьбы*» (10; 55) сконцентрировались в одной усадьбе Гаева, которая тем самым взяла на себя функцию представительства за весь уходящий век «дворянских гнезд»; реалии, появившиеся на первом плане, обогатили семантику картины бытийной глубиной, внеся в нее напоминание о небытии. При этом тема смерти, чрезвычайно важная во всей пьесе, получает зримо-пластическое выражение своей закономерной онтологической включенности.

Смерть предстает как этап всеобъемлющего движения жизни, уравнивающего сакральное и мирское, сглаживающего различия природного и антропного (превращение «*могильных плит*» в «*большие камни*»). Бывшее кладбище как элемент пейзажа, неразрывно соединяющий в себе черты материальной природы с едва различимыми следами человеческой драмы, полнее всего передает чеховское представление о вечности, не отрицающей человека, а тесно ассимилирующей его. Сама вечность выступает не как отдельный «уровень» в семантике панорамы, а как заострение универсального принципа взаимопроникновения человеческого и природного, который проявляется и в изображении города: «*город, который бывает виден только в очень хорошую, ясную погоду*», – где человеческое (субъект

видения) соединяется с природным фактором («*погода*»). Такое соединение природного и антропного задается уже первым словом ремарки: «*Поле*».

По отношению к фабульному событию пространственно-временная широта 2 акта создает философский масштаб, не отнимающий у него значимость как у ничтожного и суетного, а преодолевающий его тупиковость показом более закономерных и универсальных связей. Важность этого контекста становится особенно заметной при сравнении «Вишневого сада» с другим современным ему драматургическим шедевром – «На дне» Горького.

Уже название горьковской пьесы не только сразу ориентирует на социальную проблематику с помощью общепонятной метафоры, но и будит в воспринимающем сознании образ, связанный с ее прямым значением. Семантика «дна», поддержанная теснотой и темнотой сценического пространства, ведет к формированию образа наподобие котла, на дне которого заживо закрыты люди. В 3 акте персонажи выходят за пределы своей ночлежки, но лишь на прилегающий к ней «*пустырь*», где замкнутость не только не преодолевается, но, напротив, получает новое подтверждение. Сдавленное стенами домов и загроможденное пространство враждебно живому. На нем инородным телом выглядят «*кусты бузины*» (7; 152); недаром они имеют мертвый вид: «*Черные сучья бузины еще без почек*» – в соответствии с намеренно избранным природным состоянием межсезонного безвременья («*Ранняя весна, недавно стаял снег*»). Неслучаен и состав того хлама, которым загромождён пустырь: «*обрубок бревна*», «*куча старых досок, брусьев*». Эта «*куча дерева*» составляет значимую параллель и к кустам бузины, и к людям, выявляя тенденцию их скудного существования-умирания. Пустырь довершает образ ночлежки, превращая «котел», тюрьму в универсальный символ человеческого бытия, чрезвычайно социализованного в пьесе Горького. В финале это семантическое смыкание подчеркивается соотнесением слов песни («*Солнце всходит и захо-оди-ит ...*») с репликой Барона: «*На пустыре ... там ... Актер ... удавился!*» (7; 182).

Вообще в этой драме Горького, как и в его прозе 1890-х годов, наблюдается вытеснение пространства человеком. Пространственный объем вносит в пьесу Лука своими рассказами о спасительных местах. С ним в сюжет входит мотив странничества: «*Все мы на земле странники... Говорят, – слыхал я, – что и земля-то наша в небе странница*» (7; 123); «*Середь но-очи... пу-уть – дорогу не-е видать...*» (7; 122) , – пост он. Лука говорит о широте земли, несводимости ее к одному привычному месту: «*...земля-то не вся в твоем участке поместилась... осталось маленько и опричь его...*» – напоминает он полицейскому Медведеву (7; 128). Но при этом «другое» пространство является у Луки по сути мнимым. Симптоматично появление Сибири в этом традиционном для нее качестве. Жизненная реальность происшествия «*под Томском-городом*» (7; 154) через также сибирскую историю незадачливого искателя «*праведной земли*» (7; 156) незаметно растворяется в общем ряду тех утешительных иллюзий, которые Лука внушает ночлежникам; его призыв к Пеплу: «*Иди... в Сибирь! <...> Там ты себе можешь путь найти ... < ...> А хорошая сторона – Сибирь! Золотая сторона!*» (7; 139) – ничуть не более обоснован, чем посулы Актеру относительно лечебницы для пьяниц: «*А это... в одном городе... как его? Название у него эдакое...*» (7; 136). Его странствия связаны с поиском не новых мест, а новой «*веры*»: «*Уйду скоро от вас... <...> В хохлы... Слыхал я – открыли там новую веру... поглядеть надо... да!*» (7; 157). Он утверждает принцип субъективного мировосприятия: «*Во что веришь, то и есть...*» (7; 140), основанный на духовно-волевом всесилии человека.

В этом Лука парадоксально смыкается с другим идейным корифеем пьесы – Сатиным. Актеру, поверившему в спасительную лечебницу, Сатин, на свой лад перекраивая мир, заявляет: «*Ничего нет! Нет городов, нет людей... ничего нет!*» (7; 148), – и в знаменитом монологе провозглашает тотальную власть Человека: «*Всё – в человеке, всё для человека! Существует только человек, всё же остальное – дело его рук и его мозга! Человек! Это – великолепно! Это звучит... гордо! Че-ло-век!*» (7; 177).

Антропологический потенциал утверждается в пьесе как единственная альтернатива несовершенству жизнеустройства, имеющему тоже антропогенный – социальный – характер. Таким образом, драматический конфликт у Горького оказывается замкнут целиком в человеческой сфере, выделяя человека из мира и обособляя его в собственных проблемах. Гордый и потенциально всесильный человек оказывается в изоляции, содержащей в себе некий бытийный изъян.

Напротив, Чехов подчеркивает неразрывную связь человека с миром, и не столько в социальных, сколько в природных и – еще шире – бытийных его закономерностях. Эта тенденция последовательно усиливалась в его драматургии, отражая поиск альтернативы тому кризису личности, который стал столь заметен на рубеже веков. Если Горький противопоставляет ему попытку укрепить монопольную власть человека, то Чехов исследует глубинные опоры его существования. Отсюда враждебное отношение Горького к чеховской пьесе, выразившееся, в частности, в письме К.П. Пятницкому: «"Нового" – ни слова. Всё – настроение, идеи, если можно говорить о них, – лица – всё это уже было в его пьесах. Конечно – красиво, и – разумеется – со сцены повеет на публику зеленой тоской. А – о чем тоска – не знаю»[102].

Показательно, что мир в пьесе Горького лишен собственного голоса; все шумы исходят от самих персонажей. В «Вишневом саде» в действие вторгается множество звуков различного происхождения, и главным среди них является «*звук лопнувшей струны*». Он играет ключевую роль не только в непосредственно шумовом оформлении пьесы, но и во всем сюжете, концентрируя в себе основные художественно-онтологические принципы Чехова.

Прежде всего важно осмыслить контекст, в котором он появляется. Звук возникает во 2 действии как проявление того «большого мира», в который вошли персонажи, и при этом становится своеобразной репликой в их диалоге, включается в их размышления по главной философской проблеме произведения –

[102] Горький М., Чехов А.П.: Переписка, статьи, высказывания. М., 1951. С. 153.

о принципе соотношения между миром и человеком. Трофимов разворачивает здесь свою аргументацию в пользу человеческого активизма, организующего мир, претворяющего ход времени в пространственные реалии:

«*Человечество идет вперед, совершенствуя свои силы. Всё, что недосягаемо для него теперь, когда-нибудь станет близким, понятным, только вот надо работать, помогать всеми силами тем, кто ищет истину*» (13; 223).

Ему вторит Лопахин со своей ностальгией по «*великанам*», соответствующим масштабу мира, который рассматривается им как арена для приложения созидательных сил человека; характерна общая антропологическая модальность его фразы: «*...господи, ты дал нам* <...> *и* <...> *мы сами должны бы...*».

С этими высказываниями соседствует гаевская попытка монолога о природе – «*прекрасной и равнодушной*», которая «*живит и разрушает*» (13; 224). Здесь человек мыслится как объект непостижимого и чужеродного воздействия мира, отделенный от него роковой гранью. В «монологе» Гаева звучат отголоски романтического трагизма, определившего основной характер культуры XIX века. На пересечении этих двух противоположных позиций, каждая из которых сама по себе достаточно скомпрометирована своими адептами, возникает звук и «формулирует» гораздо более сложный и гармоничный принцип соотношения человека и мира, персонажам недоступный, непонятный, а потому звучащий для них упреком или предостережением. Благодаря высказанной Фирсом аналогии с ситуацией «*перед несчастьем*» – «*волей*» – он ассоциируется с грядущими социальными переменами, но нацелен не на социально-историческую перспективу, а на проверку соответствия ей духовного состояния персонажей, такого испытания не выдерживающих. Перед неизбежным и должным они оказываются по сути подобны Фирсу с его рабским консерватизмом, высказываемым здесь с шокирующей и парадоксальной откровенностью.

Содержательно соотношение между описанием звука в ремарке и его интерпретациями в репликах персонажей. Автор-

ской его характеристике свойственна поэтическая неоднозначность, благодаря которой субъективно-лирическое восприятие сочетается с пространственной объемностью («*отдаленный звук, точно с неба*»). Звук вводится как принадлежащий одновременно человеку и миру, творимый как объективно-материальными причинами, так и человеческим сознанием, участие которого неотъемлемо запечатлевается в основном его обозначении – «*звук лопнувшей струны*», в его эмоциональном эпитете – «*печальный*». Персонажи в своих версиях разнимают субъективную и объективную стороны явления, обособляют в его «этиологии» антропное и природное и тем самым обедняют обе стороны. Лопахинская версия о сорвавшейся в шахтах бадье не более убедительна, чем предположение Гаева, что это голос цапли; соседство этих мнений придает обоим комизм явной неполноты, работая прежде всего на характеристику самих персонажей и представляемых ими культурных позиций. Если для Лопахина мир подчинен промышленной деятельности человека, то для Гаева он прочитывается в традиционном романтическом ключе: характерно имплицитное присутствие в этом эпизоде тургеневской традиции, конкретно рассказа «Бежин луг», из которого два момента здесь контаминированы (таинственный звук природного мира и пугающий крик цапли). Вместе с риторическим пассажем о «*равнодушной*» природе это создает заметный тургеневский массив, который благодаря комическим чертам Гаева получает уже явно не апологетическое освещение, выступая как очевидно архаичный. Реплика Трофимова («*Или филин...*») может рассматриваться как ироничное развитие мысли Гаева, и тогда она подчеркивает этот критический пафос по отношению к «тургеневской» традиции; или как серьезная попытка Пети мыслить в духе этой традиции, и тогда она демонстрирует его собственную беспомощность в этом плане, незнание природы, на которую он, как и Лопахин, привык смотреть лишь как на объект человеческой активности. Показательно и то, что именно Раневская первая откликается на звук и она же делает о нем эмоционально-смысловое заключение («*Непри-*

ятно почему-то...»), лишенное при этом попыток анализа. Раневская, как корифей разноголосого хора, который составляют персонажи, направляет общее восприятие, показывает в наиболее общем виде оптимальный принцип мироотношения человека, недостающий остальным. В то же время этот принцип «вслушивания» не идеализируется в пьесе как самодостаточный, о чем свидетельствует другой, близко расположенный эпизод:

Любовь Андреевна. <...> Словно где-то музыка. (Прислушивается.)
Гаев. Это наш знаменитый еврейский оркестр. <...>
Лопахин (прислушивается). Не слыхать... (13; 220).

И здесь Раневская лучше других улавливает звук, тогда как Лопахин его вообще не слышит[103]. Но восприимчивость к вибрациям объективного мира оказывается у Раневской ущербной: она не имеет «обратной связи», исчерпывается получением информации, не разрешаясь в ее конструктивное применение. Подобно тому, как дальний звук музыки приводит к решению «*устроить вечерок*», своей неуместностью напоминающий пир во время чумы, «*звук лопнувшей струны*», услышанный и осмысленный, не порождает соответствующей реакции в действии.

Помимо такой преимущественно характеристической функции эпизод несет и более глубокое философское содержание, передающее авторское представление об онтологическом соотношении мира и человека. Реплики персонажей не только противопоставлены как комически разнородные, но и образуют взаимодополняющее единство, не опровергаемое на уровне автора. Голос мира оказывается одновременно природным (по Гаеву) и антропогенным (по Лопахину), а механика этого един-

---

[103] Такое соотношение слуховых восприятий Раневской и Лопахина воспроизводится и в конце 3 действия, когда Лопахин требует: «*Эй, музыканты, играйте, я желаю вас слушать! <...> Музыка, играй отчетливо!*» (13; 240–241), а оставшуюся на сцене в одиночестве Раневскую сопровождает реплика: «*Тихо играет музыка*» (13; 241). Неслучайно, очевидно, и слово «*отчетливо*» в устах Лопахина, применительно к музыке несколько инородное, вносящее в звуковую континуальность чуждый элемент пространственной дискретности.

ства и его внутреннее количественное соотношение не подлежат разъяснению. Несомненна лишь его сущностная нераздельность, скрепляемая субъектными сферами персонажей и автора, выступающих в роли интегрального субъекта. Тем самым этот эпизод, играющий исключительную роль в «подтекстовом» развитии сюжета, вновь подтверждает принцип взаимопроникновения как основной для итоговой чеховской онтологии.

Обращает на себя внимание еще одна подробность в описании «*звука лопнувшей струны*»: «*точно с неба*». Упоминание неба неизбежно мобилизует комплекс религиозных ассоциаций; но они лишаются опоры благодаря слову «*точно*», создающему смысловую вариативность. «Небесный» источник звука относится в основном на счет восприятия его «интегральным субъектом», но не утверждается как объективно ему присущий. В целом этот «*звук*» сохраняет сложный внутренний баланс объективности и субъективности при особой активности и подвижности субъектной стороны, составленной автором и персонажами.

Б. Шоу в пьесе «Дом, где разбиваются сердца» (1913–1917) предложил свой вариант этого знаменитого звукового образа, как и других элементов по-своему истолкованной чеховской драматургии. Суть своей позиции Шоу изложил в Предисловии к пьесе, представляющем собою обширную публицистическую статью. Шоу возлагает в ней ответственность за разразившуюся мировую войну на интеллигенцию, не использовавшую свои культурные богатства для предотвращения катастрофы. Своими предшественниками в этом инвективном отношении к интеллигенции он называет русских драматургов – Толстого («Плоды просвещения») и Чехова, ориентацией на которых обусловлено своеобразное жанровое определение пьесы – "Фантазия в русском стиле на английские темы». «Строго говоря, – пишет В.И. Камянов, – сквозь "фантазию" Бернарда Шоу просматривается не "русский стиль" вообще, а прежде всего – чеховский. Если же еще конкретнее, то в своей "фантазии" анг-

лийский драматург переносит на родную почву и варьирует некоторые темы "Вишневого сада"»[104].

Пафос чеховских пьес Шоу определяет с точки зрения актуального исторического момента, находя в их персонажах сходство со своими современниками-англичанами, подводящее их под те же категории ответственности и вины: «Такие же милые люди, та же крайняя пустота» (4; 464). Столь же однозначно Шоу определяет и центральный образ своей пьесы, истоки которого он находит у русских предшественников: «дом, где разбиваются сердца» – «это культурная, праздная Европа перед войной» (4; 463). Таким образом, как заметил В.И. Камянов, «внимание Бернарда Шоу к миру Чехова сугубо избирательно. Во-первых, взгляд английского драматурга отыскивает здесь ряд неопровержимых свидетельств кризиса предвоенной Европы, и они высоко оценены; затейливая психология чеховских интеллигентов трактована прежде всего как признак заката целой культуры. Во-вторых, Чехов призван под знамена четкой тенденции»[105]. Благодаря сознательной ориентации Шоу на чеховские образцы различие двух пьес становится особенно заметно.

Пьеса Шоу наглядно демонстрирует грань, отделяющую Чехова от драматургии XX века, и это видно уже из названия. Как и у Чехова, оно несет в себе у Шоу указание на пространственный объект, но при этом он сразу получает метафорическое значение, практически подчиняющее его реальное содер-

---

[104] Камянов В. Время против безвременья. М., 1989. С. 270. Можно уточнить, что в пьесе Шоу ясно различимы отголоски и других чеховских пьес, прежде всего «Трех сестер»: например, здесь в несколько реплик спрессованы философские споры Вершинина и Тузенбаха о целесообразности жизни:

Гектор <...> Чем всё это кончится?

Мадзинни. Ничем не кончится, мистер Хэшебай. Жизнь – она ведь не кончается. Она идет себе и идет.

Элли. О, вечно так не может идти. Я всегда чего-то жду. Я не знаю, что это такое, только жизнь ведь должна прийти к какой-то цели.

(Шоу Б. Полн. собр. пьес: В 6 т. М., 1980. Т. 4. С. 596. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках).

[105] Камянов В.И. Указ. соч. С. 273.

жание. Этот уход объективного материального мира из сюжета драмы продолжается во вводной ремарке, как всегда у Шоу гипертрофированно пространной, носящей не драматургический, а эпико-повествовательный характер. С.Н. Кузнецов, говоря о принципиальном обновлении Чеховым характерной уже для XIX века тенденции к повествовательности ремарки, называет Шоу как одного из его последователей и замечает при этом: «Но ремарка Шоу гораздо ближе стоит к традиции, чем чеховская: она не столько участвует в действии, сколько комментирует его, определяя характер персонажа до его действия»[106]. Такое утверждение исследователя представляется спорным. Шоу радикальнее Чехова ломает традиционное назначение ремарки, что связано у него прежде всего с усилением авторского субъектного начала. То, что С.Н. Кузнецов называет «характером персонажа», у Шоу практически исчезает, подвергаясь намеренной парадоксальной деформации. Если у Чехова субъектная сфера складывается из взаимодействия автора и персонажей, сохраняющих свою личностную основу, обладающих, при всей своей непоследовательности, определенной целостностью мироотношения и поведения, то Шоу сводит эту целостность к минимуму и подчиняет персонажей авторскому произволу. Отношение автора к персонажам носит у Шоу преимущественно характер демонстрирования. В частности этим объясняется пространность ремарок, подробно фиксирующих особенности их бытования и приобщающих читателя к столь же отстраненной позиции.

Что касается собственно автора, то его субъективность исключает многое из того, что формирует ее у Чехова. Главное отличие заключается именно в отсутствии того взаимопроникновения субъекта и объекта, которое у Чехова служит основой его одновременно «вслушивающегося» в мир и творческого лиризма. У Шоу господствует конструктивная функция автора, его творческий произвол, создающий и фигуры персонажей, и мир, в котором они действуют. Шоу выступает как homo faber в том последнем изводе этого явления, который стал характерен

---

[106] Кузнецов С.Н. О функциях ремарки в чеховской драме // Рус. лит. 1985. № 1. С. 150.

именно для XX века: как человек, простерший свою креативность в мире так далеко, что лишил его объективного существования, сделав продуктом своей творческой игры.

Такая авторская позиция ведет к двойственному положению персонажей в пьесе Шоу. С одной стороны, они подчинены ему как объекты его сознания. С другой стороны, между ними и автором существует неизбежная изоморфность, наделяющая их свойственным ему отношением к миру как к своему конструкту. Это не является конкретной чертой каждого из них, но характеризует суммарный облик человека, возникающий в пьесе. И именно это качество прежде всего подвергается в ней критическому исследованию.

Модель такой сюжетной концепции дается во вводной ремарке изображением места действия с характерной акцентировкой. Здесь соотношение между объективным природным миром и человеческим артефактом складывается с бесспорным перевесом последнего; мир предстает как объект человеческого восприятия и воздействия, как придаток к дому: «*Живописный гористый пейзаж северного Суссекса открывается из окон дома, построенного наподобие старинного корабля с высокой кормой...*» (4; 499). Мир получает лишь самое общее обозначение, сведенное к отсылке на некий образный стереотип («*живописный гористый пейзаж северного Суссекса*»), что само по себе лишает его собственной содержательности, вводит в зону освоения человеком. Его характеристикой оказывается статичность, стертость, привычность и даже некоторая условность, и он бесспорно заслоняется яркостью и своеобразием дома – отражения человека. Сама гипертрофированная подробность его описания, множество необычных деталей, на которых фиксируется внимание читателя, задает идею превосходства человека, его творчески-пересоздающего доминирования над миром[107].

---

[107] В ремарке к последнему действию эта креативная власть человека над миром подчеркнута сопоставлением «*прекрасной тихой безлунной ночи*» и «*дугового фонаря, который в своем матовом колпаке похож на луну*» (4; 582), подменяя ее своим искусственным светом.

Она поддерживается еще рядом факторов. Подробное описание развернуто демонстрирует работу авторского сознания – его наблюдательность и способность к логическим умозаключениям, – дублирующую и акцентирующую парадоксальность человеческого сознания, которое породило дом-корабль в сюжетной квазиреальности:

«На левом борту, рядом с книжными полками, спинкой к окнам, стоит диван; это довольно массивное сооружение из красного дерева пестранно покрыто вместе с изголовьем брезентом <...> у левой стены <...> – небольшой, но добротный столик тикового дерева, круглый, с изогнутыми ножками. Это единственный предмет убранства в комнате, который – впрочем, отнюдь не убедительно – позволяет допустить, что здесь участвовала и женская рука» (4; 499–500).

Необычная форма дома-корабля сразу служит сигналом метафорического отношения между ним и миром. Причем метафора существует на двух уровнях: фабульном (метафорический смысл, вкладываемый в дом-корабль создавшими и населяющими его персонажами) и сюжетном (как авторская метафора, охватывающая самих персонажей). Таким образом пьеса Шоу отражает характерное для литературы начала XX века явление «своеобразной метафоризации мира»[108], который подчиняется человеческой трактовке. «...В западном искусстве нового времени, – замечает О.В. Сливицкая, – метафора как правило антропоморфна, то есть свойства человека она переносит на неодушевленный мир. Таким образом, вселенная очеловечивается. Это частное проявление антропоцентрической модели такого искусства»[109]. У Шоу реальность становится средством выявления человеческого начала, подчиняется ему, выстраивается в его логике. При этом центральный метафорический образ не прямо антропоморфен, а отражает именно творчески-волевую способность человека.

---

[108] Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 218.

[109] Сливицкая О.В. О природе бунинской «внешней изобразительности». С. 76.

Господствующая в пьесе Шоу логика характеризуется подчеркнутой парадоксальностью, основа которой – столкновение с всё же не до конца преодоленным (что в принципе и не возможно) представлением о естественном порядке мира. Такое столкновение и демонстрирует силу ломающего этот порядок человека, и показывает опасность его произвола, подчеркивает его ответственность. Это остается важнейшим связующим звеном между Чеховым и Шоу, который сохраняет объективную основу для своих парадоксальных художественно-идеологических построений. Тем показательнее различия, порожденные гораздо большей ассимиляцией Шоу в представлениях XX века.

Дом в пьесе Шоу в основном противопоставлен миру, тогда как у Чехова он образует с миром (прежде всего садом) сложное единство взаимопроникновения. Дом-корабль семантически агрессивен, он вторгся в окружающее пространство, лишая его собственного содержания. Сад оказывается подвержен воздействию дома, становится его продолжением и даже уродливым развитием:

Миссис Хэшебай. В нашем саду нечего показывать, разве только папину обсерваторию. И песочную яму с погребом, где он держит динамит и всякие такие вещи. (4; 529).

Миссис Хэшебай. <...> (Идет в сад.)

Навстречу ей идет капитан с какими-то брусочками в руке.

Что это у тебя такое, папочка?

Капитан Шотовер. Динамит.

Миссис Хэшебай. Ты лазил в песочную яму? Смотри не урони эту штуку где-нибудь в доме. Ты, мой дорогой! (Уходит в сад, где всё пронизано красным закатным светом) (4; 533).

Сад получает это тревожное освещение, поскольку концентрирует в себе плоды разрушительной активности человека; недаром последнее действие, имеющее откровенно апокалипсический характер, происходит в саду. Он выступает как представитель мира, испытывающего на себе губительное воздействие дома и уже ополчающегося на него с ответной угрозой.

Одновременно сад является частью метафорического пространства, окружающего «корабль», выступая в роли «моря». Его собственные, и без того весьма сомнительные, реалии еще более размываются, вовлекаясь в некое абсурдное единство: «*В саду под окнами от правого борта к левому проходит Мадзини Дэн*» (4; 528); «*Леди Эттеруорд. ...Я иду в сад; как будто стало прохладнее. (Выходит в дверь по левому борту*» (4; 532) и т. п. «Морская» семантика (по характеру совершенно не родственная Чехову) всё усиливается, в последнем действии выливаясь в аллегорию: Англия – корабль в волнах современной политической жизни («*Этот корабль, на котором мы все плывем*» 4; 598), а далее – в более ёмкий символ «*открытого моря господня*» (4; 599).

На этом фоне эпизод со звуком выстраивается как по явному сходству, так и по не менее очевидному контрасту с «Вишневым садом». В пьесе Шоу его первой улавливает, подобно Раневской, миссис Хэшебай: «*Тут было какое-то чудесное жужжанье в небе. Никто не слышал? Откуда-то донеслось издалека, а потом замерло*» (4; 583). Но если у Чехова его трактовки персонажами находятся в диапазоне от человеческого до природного и не получают от автора иного толкования, кроме взаимопроникновения этих двух начал, то у Шоу отвергаемому эмпирическому объяснению («*... Это поезд*» – «*...В эти часы никакого поезда нет*» 4; 583–584) противопоставляется метафизическое: «*Это грозное рычание неба, знаменующее его отвращение к нам, жалким, бесполезным тварям*», – а затем оба соединяются в абсурдной реальности бомбардировки. Небесное «*судилище*» (4; 600) оказывается антропогенным, но антропная активность обнаженно проявляет в нем свою внутреннюю опасность: мир сводится целиком к человеку, и подчинение человеком мира оборачивается против него же самого, его самоуничтожением.

Таким образом, пьеса Шоу выражает ту идею, которая присутствовала и у Чехова, – идею ущербности субъективно-про-

извольной позиции человека по отношению к миру[110]. Но Чехов в противовес этой угрозе выдвигает путь их взаимопроникновения, а Шоу оставляет человека в изоляции, возводя его до тотальной власти над миром и на него же обрушивая всю тяжесть ответственности за ее последствия. Оба занимают по отношению к «новой драме» положение итоговое и полемическое. Так, Б.И. Зингерман пишет: «Вишневый сад» – «это и вся сущность европейской новой драмы, постигнутая в ее глубочайшей серьезности, в наивысшем выражении ее поэтических возможностей, и шутливое расставание с новой драмой. Это одновременно новая драма в ее предельном воплощении и шарж на новую драму, легкий сдвиг ее проблематики и поэтики в плоскость буффонного комизма...»[111]. Что же касается «пронзительно-иронического Шоу»[112], то он намеренно броско следовал главным тенденциям современной драматургии, самой утрировкой доводя их до взрыва. Но при этом Шоу оставался по существу ближе к тому онтологическому представлению, на котором основывалась "новая драма" и которое отделяло человека как единственного носителя духовно-разумного начала от мира как чужеродной стихии бытия, оставляя человека один на один с собственными устремлениями, в трагическом бытийном одиночестве. Шоу, как и экспрессионисты, идет по пути акцентирования антропного начала в ставшем чуждым и враждебным мире[113], тем самым демонстрируя исчерпанность гуманизма, его

---

[110] О ее актуальности для начала века и о проницательности Чехова, выразившего ее одним из первых, говорит ее философское развитие, например, в работах М. Вебера (1864–1920), где исследуется кризисное положение современного человека, обреченного «ориентироваться на себя – и только на самого себя. <...> Вебер оставляет его один на один с самим собой, со своей свободой. <...> И, оказывается, это было величайшее бремя – бремя свободы, величайшее испытание – испытание произволом, своим собственным произволом, самим собой». (Самосознание европейской культуры XX века. С. 151).

[111] Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. С. 372.

[112] Шах-Азизова Т.И. Указ. соч. С. 145.

[113] «Экспрессионисты были последними, кто пытался судить о новой эпохе традиционно – с точки зрения человека» (Зингерман Б.И. Очерки истории драмы XX века. С. 234).

неспособность решать небывалого масштаба проблемы, рожденные новой эпохой. Чехов, не сглаживая их остроты, находит опору для человека (которого также отнюдь не идеализирует) в самом окружающем мире.

Его позиция внутренне близка зарождавшимся в начале XX века представлениям о «ноосфере», возникавшим как развитие бергсоновской «философии жизни». Как и для русского идеолога учения о ноосфере В.И. Вернадского, для Чехова опорным началом являлось развитие научного знания, в котором он (в отличие от П. Тейяр де Шардена с его религиозной ориентацией) видел главный фактор человеческого участия в мире. Человеческое духовное начало как закономерное и даже необходимое в общемировом процессе, не подчиняющее его себе, а создающее в единстве с природой культурное пространство, – такова позитивная основа чеховской онтологии, оформившейся в последний период и нашедшей наиболее полное воплощение в «Вишневом саде»[114].

Поэтому проблема культуры, безусловно центральная в пьесе, не может сводиться лишь к более частным вопросам смены культурных укладов и нравственной ответственности человека за сохранение наследия, как это обычно происходит при анализе «Вишневого сада»; она имеет онтологический характер и раскрывает представления Чехова о бытийном месте человека, о перспективе жизни. Сам заглавный образ является концентратом таких глубинных культурологических представлений. История вишневого сада отражает материалистические корни чеховской концепции культуры, родственные той теории красоты как «переставшей действовать полезности, или воспоминания о прежней пользе», о которой с некоторым превосходством

---

[114] Острую актуальность для нашего времени как самой этой модели, так и образа, в котором она воплотилась, отражает прогноз современного философа, одного из идеологов синергетики: «...окружающая нас природная среда всё больше будет аналогичной искусственно созданному парку или саду и уже не сможет воспроизводиться без целенаправленной деятельности человека» (Стенин В.С. Указ. соч. С. 20).

отзывался В. Соловьев[115]: сад, когда-то дававший богатый урожай, теперь превратился в чистую красоту. Но его значение определяется не только эстетическим, а больше тем разнообразным жизненным содержанием, которое накопилось в связи с ним в человеческой памяти.

Такая «активно-пассивная» культурная роль человека моделируется и в пространственном образе 2 действия, где реалии переднего плана (часовня, могилы, колодец), утратив свою специфическую функциональность, перешли в духовную зону памяти. В отличие от Бунина, в творчестве которого категория памяти играла исключительную и всё возраставшую роль, у Чехова она не противостоит движению жизни как «застывшее, увековеченное и неподвижное бытие»[116], не связана с идеей тотальной субъективности, «кажимости» мира. У Чехова память окружает и дополняет реально существующее, включена в сам жизненный процесс как его неотъемлемая составляющая и как основное, оптимальное проявление человека. По своему онтологическому механизму она сродни слуху, обращенному к миру и в отличие от зрения лишенному активного начала. Преобладание рецептивно-реагирующего и сохраняющего начала в человеческой духовности становится особенно необходимо в эпоху, воспринимавшуюся как время небывалой насыщенности, даже переполненности, «перезрелости» культуры, опасной грани в антропно-природном равновесии. Негативное начало в дальнейшем развитии мира, неизбежном и связанном прежде всего с активностью человека, может быть нейтрализовано только самим же человеком, другими, более «щадящими» его связями с миром. Сад уничтожается человеком и им же сохраняется, возведенный из чисто материального плана существования в более сложный и устойчивый план памяти.

При этом память не односторонне пассивна, что подчеркивается ее сопоставленностью в сюжете с чрезвычайно настой-

---

[115] Соловьев В.С. Красота в природе // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 35 .
[116] Мальцев Ю. Указ. соч. С. 12.

чивым мотивом сна. Память и сон в значительной мере противоположны друг другу: сон оказывается альтернативой беспокойной памяти, уходом от нее в зону полной безответственности. «*Я сплю, это только мерещится мне, это только кажется...*» (13; 240), – уговаривает себя Лопахин в момент своего триумфа. «*О, скорее бы всё это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь*» (13; 241), – продолжает он, обнаруживая спасительную функцию желанного сна – неучастие в жизни. В финале того же действия Аня заговаривает горе Раневской гипнотическими картинами. Персонажи укрываются в «онейроидное состояние» от непосильной динамичности жизни, она творит изменения уже как бы сама по себе, без участия человека. Недаром так силен в пьесе и мотив судьбы, которая «*решается*» у Раневской (13; 232), «*гоняет*» и «*бросает*» Трофимова (13; 228, 234), постоянно насмехается над Епиходовым.

Пример Симеонова-Пищика подтверждает, что судьба действительно властвует над человеком: хотя его бестолковая суета то и дело сменяется внезапным сном, удача сама идет ему в руки в виде прошедшей по его земле железной дороги или найденной англичанами белой глины. Но показательно содержание этой «судьбы»: она – проявление созидательной активности человека, уже обезличенной, перешедшей в состав объективного материального мира, ставшей его орудием, могучим по отношению к отдельной человеческой жизни. И вытесняющие прежних владельцев сада «*дачники*», и стук топора по его деревьям – всё это не метафизический рок, а лишь другая, объективированная сторона жизни того же человека, что было так заострено в пьесе Шоу. В последнем действии стук топора выступает как звуковой аналог хода времени («*Слышно, как вдали стучат топором по дереву. Лопахин. Ну, прощай, голубчик. Пора ехать. Мы друг перед другом нос дерем, а жизнь знай себе проходит*» 13, 246), раскрывая эту принципиальную «рукотворность», антропогенность грядущей катастрофы, которая тем самым обретает свой относительный

характер в масштабах всеобщего, не сводимого к только человеческому началу, бытия.

В связи с этим особого внимания требует финал пьесы, во многих отношениях уникальный для чеховской драматургии. И прежде всего тем, что все основные персонажи удаляются, предоставив место наименее индивидуализированному, практически лишенному собственных жизненных устремлений – Фирсу. Это особенно неожидано на фоне прежних финалов: в «Чайке» под занавес получала драматическую развязку судьба Треплева, в «Дяде Ване» и «Трех сестрах» звучали монологи персонажей «переднего плана» ; так или иначе в них просвечивало духовное содержание, родственое личности самого автора. Здесь же происходит необыкновенно радикальное его устранение, замена его неким субъектным началом, характеризующимся особой степенью деиндивидуализации. (Это подчеркивается тем, что «я» Фирса подменяется проблемами уехавшего Гаева, с симптоматичной легкостью переходит в обращенное к самому себе «ты», мерцая без определенной фокусировки). Таким образом читателю (зрителю) предлагается самоотождествление с таким человеческим сознанием, которое сохраняет почти единственную функцию – вслушивания в мир, тем самым приобретающий особую значимость.

Финальная сцена симметрично соотнесена с началом пьесы. Общность ситуаций Лопахина и Фирса, не разбуженных вовремя и потому упустивших важный момент, подчеркивает принципиальную для произведения идею – сущностное единство человека при многообразии его жизненных ликов; но при этом оттеняется и различие в содержании самих упущенных моментов: для Лопахина речь идет об одном из эпизодов жизни, для Фирса – о ее переходе в смерть. В обоих случаях действие замкнуто в доме, выявляя его символику аналога субъектного начала как такового. Оно вбирает в себя всю полноту протекавших в доме жизней – от младенчества до смерти, наделяется обобщенностью без абстрактности. Благодаря приездам и отъездам действующих лиц стирается грань между этим субъектом и

миром, демонстрируется их взаимообратимость. Ремарка, сопровождающая отъезд группы действующих лиц, в обратном порядке конспективно воспроизводит ту, что в первом действии изображала их появление; но сюжетная симметрия выделяет в составе мира вне дома новый важный элемент – «*стук топора*» (13; 253). При своей явно негативной, антигуманной семантике этот звук характеризуется в глубоко человечном тоне – «*звучащий одиноко и грустно*». Это окончательно разрушает грань между человеком и миром, отражает бесконечную сложность их соотношения. В завершающей ремарке этот звук топора соседствует с уже знакомым «*звуком лопнувшей струны*», запечатлевшим в себе неразрывное и таинственное единство человеческого и природного начал в мире, и остается последним, итоговым, проблемно акцентируя в этом единстве именно человеческое начало, на котором лежит ответственность за все целое.

«От ранних пьес Чехова к более поздним повышается значение пространственных категорий для выражения драматической идеи», – утверждал Д. Салынский[117], давая, однако, лишь весьма обобщенную картину усложнения пространственных отношений от «Иванова» к «Вишневому саду». Действительно, последняя пьеса представляет собой образец не только максимальной сложности и подвижности самого художественного пространства, но и глубины и оригинальности запечатленных в нем онтологических представлений, и органичности соединения художественного и философского планов. Принципиально важно воплощенное в пьесе соотношение между объективным пространством материального мира и человеческим сознанием, опирающимся на него, из него исходящим, но творчески-свободным по отношению к нему и на равных участвующим в его онтологизации. Это проявляется прежде всего в судьбе вишневого сада, реальное существование которого сохраняется и даже укрепляется в памяти покидающих его людей; это моделируется в ремарке ко второму действию, где зримая топогра-

[117] Салынский Д. Пространственные образы драматургии Чехова // Художник, сцена. М., 1978. С. 154.

фия местности незаметно и тесно соединяется с ментальной, условной, реализующейся лишь на основании той особой конвенции всех соучаствующих сознаний (автора, персонажа, читателя или зрителя), которая заключалась с самого начала пьесы. Только коллективное ментальное допущение удостоверяет, например, такую деталь: «*В стороне, возвышаясь, темнеют тополи: там начинается вишневый сад*» (13; 215). Чехов не допускает субъективистского произвола человека над пространством, но утверждает их нерасторжимое единство, органичную целостность в составе общемирового движения жизни. В пьесе с ее прочной реалистической основой, естественнно, отсутствует образ моря, игравший роль смысло- и структурообразующей модели для позднего творчества Чехова. Но связанные с ним представления о «глубине» жизненного пространства, включающей в себя человека и присущей ему самому, составляют основу ее философского сюжета.

На этом базируется оптимистический, комедийный характер чеховской прощальной пьесы, которая, в отличие от прежних, хотя и строится, подобно им, на движении времени от весны к осени, не получает минорно-тупикового завершения. Ее темпоральную перспективу размыкает и реплика Лопахина («*На дворе октябрь, а солнечно и тихо, как летом*» 13, 243), и троекратное упоминание в 4 действии о весне, которая принесет с собой не только слом дома, но и пробуждение природы, к которой в чеховском мире так же крепко привязан человек. Это отражает собственную жизненную позицию Чехова, при всей трагической сложности последних лет неизменно отмеченную ровным и мужественным оптимизмом: «...Не волнуйтесь, бог милостив, после зимы, даже очень суровой, всегда бывает весна», – писал он В.С. Миролюбову в феврале 1903 года (П., 11; 148).

Существенную роль света в последней пьесе Чехова привычно отмечали практически все о ней писавшие. При этом говорится обычно о его художественно-поэтической функции. Но за нею кроется более глубокое его значение, которое раскрывается яснее с учетом эстетико-философского контекста, в частности, книги

В. Воррингера «Abstraktion und Einfuhlung» (1908), подробно прореферированной Д. Фрэнком в статье «Пространственная форма в современной литературе» (1945). «"Именно пространство, наполненное атмосферным светом, – пишет Воррингер, – соединяет предметы между собой, уничтожая их индивидуальную самостоятельность, придает вещам временную ценность (Zeitlichkeitswert), вовлекая их в космическую взаимосвязь явлений". Глубина, проекция трехмерного пространства, придает объектам временную ценность, включает их в реальный мир, в котором происходят события...»[118]. Этим вызван отказ от глубины в «ненатуралистическом» искусстве XX века, отражающем характерное для современного человека «состояние дисгармонии с природой»[119].

В связи с этим примечательно, что в пьесе Шоу естественный, «атмосферный» свет к финалу полностью вытесняется искусственным, рукотворным (заменяющий луну «*дуговой фонарь*», электрическое освещение в доме, бросающее отчаянный вызов бомбардировке), подчеркивающим антропную «герметичность» конфликта, развязка которого сопровождается саркастически звучащей на таком фоне песенкой «*Пылайте, огни очагов*». Чехов в «Вишневом саде», как и в других поздних произведениях (например, в «Архиерее») демонстрирует разомкнутость человеческих проблем в жизнь всего мира в его неразрывном природно-культурном единстве[120]; такая связь обусловливает как необыкновенную масштабность частных коллизий, так и их принципиальную нетрагичность.

---

[118] Фрэнк Д. Пространственная форма в современной литературе. С. 210.

[119] Там же.

[120] Подчеркнем, что именно такое наполнение получает у Чехова в последний, самый ёмкий и масштабный по своему смысловому содержанию период понятие бытия, излишне расширительно, на наш взгляд, толкуемое некоторыми исследователями. См., например, у М.С. Штерн: «Чехов, последний русский классик, создает картину мира, отправляясь от центра – частного события, внешней и внутренней коллизии, – и движется к окружности, бесконечности бытия, взятого во всей своей эпической многомерности» (Штерн М.С. Принципы повествования А.Чехова и И. Бунина. С. 79). Отсюда возникает религиозный акцент в трактовке бытия, с которым связываются понятия «благодати» и «абсолютного блага» (там же. С. 80).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Если бы Чехов решил в конце жизни, подобно Н.А. Бердяеву, написать собственную «историю духа и самопознания»[1], ему тоже пришлось бы анализировать ряд этапов в развитии своего мировоззрения, которые нам представляются следующим образом:

1. Первичная подчиненность мира монопольному субъекту. Это выразилось в сатирико-смеховой доминанте раннего творчества (первая половина 1880-х годов), отражающей непререкаемую авторитетность авторского видения;

2. Самообособление субъекта от гносеологически сомнительного мира, трагический драматизм экзистенциального сознания, проецируемый авторским сознанием на мировидение героев (вторая половина и особенно конец 1880-х годов);

3. Утверждение плодотворного контакта человека с материальным миром при активной смыслопорождающей роли индивидуальной личности. Цель и границы индивидуальной активности определяются требованием завершения полноты онтологического целого, что обусловливает этическую насыщенность послесахалинского творчества (1890–1896 годы);

4. Кризисная редукция личностного начала в мире, проявившаяся в преобладании материального пространства по отношению к пассивным героям (1897–1898 годы);

5. Онтологическая интеграция человека в мире на основе их органического сущностного единства и расширения понятия личности. Это определяет исключительную масштабность поздних произведений, где категория пространства наполняется темпоральным содержанием, отражая концепцию включенности отдельной жизни в историчное по сути бытие (последний период).

---

[1] Бердяев Н.А. Самопознание: (Опыт философской биографии). М., 1991. С. 7.

Мы проследили эту эволюцию через анализ пространственного фактора в его творчестве, являющегося достаточно объективным и наглядным показателем мировоззренческих представлений. В целом динамика заключается прежде всего в существенном расширении пространственного объема сюжетов, связанном с усилением осуществляющейся в них миромоделирующей интенции. При этом показательно изменяется качественное содержание пространственной модели, начиная с ее тяготения, как к доминанте, к тому или другому из чеховских «основных топосов» – степи или морю. Этот выбор в самом общем виде отражает наличие (море) или отсутствие (степь) онтологической укорененности человека в мире. Очевидно, что в отличие от наиболее ярко выраженного в русской литературе тургеневского «морского комплекса» для Чехова с морем ассоциируется не смерть как материальная альтернатива духовному по преимуществу бытию личности, а общая для человека с природным миром глубинная бытийная основа. Чехов моделирует своими пространственными построениями понимание мира, во многом опирающееся на современные ему естественнонаучные представления, которые уже далеко ушли не только от вульгарного материализма 1850-х годов, но и от тех первых прорывов к научному познанию сферы духа, которые несли на себе налет мистически-сенсационного и которыми (как показал В.Н. Топоров в книге «Странный Тургенев») вдохновлялось тургеневское мировидение. Зрелый Чехов тяготел к формировавшейся на рубеже веков картине мира как сложного, но закономерного и всеобъемлющего природного единства, органично включающего в себя человека.

Объективный материальный характер мира являлся для Чехова незыблемой предпосылкой, и даже в кризисный период конца 1880-х годов проблематичной для него становится не реальность мира, а его гносеологическая постижимость человеком. В связи с этим весьма информативным оказывается такой прослеженный нами параметр, как доминирующий способ сенсорного контакта с миром, отражающий преобладание активной (зрение) или пассивной (слух) позиции человека. В итоговой чеховской модели визуальное и аудиальное проявления чело-

века слились в единый комплекс, соответствующий его органической включенности в мир.

Мировоззренческая эволюция Чехова была проявлением не только его индивидуального психофизического развития, но и отражением объективных процессов переломной эпохи рубежа XIX–XX веков, результаты которых обобщил Х. Ортега-и-Гассет: «Радикальнейший отрыв прошлого от настоящего есть факт, который суммарно характеризует наше время...»[2]. Этот отрыв драматично отразился на сфере художественного творчества. «...То, что происходит с искусством в нашу эпоху, не может быть названо одним из кризисов в ряду других, – утверждал в 1917 году Бердяев. – Мы присутствуем при кризисе искусства вообще, при глубочайших потрясениях в тысячелетних его основах»[3]. «Кризис искусства» дал художественно-зримое воплощение общему духовно-культурному процессу, заключающемуся, по сути, в отходе от презумпции чувственно-предметной объективности мира в сторону его субъективного конструирования: «Художник пишет не предметы, им видимые, а видение само по себе. <...> Искусство полностью уходит от мира, сосредоточиваясь на деятельности субъекта»[4]. Так начинается трехэтапное изменение, сконцентрировавшее в себе суть многосложных культурных процессов XX века: «Сначала изображались предметы, потом – ощущения и, наконец, идеи. Иными словами, внимание художника сначала сосредоточилось на внешней реальности, затем – на субъективном, а в итоге перешло на интрасубъективное»[5].

---

[2] Ортега-и-Гассет Х. Искусство в настоящем и прошлом // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 308.

[3] Бердяев Н.А. Кризис искусства // Бердяев Н.А. О русских классиках.М., 1993. С. 294.

[4] Ортега-и-Гассет Х. О точке зрения в искусстве // Указ. соч. С. 198.

[5] Там же. С. 200–201. Ср.: «...Идеи – тоже объекты, но только идеальные, имманентные субъекту, иными словами, интрасубъектные» (там же. С. 200). И.П. Смирнов видит закономерное явление нашего времени в том, что постмодернизм и постструктурализм понимают мир как мыслительный конструкт, меняющийся от эпохи к эпохе, от дискурса к дискурсу (см.: Смирнов И.П. Указ. соч. С. 41).

Первый этап осуществления этой общеевропейской тенденции, современный Чехову, представлен сущностно однотипным творчеством Пруста и Бунина[6], заменивших – пусть в неодинаковой степени – объективный мир воспоминанием о нем. У Пруста более последовательно и заостренно осуществлена дилемма: «не вещи, которые вспоминаются, но воспоминание о вещах»[7]. У Бунина с помощью памяти создается нерасчленимый сплав, в котором «невозможно говорить о приоритете внешнего или внутреннего, субъективного или объективного»[8].

Тема памяти характерна отнюдь не только для Пруста или Бунина: ее виртуозное развитие определило, например, практически всё творчество такой «знаковой» величины в культуре XX века, как Набоков. Обращение к теме памяти становится приемом, мотивированно реализующим настоятельную потребность художественно преодолеть самостоятельность объективного мира; потому интенсивность этой темы-приема в начальный период эпохального культурного перелома вполне понятна. В позднем творчестве Чехова мы тоже видим усиление темы памяти. Но здесь она не ведет ни к подмене объекта субъектом, ни к их неразличимости. Это обусловлено, очевидно, разным отношением к времени. У Чехова память трактуется как способ включения человека в объективное движение времени. Бунин и Пруст в самом строении своих сюжетов как воссоздания прошлого исходят из противостояния движению времени. В статье о Прусте Ортега-и-Гассет обращает внимание на чистую пространственность памяти: «...Воспоминание это спонтанное разрастание самого пространства»[9]. О.В. Сливицкая объясняет

---

[6] Если сопоставление Чехова с Буниным как представителем нового литературного поколения проводится давно и разноаспектно (хотя далеко не все возможности здесь исчерпаны), то не менее плодотворное сопоставление с Прустом только намечено (см.: Джексон Р.Л. Чехов и Пруст: постановка проблемы // Чеховиана: Чехов и Франция. М., 1992. С. 129 – 140).

[7] Ортега-и-Гассет Х. Время, расстояние и форма в искусстве Пруста // Указ соч. С. 178.

[8] Сливицкая О.В. Сюжетное и описательное в новеллистике И.А. Бунина // Рус. лит. 1999. № 1. С. 100.

[9] Ортега-и-Гассет Х. Указ. соч. С. 185.

неизменное преобладание в бунинской прозе описательности с ее «пространственной формой» над тяготеющей к «временной форме» сюжетностью «законами памяти»[10], побеждающей разрыв между динамикой отдельной человеческой судьбы и статикой вечности. В уже цитированной нами работе Д. Фрэнка именно отторжение от чреватого катастрофическими изменениями времени показано как основа для доминирования «пространственной формы в современной литературе». Однако сама эта «пространственная форма» является по существу не столько апофеозом пространственности, сколько свидетельством разведения пространства как чисто ментальной проекции и времени как объективного потока жизни.

Разрыв пространства и времени как проявление деонтологизации мира сказывается у Бунина и особенно у Пруста в нарушении органичного эпического баланса между фабульно-динамическим и описательно-статическим началами[11]. Литература XX века пошла по пути намеренной автономизации этих начал, произвольной акцентировки того или другого. В связи с этим заслуживает особого внимания их уравновешенная слитность в зрелом творчестве Чехова. Л.С. Левитан и Л.М. Цилевич отмечают сюжетную прагматичность описательной детали у Чехова в отличие от Бунина: «Чеховская деталь максимально актуализирует сюжетные возможности <...>, воссоздавая сложную динамику жизненных процессов. Бунинская деталь <...> передает не динамику действительности, а представление о статичности жизни как ее основном сущностном состоянии»[12]. Таким образом, само сюжетостроение у Чехова моделирует важнейшие черты его онтологических представлений, отражая нераздельную связь статического и динамического, необходимости и случайности, мирового целого и отдельной человеческой судьбы.

---

[10] Сливицкая О.В. Указ. соч. С. 98.

[11] См.: Ортега-и-Гассет Х. Время, расстояние и форма в искусстве Пруста; Мысли о романе // Указ. соч. 176–186, 277–280; Сливицкая О.В. Указ. соч.

[12] Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. Рига, 1990. С. 346–347.

Характерный для новой эпохи бунт против времени ярко проявился и у Н.А. Бердяева, упоминание о котором позволит несколько прояснить вопрос о соотношении Чехова с таким значительным духовным явлением XX века, как русская религиозная философия. Обращение именно к фигуре Бердяева далеко не случайно, потому что его роднит с Чеховым несомненная общность личностного типа. Сказанное Бердяевым о себе вполне соответствует облику Чехова, каким он предстает из своих художественных произведений и писем, из воспоминаний современников: «Ко многому я имел отношение, но, в сущности, ничему не принадлежал до глубины, ничему не отдавался вполне, за исключением своего творчества. Глубина моего существа всегда принадлежала чему-то другому. Я не только не был равнодушен к социальным вопросам, но и очень болел ими, у меня было "гражданское" чувство, но, в сущности, в более глубоком смысле, я был асоциален, я никогда не был "общественником". Общественные течения никогда не считали меня вполне своим. Я всегда был "анархистом" на духовной почве и "индивидуалистом"»[13]. Основа близости именно в этом «индивидуализме» – сложном, внутренне драматичном и глубоко позитивном по своей нравственной сути: «Я принадлежу к тому типу людей и к той небольшой части поколения конца XIX и начала XX века, в которой достиг необычайной остроты и напряженности конфликт личности, неповторимой индивидуальности с общим и родовым. Было что-то личное мое в том, как я переживал этот конфликт. И своеобразие было в том, что я не могу быть назван в обычном смысле "индивидуалистом" и что я всегда критиковал "индивидуализм". <...> Я стремился не к изоляции своей личности, не к ее замыканию в себе и не к самоутверждению, а к размыканию в универсум, к наполнению универсальным содержанием, к общению со всем»[14].

Но бердяевский «индивидуализм»-«персонализм», религиозный в своей основе («Христианство есть персонализм»[15]), име-

[13] Бердяев Н.А. Самопознание. С. 9.

[14] Там же. С. 320–322.

[15] Там же. С. 298.

ет принципиально метафизическую ориентацию и ведет к тотальному отрицанию объективности: «Объект есть порождение субъекта. Лишь субъект экзистенциален, лишь в субъекте познается реальность»[16]. Своим специфическим в рамках русской религиозной философии «индивидуалистическим» путем Бердяев приходит к общему для нее положению об абсолютном примате «Царствия Божия» над преходящими ценностями реального мира. Полемическая резкость его формулировок («Объективность, объектность и чуждость значат для меня одно и то же»[17]) позволяет яснее оттенить расхождение в этом вопросе с религиозной философией у Чехова, который исходил именно из незыблемой значимости самого мира. В этом плане понятно отрицательное отношение Бердяева к космизму, который он ставил в один ряд с такими явлениями неприемлемого для себя «родового миросозерцания», как «национализм, этатизм, клерикализм, <...> тоталитарный коммунизм» и др.[18] Чехов, напротив, объективно сближается с этим направлением в понимании культуры как субъектно-объектного синтеза, а мира – как перспективной природно-культурной целостности (ноосферы). Для Бердяева же сама культура – прежде всего порождение неистинного, сковывающего подлинную свободу «объективного» мира и так же мыслится в эсхатологическом ключе: «серединное человеческое царство, царство культуры по преимуществу, начинает разлагаться и кончается»[19].

Бердяев закономерно приходит к идее революции духа, призванной «опрокинуть этот чуждый мир»[20]. Для Чехова же связь человека с объективным, материальным миром всегда оставалась основой, базовой константой онтологии; изменения касались соотношения этих сторон, но никогда не приводили к прорыву из материалистического космоса. Материальность мира

---

[16] Там же. С. 295.
[17] Там же. С. 332.
[18] Там же. С. 321.
[19] Там же. С. 309.
[20] Там же. С. 332.

не вступает для него в противоречие с активной, творческой ролью субъекта. Такого соотношения не будет уже у его младших современников – не только Бунина и Андреева, но даже Горького. Его творчество, может быть, наиболее гармонично выразило суть завершающейся эпохи – Нового времени, – полно и разносторонне передавая все три ее основных понятия: природа, субъект (личность) и культура как их совместный продукт, – в их противоречивом и неразрывном единстве[21]. Но это было достигнуто потому, что на уходящую эпоху Чехов смотрел уже именно как на завершающееся целое, то есть не только изнутри ее, а с ее границы, с нового исторического рубежа.

Очевидно, что мировоззрение Чехова не только сформировалось, но и развивалось под сильнейшим воздействием естественнонаучного мышления, в разные периоды актуализируя в нем ту или иную грань. В целом эволюцию Чехова можно схематично прочертить как движение от увлечения спенсеровско-дарвинистскими идеями эволюции и естественного отбора к персоналистскому активизму и далее к усвоению того «"организмического" понимания окружающей человека природы»[22], которое считается новым и в наше время, но уже достаточно ясно просматривалось как тенденция в конце XIX века. Эта последовательность мировоззренческого развития, с одной стороны, соответствовала движению естественнонаучной мысли, с другой – находила отражение в художественном движении Чехова.

Чехов указывает позитивный потенциал интегрирования личности в объективный мир. В этом он продолжает и развивает идеи «научной философии» конца XIX века и предвосхищает гуманитарную суть современного фундаментального научного переворота, в ходе которого «коренной переоценке подвергается место и самое существо научного подхода»[23] и

---

[21] См.: Гвардини Р. Конец нового времени // Феномен человека.: Антология. С. 240-296.

[22] Там же. С. 23.

[23] Пригожин И. От существующего к возникающему: Время и сложность в физических науках. М., 1985. С. 11.

формируется принципиально новая картина мира, предполагающая, соответственно, «новый диалог человека с природой». Основные идеи осмысливающего эти новации научного направления – синергетики – связаны прежде всего с «доверием» к материальному миру в его плюралистической интегральности. Рассмотренный в аспекте второго закона термодинамики, мир предстает как сложное сочетание детерминированности и случайности, способное к самоорганизации, к возникновению «порядка из хаоса»[24]. Место человека в этой структуре мыслится не только как «коэволюция» с природой, но и «управление природой как особым организмом, в который включен человек»[25].

В этой перспективе особое значение обретают не только онтологические представления Чехова, получившие в его произведениях художественную плоть, но и его поэтические принципы – новаторские, но глубоко закономерные именно в ту эпоху и получающие новую актуальность в контексте современной культуры. Укажем, в частности, на общеизвестную «случайностность» (А.П. Чудаков), оборотной стороной которой является исключительная художественная стройность целого, и на созвучное с этим замечание Л. Толстого: «Он кидает как будто беспорядочно словами и, как художник-импрессионист, достигает своими мазками удивительных результатов»[26]. Эта черта поэтики связана с глубинными мировоззренческими основами чеховского творчества, к многоуровневому единству которого, как и к его «метазакономерностям» в культурном движении XIX–XX веков, открывает путь анализ «пространственной модели мира».

---

[24] См.: Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой. М., 1986.

[25] Степин В.С. Указ. соч. С. 20.

[26] Л.Н.Толстой и А.П. Чехов: Рассказывают современники, архивы, музеи.... С. 250. Ср.: «Он странный писатель, бросает слова как будто некстати, а между тем всё у него живет. И сколько ума! Никогда у него нет лишних подробностей, всякая или нужна, или прекрасна» (там же. С. 257).

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Абдуллаева З. 318 319
Авенариус Р. 28
Аверинцев С.С. 8, 105, 292
Айхенвальд Ю.И. 266
Альбов В.Л. 96, 337
Амфитеатров А.В. 20
д'Анвилль Ж.Б. 35
Андреев Л.Г. 8
Андреев Л.Н. 294, 295, 405-409, 512
Анненский И.Ф. 387–388
Аристархов (Введенский А.И.) 89
Арсеньев К.К. 10
Афанасьев Э.С. 396
Байрон Дж Г. 23
Балухатый С.Д. 44, 347, 356, 422–423
Бальзак О. 39
Баранцевич К.С. 89, 370--371
Барт Р. 7, 344
Батюто А.И. 177
Батюшков Ф.Д. 3338
Бахтин М.М. 8. 9, 11, 14, 68, 223, 225–228, 232, 289, 444, 446
Беззубов А. 408
Беззубов В.И. 294
Белый А. 65, 323, 344
Бергер Л.Г. 13
Бергсон А. 11, 51, 389, 392–394, 475
Бердников Г.П. 84
Бердяев Н.А. 225–226, 505, 507, 510–511
Березкин В.И. 477
Берковский Н.Я. 44. 246, 355–356
Бернар К. 40
Билинкис Я. 46
Бицилли П.М. 45. 82. 246, 362. 436
Блаженный Августин 415, 427
Блок А.А. 322, 408, 422
Боборыкин П.Д. 371–372
Богданов В.А. 296, 408
Богданович А.И. 337–338
Бокль Г.Т. 23, 28, 30. 39, 252
Бошняк Н.К. 35
Брейкин О.В. 225
Брокгауз Ф.А. 37, 40
Булгаков С.Н. 246
Бунин И.А. 44, 50, 52, 184–187, 201, 343, 350–353. 366–368, 427–430. 437, 454–456, 499, 504, 508–509, 512
Бурже П. 24, 27, 39, 90
Бялый Г.А. 135, 145
Валери П. 427
Варнеке Б.В. 305
Вебер М. 497
Венюков М.И. 35
Вересаев В.В. 456
Верн Ж. 32
Вернадский В.И. 498
Вигель Ф.Ф. 169
Владимирова М.М. 39, 448
Волынский А.Л. 33, 42
Воррингер В. 504
Вундт В. 33
Гадамер Г. 52
Галиченко А.А. 414
Галкин А. 233
Гамсун К. 313. 323, 403–404, 469
Гарин-Михайловский Н.Г. 156, 158
Гаспаров М.Л. 8
Гаршин В.М. 293. 295. 409

Гауптман Г. 52, 127, 314–317, 403–404, 410, 469
Гачев Г.Д. 13, 32, 231, 413
Гвардини Р. 512
Гегель Г.В.Ф. 46
Гей Н.К. 347
Гейдеко В.А. 185
Геккель Э. 39
Гёринг К. 33
Геронимус В. 302
Гете И.В. 23, 113, 310
Гефдинг Г. 33
Гиршман М.М. 264, 288–289, 356
Гинзбург Л.М. 372
Гитович И. 9
Гнедич П.П. 306
Гоголь Н.В. 14, 63, 67, 84, 93
Головачева А.Г. 17, 305
Гольцев В.А. 17, 254
Гольштейн В. 22, 327
Гончаров И.А. 132, 159–161, 166, 169
Горький М. 52, 343–350, 356, 402, 405, 421–427, 441, 484–486, 512
Горячева М.О. 15, 49, 147, 174, 292, 339
Гославский Е.П. 306
Грачева И.В. 17, 21, 38
Грибоедов А.С. 137
Григорович Д.В. 55, 94, 182
Григорьева Е.Н. 295
Гринцер П.А. 8
Громов Л.П. 17, 20–21, 145
Громов М.П. 9, 14, 61, 63, 67, 69, 84, 128, 234,
Гроссман Л.П. 17, 246
Гурвич И.А. 21, 356
Гусев В.А. 421
Давтян Л.А. 14, 396, 471
Дарвин Ч. 23–26, 34–35, 38, 392, 512
Дефо Д. 32
Джексон Р.Л. 169, 209–210, 275, 508
Джойс Дж. 12
Джонсон И.В. (Иванов И.В.) 77
Дистерло Р.А. 90
Долгов К.М. 47
Долженков П.Н. 17, 24, 100, 202
Долотова А.М. 142
Достоевский Ф.М. 5, 21, 52, 90, 106, 108, 123–124, 149–150, 151, 153, 157–158, 211, 215–217, 219–223, 232–234, 236, 371, 446, 452
Дьяконов П.И. 337
Дягилев С.П. 27
Егоров Б.Ф. 296
Ежов Н.М. 230
Елпатьевский С.Я. 154–155, 190, 217
Ерофеев В. 246
Есаулов И.А. 275–277, 441
Ефрон И.А. 37, 42
Жилякова Э.М. 435
Журавлева А.И. 305
Заика С.В. 345, 405
Зайцев Б.К. 19, 435
Закс Л.А. 227
Захаров В.Н. 435
Заяц Е.М. 129, 135
Зингерман Б.И. 14, 22, 114–115, 126, 291, 305–306, 309, 312, 318, 325, 327, 471, 473–474, 498
Золя Э. 32, 39, 52, 371–375, 448
Зоркая Н.М. 18–19
Ибсен Г. 127, 315–317, 403–404, 410, 467
Ивлева Т. 481–482
Иваненко А.И. 205
Иезуитова Л.А. 408
Ильин И. 13
Иоаннисян Д.В. 350, 368, 455
Ирза И. 12
Исупов К.Г. 5–6, 389,445, 450
Ищук-Фадеева 14, 309, 319, 322, 387
Кавелин К.В. 27, 111
Камю А. 79, 173, 408

Камянов В.И. 61, 384, 387–388, 490–491
Кант И. 42
Каннинов А. 236
Капустин П.В. 79, 275, 436, 441
Карасев Л.В. 7
Кареев Н. 30
Карлик Л.С. 294
Каро Е. 33, 38–39, 392
Касаткина Т. А. 218, 221, 233
Катаев В.Б. 3–6, 17, 20, 91, 98, 109, 113, 116–117, 138, 145, 253, 262, 356, 370–371, 416, 432, 435–436, 461–462
Кеннан Ж. 35
Кине Э. 39
Киплинг Р. 32
Кириллова И. 311
Кирсанов Н.О. 234
Киселева М.В. 27
Клюге Р.Д. 22
Ключевский В.О. 277
Книппер-Чехова О.Л. 313
Князева Е.Н. 207
Кобозева И.М. 277
Кожуховская Н.В. 13,217, 231, 271
Колобаева Л.А. 4, 350, 353
Корецкая И.В. 344
Короленко В.Г. 50, 55, 109, 187–188, 193–194, 211–214, 421
Котельников В.А. 443
Краснов П.Н. 10, 246
Крашенинников С.П. 35
Кройчик Л.Е. 53–54
Крузенштерн И.Ф. 35
Кубасов А.В. 84
Кубрякова Е.С. 11
Кузичева А.П. 122, 203, 445
Кузнецов С.Н. 492
Кулешов В.И. 371
Куприн А.И. 374–376
Курдюмов М. (Каллаш М.) 58, 246
Курдюмов С.П. 207
Кустова Г.М. 277
Кучеровский П.И. 350
Лазаревский Б.А. 204
Лакшин В.Я. 50, 69, 92, 99–101, 116, 127, 128, 325, 269, 383
Лаперуз Ж.Ф. 35
Лапушин Р.Е. 285
Левитан И.С. 14, 463, 480, 509
Леонтьев (Щеглов) И.Л. 90, 147, 386
Лермонтов М.Ю. 124, 205
Лесевич В. 24, 28, 33
Летурно Ш. 31
Ли Д.И. 265
Ливингстон Д. 34
Линков В.Я. 4, 8, 14, 18, 46, 91, 449–450, 454
Литаврина М.Г. 10
Лихачев Д.С. 11, 13
Лолаев Т.П. 415
Лотман Л.М. 127
Лотман Ю.М. 11, 13, 48, 62, 67–68, 72, 74, 152, 184, 235, 307, 355, 422
Маевская Т.П. 17, 18
Максвелл Д. 461
Максимов Д.Е. 10
Максимов С.В. 154
Мальцев Ю. 184–185, 350–351, 353–354, 366, 368, 455, 499
Малюгин Л. 9
Мамин-Сибиряк Д.Н. 371
Манн Т. 21
Маргольм Л. 313
Маркович В.М. 287
Меве Е.Б. 17
Меднис Н.Е. 239
Мелвилл Г. 173
Мелик-Саркисова Н.В. 375
Мелкова А.С. 116, 381
Мензбир М.А. 40
Мережковский Д.Н. 17, 26, 50, 212, 214
Метерлинк М. 52, 115, 127, 162, 169, 319–323, 407–408, 469

Мечников И.И. 36
Миклухо-Маклай Н.Н. 34
Милль Дж.С. 37
Мильдон В.И. 13
Минц З.Г. 344
Миролюбов В.С. 503
Михайлов А.В. 8
Михайловский Н.К. 10, 93
Мишле Ж. 39, 448–449
Мопассан Г. 52, 246–252, 297–300, 302, 306, 317, 363
Муратов А.Б. 72
Набоков В.В. 22, 41, 508
Наумов Н.И. 156–157
Невежин П.М. 306
Невельской Г.И. 35
Некрасов Н.А. 111
Немирович-Данченко Вас.И. 371, 430
Немирович-Данченко В.И. 333, 477, 481
Никипелова Н.А. 437
Никитина И.М. 375
Николаева С.Ю. 63
Никольский А.М. 35
Ницше Ф. 35, 125, 391, 394, 469
Новикова Е.Г. 156, 275, 302
Оболенский Л.Е. 38, 50, 69
Овсянико-Куликовский Д.Н. 18, 48, 337, 409
Одесская М.М. 253–254
Орлов И.И. 386
Ортега-и-Гассет Х. 51, 182, 507–508
Оршанский И.Г. 37, 390
Основин В.В. 128, 305, 309
Островский А.Н. 50, 479–481
Островский И.И. 324, 274
Паперный З.С. 145–146, 310, 312, 318, 395, 402, 460, 463
Паскаль Б. 23, 177
Печерская Т.И. 12, 22, 50
Пиранделло Л. 471
Пирогов Н.И. 111
Плещеев А.Н. 58
Покровский В.И. 10, 246
Полоцкая Э.А. 234, 398
Поляков И.С. 35
Померанц Г.С. 22–23
Пономарев С.М. 154
Поппер К.Р. 29
Потапенко И.Н. 334, 371
Пращерук Н.В. 350
Пржевальский Н.М. 34, 97, 144
Пригожин И. 512–513
Пруайяр Ж. 18
Пруст М. 12, 508–509
Пустовойт П. 305
Пушкин А.С. 22, 124, 137, 381, 398
Пятигорский А. 413
Пятницкий К.П. 486
Рассел Б. 29
Реизов Б.Г. 91
Рейфилд Д. 10
Риль А. 35
Розанов В.В. 347
Роллан Р. 427
Романенко В. 17
Роскин А.И. 17
Сакулин П.Н. 184
Салов И.А. 306
Салтыков-Щедрин М.Е. 14
Салынский Д. 502
Семанова М.Л. 240, 296
Скабичевский А.М. 89
Скальковский К.А. 35
Скафтымов А.П. 14
Сливицкая О.В. 184, 351, 354, 455, 494, 508–509
Смирнов И.П. 126, 140, 507
Смирнова-Сазонова С.И. 32, 206
Смола К.О. 7–8, 439
Собенников А.С. 5, 14, 18, 79, 113, 275, 306, 316, 322, 292, 300, 436
Соболев Ю. 59
Соболевская Н.Н. 69, 81, 84
Соколов-Ремизов С.Н. 224

Соловьев В.С. 42, 499
Спенсер Г. 23, 25–26, 28–30, 32, 37, 42, 512
Спиноза Б. 23, 242
Станюкович К.М. (Нельмин Л.) 148, 156, 158, 231
Старостова Л.Э. 226
Стенгерс И. 513
Стендаль 23
Стенин В.С. 225, 498, 513
Степанов А.Д. 142
Стрелер Дж. 475, 477
Стриндберг А. 469
Стэнли Г.М. 32
Субботина К.А. 226
Суворин А.С. 24, 26, 35, 90, 92, 148, 206, 207, 252, 272–273, 307, 313, 319–320
Сухих И.Н. 3–4, 9–10, 14, 20, 23, 28, 53, 81–82, 89, 128, 130–132, 157, 198, 200, 296, 263–265, 302, 371, 437, 445–447, 452
Сухоруков В.А. 409
Тамарли Г.И. 314
Таркова Н.А. 129
Тарханов И. 37
Тейяр де Шарден П. 498
Телешов Н. 265
Тиме Г.А. 128
Тимирязев К.А. 25, 31, 34, 38, 273, 390, 392
Тихомиров С.В. 18, 29, 43, 355
Толстой Л.Н. 16, 21, 30, 44, 52, 72–75, 90, 102, 116–123, 127–128, 133, 146, 149, 151–153, 158, 186, 211, 203, 214, 231, 234–236, 252, 262, 323, 335, 370–371, 376, 381, 445–446, 448, 452, 454, 490, 513
Топер П. 408
Топоров В.Н. 11–14, 48, 70, 150, 224, 230, 232–233, 237, 270–272, 409, 424, 439, 506
Трофимов Е.А. 150, 220, 222
Тургенев И.С. 14, 23, 33, 44, 52, 68–72, 79, 124, 176–194, 237–242, 245–246, 249, 251, 273, 296–300, 302–304, 306, 323, 325, 328, 352, 363, 428–429, 542, 488, 506
Турков А.М. 437–438
Тынянов Ю.Н. 344
Тюпа В.И. 4, 27, 275–276, 296, 289, 291, 363, 383–384, 411–412, 414, 416, 420, 437–438, 441, 451–452
Тюрго А.Р.Ж. 31
Тютчев Ф.И. 44
Успенский Г.И 14
Уорд Л. 31, 36
Усманов Л.Д. 17, 40
Уткина Н.Ф. 41
Фет А.А. 44
Фадеева Н.И. 309, 319, 322
Фаминцын А.С. 36
Фламмарион К. 38
Флобер Г. 12, 23, 52, 91–92, 130, 242–246, 249, 273, 299, 319, 384
Флоренский П.А. 349
Фоккема Д. 13
Фортунатов Н.М. 6, 45
Фрайзе М. 8
Фрэнк Д. 12, 504, 509
Хаас Д. 158
Хайдеггер М. 47, 127, 198, 367
Хализев В.Е. 126, 306
Ханило А.Г. 237
Хоц А.Н. 53, 108, 216, 218
Цилевич Л.М. 14, 292–293, 296, 304, 338, 436, 457, 509
Червинскене Е.П. 3–4, 9, 20
Черман А.П. (А.Чермный) 231
Честертон Г.К. 410
Чехов Ал. П. 61
Чехов М.П. 159
Членов М.А. 390

Чудаков А.П. 3, 6, 10, 17, 19, 28, 30, 45–46, 75, 222, 234, 356, 365, 382, 450, 513
Шаталов С.Е. 240
Шах-Азизова Т.К. 127, 318, 323, 497
Шекспир У. 131, 137
Шерешевская М.А. 10
Шестов Л. 19–20, 141–142, 226, 246
Шеховцова Т.А. 333, 437
Шкловский В.Б. 86,150, 218, 431
Шмид В. 45, 289, 384, 416–417
Шопенгауэр А. 389
Шоу Б. 52, 304, 490–497, 500, 504
Шпажинский И.В. 306
Шпенглер О. 35, 256, 394, 397, 402, 417
Штерн М.С. 235, 433, 456, 504
Шубин Б.М. 17
Щитцова Т.В. 252
Щукин В. 328
Эберти Ф. 38
Эйнштейн А. 41
Эйхенбаум Б.М. 266
Эллис Дж.М. 17
Энгельгардт Б.М. 232
Эпштейн М.Л. 372
Эрн В.Ф. 222
Юртаева И.А. 235
Яковлева Е.С. 11
Bicilli P.M. 45, 82, 362, 436
Peace R. 213
Proyard J. 17–18
Rayfild D. 10
Selge G. 85, 447
Tschizewski D. 85

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 3

ГЛАВА 1. ТВОРЧЕСТВО 1880-х годов. ПРОСТРАНСТВЕННАЯ МОДЕЛЬ ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОГО ТРАГИЗМА 53

1.1. Степь как «основной топос» в прозе Чехова 1880 годов 53
1.2. Драмы 1880 годов: формирование онтологической модели «новой драмы» 125

ГЛАВА 2. ПУТЕШЕСТВИЕ НА САХАЛИН. ОНТОЛОГИЗАЦИЯ МИРА 147

2.1. Рождение новой онтологии в сибирском пространстве 147
2.2. «Остров Сахалин» как выражение нетрагического антропоцентризма 195
2.3. Сибирь и Сахалин в художественном творчестве Чехова 208

ГЛАВА 3. ПОСЛЕСАХАЛИНСКИЙ ПЕРИОД (1890–1896). ПРОСТРАНСТВЕННАЯ МОДЕЛЬ ДИАЛОГА С МИРОМ 229

3.1. Смысловой спектр морского комплекса в реалистической прозе второй половины XIX века 229
3.2. «Морская» архитектоника в послесахалинской прозе Чехова 253
3.3. Антропоцентрическая пространственная структура послесахалинской прозы Чехова 274
3.4. Личностная топология конфликта в драматургии послесахалинского периода («Чайка», «Дядя Ваня») 305

ГЛАВА 4. КРИЗИС 1897 года: АССИМИЛЯЦИЯ ЧЕЛОВЕКА МАТЕРИАЛЬНЫМ МИРОМ И ЕЕ ПРЕОДОЛЕНИЕ 333

4.1. Переосмысление роли антропного фактора в прозе кризисного периода 333
4.2. Темпорализация пространства в драме «Три сестры» 387

ГЛАВА 5. ПОСЛЕДНИЙ ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА (1899–1904). ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ ИНТЕГРАЦИЯ ЧЕЛОВЕКА В МИРЕ 411

5.1. Проза: обоснование онтологического равновесия 411
5.2. «Вишневый сад»: пространственная модель исторической перспективы 463

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 505

Разумова
Нина Евгеньевна

Творчество А.П. Чехова в аспекте пространства

Издание подготовлено
с рукописи издания
в авторской редакции

Оригинал-макет В.К. Савицкий
Дизайн обложки А.Ю. Шинякова

Лицензия ИД № 00208 от 20.12.99 г.
Подписано к печати 27.03.2001 г. Формат 84x108/32
Бумага офсетная. Гарнитура Times. Печ. л. 16,12.
Усл. печ. л. 20,64. Тираж 250 экз. Заказ № 034

Томский государственный университет
634050, г. Томск, пр. Ленина, 36
участок оперативной ризографии
и офсетной печати
Редакционно-издательского отдела ТГУ
Лицензия ИД № 00455 от 15.11.99 г.