

БАХРУШИНСКАЯ СЕРИЯ

ЧЕХОВ И ДОСТОЕВСКИЙ

По материалам Четвертых международных Скафтымовских чтений
(Саратов, 3–5 октября 2016 г.)

Сборник научных работ

Москва
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина
2017



УДК 821.161.1.09(082)

ББК 83.3(2=411.2)52я43

Ч-56

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

Печатается по решению редакционного совета ГЦТМ им. А. А. Бахрушина

Руководитель проекта: Д. В. Родионов

Редакционная коллегия «Бахрушинской серии»:
Д. В. Родионов, Т. Т. Бурлакова, В. В. Гульченко,
А. Г. Колесникова, К. В. Лапина, С. В. Семиколенова

Редколлегия сборника: Ю. Н. Борисов, А. Г. Головачева (ответ. ред.),
В. В. Гульченко (науч. ред.), В. В. Прозоров

Ч-56 Чехов и Достоевский. По материалам Четвертых международных Скафтымовских чтений (Саратов, 3–5 октября 2016 года): Сборник научных работ / Редкол.: В. В. Гульченко (науч. ред.) [и др.]. – М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2017. – 544 с. илл.

ISBN 978-5-906801-89-0

Публикуемые в данной книге статьи и материалы побуждают лишний раз задуматься о месте Чехова и Достоевского в современном художественном и, шире, околохудожественном пространстве. Их время не только не ушло, а все больше приходит, оно углубляется и расширяется, оно – если присмотреться и прислушаться к их мыслям и голосам – продолжает ко многому обязывать; оно настаивает на внимании к себе. Достоевский и Чехов, помещенные в единое поле рассмотрения, сопоставленные, сведенные вместе, – оба настаивают на *движении*, предполагая в нем залог и поиск новой творческой энергии для постижения человеком мира и его места в нем.

Бесконечность Чехова и бесконечность Достоевского в космосе художественного существования – совершенно разные виды и формы материи, если судить их по неевклидовым параметрам. Парность сопоставлений – художественных методов, приемов, сюжетов, конфликтов, деталей и персонажей, – замотивированная уже самим принципом параллелизма, многожды встречается в большинстве работ этого сборника, что в данном случае естественно и неизбежно.

Русская культура и, в частности, литература, всегда зависимая от времени, всегда же превосходит и выпирает из него своей внутренней содержательной мощью, оставаясь «сверхсуществом», неподвластным только времени. И потому многообещающе неисчерпанным остается диалог Достоевского с Чеховым, о котором пойдет речь в данном сборнике.

ISBN 978-5-906801-89-0

УДК 821.161.1.09(082)

ББК 83.3(2=411.2)52я43

Ч-56

© Авторы статей, 2017

© ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2017

В. В. Гульченко

От Достоевского к Чехову: горизонтالي и вертикали

В о й н и ц к и й . Пропала жизнь! Я талантлив,
умен, смел... Если бы я жил нормально, то из меня
мог бы выйти Шопенгауэр, Достоевский...

А. П. Чехов. «Дядя Ваня»

Увы, не вышел. Это из Антоши Чехонте весьма удачно и успешно вышел сам же Чехов, а из Войницкого – один из любимейших читателями и театральной публикой его герой.

«Тема “Чехов и Достоевский” еще в будущем, – было написано в вышедшей в 1989 году книге М. П. Громова, – время полной ясности и понимания не наступило, время полного отрицания уже прошло.

В истории русской литературы, как и в сознании читателя, Достоевский и Чехов скорее противоплагаются, чем соотносятся: сдержанная краткость чеховской прозы, ее вещность и красочность, ее “объективность”, которую современники, знавшие Достоевского, быть может, в сравнении с ним и воспринимали как равнодушие и холодность, – все это очень уж резко контрастирует с поэтикой и стилем “Белых ночей”, “Преступления и наказания”, “Подростка”. Достоевский, конечно, не принял бы творческое кредо Чехова: “Литератор должен быть так же объективен, как химик”; невозможно представить себе, что слова: “В поэзии нужна страсть, нужна ваша идея, и непременно указующий перст, страстно поднятый. Безразличное же... воспроизведение действительности ничего не стоит, а главное, ничего и не значит”, – могли бы принадлежать Чехову» [Громов 1989: 246-247].

По Скафтымову, как указывает А. И. Ванюков, «господствующая основная точка зрения» у Достоевского сказывается в том, «что он всегда занят проявлениями индивидуального самосознания, чувствами личного достоинства и человеческой гордости» [«От Достоевского к Чехову: скафтымовская композиция (методологические аспекты)»].

У Достоевского близость автора к своим героям настолько тесна и сильна, что порою подмывает назвать ее непозволительной. «В романе (как и во всех романах Достоевского) четко выступает автор, предусматривающий и руководящий всеми, сначала загадочными для читателя, метаниями сложного духа его действующих лиц»; «Для автора в его персонажах нет загадок, он ясно видит мотивы и импульсы их поступков» [Скафтымов 2008: 122]. У Достоевского выходит почти по Пиранделло, только наоборот: не персонажи ищут автора, а автор ищет себя в персонажах – и чаще всего находит.

«Главная и постоянная тема» определяется Скафтымовым и у Чехова: «Чехов берёт и отыскивает эту “обыкновенную” жизнь преимущественно со стороны того, как эта жизнь переживается во внутреннем самочувствии человека... Чехов интересуется внутренним самочувствием человека, т. е. тем эмоциональным тоном, в каком воспринимается и переживается жизнь каждым внутри себя» [Скафтымов 2008: 173].

«Абсолютизация Ф. М. Достоевским нравственно-идеального во внутреннем настрое и поведении героя избирается А. П. Скафтымовым как критерий оценки героев А. П. Чехова, – пишет во вступлении к публикации его черновиков Н. В. Новикова. – Учёный, достигший зрелости, фокусирует внимание на состоянии одиночества разобщённых между собой чеховских героев, на невозможности их быть услышанными друг другом, на недостижимости ими счастья, к которому они поодиночке устремляются, и на понимании того, что “виноватых нет”, что “таково сложение жизни”» [А. П. Скафтымов. <Эпизоды «дочеховского» прочтения].

Волжский (А. С. Глинка) одним из первых сумел обнаружить наиболее существенные сходства и различия между Достоевским и Чеховым. В публикуемом нами его этюде «Достоевский и Чехов. Параллель», написанном более века назад, разница эта прежде всего обнаруживается в принципиальном несовпадении творческих стихий, им свойственных. «Обе они, пишет автор, носят в себе свои тайны, одна – тайну темной ночи, другая – тайну белого дня, и обе вместе влекут вдаль, обещают и зовут... Но чем ближе к полюсам, тем больше и больше день и ночь сближаются между собой, всматриваются друг в друга, раскрывая загадку своей двойственности в скрытом единстве. Полдень и полночь в искусстве сближаются в какой-то загадочной точке, и раскрывается тайна их глубочайшей слиянности, двуединства». Трагическому индивидуализму Достоевского, развивает свою мысль Волжский, решительно противопоставит не менее трагический универсализм Чехова. То есть, против чеховских горизонталей выступают достоевские вертикали. Это и есть очевидное пересечение их творческих стихий, линии которых, заметим, в другом – неевклидовом измерении – могут одновременно восприниматься и как линии параллельные, уносящие нас в «звездное, лунное начало русской литературы, русской культуры» (у Достоевского), «в манящую даль, в бесконечность, конкретно воплощенную в Чехове».

Нам кажется, дополнительный свет на данную работу Волжского, ничуть не утратившую за давностью лет своей свежести и остроты, может пролить откровение Г. С. Померанца из книги «Открытость бездне: Встречи с Достоевским» относительно сущности его героя: «Герой Достоевского, выбравший тьму, непременно окунается в пошлость, в безобразия. И невыразимое страдание толкает его либо к преображению, либо к веревке. Полнота жизни не выбирает, любить или не любить свет. Истинная свобода – это воля любви, вырвавшаяся на простор. Это воля, творящая иерархию, создающая из хаоса космос. Крах Ставрогина – это крах эвклидовского разума, крах попытки утвердить человеческий разум как меру всех вещей. Святыня жизни, недоступная анализу, реальна только как целое. Расколота на части, она в любом из своих осколков, в любой ценности, отделенной от сверхценности, есть иллюзия и соблазн» [Померанц 1985: 333].

Бесконечность Чехова и бесконечность Достоевского в космосе художественного существования – совершенно разные виды и формы материи, если судить их по тем же неевклидовым параметрам.

Парность сопоставлений – художественных методов, приемов, сюжетов, конфликтов, деталей и персонажей, – замотивированная уже самим принципом параллелизма, многожды встречается в большинстве работ этого сборника, что в данном случае естественно и

неизбежно. И нам показалось уместным включить сюда же и два взгляда на двух великих русских писателей одного французского автора, семь лет прожившего в нашей стране Эжена Мельхиора де Вогюэ (1848–1910).

В своем очерке о Достоевском Вогюэ выделял в этом писателе «умение одной строчкой, одним словом возбуждать бесконечные отголоски, целые ряды мыслей и чувств. Уже в “Бедных людях” это умение выразилось в полной мере. Слова, которые вы читаете на бумаге, кажутся написанными не в длину, а в глубину: они влекут за собою глухие отзвуки, теряющиеся в неизвестной дали».

Литературные характеристики, как пишет во вступительной статье к публикации А. Г. Головачёва, не раз подкрепляются у него аналогиями с произведениями таких художников, как Коро, Анри Руссо, Милле, Эннер, Энгр, Ж. Калло. «От “Анжелюса” Милле ведут смысловые связи к финалу “Преступления и наказания”, где изображен день Раскольникова и Сони, начинающийся как очередной день каторжных работ, а заканчивающийся апофеозом духовного обновления двух измученных сердец».

Попытка понять Достоевского через работы художника Милле, по мнению Головачёвой, – одна из бесспорных удач Вогюэ, позволяющая «выстроить смысловую цепь, где “Анжелюс” Милле, “Преступление и наказание” Достоевского и “Студент” Чехова оказываются соседними звеньями; продолжая метафору из того же рассказа Чехова, можно сказать: дотронешь-ся до одного звена этой цепи – отзовутся другие».

«Некоторые из пронизательных замечаний Вогюэ, брошенных как бы мимоходом, оказались перспективными для будущего литературоведения, – считает А. Г. Головачёва. – Это относится и к сопоставлению с “Искушением св. Антония” – в работе Вогюэ оно не было развито, но его додумал и разъяснил уже следующий, двадцатый век. Один из главных смыслов упомянутой гравюры Калло – не только в том, что бесы искушают праведников, но и в том, что бесы истребляют себе подобных, погружая мир вокруг себя в хаос. Об этом сто лет спустя напишет Ю. Ф. Карякин в связи с романом “Бесы”».

Тот факт, что Достоевский наблюдал человеческую жизнь с тем тщанием и вниманием, с каким живописцы-барбизонцы вглядывались в природу, не просто сближал их, но и барбизонцы тяготели к двойной, разнофокусной оптике, способной совмещать два взгляда, две точки зрения – линейную, изображающую предметы как они есть, и «живописную», способную выразить и передать «красоту бестелесного»; они писали не просто пейзажи, а создавали глубокие картины существования природы, искусно эпизируя ее мгновения, оставляя возможность поочередного любования ими будущим импрессионистам.

Убить или не убить – вот в чём вопрос? Он из разряда гамлетовых вопросов – ничуть не меньше и не проще: тут «быть» означает не убить, а «не быть» – равновелико убить. Ощущение разницы между «убить мандарина» (неизвестного и далеко живущего) и «убить старуху-процентщицу» (реальную, конкретную женщину, пребывающую тут, рядом с тобой), не снимает, конечно же, и не отменяет факта самого корыстного убийства, то бишь самого настоящего преступления; стрелки вероятных споров и душевных мук переводятся на собственно наказание, могущее осуществиться усилиями других или, что еще горше и страшнее, – пытками собственной расхристанной совести. Уникальная сложность дилеммы, в которую как лбом о стену уперся герой, в том, что он, изнуряясь и испепеляясь вставшим перед ним бытийным вопросом, более всего заинтересован в уклонении от ответа на него. Ему вовсе не нужна ясность – ему необходимо освобождение от самого вопроса, т. е. исчезновение частицы «или» и игнорирование выбора: убить значит убить – и всё, и точка. Единственный выход – в искуплении страданием, в освобождении от пут греха... Раскольников

припадет к ногам Сони со словами: «Я не тебе поклонился, я всему страданию человеческому поклонился».

«Соня несет свой позор, как крест, безропотно и благочестиво». Так другая Соня из пьесы Чехова безропотно и смиренно несет свой крест достоинства и благородства.

Слова Свидригайлова Дуне Раскольниковой – не характеристика народа, который «умом не понять», а диагноз – беспощадный диагноз многих, если не всех психологических, этических, нравственных его болезней: «Русские люди вообще широкие люди, Авдотья Романовна, широкие, как их земля, и чрезвычайно склонны к фантастическому, к беспорядочному; но беда быть широким без особенной гениальности» («Преступление и наказание», ч. 6, гл. V). Еще важнее дополнение – мнение одного из современных Вогюэ западных психологов о Достоевском, которое он тут же приводит: «Этот человек открывает неведомые горизонты в духовном мире, совершенно отличном от нашего. Он показывает нам новую вселенную, натуры более могучие, чем мы, в добре и зле, более сильные в желаниях и страдании». «Примечательно, – указывает Д. А. Лебедев в своей статье о фильме “Идиот” Акиры Курошавы, – что критика фильма поразительно похожа на ту, которой подвергались романы Достоевского, впервые опубликованные во Франции: А. Жид вспоминает, что Э.-М. де Вогюэ, дойдя в своих лекциях до романа “Бесы”, говорил о нём как о книге “неясной, худо слепленной, зачастую нелепой и загроможденной апокалиптическими теориями”. Специфика стиля была в обоих случаях принята критиками за дефект композиции, что лишь доказывает точность кинематографического чутья Курошавы по отношению к особенностям романа» [«Идиот и Самурай. Опыт по освоению одного тезиса»].

По орбитам «новой вселенной» Достоевского движется и планета Чехова. В предисловии ко второму очерку Вогюэ А. Г. Головачёва, анализируя его, пишет: «возникнет впечатление, что Чехов выбивается из известного классического русла и принадлежит каким-то иным сферам. Вогюэ попытается подойти к нему с другой меркой, обратившись к смежным видам искусства: он уподобит творчество Чехова богатой коллекции фотографических снимков или развертывающейся в сознании читателя синематографической ленте, на которой запечатлеваются неотобранные, документальные впечатления жизни. В какой-то момент он будет считать, что последнее сравнение как нельзя лучше характеризует чеховские произведения, особенно те рассказы, которые он оценивает как искусные миниатюры. Но возникающие далее недоуменные вопросы слишком явно будут свидетельствовать о том, что характеристика Чехова как “искусного миниатюриста” далеко не объясняет и тем более не исчерпывает его писательского своеобразия», и тут Вогюэ приходится «преклоняться перед неизъяснимым»: «Наш автор поступает, как его герой, – пишет он, – всё составляет для него предлог навести аппарат на человеческое страдание. Другие в его отечестве воспевают это страдание, любят, опозтезиривывают; а он его только фотографирует. Его богатая коллекция снимков развертывается перед нашими глазами... <...> Они дают нам иллюзию движения, жизни; она нам дает это в такой же мере, как и синематограф, с теми же пределами, с теми же беспокойными искусственностями». Нам уже доводилось говорить о Чехове-кинорежиссере, здесь же, отталкиваясь от наблюдения Вогюэ, хочется поддержать и эту его сценарную, кинодраматургическую склонность письма. Этот его очерк можно было бы назвать «Загадкой Чехова». Поставленные в данном сборнике рядом две работы Вогюэ тоже помогают эту загадку разгадывать...

«Отдаленные друг от друга в пределах XIX века и принадлежащие к разным историко-литературным периодам, Достоевский и Чехов все чаще оказываются сопряженными в текстах современных писателей», – замечает в своей статье В. В. Савельева [«Медицинская

антропология Чехова и христианская антропология Достоевского в трилогии Б. Акунина о Пелагии»]. В антропологии Акунина, по ее мнению, сопрягаются бинарный психологизм Достоевского (черное и белое) и тайнопись послыонного психологизма Чехова.

Беллетрист Акунин в своей трилогии выступает своего рода сталкером, проводником читателя из зоны Достоевского в зону Чехова через собственную, авантюрно-историческую местность. Это очевиднее всего заметно в эволюции образа Черного монаха, где «Акунин трансформирует чеховский образ и превращает в персонаж монаха-мстителя, а потом выясняется, что и авантюриста». В конце концов, первый акунинский роман о Заволжье «Пелагия и белый бульдог» чем вам не «Дама с собачкой». Там и собаки, кажется, чеховские: какой-нибудь акунинский Закусай может напомнить нам и Угадаю и Откатаю, ревящихся на Воловьих Лужках. Просматриваются тут и достоевские «сны»: «Если развернутый сон Пелагии помещен в начале романа, то два сна Митрофания введены в конце. Он неожиданно засыпает во время чтения прощального письма Пелагии». Как тут не вспомнить чеховского Пищика, обладавшего уникальной способностью неожиданного, но всегда своевременного засыпания – такая психологическая эксцентриада рядом с фокусами Шарлотты. Случайно-закономерные засыпания Пищика, с изящным остроумием введенные Чеховым в сюжет комедии, делают этого эпизодического персонажа первым комиком пьесы. Он непременно засыпает не просто на ходу, а идеально по ходу разыгрываемого действия «храпит и тотчас же просыпается», к финалу же наступает счастливое разрешение – освобождение от сна:

П и щ и к (*Лопахину.*) Ты здесь... рад тебя видеть... громаднейшего ума человек... возьми... получи... (*Подает Лопахину деньги.*) Четыреста рублей... За мной остается восемьсот сорок...

Л о п а х и н (*в недоумении пожимает плечами.*) Точно во сне (курсив наш. – В. Г.). Ты где же взял? [С XIII, 249].

«Жизнь есть сон» – выходит прямо по формуле Кальдерона, в пьесе которого, между прочим, один из её персонажей Астольфо носит титул «князя Московского». Пищик и Шарлотта – это своего рода цирковой слой – Бим и Бом, Пат и Паташон горькой чеховской комедии. Сюда же входит и еще один «шут гороховый» Епиходов, составляющий вместе с лакеем Яшею вторую комическую пару пьесы. 23-м несчастьем Епиходова являемся (становимся) мы – его читатели и зрители, поклонники и почитатели всех клоунских его талантов под кодовым названием «22 несчастья». В них, клоунах Вишнёвого сада Епиходове, Шарлотте и Пищике, в этих недюжинных духом трёх богатырях абсурдного комедийного сюжета о гибели Сада, – в них мы увлечённо черпаем своё вдохновение жить вопреки невзгодам. Эта потрясающая наивность, этот всеторжествующий вопрекизм позволяют им в любых обстоятельствах удерживаться на плаву их несчастно-счастливой жизни дураков, которым в конечном-то итоге непременно и всегда везёт.

Вот как пишет в нашем сборнике Хью Уолпол, вдохновленный впечатлениями первой постановки «Вишнёвого сада» в МХТ: «постоянное появление в русских пьесах одного и того же персонажа, неизменная выразительность и симпатия, с которой этот персонаж изображается, наводит меня на мысль, что это и есть настоящий русский драматургический гений-дух. Он далеко не блистателен, в нем нет ни живости, ни ярких красок, как в творениях Л. Бакста; он не танцует под музыку Стравинского, не обладает душевной широтой Дмитрия Карамазова, Протасова или Николая Ставрогина, – он просто Епиходов из “Вишнёвого сада”, тот Епиходов, которого являет нам Москвин, один из величайших русских актеров; Епиходов – простодушный дурачок, находящийся в плену беспокойной путаницы собственных мыслей, стремлений, мечтаний и разочарований» [«Епиходов: заметки о русском характере»].

Стоит и присмотреться к еще одной фигуре, не ярко, «непрозрачно», но выразительно присутствующей рядом с князем Мышкиным: это Лебедев (он, между прочим, не своими чертами, но своим положением в сюжете несколько схож с чеховским своим однофамильцем из пьесы «Иванов»). Размышляя о юродивых и шутах в «Идиоте», норвежский исследователь Эрик Эгеберг обнаруживает в Лебедеве немало признаков шута, постепенно склоняющегося в сторону юродства. А вчитайтесь в характеристику героя, данную в романе самим автором: «...расчеты этого человека всегда зарождались как бы по вдохновению и от излишнего жару усложнялись, разветвлялись и удалялись от первоначального пункта во все стороны; вот почему ему мало что и удалось в его жизни» [Достоевский VIII, 487]. Ни дать ни взять – «двадцать два несчастья» или, по наблюдению того же Хью Уолпола, «простодушный дурачок, находящийся в плену беспокойной путаницы собственных мыслей, стремлений, мечтаний и разочарований». Да, Лебедев может напомнить нам и чеховского Епиходова, тоже невольного спутника Лопихина, сделавшего его к концу комедии кем-то вроде управляющего, приближенного к обреченному Саду. Как шут Лебедев помогает нам лучше узнать и понять князя Мышкина, так шут Епиходов способствует тому же в отношении Лопихина. Наблюдая эволюцию Лебедева внутри сюжета, Э. Эгеберг задается справедливым вопросом: «нет ли в Лебедеве чего-то более серьезного, чем простое шутовство? Правда, когда он строит из себя шута, он этим старается косвенно компенсировать свое невысокое общественное положение. Но, может быть, в его вызывающем поведении есть и доля юродства...» И этим, на наш взгляд, Епиходов рифмует положение персонажа Достоевского [«Мышкин и Лебедев. О юродивых и шутах в “Идиоте”»]. Это положение, в свою очередь, рифмуется с еще одним впечатлением Уолпола о Епиходове, увиденном им в одном петербургском кинотеатрике: «Во время сеанса двери на улицу открыты, и видно голубоватое свечение белой ночи, мощеную улицу, зеленые деревца, блестящую гладь канала и стоящие на приколе баржи, выкрашенные в светлые тона». Так вот, там он увидел и не смог забыть реального Епиходова, зарабатывавшего деньги выступлениями перед сеансом: «Он сказал, что будет читать нам стихи Бальмонта – крайне странный выбор для такого места. И начал – со всем пылом своей щедрой души. Он забывал слова, останавливался, беспомощно озирался по сторонам, заикался, начинал сначала и опять запинаясь». Этот Епиходов-2 с треском провалился и как-то незаметно ретировался. Но автору запомнились его глаза: «в них пылал огонь недоуменного, почти королевского бессилия». Как тут, кстати, не вспомнить и Парфена Рогожина с его «огненными глазами», прочно закрепившимися в памяти князя: «Да, это были те самые глаза (и в том, что те самые, нет уже никакого теперь сомнения!)» [Достоевский VIII, 193].

Американка Хелен Макэфи в публикуемом у нас эссе «Чехов и дух Востока», написанном сто лет назад, задалась вопросом: объединятся ли черты западной и восточной культуры в современном мире, в огромном плавильном котле под названием «Россия», как это случилось когда-то в Древней Греции? И получают ли в этом случае славяне такое же первенство среди народов завтрашнего мира? У Макэфи иной, чем, например, у той же Вирджинии Вулф, взгляд на «русскую душу». «...хочу подчеркнуть, – пишет Х. Макэфи, – что у всех этих персонажей (она называет, в частности, Иванова, Треплева. – В. Г.) присутствуют восточные гены. Они – философы и мечтатели, живущие идеалами и миражами. Но у них нет той позитивной энергии, которая необходима для претворения планов в жизнь. Они не могут – или не хотят – преодолеть свою восточную инертность и принимают неизбежное с покорным фатализмом».

В пьесах Чехова, и в «Вишневом саде» в особенности, горизонталь России как Азии, как Востока пронизывается вертикалью Европы как Запада. Россия, Азия предстают у него как

равнина-земля, а Европа, Запад – как небо. Движение от Достоевского к Чехову и следует, очевидно, рассматривать как путь от вертикалей первого к горизонталям второго.

На первых порах творчества, пишет А. Г. Головачёва, «Чехов видел в Достоевском одну из сюжетных опор, помогающих ему справляться со сложностями композиции, неизбежными у всякого начинающего автора. В дальнейшем его обращения к Достоевскому изменятся по самому характеру: это будут цитаты, параллели, всяческие отсылки, переведенные из сферы сознания автора в сферу сознания его героев, людей уже из собственно мира Чехова» [«“Достоевский” след в творчестве Чехова»]. Проповедниками деланья «дела», например, выступают у двух писателей Фома Опискин и профессор Серебряков, эти неутомимые великомученики окружающих людей и страдальцы за самих себя, с их прощальными «тронными» речами, которые, по замечанию Головачёвой, «диалогически соотносятся, порождая комический эффект неожиданного смысла:

– Надо, господа, дело делать!

– Дело сделано, и его не воротить!

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

Мотив безнаказанного уничтожения мыслящих и равнодушных – еще один мотив, который роднит прозу Достоевского и Чехова, указывает А. В. Блинова. «Восприняв творческий опыт Достоевского, Чехов по-своему реализует его находки и наблюдения. Выявленные параллели объективно свидетельствуют о необходимости дальнейшего компаративного изучения наследия обоих классиков» [«Повесть А. П. Чехова “Палата № 6” и традиция Ф. М. Достоевского: интертекстуальное и типологическое»].

«Рисуя этих персонажей (Громова и Рагина. – В. Г.), Чехов наследует творческие принципы Достоевского: герои являются своеобразными двойниками друг друга». Но в самом этом факте неожиданно обнаружившегося «двойничества» крепнет и остается все набирающая свой замысловатый смысл загадка: кто же кому двойник в конце-то концов – доктор больному или больной доктору. Жестокий, безжалостный ответ на него находит отнюдь не философ, а самый заурядный мордovorот Никита: «Никита быстро отворил дверь, грубо, обеими руками и коленом отпихнул Андрея Ефимыча, потом размахнулся и ударил его кулаком по лицу. Андрею Ефимычу показалось, что громадная соленая волна накрыла его с головой и потащила к кровати; в самом деле, во рту было солоно: вероятно, из зубов пошла кровь. Он, точно желая выплыть, замахал руками и ухватился за чью-то кровать, и в это время почувствовал, что Никита два раза ударил его в спину. Громко вскрикнул Иван Дмитрич. Должно быть, и его били» [С VIII, 124-125]. Никита несколькими точными ударами разом отменил всё и во всём своих беззащитных жертв уравнивал, вплоть до потери «двойничества»...

«Сам писатель в 1877 году признавался, что ничего серьезнее идеи двойничества никогда ничего не производил», – пишет в своей статье Е. Е. Яблонская [«Тема двойников и идея двойственности бытия у Ф. М. Достоевского и А. П. Чехова»]. Идея эта, как отмечено комментатором сочинений Достоевского Е. М. Жезловой, «даёт возможность рассматривать внутренние этапы развития человека в одной плоскости, в их одновременности. Голядкин-старший и Голядкин-младший – родоначальники всех двойников у Достоевского...» В качестве примера «перекрестного двойничества» Яблонская называет чеховский рассказ «Ворона» (1885), действие которого происходит в публичном доме: «Первоначальное название рассказа “Павлин в вороньих перьях” [С III, 596] сразу указывает на двойственность ситуации, своеобразное “двойничество” павлина и вороны. Подобно тому, как Голядкин-младший появляется в результате болезненных амбиций Голядкина-старшего, “потомственный почётный гражданин”



писарь Филенкин, сам называющий себя вороной, пытается рядиться в павлиньи перья и на время становится двойником своего начальника». Доведись Лопахину, не добившемуся расположения Раневской, взять в руки «Осколки» (1885, № 22, 1 июня, стр. 4) и прочитать там рассказ «Павлин в вороньих перьях», он наверняка, с еще одним сожалением, мог бы частично узнать и себя в пьяненьком персонаже писаре Филенкине, случайно обнаруженном его начальником поручиком Стрекачевым в публичном, извините, доме: «Кто я? Нешто я человек? Я ворона! Потомственный почетный гражданин... – передразнил он себя. – Ворона ты, а не гра...гражданин» [С III, 454]. А вот парафраз, непосредственно связывающий этого персонажа сюжетного «низа» с новоявленным «павлином»-купцом Ермолаем Алексеевичем, совсем недавно выпавшим из «вороньего» гнезда: «...вы думаете, что я ежели писарь, то уж и свинья?.. *Пожалуйте еще стаканчик... шипучечки...* (это и все дальнейшие курсивные выделения наши. – В. Г.). Барб, лупи! Не стесняйся, за всё можем заплатить. При современной образованности всех уравнили. Генеральский или купеческий сын идет на службу *всё равно как мужик*. Я, ваше благородие, был и в гимназии, и в реальном, и в коммерческом... Везде выгоняли! Барб, лупи! Бери радужную, посылай за дюжинкой! Ваше благородие, *стаканчик!*» [С III, 453]. Тень победившего на торгах полезшего из грязи в князи мужичка мимолетно промелькнет тут, с достаточной красноречивостью напомнив о себе¹.

Весьма любопытными представляются факты проявления *двойничества* у Достоевского в размышлениях авторов данного сборника об экранных версиях романа «Идиот». Так, например, Д. А. Лебедев пишет: «Романы Достоевского, таким образом, развиваются в большей степени в пространстве, чем во времени, что сближает их с визуальными искусствами. Даже внутренние этапы становления одной личности Достоевский развертывает не в диахронии, а в синхронии, что приводит к появлению известного мотива двойничества: душа героя как скопление самых разных факторов, связанных с тем или иным моментом его жизни, расщепляется и приобретает пространственные характеристики, часть героя становится отдельным героем, что позволяет вести диалог в настоящем времени с тем, что имело своим источником прошедшее, что коренится в памяти» [«Идиот и Самурай. Опыт по освоению одного тезиса»]. Стоит учесть, что книжный герой Мышкин превращается таким образом у Куросавы в Камеду – раздваивается, оставаясь *этим*, становится *другим*: «Князь Мышкин – это герой, который *говорит*, и его речь (которая сама по себе является текстом) опирается на библейский текст. Камеда – это герой, который *видит*. Не речь, но взгляд определяет его образ. А за этим взглядом стоит не текст, а другой взгляд – взгляд камеры Куросавы». И получается, что *двойничество* в данном случае обеспечивается совпадением и развитием одного и того же героя в разных художественных ипостасях – литературного Мышкина и экранного Камеды, который «предстает перед нами в фильме не столько в качестве “пассионария” или эпилептика, сколько в качестве свидетеля иной реальности» (Мишель Эстэв). Важно также, добавляет Лебедев, что герой сам осознает себя «другим». Взаимоотношения у Достоевского, констатирует автор, формируются не между персонажами, а в персонажах. Они существуют только в той форме, в которой их воспринимает вступающий в них субъект.

Фильм польского режиссера Анджея Вайды «Настасья» создан не просто с японскими актерами, но буквально по-японски, с опорой на эстетику традиционного театра «Кабуки». В данном случае представитель западной культуры сам уже как бы раздваивается, стано-

1 Возможной связи лопахинской фразы «“И за деньги русака немцы офранцузят”». (*Смеется.*) Какую я вчера пьесу смотрел в театре, очень смешно» [С XIII, 220] с пьесой Н. И. Куликова «Ворона в павлиньих перьях» (1860) посвящена специальная наша работа «Завтрак на траве, или Бедный Лопахин», находящаяся в печати в 6-м выпуске сборника научных трудов «Живая коллекция» (М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина). – В. Г.

ваясь субъектом художественного *двойничества*. Неожиданным, но абсолютно закономерным становится в этом фильме то, что две центральных роли, мужскую и женскую, играет *один* актер – Бандо Тамасабура, один из ведущих мастеров школы «Кабуки». «Если, по-вайдовски, – размышляет в своей статье О. А. Федосова, – Настасья Филипповна и князь – это как бы “плоть едина”, то остаются два действующих лица – и тут открывается – не знаю, задумывал так Вайда или само получилось (как у Пушкина о Татьяне, помните, – “попадание” всегда подчиняется своим собственным законам) – открывается пораженному зрителю в моем лице, что у ларчика есть еще одна секретная полость, что пасьянс раскладывается и дальше – и возникает ощущение *двойничества* (курсив наш. – В. Г.) – вечного поиска двойника Достоевским – когда Рогожин – двойник князя – и наоборот. Но двойник в не вполне традиционном понимании – не это твоё злое, бесовское alter ego в зеркале или на портрете в тайной комнате, а двойник по восточному принципу «инь–ян» – черное и белое, равновеликие фигуры, соединенные в одно – целое и неразрывное. Рогожин – черный, Мышкин – белый? Казалось бы – да, и цвет их костюмов это подтверждает, на первый взгляд. Но всё не так просто – в полном единении инь и ян сущности неизбежно перетекают одна в другую – и на какое-то время мы перестаём понимать, так ли уж черен Рогожин и так ли белоснежен князь – всё тоньше, неизъяснимее, несказаннее» [«Откуда у девки киотская грусть...»]. Эта совершенно органичная трансформация двух начал объясняется тем, что внутри Ян всегда есть Инь, а внутри Инь – Ян. Подобное наблюдается в природе: у самцов (Ян) есть небольшое количество женских гормонов (Инь) и наоборот.

«Некоторые произведения Чехова, – отмечает А. В. Кубасов, образно можно уподобить сложной зеркальной системе. <...> То есть те, кто находится в “зазеркалье”, представляют собой вторичное отражение, отражение отражения или образы образов» [Кубасов 2008: 145-147]. Это свойство чеховской сюжетостроительной поэтики связано, в частности, с текучестью, повторяемостью, а подчас даже и «близнецовостью» его тех или иных персонажей, органично переходящих из одного произведения в другое и продолжающих дальнейшую жизнь и развитие там. Речь идет о преумножении свойств и качеств героев, о естественном преломлении и присвоении генов их психофизики, логики их поведения и поступков. Здесь тоже по-своему пересекаются параллельные.

Тот же самый эффект «зеркальности» можно обнаружить у Чехова в раздвоенном параллельном существовании некоторых его персонажей – Коврине, например. Размышляя о «Черном монахе», М. М. Одесская пишет: «можно сказать, что Чехов рассматривает в своей повести возможность “втеснить” описанный Достоевским тип личности – личности исключительной, одержимой страстью к науке, искусству, философии – в рамки социальной реальности и адаптировать ее к ней. В чеховском сюжете эксперимент заканчивается трагически для обеих сторон. Однако Коврин вновь обретает счастье, как только снова встречается с черным монахом и соединяется со своим идеальным сверх-“я” в последней галлюцинации перед смертью. В повести “Черный монах” Чехов идет дальше своего предшественника, литературного “отца”, Достоевского. Он ставит вопрос о возможности социальной адаптации исключительной личности – будь то гений или безумец, – личности, живущей в другой реальности, другом измерении» [«Чехов и Достоевский: отцы и дети»].

При всей очевидной и многогранной разнице художественных миров и поэтик двух классиков, решительном несовпадении этих их «других реальностей» и «других измерений», нельзя в то же время не заметить их сходства в том, что «оба автора одинаково стоят с молоточками и хотят достучаться до совести читателя» [Халфин 2008: 17-20]. А если продолжить сравнение и обнаружить, скажем, их близость в трагикомическом взгляде на жизнь, то с той

лишь оговоркою, что если у Достоевского и комическое восходит к трагическому, то у Чехова, напротив, трагическое способно опуститься, снизойти до комического. Причины широты, объемности, космизма чеховского художественного сознания следует, очевидно, искать в его предельной сосредоточенности на динамике, движении, непрерывной его обновляемости все новыми впечатлениями-мигами, способствующими накоплению эпической энергии.

Одно из таких впечатлений-мигов, например, – снег, падающий на расхристанного его героя Васильева², о чем пишет в своей статье Кэрол Аполлонно [«Чеховский “подпольный человек”: “Припадок”»]. Безусловно, констатирует она, Чехов заимствует этот мотив у Достоевского, когда Васильев подставляет падающему снегу голую грудь, пытаюсь вытеснить душевную и психологическую боль болью физической: «Чтобы отвлечь свою душевную боль каким-нибудь новым ощущением или другою болью, не зная, что делать, плача и дрожа, Васильев расстегнул пальто и сюртук и подставил свою голую грудь сырому снегу и ветру» [С VII, 218]. И то же – у Достоевского: «Снег набился мне под шинель, под сюртук, под галстух и там таял; я не закрывался; ведь уж и без того все было потеряно!» [Достоевский V, 151]. Еще один пример: «Два писателя рисуют одну и ту же сцену – столкновения героя с собственным отражением в зеркале. <...> Отражение в зеркале говорит нам о том, что причинами страданий Васильева, как и страданий подпольного человека, являются изоляция от людей и самоуверенность, проистекающая из этого одиночества».

Выступая, по мнению Скотта Дж. Ф. Бейли, «двойником подпольного человека», Васильев своим поведением все больше сливается с ним [«Чехов пишет рассказ Достоевского: “Припадок”»]. «В том месте, где Васильев очеловечивает погоду, он начинает превращаться в героя Достоевского», – напишет Бейли в своем блоге, отвечая одному из своих читателей. «Васильев лег на кровать и, спрятав голову под подушку, стал плакать от боли, и чем обильней лились слезы, тем ужаснее становилась душевная боль. Когда потемнело, он вспомнил о той мучительной ночи, которая ожидает его, и страшное отчаяние овладело им. Он быстро оделся, выбежал из номера и, оставив свою дверь настежь, без всякой надобности и цели вышел на улицу».

Улицы, как и дома, тоже, случается, обязывают. Вот как объясняет Л. А. Скафтымова выбор романа Достоевского «Преступление и наказание» в качестве основы своего балета его автором композитором Мартыновым: Николай Авксентьевич жил в доме, соседствующем с тем, в котором писатель работал над своим романом; а герой романа – Родион Раскольников жил на соседней Мещанской (ныне Гражданской) улице. А идея взяться за фильм «Три сестры», например, закрепилась в сознании режиссера Сергея Соловьева после того, как студенты актерско-режиссерской мастерской во ВГИКе несколько раз сыграли постановку этой пьесы в реальном московском доме на Басманной, который выглядел как чудом уцелевший очаг давно исчезнувшей культуры. Да, дома и улицы обязывают – но не освобождают, однако же, от ответственности за сделанное на фоне документальных пейзажей и интерьеров.

И тут можно говорить о своего рода пейзажном «двойничестве», о «двойничестве» топографически-географическом. Вторым персонажем «двойничества» с тем же Васильевым окажется у Чехова «влюбленный майор» Вершинин из пьесы «Три сестры». Как можно заметить, чеховские Васильев и Вершинин прогуливались по Москве сходными маршрутами:

«Снег валил, как вчера; была оттепель. Засунув руки в рукава, дрожа и пугаясь стуков, звонков конки и прохожих, Васильев прошел по Садовой до Сухаревой башни, потом до Красных ворот, отсюда свернул на Басманную. Он зашел в кабак и выпил большой стакан

² Чехов, кстати, жаловался, отметит в своей статье Б. Хазанов, что в рассказе «Припадок» никто не заметил описания первого снега в переулке публичных домов.

водки, но от этого не стало легче. Дойдя до Разгуляя, он повернул вправо и зашагал по переламкам, в каких не был раньше ни разу в жизни. Он дошел до того старого моста, где шумит Яуза и откуда видны длинные ряды огней в окнах Красных казарм. Чтобы отвлечь свою душевную боль каким-нибудь новым ощущением или другою болью, не зная, что делать, плача и дрожа, Васильев расстегнул пальто и сюртук и подставил свою голую грудь сырому снегу и ветру. Но и это не уменьшило боли. Тогда он нагнулся через перила моста и поглядел вниз, на черную, бурливую Яузу, и ему захотелось броситься вниз головой, не из отвращения к жизни, не ради самоубийства, а чтобы хотя ушибиться и одною болью отвлечь другую. Но черная вода, потемки, пустынные берега, покрытые снегом, были страшны. Он содрогнулся и пошел дальше. Прошелся он вдоль Красных казарм, потом назад и спустился в какую-то рощу, из рощи опять на мост...» [С VII, 218-219].

«М а ш а. ... А на какой вы улице жили?

В е р ш и н и н. На Старой Басманной.

О л ь г а. И мы там тоже...

В е р ш и н и н. Одно время я жил на Немецкой улице. С Немецкой улицы я хаживал в Красные казармы. Там по пути угрюмый мост, под мостом вода шумит. Одиному становилось грустно на душе.

Пауза» [С XIII, 127-128].

Паузы в чеховских пьесах, как хорошо известно, красноречивей и содержательней многих реальных слов. Так и здесь, в диалоге Вершинина с сестрами Прозоровыми, назначение паузы – в усилении внимания к недосказанному, но почувствованному, вновь ярко и отчетливо всплывшему в памяти Вершинина и Ольги об их замечательном былом. Значительная пауза здесь тоже «двойническая», некий аналог «трам-там-там»: она предвосхищает этот загадочный любовный диалог того же героя с Машею.

«Достоевский больше, чем кто другой, знал, что в человеке живая вода жизни глубоко течет, и человек мелок только в верхнем, видимом слое, – пишет А. П. Скафтымов. – И он не оставался наверху. За экраном сознания, за явственной стороной переживаний он заметил темную периферическую бахрому души. За внешней гармонией рационального и понятного он созерцал волны хаотических, бесформенных стихий...» [Скафтымов 1972: 81]. Эти слова отца цитирует в своей статье о двух сочинениях композитора Н. А. Мартынова по произведениям Чехова и Достоевского его дочь, Л. А. Скафтымова [«Николай Мартынов и его балет “Петербургские сновидения”»]. В центре балета – сны Раскольникова, в которых обнаруживается и пронзительная явь романа Достоевского. Сновидческие элементы, сновидческая природа присутствуют, как известно, во многих его произведениях, что еще раз подтвердится в ряде работ, публикуемых в данном сборнике.

«Мне сложно было остаться в рамках жанра, обозначенного Чеховым как комедия, – вспоминает о другом своем сочинении Н. А. Мартынов. – Уже первое прочтение пьесы Станиславским отличалось от авторского определения. Зрители восприняли ее, скорее, как трагикомедию. В настоящее время многочисленные режиссеры, пытаясь разгадать тайный смысл подобного чеховского определения, зачастую ставят “Вишневый сад” с преобладанием бытового начала – как комедию, даже фарс. Не слишком хитрые аллюзии на “новых русских” (Лопухин) или современные дачные шесть соток (предлагаемая Лопухиным сдача вишневого сада в аренду) – все это меня совсем не вдохновляло. Однако мне показалось, что трудно решать как комедию пьесу, в финале которой заживо заколачивают в доме старика Фирса.

Я старался идти за писателем. Язык Чехова-драматурга прост, но это обманчивая простота. Драматургия его пьес необычайно сложна и не поддается однозначным трактовкам,

не случайно она стала “родоначальницей” драматургии XX века. Поэтому я сосредоточил свое внимание, прежде всего, на том, чтобы подчеркнуть необычность чеховской драматургии. Характерны в этом смысле диалоги действующих лиц “Вишневого сада”, как бы не слышащих друг друга. Мне кажется, развитием этой чеховской идеи и кульминацией явился эпилог оперы, где умирающий Фирс вступает в своеобразный диалог с персонажами этой (Аня) и других чеховских пьес – Соней (“Дядя Ваня”), Машей (“Три сестры”), а также с действующими лицами повести “Палата № 6” – обитателями палаты для умалишенных Михаилом Аверьянычем, Иваном Дмитричем и Андреем Ефимычем. Их голоса звучат из-за занавеса, и на сцене они не появляются, а роли их дублируются исполнителями основного состава» [Горячих 2010: 22]. Таким образом решенный оперный финал «Вишневого сада» делает в конце концов эту пьесу еще более многообещающей – не в том смысле, что она много обещает, а именно в том, что она *позволяет* многое осмыслить и переосмыслить, подводя итоги чеховскому творчеству в форме диалога разного пола и возраста его героев.

Достоевский в письме к княжне В. Д. Оболенской 20 января 1872 г. пишет: «Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической. Я даже верю, что для разных форм искусства существуют несоответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, не соответствующей ей форме» [Достоевский XV, 491].

Если Достоевский «продвинул эстетическое видение вглубь, в новые глубинные пласты» [Бахтин 1979: 313], то французскому кинорежиссеру Роберу Брессону, экранизировавшему «Кроткую», по мнению Е. К. Мурениной, «в его творческом понимании удалось раскрыть значимость творений писателя в так называемом большом времени и на новой смысловой глубине» [«К проблеме рецепции Достоевского в XX веке: “Кроткая” (1969) в киноэстетике Робера Брессона»]. При всем уважении к театру и даже обожании его, нельзя не отказать кинематографу в большей свободе обращения с литературным первоисточником именно в «большом времени и на новой смысловой глубине». Так, например, у Брессона, указывает Муренина, «резкий взмах ресниц кроткой или судорожные подергивания скул на лице её мужа говорят о реакции героев больше, чем слова».

Сопоставляя «Кроткую» Достоевского с чеховской повестью «Жена», Н. В. Мокина замечает: «пожалуй, главное сходство – объединяющее героев стремление к установлению “порядка” в семейной жизни, правда, асоринский “порядок” не столь изощрен, как придуманная офицером-ростовщиком “истинная система”, которой он подчиняет свою семейную жизнь [«“Фантастический рассказ” Ф. М. Достоевского “Кроткая” и повесть А. П. Чехова “Жена”: к проблеме “диалога” писателей»]. К числу общих точек между произведениями, добавляет она, можно отнести и выбор Чеховым «достоевской» темы – «мучительного пути прозрения героя» [Достоевский XXIV, 384]. Все мысли и поступки Асорина, как и рассказчика Достоевского, подчинены «неодолимому стремлению к истине», хотя оно и не обретает у чеховского героя «усиленной формы», «стремления к самой последней истине, “правденской правде”», как у героя «Кроткой».

Думается, формированию экранной стилистики брессоновского фильма в определенной степени способствовали и двойные, скажем так, пейзажи этого «фантастического рассказа». В «Кроткой», указывает Мокина, апрельское солнце, «яркими пучками» осветившее «молчаливые комнаты» [Достоевский XXIV, 26], доминирует не только в картине жизни, но и в «пейзаже души» героя (если воспользоваться выражением Н. А. Бердяева), направляет поступки героя, неизбежно приближающие развязку трагедии, начинающейся в «яркий солнечный день» и завершающейся видением мертвого солнца над мертвым миром.

«Стилистика Брессона, – подчеркивает Муренина, – узнаваема с первых кадров – минимализм, важность детали и предельная визуально-звуковая отточенность каждого кадра, – в крестовине “французских” дверей, в шаткости кресла, в опрокинутости стола, в падении вазы с цветком, в полёте падающего шарфа, в скрежете тормозов... С самого начала всё одновременно и сдержанно, и шокирующе трагично. Естественность и аскетизм брессоновской поэтики в отсутствии изуродованного тела (шаблона голливудских блокбастеров) как нельзя ближе соответствует тональности повествования Достоевского, с той самой еле заметной “горсткой крови” на безмолвном лице кроткой». Нельзя не сравнить эту самую едва заметную «горстку крови» с крупным планом другой жертвы из другого произведения Достоевского: «На маленьком столике, у изголовья, блистали снятые и разбросанные бриллианты. В ногах сбиты были в комок какие-то кружева, и на белевших кружевах, выглядывавая из-под простыни, обозначался *кончик обнаженной ноги* (курсив наш. – В. Г.); он казался как бы выточенным из мрамора и ужасно был неподвижен. Князь глядел и чувствовал, что чем больше он глядит, тем еще мертвее и тише становится в комнате. Вдруг зажужжала проснувшаяся муха, пронеслась над кроватью и затихла у изголовья. Князь вздрогнул» [Достоевский VIII, 503]. В самом этом описании, напоминающем замедленное панорамирование кинокамеры с объективом-трансфокатором, да еще с довершающим ощущение ужаса вдруг резко, до боли в ушах, нарастающим громким, словно от ревающего бомбардировщика, звуком прожужжавшей мухи, – так вот, тут совершенно очевидна кинематографичность самого писателя, что подтверждается, в частности, высказыванием Р. Брессона из его «Заметок о кинематографе», приведенным в статье Мурениной: «Пруст говорит, что Достоевский оригинален прежде всего в своей композиционной аранжировке. Это исключительное по своей сложности и сцеплению целое, чисто внутреннее, с подводными и встречными течениями, подобными морским, – то, что находимо также в Прусте (в ином смысле отличительное), – и эквивалент которому прекрасно сочетался бы с фильмом». По мнению Мурениной, данное высказывание явственно «резонирует» с «основополагающими концепциями российских исследователей Достоевского и Чехова, – полифонией М. М. Бахтина и подводным течением А. П. Скафтымова». Конкретных примеров внимания к подводному течению в фильме Брессона немало, о чем подробно пишет Муренина: «Оттого, что вместо утреннего чаепития у самовара (после сцены с револьвером) она предлагает ему чашку кофе, суть взаимоотношений героев в адаптации Брессона не меняется, – атмосфера непонимания, недоверия и отчуждения в обостряющемся столкновении “взглядов” – и в физическом (глазами), и в экзистенциальном (причём в молчании острее, чем в словах) – коррелирует с настроением петербургского рассказа Достоевского на глубинных уровнях искусства, вне зависимости от специфики жанров или геокультурной локализации».

Заметим, что Скафтымов рассуждает о «подводном течении» [Скафтымов 1958: 313], сделав ссылку на слова Вл. И. Немировича-Данченко, которые, в связи с затронутой темой, стоит привести здесь: «Ни в одной предыдущей пьесе, даже ни в одной беллетристической вещи Чехов не развертывал с такой свободой, как в “Трех сестрах”, свою новую манеру стройки произведения. Я говорю об этой, почти механической, связи отдельных диалогов. По-видимому, между ними нет ничего органического. Точно действие может обойтись без любого из этих кусков. <...> Все действие так переполнено этими, как бы ничего не значащими, диалогами, никого не задевающими слишком сильно за живое, никого особенно не волнующими, но, без всякого сомнения, схваченными из жизни и прошедшими через художественный темперамент автора и, конечно, глубоко связанными как и м то одним настроением, какой-то одной мечтой.

Вот это настроение, в котором отражается, может быть, даже все миропонимание Чехова, это настроение, с каким он как бы оглядывается на свой личный, пройденный путь жизни, на радости весны, и постоянное крушение иллюзий и, все-таки, на какую-то непоколебимую веру в лучшее будущее, это настроение, в котором отражается множество воспоминаний, попавших в авторский дневничок, – оно-то и составляет то *подводное течение* (курсив наш. – В. Г.) всей пьесы, которое заменяет устаревшее “сценическое действие”.

Охватывает какой-то кусок жизни своим личным настроением с определенным движением от начала первого действия к финалу пьесы, но передает это в цепи как бы ничего не значащих диалогов, однако, метко рисующих взятые характеры.

Вот эта манера письма наиболее ярко проявилась в “Трех сестрах”» [Немирович-Данченко 1919: 8-10].

На один из тоненьких ручейков в «подводном течении» «Трех сестер» обращает внимание О. А. Хвостова [«Пушкинский образ Алеко: от Достоевского к Чехову»]: «Образ Алеко в контексте речи Достоевского и в драме Чехова “Три сестры” позволяет ответить на два вопроса: остается ли Чехов в восприятии пушкинского образа Алеко в рамках любовного сюжета поэмы, в какой степени Чехов претворяет идеологему Достоевского об Алеко как “русском скитальце”, который “оторван” от почвенных основ русской жизни и идеалов подлинной культуры? <...> Русское скитальчество, гордыня, подмеченные Достоевским в образе Алеко, наполняются у Чехова экзистенциальными мотивами и переосмысливаются в рамках кризиса мирозерцания интеллигенции рубежа веков, веры и культуры». Лирический треугольник «Трех сестер» Тузенбах–Ирина–Солёный продолжает оставаться на карте этой пьесы наименее изведанным, исследованным, прочувствованным и обжитым. «Солёный, – по мысли Хвостовой, – претендует на роль романтического героя, странного, унылого, застенчивого, “честнее и благороднее очень, очень многих” [С XIII, 151], но его поступки это не подтверждают». Думается, что все же подтверждают частично: ведь на Ирину его неожиданное объяснение в чувствах производит сильное впечатление и отзывается в ее дальнейших поступках. Это освобождает образ героини от статики и сообщает ему необходимую для присутствия в чеховском сюжете динамику.

В «Трех сестрах», считает С. Евдокимова, не менее важно понятие «всё равно», где оно тоже подается как своеобразный лейтмотив, проходя некоей сквозной нитью через все четыре действия пьесы. «При этом фразу эту используют все главные герои пьесы: Ирина, Ольга, Маша, Наташа, Андрей, Тузенбах, Солёный, Вершинин и Чебутыкин, который по сути является настоящим “идеологом” философии “всё равно”. <...> Бацилла “всё равно”, кажется, заразила весь город и всех героев пьесы. Но особенно зловещей фигурой оказывается Чебутыкин, который, будучи врачом, как и доктор Рагин, несет особую ответственность за свое равнодушие и невмешательство. Кажущаяся сначала невинной фраза “всё равно” приобретает всё более и более зловещее звучание на протяжении пьесы, пока не достигает своей кульминации в предпоследних словах пьесы – в сцене, когда Чебутыкин обращается к своему любимому занятию, чтению газет, и, напевая популярную песенку (“Тарарабумбия, / Сижу на тумбе я, / И горько плачу я, / Что мало значу я”), которая неожиданно пародийно приобретает экзистенциальное значение, в очередной раз провозглашает: “Всё равно! Всё равно!”» [«Симпатические чернила Чехова (Достоевский?)»]. Трагизм финала поистине достоевского размаха возникает в этой чеховской пьесе как бы исподволь, постепенно – и набирает в конце концов значительную «передбездновскую» мощь...

Своеобразное продолжение получает эта же тема в другой статье сборника у Р. Л. Джексона, когда он подробно исследует философию героя чеховского рассказа «В ссылке» «ста-

рого Семена, прозванного Толковым». «“Всё равно”: “всё одно”, “никакого толку”, – пишет Джексон, – это тот же взгляд на жизнь, что и у Рагина в “Палате № 6”, и у Чебутыкина в “Трех сестрах”. Чехов же считает, что не всё равно. Толковый является носителем “подпольной” правды, у него есть свое “мироощущение”, но оно заключается в том, что всё бессмысленно...<...> “Привыкнешь!” – вот основа мировоззрения Толкового» [«Мотивы Данте и Достоевского в рассказе Чехова “В ссылке”»].

Поистине гамлетовский вопрос: «Привыкнешь или не привыкнешь?» к навалившейся на тебя тяжелой мрачной горюю жизни, да и может ли вообще, если оглянуться окрест, привыкнуть к ней хоть когда-нибудь? – вот что неотвратимо и неотступно тревожит чеховских персонажей «Циника» и «В ссылке», прокладывая в авторском и читательском сознаниях угрюмо нависающие над пропастью бездны мосты между дантовским «адамом» и достоевским «подпольем»... «При-и-и-выкнешь!..» – кажется, множась на до боли в голове и ушах угрюмое стопудовое эхо, доносится сюда из НИОТКУДА: “выкнешь”-“ыкнешь”-“кнешь”-“нешь”-“ешь”-“шь”-“шьь...” Крик «Попадавай», раздающийся с противоположного берега безымянной сибирской реки, воспринимается как сигнал «Не повезут в рай!» Действительно, «злая мысль Толкового такова: каторжане никогда больше не увидят рая. Его страшный и жестокий вид сочетается с видом его лодки»; и. о. Харона здесь больше, чем Харон, – он реально, фактически обеспечивает путь из бытия в небытие, ПОСЛЕДНИЙ путь... «“Дай бог всякому такой жизни”. Эти слова Толковый часто повторяет. “Ты, известно, семикаторжный. Тебя и черти не берут” [С VIII, 50], – говорят ему. На самом деле, – заключает в своей статье Р. Л. Джексон, – черти “взяли” Толкового так же, как и Сюсина в “Цинике”; вернее, Толковый и внешне, и внутренне уже стал одним из них». Вся толковость внутренней философии Толкового сводится, в сущности, к тому: не поддаваться жизненным искушениям – «не давать поблажку бесу».

О том же Толковом приходится вспоминать, прочитывая еще одну статью Р. Л. Джексона, публикуемую нами [«Чеховский райский сад, или Грехопадение русских Адама и Евы: “За яблочки”»]. Это хозяин сада Трифон Семенович. В чеховском райском саду, отмечает Джексон, «первородный грех» лежит не на русских Адаме и Еве, не на крестьянах, а на Трифоне Семеновиче, этом натуральном «кошее» горько-ироничного сюжета. Умножение «греха» в названии рассказа лишь подчеркивает, «воскликает» безрадостную эту перспективу. «Чеховская сцена в саду – с ее мотивами физической жестокости, духовного убожества, унижения человека и садистского удовольствия от жестокости – тесно связана с произведениями Достоевского, ибо в них затронуты одни и те же моральные и психологические проблемы». Сюжет, настаивающий на «адамо-евинном» первородстве, не может восприниматься иначе как пародийный, это ощущение усиливается и множественным числом библейского запретного плода в заглавии рассказа. Правда, пойманный с поличным деревенский парень Григорий, «почувствовав в словах Трифона Семеновича явную угрозу, уверяет, что взял только одно яблочко, да и то с земли. Но всезнающего хозяина сада не обманешь. Он злонамеренно насмехается над невежеством русского Адама». Если доводить намеченный автором пародийный смысл до конца, то библейской истории Адама и Евы вообще не дано будет завершиться: «Парень и девка оправились и пошли. Парень пошел направо, а девка налево, и... по сей день более не встречались». Род человеческий не продолжится: некому надкусить яблоко. «Трагедия “Адама и Евы”, – заключает Джексон, – лежащая в основе рассказа “За яблочки”, есть обезображивание доброты и красоты».

У Чехова в I записной книжке были такие слова: «Между “есть Бог” и “нет Бога” лежит целое громадное поле, которое проходит с большим трудом истинный мудрец. Русский

<же> человек знает какую-либо одну из этих двух крайностей, середина же между ними не интересует его; и потому обыкновенно он не знает ничего или очень мало». Эту запись он перенес в начале февраля 1897 года в свой дневник. Цитируя ее по дневниковому тексту, слегка отредактированному по сравнению с записной книжкой [С XVII, 224], А. П. Чудаков пишет: «Тем самым она была изъята из художественного контекста, где могла потенциально принадлежать будущему персонажу, но стала выражением собственной мысли Чехова». Анализируя запись, Чудаков отмечает: «Главной ценностью оказывается громадность поля и процесс его прохождения, а также человек, взявший на себя этот труд. И не случайно, что символом свободы, которую только на пороге смерти обретает герой “Архиерея”, оказывается именно поле... <...> Главная задача и особенность современной культуры, как ее видит Чехов, переносится, таким образом, в сферу работы, движения – в том самом громадном поле, о котором он писал в своем дневнике. Человек поля, с напряжением всех душевных сил идущий к познанию “в далеком будущем” “истины настоящего Бога”, не присоединяется ни к одному из известных решений, ни к Достоевскому, ни к современному религиозному движению, но находится всегда в самом поле, в его разных точках» [Чудаков 1996: 187].

Диапазон веры (не в бога, в будущее) у героев Чехова поистине безмерен. Вот мысль Ивана Великопольского из рассказа «Студент»: «и <...> при них (при Рюрике или Грозном. – В. Г.) была точно такая же лютая бедность, голод, такие же дырявые соломенные крыши, невежество, тоска, такая же пустыня кругом, мрак, чувство гнета, – все эти ужасы были, есть и будут, и оттого, что пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше» [С VIII, 306]. А вот поворот мысли в финале рассказа: «думал о том, что правда и красота, направлявшие человеческую жизнь там, в саду и во дворе первосвященника, продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле; и чувство молодости, здоровья, силы, – ему было только 22 года, – и невыразимо сладкое ожидание счастья, неведомого, таинственного счастья овладевали им мало-помалу, и жизнь казалась ему восхитительной, чудесной и полной высокого смысла» [С VIII, 309].

Вера не дается человеку просто так, она обретается им через несчастье, ибо, как писал Достоевский в письме к Н. Д. Фонвизиной, именно «в несчастье яснеет истина». Чехов, по мнению А. А. Гапоненкова, продолжает традицию Достоевского в изображении персонажей колеблющихся, сомневающихся в обретении веры; оба писателя придерживаются одной из важнейших истин русской литературы – счастье обретается страданием [«Жажда верить» Достоевского и “маловерие” Чехова: религиозно-философский диалог в произведениях писателей]. «Маловерие Чехова» (П. Б. Струве) или то же самое, по А. А. Измайлову, «температура веры», укрепляли в нем веру не в Бога, а в человека, раскрывали перед ним «другие внутривселенские горизонты, обрывающиеся там, где его подстерегало неверие. Достоевский же пуше прочего опасался безверия, оставлявшего человека внутренне пустым, полым». Чехов, как правило, останавливался перед бездной, Достоевский расхристанно-самозабвенно устремлялся в нее...

Что же касается сомнений, то Достоевский и Чехов, как пишет Л. В. Карасёв, «сомневались по поводу одного и того же предмета – предмета веры в бессмертие, но подходили к нему с двух противоположных сторон. <...> Если Достоевский сомневался в подлинности, “крепости” своей веры, то Чехов сомневался в истинности и “крепости” своего безверия или “безбожия”. Можно сказать, – подытоживает исследователь, – в истории русской литературы не было двух равновеликих мыслителей и сочинителей, которые бы, несмотря на внешнее несходство, столь “гармонично” дополняли друг друга в самом главном вопросе

человеческого существования: сомнения в вере и сомнения в неверии» [«Достоевский и Чехов. Вера и сомнение»].

«Символ веры Чехова, – по мнению А. В. Кубасова, – лежит в сфере возможного, чуждого; он связан не с изыскательным, а с сослагательным наклонением. Художественной формулой его могут служить слова Ольги из финала “Трех сестер”: “Если бы знать, если бы знать” [С XIII, 188]. Жажда веры передается словом, ключевым для познания. “Знать” в данном случае приближается по смыслу к слову “верить”. Вера, слившаяся со знанием, является одним из необходимых условий обретения человеком смысла жизни. В отличие от Толстого и Достоевского, Чехов не испытывал искуса вероучительства, осторожен он был и в отношениях с официальной церковью. У писателя была иная дорога к храму, связанная с формированием и утверждением ценности внутренней свободы человека, являющейся необходимым условием будущего познания людьми Бога, почву для которого готовили все предшествующие поколения» [«Ф. М. Достоевский и Л. Н. Толстой в “зазеркалье”» рассказа А. П. Чехова “Убийство”»].

А В. Чеботарёва-Билл, например, считает, что в существенной степени житейский опыт пребывания Достоевского в Омском остроге и впечатления Чехова от непосредственных контактов с обитателями сахалинской каторги оказали огромное влияние на последующее творческое формирование обоих писателей, в частности, их представлений о вере и безверии: именно здесь она видит плодородную почву для наиболее яркого их сравнения [«Чехов и Достоевский»]. «То, какую роль приписывает совести Чехов, это, пожалуй, ключевой аспект его родства с Достоевским – здесь и тесная близость, и огромная пропасть», – пишет Чеботарёва-Билл. Этой же мысли придерживается и другой американский исследователь Людмила Парц, отзываясь об Анисиме из чеховского рассказа «В овраге», который, произнося монолог о Боге и зле, начинает его, «как и многие герои Достоевского, со слов: “Бог, может, и есть, а только веры нет”. Анисим приравнивает веру в Бога к наличию совести» [«“В овраге”: совесть Чехова против веры Достоевского»]. «В отличие от Достоевского, который искал возможность верить, боролся за нее и давал однозначный и окончательный ответ на вопрос о существовании Бога и оправдания Бога перед лицом зла, Чехова интересовало многообразие разновидностей веры в рамках этой сложной и многосторонней проблемы», – констатирует Л. Парц.

У некоторых чеховских и достоевских персонажей есть и еще что-то, крепко их сближающее, – не простодушие, а, посмеем так неуклюже выразиться, *тонкодушие*. Это неожиданно сближающее их качество обнаруживает, например, В. В. Прозоров в своей статье: «Раневская подобно Мышкину заключает в себе жажду любить и быть любимой. Она тоже, как и князь Мышкин, только на свой лад, радостно принимает мир. Она умеет быть счастливой, даже когда счастье, казалось, напрочь от неё отворачивается...» [«“Вишнёвый сад” А. П. Чехова в свете размышлений А. П. Скафтымова об “Идиоте” Ф. М. Достоевского»].

Е. В. Киреева в своей статье [«Из наблюдений над принципами интертекстуальных связей у Ф. М. Достоевского и А. П. Чехова: стихотворение А. С. Пушкина “Жил на свете рыцарь бедный...” и роман “Идиот”, серенада К. С. Шиловского “Тигренок” и комедия “Чайка”»] обращает внимание на следующее обстоятельство в поведении Аглаи: она, мол, сумела пересилить и тем самым уязвить князя, декламируя пушкинское стихотворение. «Отмеченная Скафтымовым детскость Аглаи обернулась иными гранями ее души. Заменяв пушкинские буквы АМД “Ave, Mater Dei” (“Радуйся, мать Божия”) на АНБ, что означало: “Ave, Настасья Барашкова”, а потом на НФБ», «Аглая намекает на отношение князя к Настасье Филипповне» [Соломина 1974: 403]. Припоминая это чтение, князь убедился, что Аглая произнесла



эти буквы «с такою неизменною серьезностью, с такою невинною и наивною простотою, что можно было подумать, что эти самые буквы и были в балладе и что так было в книге напечатано. Что-то тяжелое и неприятное как бы уязвило князя» [Достоевский VIII, 210]». Поэтический этот турнир привлекателен и забавен не только органичной детскостью поведения героини; важнее то, что она, демонстративно борясь за собственный «светлый» образ против «темного» образа Настасьи Филипповны, наглядно демонстрирует *силу кажущейся слабости*, проявившуюся в посягательстве ее, Епанчиной, на чужую, ему, князю, принадлежащую территорию. Немаловажно и то, что предложив князю изложение стихотворения поэта в своей редакции, она тем самым невольно бросает вызов и самому автору, что, согласитесь, нельзя не посчитать неприкрыто дерзким поступком. (Заметим в скобках, что в дальнейшем судьба «светлой» Аглаи сложится не многим лучше, чем судьба «темной» Настасьи Филипповны: она рассорится с семейством, подпав, в частности под влияние католического «патера», что напомним нам, в свою очередь, о несчастливой жизни чеховской Раневской в Париже: «Мама живет на пятом этаже, прихожу к ней, у нее какие-то французы, дамы, старый патер с книжкой, и накурено, неуютно. Мне вдруг стало жаль мамы, так жаль, я обняла ее голову, сжала руками и не могу выпустить. Мама потом все ласкалась, плакала» [С XIII, 201].) Тут в пору размышлять о «двойничестве» уже не характеров, а судеб героинь...

Стать писателем в XXI-м веке еще труднее, чем прежде. Нужные, необходимые, точные слова тонут в океане все растущей информации, норовящей заполнить все новые клетки человеческого сознания. Информационный бум все больше напоминает огромную мусорную свалку, в недрах которой можно, разумеется, обнаружить и полезные вещи. Многие новые книги изначально предназначены для тех же самых свалок. Книжки пишут все, и в первых рядах как раз те, кто не умеет писать, да и читать тоже. Рыться в мусоре, наверное, тоже интересно, но все же увлекательное это занятие – на любителя... По мнению Б. Хазанова, «пафос разоблачения», еще недавно свойственный современной литературе и искусству, выдохся. («Красавице платье задрав, видишь то, что искал, а не новые дивные дивы».) Стоит лишь продлить приведенную им цитату из стихотворения И. Бродского «Конец прекрасной эпохи», как современная культурно-историческая ситуация будет очерчена до конца: «И не то, чтобы здесь Лобачевского твердо блюдут, но раздвинутый мир должен где-то сужаться, и тут – тут конец перспективы».

Право отбора верных, нужных, необходимых слов в отравленной ТВ и интернетом атмосфере крайне затруднено. Да и слова, сами по себе, все реже обретают достаточный смысл, чтобы получить возможность быть напечатанными, обнародованными, воспроизведенными на бумаге или на экране монитора. «Слова, слова, слова...» – одна эта фраза Гамлета содержательней любого монолога. Смысл ее в общем-то понятен: чем слов *больше* – тем их *меньше*, вот в чем вопрос и вот в чем ответ.

Эта реплика в сторону – всего лишь для того, чтобы лишний раз задуматься о месте Чехова и Достоевского в современном художественном и, шире, околохудожественном пространстве. Их время не только не ушло, а все больше приходит, оно углубляется и расширяется, оно – если присмотреться и прислушаться к их мыслям и голосам – ко многому, нет, ко всё большему обязывает. Оно настаивает на внимании к себе. Достоевский и Чехов, помещенные в единое поле рассмотрения, сопоставленные, сведенные вместе, – оба настаивают на *движении*, предполагая в нем залог и поиск новой творческой энергии для постижения человеком мира и его места в нем.

Свой особый взгляд на взаимосвязи Достоевского и Чехова излагает А. П. Давыдов в статье «Пушкин, Чехов, Достоевский и мы». Он, в частности, пишет: «Сущность поэтики

Достоевского – в полифонии смыслов, сущность поэтики Пушкина – в их гармонии. Поэтому диалог Пушкина результативен, ведет к небесно-земному, богочеловеческому третьему». Именно с этого ракурса автор взглядывает на чеховское творчество, которое «стало апофеозом анализа неспособности русского человека к принятию эффективного решения. То, что у Пушкина было частью спектра мира, у Чехова стало целым. Иррациональность, неэффективность, раскол в культуре, ее неспособность к выживанию, царь-борисовость России стали основными в чеховском творчестве, где умирание проанализировано как социокультурная проблема. Чехов, следуя пушкинскому принципу “Цель поэзии – поэзия», развил другую сторону этой “цели”». Автор считает, что используемая им «пушкинско-чеховская методология анализа русской культуры с позиций современной науки должна рассматриваться как целое». Сходной мысли придерживается и Л. Д. Ржевский: толстовское сопоставление Чехова с Пушкиным («Чехов – это Пушкин в прозе»), возможно, не имело в виду каких-либо формальных аналогий мастерства и стиля, но предполагало ту гармоничность пушкинского мироощущения, в которой так сочетались жизненные контрасты. «Пушкин увидел начало вырождения русского субъекта культуры, Чехов – писатель его апофеоза» [«Творческое жизнеощущение Чехова»].

И несколько слов о пользе серого цвета, о котором упомянул в своей статье Л. Ржевский, цитируя Кандинского: «...чистая радость и незапятнанная чистота облекаются в белые одежды, а величайшие скорби – в черные. Равновесие этих двух красок, возникающее путем механического смешения, образует с е р ы й цвет. Серый цвет беззвучен и неподвижен. Серый цвет есть безнадежная неподвижность». Ржевский, выделив в качестве главного в поэтике Чехова *синтезм мироощущения*, выразившийся в том, «что он чувствовал сложную противоречивость жизни, слиянность в ней до нерасчленимости светлого и мрачного, улыбки и отчаяния, блаженства и смертного горя». «Певец сумерек», «изобразитель безвольной интеллигенции» владел, оказывается, самым ценным в искусстве секретом – секретом серого цвета. Если прибавить к нему еще белый и черный цвета Малевича, то можно всерьез заговорить о художественной гармонии, сложенной, как и союз чеховских же «трех сестер», из трех слагаемых: черного, белого и серого цветов.

Умозрительное это *троецветие* лишний раз подтверждает, что Чехов и Достоевский существуют в отдельных, автономных мирах; пребывая в то же время в едином духовном, культурном пространстве, они незримо и порою весьма неожиданно взаимосотносятся, взаимопересекаются. И некая индивидуальная «частица чërта» Достоевского может вдруг обнаружиться в художественных генах его соседа по коммуналке вечности Чехова – среди совершенно других «частиц ангела». С этого момента, сделалась еще яснее и объемнее, обрела более расширительные смыслы попавшая в ряды крылатых толстовская фраза: «Все смешалось в доме Облонских...»

Нам остается лишь выбирать. В выборе иллюстративных тем к данному сборнику мы руководствовались вышеизложенными положениями, пытаясь передать хоть какую-то толику художественной осязаемости, зримости высказанным только что словам. А это не столько легко, сколько трудно. Вот почему, например, связанная с творческим миром Мельхиора де Вогноэ картина «Анжелюс» Жан-Франсуа Милле (между 1857 и 1859 гг.) органично соотносится с произведением Сальвадора Дали «Археологический отголосок “Анжелюса” Милле» (1935). И вот почему, в частности, мы использовали в оформлении обложки сборника работу из любопытнейшей серии сюрреалистических иллюстраций «Неудача в системе» польского художника Игоря Морски (2013). Его картина сопрягается с черно-белыми фонами всех разделов книги и служит началом, завязкой взятой темы – человек и его душа, когда его

внутренний мир, сознание начинают рассыпаться, раздваиваться, множиться и причудливо соотноситься к началу XX века. Внутри первого раздела изображение паровоза, мощного знамения той поры, завязывает тему и начинает набирать ход на рельсах истории, а к концу вкладки пути человеческие, обозначенные все теми же рельсами, продолжают параллелироваться и пересекаться...

Литература, с точки зрения некоторых ее мастеров, есть сверхреальность – некая, новая, подлинная, во всей ее целостности восстановленная жизнь. Оставаясь в чине реконструкции, подлинная литература продолжает претендовать и на звание некой новой конструкции, более полной и совершенной, чем жизнь. «Литература, – утверждает Хазанов, – предстаёт перед писателем как некая сущность или, если хотите, живое сверхсущество, наделённое вечной жизнью». И, в конце концов, не так уж и важно, пишет он, «действительно ли Чехов изобразил в художнике Рябовском своего друга Левитана, а в Тригорине самого себя, – мир, созданный писателем, побуждает читателя задуматься о загадках мира, в котором он живёт, и о тайне своей *собственной* (курсив наш. – В. Г.) жизни» [«Смысл и оправдание литературы»]. Именно в силу этого читатель становится на сторону писателя: не участвуя непосредственно в создании литературного произведения, он практически становится его соавтором.

Изрядную долю скепсиса на дальнейшее развитие и становление литературы так, например, аргументирует А. Суконик [«Вовремя взглянуть на часы»]: с одной стороны, «чеховское мировоззрение было предвестником смерти русской культуры», и «через десяток-другой лет после тихого, никем не оцененного столкновения с айсбергом-Чеховым русская культура картинно (всеочевидно) гибнет в столкновении с революцией. Пришла, видимо, пора»; а со стороны другой, он называет «пиком русской культуры» Достоевского, а ключевым моментом в его эстетике считает диалог. Публикацию данной статьи мы решили дополнить фрагментом еще одной работы А. Суконика «Пародия на экзистенциальный роман», касающейся «Записок из подполья» Достоевского. Отсюда тоже простираются горизонты литературы будущего, формируемой и пестуемой переменчивой живой материей этого будущего, становящегося для нас уже настоящим. А, помимо прочего, рассуждения Суконика о присутствии в «Записках...» сразу двух авторов – более молодого и более взрослого – побуждают нас задуматься о типе так называемого «динамического автора», взрослеющего непосредственно внутри повествования, напрямую связанного с «динамическим» же героем. «Герой “Записок из подполья”, – читаем мы у Суконика, – это не Достоевский и не герой Достоевского, а *прозрение Достоевского* (курсив наш. – В. Г.). Автор как бы разделил себя надвое: одну часть себя он поместил в “По поводу мокрого снега”, а другую – в “Подполье”. Сам же он во всей своей эмоциональности, непоследовательности и противоречивости, как истинный писатель, оставался до конца дней одновременно сорокалетним и двадцатилетним героем “Записок...”, *иначе он не написал бы своих романов* (чтобы их написать, нужны были способность к прозрениям сорокалетнего и литературный восторг двадцатилетнего)». Это – очередной вариант все того же «двойничества». В качестве подобной пары (двое в одном) нетрудно представить, например, такого «кентавра», как чеховский Треплев-Тригорин, а если заглянуть в периоды более ранние, то и гончаровских Адуева-младшего и Адуева-старшего. Как видим, присутствие в нашей литературе «динамического автора», как и «динамического героя» – обыкновенная история...

Что до смерти русской культуры, то ее, надо полагать, все же не будет («не дождётесь!») хотя бы потому, что она, всегда зависимая от времени, всегда же превосходит и выпирает из него своей внутренней содержательной мощью, оставаясь «сверхсуществом», неподвласт-

ным только времени. И еще потому, что остается, в частности, многообещающе неисчерпанным диалог Достоевского с Чеховым, о котором пойдет речь в данном сборнике.

Литература

Горячих Владимир. «Вишневы сад», опера Николая Мартынова // Музыкальная Академия. 2010. № 2. С. 18-22.

Громов М. П. Чехов и Достоевский: великое противостояние // *Громов М. П.* Книга о Чехове. М.: Современник, 1989. С. 246-288.

Гроссман Леонид. Достоевский и театрализация романа // Нева. 2011. № 5. С. 230-232.

Кубасов А. В. Биографический дискурс в прозе А. П. Чехова (А. П. Чехов и М. П. Чехова) // Биография Чехова: итоги и перспективы: мат-лы Международн. науч. конференции / Сост. Н. Ф. Иванова. Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2008. С. 145-157.

Немирович-Данченко Вл.И. От редактора // *Эфрос Николай.* «Три сестры» в постановке Московского Художественного театра. Пб., 1919. С. 7-12.

Померанц Г. С. Открытость бездне: Встречи с Достоевским. М.: Сов. писатель, 1990. 384 с.

Скафтымов А. П. Собр. соч.: В 3 т. / Сост. Ю. Н. Борисов и А. В. Зюзин, примеч. Н. В. Новиковой. Самара: Век # 21, 2008. Т. 3. 540 с.

Скафтымов А. Тематическая композиция романа «Идиот» // *Скафтымов А.* Нравственные искания русских писателей. М.: Худож. лит., 1972. С. 23-88.

Соломина Н. Н. Реальный комментарий к роману «Идиот» и подготовительные материалы к нему // *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 9. Л.: Наука, 1974. С. 385-404.

Струве П. Б. Дух и слово. Статьи о русской и западноевропейской литературе. Париж: YMCA-PRESS, 1981. 390 с.

Халфин Юлий. Чехов и Достоевский // Литература: Прилож. к газете «Первое сентября». 2008. № 6. С. 17-20.

Чудаков А. «Между “есть Бог” и “нет Бога” лежит целое громадное поле...». Чехов и вера // Новый Мир. 1996. № 9. С. 186-192.

Произведения А. П. Чехова цитируются по его Полному собранию сочинений и писем в 30 томах (М.: Наука, 1974–1983). В тексте в квадратных скобках буквой «С» обозначены сочинения, «П» – письма, римской цифрой – том, арабской – страница.

Произведения Ф. М. Достоевского, кроме оговоренных случаев, цитируются по его Полному собранию сочинений и писем в 30 томах (Л.: Наука, 1972–1990). В тексте в квадратных скобках обозначены римской цифрой – том, арабской – страница.



I.
ИСТОРИКО-
ЛИТЕРАТУРНОЕ
НАСЛЕДИЕ
А. П. СКАФТЫМОВА



А. П. Скафтымов

<Эпизоды «дочеховского» прочтения Ф. М. Достоевского>
Публикация, вступительная статья, примечания Н. В. Новиковой

Аннотация: В работе представлена часть рукописного наследия А. П. Скафтымова, которая имеет отношение к Ф. М. Достоевскому. Не полностью сохранившиеся выписки, наброски, заметки делались на протяжении 1910-х – первой половины 1920-х годов, до занятий исследователя А. П. Чеховым. Они свидетельствуют о том, насколько А. П. Скафтымов благодаря этому был готов и методологически, и фактически к прочтению чеховской драматургии и прозы: опыт интерпретации «подпольного человека» и «положительно прекрасного человека» оказывается им востребован.

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский, А. П. Чехов, А. П. Скафтымов, подготовительные рукописные материалы, становление методологии, «положительно прекрасный человек», «подпольный человек».

Skaftymov, A. P.

<Some episodes from pre-Chekhov's studies of F. M. Dostoevsky>
Publication, preface and notes by N. V. Novikova

Abstract: The article presents a part of the A. P. Skaftymov's manuscript heritage pertained to F. M. Dostoevsky. Partly preserved notes and sketches were made during 1910-s – the first half of 1920-s, before the researcher studied A. P. Chekhov. They show A. P. Skaftymov being methodologically and practically ready to read Chekhov's plays and stories: he uses the experience of interpretation of “an underground man” and “a perfectly beautiful man”.

Keywords: F. M. Dostoevsky, A. P. Chekhov, A. P. Skaftymov, manuscript materials, methodology formation, “a perfectly beautiful man”, “an underground man”.

В данной работе перед нами стоит вопрос о том, как скафтымовское прочтение Ф. М. Достоевского, нашедшее отражение в подготовительных рукописных материалах, сказывается вскоре на постижении исследователем А. П. Чехова. Сохранившиеся черновые записи А. П. Скафтымова, так или иначе связанные с Ф. М. Достоевским,

появляются в основном на протяжении полутора десятилетий: с начала 1910-х годов по середину 1920-х. Они фрагментарны, в отдельных случаях – точечны, но даже при своей отрывочности, локальности являются ценным материалом для понимания процесса методологического поиска не оперившимся ещё историком литературы, позволяют ощутить движение его мысли. Именно в те годы она направляется А. П. Скафтымовым на выработку собственных принципов литературоведческого труда, лежащих в основу поступенчатого изучения классиков отечественной литературы, прежде всего Л. Н. Толстого и А. П. Чехова. По словам А. П. Медведева, бывшего ученика, впоследствии студента, коллеги и близкого друга А. П. Скафтымова, работы, посвящённые М. Ю. Лермонтову, Ф. М. Достоевскому, Л. Н. Толстому и А. П. Чехову, «обозначали новую последующую ступень и в его личной биографии»¹.

Как известно, путь в науку открывается перед А. П. Скафтымовым в семинаре И. И. Замотина². Первая исследовательская работа будущего учёного, посвящённая усвоению Ф. М. Достоевским лермонтовской традиции, увидела свет в бытность его студентом³. В послеуниверситетские годы, с началом преподавательской деятельности, А. П. Скафтымов продолжит занятия любимым писателем, о чём свидетельствуют публикации 1916-го, 1919-го и 1922-го годов⁴. «Медленное», вдумчивое прочтение Ф. М. Достоевского (самодовлеющая лермонтовская стихия, подспудно набирая силу, выйдет на поверхность к началу 1940-х годов⁵) приведёт исследователя к впечатляющим результатам. Весомым вкладом в постижение его художественного мира становятся фундаментальные исследования: как фиксирует автор, «зимой 1922–1923-го годов» – романа «Идиот»⁶ и «зимой 1924–1925-го годов» – «Записок из подполья»⁷.

Кроме того, в предоктябрьскую пору, примерно с середины 1910-х годов, у А. П. Скафтымова обнаруживается интерес к Л. Н. Толстому, начинается планомерное

- 1 *Медведев А. П.* Из воспоминаний. Школа нравственного воспитания // Методология и методика изучения русской литературы и фольклора. Учёные-педагоги саратовской филологической школы / Под ред. проф. Е. П. Никитиной. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1984. С. 187.
- 2 Литературоведы Саратовского университета. 1917–2009: Материалы к биографическому словарю / Сост.: В. В. Прозоров, А. А. Гапоненков; Под ред. В. В. Прозорова. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2010. С. 220–221.
- 3 *Скафтымов А. П.* Отголоски мотивов лермонтовской поэзии в произведениях Достоевского // Семинарий по истории русской литературы проф. И. И. Замотина: Рефераты по изучению биографии М. Ю. Лермонтова и его произведений. Варшава, 1911 / 1912 акад. год. См. переиздание: *Скафтымов А. П.* Собр. соч.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век # 21», 2008. Т. 3. С. 482–487.
- 4 *Скафтымов А. П.* Лермонтов и Достоевский // *Скафтымов А. П.* Собр. соч.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век # 21», 2008. Т. 3. С. 5–37, 482–490; Он же. <Рецензия на издание Ф. М. Достоевского> // Там же. С. 39–46, 490–491; Он же. Новое о Достоевском // Там же. С. 47–54, 491–499.
- 5 По свидетельству Е. И. Куликовой, «интерес к творчеству Лермонтова А. П. Скафтымов пронёс от студенческих лет до начала 40-х годов. Не случайно, что первым вузовским семинаром преподавателя А. П. Скафтымова был семинар по Лермонтову (1922)» (См.: *Куликова Е. И.* Становление методологии Скафтымова // Методология и методика изучения русской литературы и фольклора... С. 95–96). Е. И. Куликова сообщает и о том, что «в архиве учёного сохранилась статья “О литературной генеалогии образа Печорина” (глава из работы “Проблема индивидуализма в творчестве Лермонтова”). <...> статья писалась к 100-летию со дня гибели Лермонтова и готовилась к публикации» (Там же. С. 96).
- 6 *Скафтымов А. П.* Тематическая композиция романа «Идиот» // *Скафтымов А. П.* Собр. соч.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век # 21», 2008. Т. 3. С. 55–129, 499–502.
- 7 *Скафтымов А. П.* «Записки из подполья» среди публицистики Достоевского // Там же. С. 131–184, 502–505.

изучение его личностно-творческого мира, что выявляется благодаря знакомству с рукописным наследием учёного. И только вслед за погружением в глубины мысли и чувства этих крупнейших писателей, после несуетного, кропотливого «опознания»⁸ их художественных открытий, А. П. Скафтымов обращается к А. П. Чехову. Происходит это как минимум десятью-тринадцатью годами позже того времени, когда его творческим сознанием прочно овладевает Ф. М. Достоевский: случилось так, что часть изначальных чеховедческих заметок А. П. Скафтымова делается на обороте рукописного, не скафтымовской рукой выполненного, а посему, скорее всего, – белого варианта статьи о «Записках из подполья»⁹. Таким образом, элемент преемственности исследовательских размышлений – от Достоевского к Чехову – закрепляется ещё и визуально.

Сразу следует сказать, что после этого к создателю образа «положительно прекрасного человека» и обитателя «подполья» исследовательски развёрнуто А. П. Скафтымов больше не вернётся, тогда как в 1958 году опубликует – своеобразным постскриптумом к тридцатилетнему рассмотрению вершинных творений Л. Н. Толстого – концептуально значимую статью о философии истории в «Войне и мире». Продолжения новаторского по сути разговора о Ф. М. Достоевском не последует, что можно объяснить, предположим, не исчерпанностью проблемно-тематических, образно-поэтических поводов для собственного высказывания о художнике, тем более – не охлаждением к нему, а прояснённой методологической самоопределённости исследователя. Скафтымовская методология нащупывалась, складывалась, опробовалась в ходе литературоведческого анализа произведений Ф. М. Достоевского. Мир его идей, исходящих из одной точки: «человек есть тайна», – пробный камень для А. П. Скафтымова как начинающего исследователя, программным выступлением которого в 1923-м году – в том числе вследствие сосредоточенности на Ф. М. Достоевском – станет итоговое размышление о «соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории русской литературы»¹⁰.

Приобщение студента А. П. Скафтымова к художественно воплощённым откровениям Ф. М. Достоевского, его тревогам и мечтаниям, состоится под руководством профессора, стремящегося побудить своих учеников к такому восприятию писательского гения, которое было бы свободно от искусственных построений и надуманных интерпретаций. И. И. Замотин прививает студентам критическое отношение к «разным хлётко и цветисто написанным этюдам, очеркам, характеристикам, параллелям, силуэтам и т. д., где под прикрытием звучных имён прилагательных: “психологический”, “эстетический” и т. п. преподносятся читателям самые смелые и даже рискованные, но вполне закруглённые с той или другой точки зрения обобщения»¹¹.

8 Скафтымов А. П. Схема изучения литературных произведений (два раздела) // Скафтымов А. П. Собр. соч.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век # 21», 2008. Т. 1. С. 432.

9 См.: Новикова Н. В. «Чайка» в черновых записях А. П. Скафтымова // Наследие А. П. Скафтымова и поэтика чеховской драматургии: Мат-лы Первых междунаrodn. Скафтымовских чтений (Саратов, 16-18 октября 2013 г.): Коллект. монография / редкол.: В. В. Гульченко (гл. ред.) [и др.]. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014. С. 21.

10 Скафтымов А. П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // Скафтымов А. П. Собр. соч.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век # 21», 2008. Т. 1. С. 23-47.

11 Ф. М. Достоевский. Систематический обзор и историко-биографический анализ биографических материалов и критики о Ф. М. Достоевском. Курс, читанный студентам Императорского Варшавского университета и слушательницам Варшавских высших женских курсов в 1912 / 13 академическом году профессором И. И. Замотиным (Курс составлен по лекциям профессора и пособиям, им рекомендованным). Варшава, 1912–1913. С. 3.

Учёный-педагог выступает против попыток безответственного, произвольного истолкования произведений Ф. М. Достоевского, который, с его точки зрения, «в этом отношении особенно удобен: он столько дал в своих сочинениях чисто “философского” – в широком понимании слова – материала, что при помощи их можно производить какие угодно синтезы; поэтому в Достоевском рылись и продолжают рыться все: и юристы, и психиатры, и радикалы, и реакционеры, и атеисты, и отечественные богоскоте-ли – и все непременно извлекают своего особенного Достоевского, такого, какого они желают найти, когда приступают к своим поискам»¹². «Подобным словоизвержениям», которыми «совершенно завален <...> книжный рынок», И. И. Замотин противопоставляет сочинение иного тона и иного целеполагания: «ввести Достоевского как писателя в общую схему истории русской литературы XIX века, которую я тесно <...> соединяю с историей нашей общественности и, вообще, нашей культуры»¹³.

Среди авторов, рекомендованных в пособии, помимо критиков-классиков, включая Вл. Соловьёва и Н. К. Михайловского, – Д. С. Мережковский, А. Л. Волынский, В. В. Розанов, Л. И. Шестов, И. Ф. Анненский, Н. А. Бердяев, Вяч. Иванов, а также В. А. Зелинский, О. Ф. Миллер, Р. В. Иванов-Разумник, А. И. Кирпичников, Д. Н. Овсяннико-Куликовский, Ю. И. Айхенвальд, С. А. Андреевский¹⁴. Судя по всему, столь неоднородный состав тех, чьё слово о Ф. М. Достоевском переадресовывается студентам, должен был говорить о полемической ситуации в сфере рецепции художника и о готовности автора пособия не только предоставить достаточно полный спектр оценок, то есть дать по возможности объективный абрис картины изучения Ф. М. Достоевского, но и на её фоне показать целесообразность, оптимальность выбранного им самим пути и увлечь на него.

Замотинская логия действительно будет востребована А. П. Скафтымовым на первых порах, в скорректированном виде – и в дальнейшем. Прививка против исключительно «психологических», «эстетических» толкований Ф. М. Достоевского, полученная А. П. Скафтымовым от И. И. Замотина, безусловно, со временем сыграет для него методологически позитивную роль, несмотря на то, что ученик «с едва заметной долей критицизма» относится к профессору как представителю сравнительно-исторической школы, «историко-социологической»¹⁵, как тот сам её называл. Однако нельзя не отметить, что в студенческие годы А. П. Скафтымов «опирался»¹⁶ и на другого своего учителя – профессора А. М. Евлахова¹⁷. Его метод десятилетие спустя А. П. Скафтымов охарактеризует «как эстетический и психологический», «подход» А. М. Евлахова

12 Там же. С. 4.

13 Там же. С. 5.

14 Там же. С. 274-275.

15 Куликова Е. И. Становление методологии Скафтымова... С. 87.

16 Там же. С. 85.

17 О «своей признательности» учителю, о «большом» к нему «уважении и расположении» говорит А. П. Скафтымов в письме к А. М. Евлахову от 4 апреля 1914 года. Оно «послужило началом большой дружбы» ученика и учителя, «которая длилась всю их жизнь», о чём свидетельствует А. П. Медведев (*Медведев А. П. Из воспоминаний. Школа нравственного воспитания // Методология и методика изучения русской литературы и фольклора... С. 182-183*). Мемуаристу запомнилось сильное воздействие А. П. Скафтымова как преподавателя гимназии на души и умы его и одноклассников (знакомство их состоялось в 1916-м году, когда учитель «сам увлекался творчеством Лермонтова и Достоевского» и «покорял» подопечных умением проникнуть в ткань их произведений).

к литературе он назовёт «теоретическим»¹⁸; «полностью разделяя» мысль учителя «об эстетической ценности литературы», выскажет вместе с тем несогласие с ним в связи с «ограниченностью анализа, замкнутого рамками только одного текста»¹⁹.

Скафтымовское погружение в Ф. М. Достоевского подготавливается не только уроками, усвоенными на студенческой скамье. Методологическое самообразование продолжится и после окончания университета. Ход его можно проследить по наличию разного рода пометок, сделанных рукой молодого исследователя при штудировании семи томов из серии «Вопросы теории и психологии творчества» (1910–1923 годы). На эту сторону «генезиса методологических принципов А. П. Скафтымова» впервые обращает внимание А. И. Ванюков²⁰. Изучая «следы активного чтения <...> (подчёркивание, выделение на полях, знаки вопроса, надписи и др.)» в скафтымовских книгах, хранящихся ныне в НБ СГУ, он приходит к выводу, что материалы серии «показывают»: «А. П. Скафтымов последовательно и творчески осваивал концепцию “харьковской школы”, прежде всего методологическую, синтетическую составляющую (соотнесённость исторического и психологического методов), теоретическую философскую направленность»²¹, в итоге отделяя зёрна от плевел.

Отдельно коснёмся наблюдений и соображений А. И. Ванюкова по поводу τόма 1914 года издания, приуроченного к 35-летию «научно-литературной деятельности» Д. Н. Овсяннико-Куликовского. Следует признать, что к автору «Наблюдательного и экспериментального методов в искусстве», предложившему читателю «Историю русской интеллигенции»²², у А. П. Скафтымова появляется «много вопросов»²³. Как замечает

18 Куликова Е. И. Становление методологии Скафтымова... С. 90.

19 Там же. С. 90. Очень тонко скафтымовское понимание сверхзадачи сравнительно с евлаховским передаёт А. П. Медведев: его учитель «требует большего внимания к сложной и “тайной” жизни чужой человеческой души, к её тонким интимным переживаниям, которые можно уловить разве только сочувственным сопереживанием, “симпатическим слухом”, а не трезвым, всё упрощающим “самоуверенным” холодным разумом. Он требует большей чуткости: одной логикой душу понять нельзя» (Медведев А. П. Из воспоминаний. Школа нравственного воспитания // Методология и методика изучения русской литературы и фольклора... С. 183). Это различает молодой человек, поступивший в Саратовский университет после четырёх лет армии, в 1922-м году, ставший активным слушателем лекций А. П. Скафтымова, отмечающий, что в годы его студенчества «особенно большим успехом пользовались <...> лекции о Достоевском» (Там же. С. 184). Принципиально важный момент: успеху лекций способствовал сложившийся к этому времени концептуальный подход их автора к интерпретации художественных открытий писателя. «Настоящей школой литературоведения», по словам мемуариста, были и «семинарские занятия под руководством Скафтымова», в семинаре которого «по изучению творчества Достоевского» он активно участвовал (Там же. С. 184-185).

20 Ванюков А. И. А. П. Скафтымов читает «Вопросы теории и психологии творчества»: к истокам скафтымовской методологии // Проблемы филологического образования: межвуз. сб. науч. тр. / Под ред. Л. И. Черемисиновой. Саратов: Саратовский источник, 2016. Вып. 8. С. 212-222.

21 Там же. С. 220.

22 Н. В. Осьмаков считает, что «“История русской интеллигенции” не является, собственно, историей интеллигенции. Это труд о художественном преломлении исканий и настроений, одним словом, – духовной жизни лучшей части русской интеллигенции в узловых, поворотных моментах её эволюции, запечатлённых в выдающихся художественных типах русской литературы» (Осьмаков Н. В. Психологическое направление в русском литературоведении: Д. Н. Овсяннико-Куликовский: Учеб. пособие по спецкурсу для студентов пед. ин-тов по спец. № 2101 «Рус. яз. и лит.». М.: Просвещение, 1981. С. 80. Курсив автора. – Н. Н.).

23 Ванюков А. И. А. П. Скафтымов читает «Вопросы теории и психологии творчества»: к истокам скафтымовской методологии... С. 220.

современный исследователь, А. П. Скафтымов в исследовании «тематической композиции романа “Идиот”» «предостерегал от смешения двух задач в изучении художественного объекта», имея в виду два понятия: «феноменология творчества» и «психология творчества», которыми в своих трудах оперировал известный учёный²⁴.

Дело в том, что с выписок из работы Д. Н. Овсяннико-Куликовского «Идейное наследие Достоевского» начинается подборка рукописных материалов скафтымовского архива, относящихся к писателю (I)²⁵. Редкий случай – запись датируется: «1911, 5, XI», возможно, тем самым фиксируется знаменательный момент начала работы над историей вопроса самой первой публикации. Перед нами – буквально три абзаца, в которых идёт речь о раздвоенности религиозного сознания писателя, о напряжённости этого состояния, которое и является, по мысли Д. Н. Овсяннико-Куликовского, «одним из главных источников его творчества»²⁶. Поскольку приведённые цитаты не сопровождаются комментариями, наличие которых впоследствии будет характерной приметой ознакомления А. П. Скафтымова с работами предшественников, нельзя с полной уверенностью сказать, разделяет он читаемое или отвергает, делает выписки в знак согласия с исследователем или для опровержения его положений.

Однако факт остаётся фактом: одним из десяти пунктов конспективно изложенного вопроса об «отголосках мотивов лермонтовской поэзии в произведениях Достоевского» является в данном случае интересующий нас восьмой: «Верил ли Достоевский?»²⁷. В этих заметках прослеживается дух рассуждений Д. Н. Овсяннико-Куликовского о вере, налицо и отождествление личности художника с личностью его героя, что новичку в науке было уже знакомо по спецкурсу о М. Ю. Лермонтове. Но в этой части, как разграничивает Е. И. Куликова, «методологию И. И. Замотина Ал. Скафтымов-студент не принимает»²⁸. И тем не менее – не избегает следования ей в первом своём, ещё литографированном, сочинении.

Не исключено, что такая ситуация может быть приложима и к первоначальному восприятию А. П. Скафтымовым Д. Н. Овсяннико-Куликовского. По всей видимости, участник замотинского семинария, слушатель замотинского спецкурса и одновремен-

24 Там же. С. 216.

25 Рассматриваем рукописные подготовительные материалы, по возможности реконструируя их последовательность, как это делалось в публикациях предыдущих выпусков «Скафтымовских чтений».

26 Нельзя не согласиться с Ю. В. Манном: «Достоевский не принадлежит к числу излюбленных авторов Овсяннико-Куликовского, который словно чувствовал неадекватность своей методологии творчеству писателя. <...> вне анализа остаётся вся эстетическая сфера бытования “идей”» (Манн Ю. Овсяннико-Куликовский как литературовед // *Овсяннико-Куликовский Д. Н. Литературно-критические работы*: В 2 т. Т. 1. Статьи по теории литературы; Гоголь; Пушкин; Тургенев; Чехов / Сост., подгот. текста, примеч. И. Михайловой; вступ. статья Ю. Манна. М.: Худож. лит., 1989. С. 20). Современный исследователь усматривает у Д. Н. Овсяннико-Куликовского «большой соблазн свести всё к патологии героев, а затем и к аналогичной организации психики их автора» (Там же. С. 20).

27 В нём говорится: «Жажда веры ещё не свидетельствует о её наличии. Достоевский желал, искал веры, но непобедимый скепсис всегда вмешивался и не давал желаемого успокоения. Свидетельства: Кириллов, старец Зосима, Алёша, Христос на картине Ганса Гольбейна, Свидригайлов о вечности» (*Скафтымов А. П. Отголоски мотивов лермонтовской поэзии в произведениях Достоевского (конспективно) // Скафтымов А. П. Собр. соч.*: В 3 т. Самара: Изд-во «Век # 21», 2008. Т. 3. С. 486. Впервые: Семинарий по истории русской литературы проф. И. И. Замотина: Рефераты по изучению биографии М. Ю. Лермонтова и его произведений. Варшава, 1911 / 1912 акад. год).

28 *Куликова Е. И. Становление методологии Скафтымова...* С. 87.

но – евлаховских лекций по истории всеобщей литературы XIX века был осведомлён о специфической позиции сторонника психологического направления в отечественном литературоведении. Вполне возможно, он держал в руках теоретические труды учёного с их заданностью, обусловленной приверженностью школе²⁹. Это тем более вероятно, потому что в тот же период для него притягательна, внутренне близка «евлаховская» сфера – «имманентный, психолого-эстетический анализ»³⁰. Однако очевидно, что, двигаясь, на первый взгляд, в одном «направлении», А. М. Евлахов и Д. Н. Овсянико-Куликовский шли разными путями³¹. Вне всякого сомнения, евлаховский оказывается для

29 Д. Н. Овсянико-Куликовский придерживался следующего понимания «методов в искусстве»: «<...> есть два пути, ведущие к художественному познанию: 1) субъективный и 2) объективный (Здесь и далее – курсив автора. – Н. Н.). Первый легче и доступнее. <...> Он сводится к созданию образов и их сочетанию (то есть к «художественному суждению») по внушениям личного внутреннего опыта человека» (*Овсянико-Куликовский Д. Н. Наблюдательный и экспериментальный методы в искусстве (К теории и психологии художественного творчества) // Овсянико-Куликовский Д. Н. Собр. соч.: В 9 т. Т. 6. СПб.: Прометей, 1911. С. 73*). Ф. М. Достоевский, по теории Д. Н. Овсянико-Куликовского, не принадлежал к тем «умам и натурам», которым «художественное познание <...> доступно преимущественно в пределах их личного внутреннего опыта» (Там же. С. 75). Он, с точки зрения Д. Н. Овсянико-Куликовского, как Н. В. Гоголь, М. Е. Салтыков-Щедрин, Гл. Успенский, А. П. Чехов, – «истинный художник-экспериментатор», потому что «производит свои *опыты* не иначе как на основе близкого и внимательного изучения жизни, которое, конечно, немыслимо без широких и разносторонних *наблюдений*. Но, в отличие от художников-наблюдателей в тесном смысле (А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, И. А. Гончарова, Л. Толстого, по определению автора. – Н. Н.), он в своём творчестве не даёт полного выражения своим наблюдениям, а только пользуется ими как средством или пособием для того, чтобы правильно поставить и повести свои *опыты*» (Там же. С. 78). Промежуточным итогом автора статьи является следующий: «<...> *опыт* в «настоящем», высшем искусстве, коренящийся в психологии обыденного мышления, должен, чтобы стать явлением высшего порядка, пройти через горнило художественного *наблюдения*, которое, разумеется, также коренится в психологии обыденного мышления» (Там же. С. 78). Эта мысль зазвучит и в выводах к рассматриваемой статье: «*Опыт* <...> есть разновидность *наблюдения*, и творчество художников-экспериментаторов основывается на тщательных, широких и нередко разносторонних наблюдениях над жизнью» (Там же. С. 123). О соотношении «строгих методов», которыми «орудует положительная наука» («1) *наблюдение* и 2) *опыт*», в терминологии Д. Н. Овсянико-Куликовского. – Н. Н.), идёт речь ещё в одной программной его статье: «В художественном творчестве есть и то, и другое» (*Овсянико-Куликовский Д. Н. Идея бесконечного в положительной науке и в реальном искусстве // Овсянико-Куликовский Д. Н. Собр. соч.: В 9 т. Т. 6. СПб.: Прометей, 1911. С. 141*). Здесь же подчёркивается: «*Освещение художественного образа, самой жизнью не данное, а вытекающее из особенностей ума, таланта и самой природы художника*, – вот в чём главное отличие *опыта* от *наблюдения* в искусстве» (Там же. С. 145). В довершение этого воспроизведём конкретный отзыв Д. Н. Овсянико-Куликовского о двух «истинных художника-экспериментаторах»: «<...> впрямую подал бы будущий историк, если бы он возымел мысль изобразить Россию второй половины XIX века, с одной стороны, по Салтыкову, а с другой – по Достоевскому: вышла бы картина, составленная из фигур «помпадуров» с «помпадуршами» на одном плане и психопатов с психопатками – на другом. Очевидно, будущему историку, прежде чем пользоваться произведениями Салтыкова и Достоевского, придётся сперва уяснить себе истинный смысл этих произведений, которые были написаны вовсе не для будущего историка, и вникнуть в самый характер творчества этих писателей» (*Овсянико-Куликовский Д. Н. Этюды о творчестве А. П. Чехова // Овсянико-Куликовский Д. Н. Собр. соч.: В 9 т. Т. 5. Изд. 2-е, измен. и доп. СПб.: Изд. И. Л. Овсянико-Куликовской, 1912. С. 117*).

30 Куликова Е. И. Становление методологии Скафтымова... С. 88.

31 См. у Н. В. Осьмакова: «Уже во «Введении» к своему труду («История русской интеллигенции». – Н. Н.) Д. Н. Овсянико-Куликовский подчёркивает, что отныне его задачей стало выяснение не только психологической сущности исследуемых явлений, но определение их «общественно-психологических оснований». Художественные типы русской литературы должны выступать теперь не в их психологической

ученика предпочтительнее, поскольку имеет, по его убеждению, продуктивное основание. Его рациональное зерно в преобразованном виде будет сохранено в скафтымовской методологии.

Что касается Д. Н. Овсяннико-Куликовского, то ближайшая «встреча» с ним А. П. Скафтымова произойдёт примерно в то же время, что и запечатлённая первой записью, правда, – опосредованно, через Ф. Д. Батюшкова, о чём – ниже. А пока, определяя отношение саратовского учёного к методологической прерогативе Д. Н. Овсяннико-Куликовского, в очередной раз сошлёмся на известные итоговые формулировки, когда – в ответ на запрашивающий интерес Ю. Г. Оксмана к исследовательским принципам коллеги – тот признаётся: «К “харьковской школе”, к Овсяннико-Куликовскому у меня никогда особого расположения не было. В нашем деле я смолоду всегда отрицательно относился ко всякой произвольной психологистике и философистике. Психологистика Овсяннико-Куликовского для меня всегда была столь же произвольна, как измышления, например, Мережковского или Гершензона и им подобных. <...> Все по-разному, но все одинаково безответственно “своё” навязывали автору. Я нигде не позволял себе никаких измышлений от себя. Если я говорю о “психологии”, то только в том содержании и в тех пределах, в каких об этом идёт речь в самом произведении. При размышлениях над художественным произведением меня интересовала не “психология” сама по себе. Меня интересовала внутренняя логика структуры произведения (взятого, понятно, во всём целом)»³².

Вслед за обозначенными выписками из Д. Н. Овсяннико-Куликовского, на обороте того же листа, – развёрнутый фрагмент на тему «Трагедия подпольного человека», производящий впечатление исходного эмоционально-аналитического отклика на «Записки из подполья». Судя по всему, это тоже заготовка к первой опубликованной работе: в разделе «Творчество Достоевского» пятым пунктом значится: «Человек в мире», где на первое место поставлено: «Трагедия личности». Тезисное изложение конкретного эпизода в содержании статьи даёт понять, что разговор в ней ведётся по той же канве, что и в рукописном варианте, отличие – в стройности высказывания, в качестве отделки и опять-таки – в указании на присутствие феномена в контексте творчества Ф. М. Достоевского³³. Более того, из рассмотренного рукописного наброска в отдалённом будущем

абстрактности, а в тесном и прямом соответствии реально-историческим типам, сформированным средой и эпохой. Это авторское признание говорит о намерении автора соединить психологические приёмы исследования литературы с методикой культурно-исторической школы, чтобы дать более полное, по его предположению, представление и о развитии литературы, и о движении общественной мысли в России в их взаимосвязи и взаимообусловленности» (*Осьмаков Н. В.* Указ. раб. С. 80).

32 Из переписки А. П. Скафтымова и Ю. Г. Оксмана. Предисловие, составление и подготовка текстов А. А. Жук. Публикация В. В. Прозорова // Александр Павлович Скафтымов в русской литературной науке и культуре: статьи, публикации, воспоминания, материалы / редкол.: В. В. Прозоров (отв. ред.) [и др.]. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2010. С. 287-288. Из письма от 28 июня 1959 г.

33 См.: «Человек устроен с сознанием собственной воли и свободы. Законы природы нарушают это сознание. Жизнь мира идёт по установленным мёртвым законам, и ничто не может предотвратить их действие. Сознание этой невозможности, бессилия человеческой воли пред волей законов создаёт трагедию личности. Ведь своеволие – главная ценность личности. Подпольный человек об этом. “Самая выгодная выгода” – своевольный каприз. Но факты жизни настойчиво опровергают сознание личной свободы человека: какое же тут своеволие, когда человек вызывается к бытию, живёт и умирает без всякого участия своего хотения. Где же смысл таких нелепых противоречий? Давно уже предлагают разрешение вопросов о смысле в идее грядущей мировой гармонии. Но в этом не может быть утешения человеку.

вырастет и полномасштабная статья «“Записки из подполья” среди публицистики Достоевского». Пожалуй, среди имеющихся подготовительных материалов этот – едва ли не самое ценное, чем мы располагаем для доподлинного ознакомления с ходом скафтымовского изучения писателя: это первый по времени связный эпизод осмысления художественных открытий не только Ф. М. Достоевского, но и всей когорты русских писателей, исследовательскому прочтению которых посвятит себя А. П. Скафтымов.

Безусловно, на завершающей стадии постижение А. П. Скафтымовым «трагедии личности» во «внутренней диалектике» “Записок”³⁴ предстаёт мастерски отточенным, концептуально объёмным, прочувствованно убедительным³⁵. Исследователь, после абриса истории вопроса, даёт методологически значимую преамбулу, которая призвана обосновывать его способ понимания «художественного целого»: максимально полное раскрытие этого «целого» может достигаться «установлением взаимного соотношения всех его внутренне-тематических линий», прослеживанием его «общей диалектики»³⁶. Ставя перед собой такую задачу, совершая для её выполнения «обзор всего хода произведения от начала до конца», скрупулёзно рассматривая совокупность сюжетных ситуаций, проявляющих личность подпольного человека, учёный проникает в сердцевину произведения. «Аргументация нашего понимания “Записок”, – поясняет А. П. Скафтымов, – исходит из фактов взаимного соотношения всех идеологических и психологических звеньев, составляющих собою их общую ткань»³⁷.

Отправным положением аналитической главы является следующее: «В своей художественной диалектике Достоевский исходит, как всегда, из установления необходимых ему фактов человеческой психики»³⁸. В конечном итоге, – считает автор статьи, – «Записки» указывают выход к «живой жизни». «Идеологическое содержание» их заключается, по мысли исследователя, в том, что «живая жизнь» осуществляется «только в следовании непосредственным порывам неискоренимой иррациональной потребности любить, жалеть и быть любимым»³⁹. Гуманистический пафос «Записок», по А. П. Скафтымову, – в утверждении идеалов любви, в отказе от индивидуалистического самоутверждения, в

Личность самоценна: права её и хотения исходят не из внешних каких-либо источников и соображений (польза, например), но из самой её сущности. Свидетельства к этому: рассуждения Подростка, самоубийцы из Приговора, Ивана Карамазова и др.<угие>» (Скафтымов А. П. Отголоски мотивов лермонтовской поэзии... С. 485-486).

34 Скафтымов А. П. «Записки из подполья» среди публицистики Достоевского // Скафтымов А. П. Собр. соч.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век # 21», 2008. Т. 3. С. 137.

35 См.: «Взгляните на несомненную независимость индивидуальной воли от доводов рассудка, проникнитесь силой неутомимой жажды самостоятельности (“самая выгодная выгода”), попробуйте устроить счастье такого человека на одних доводах благоразумия и выгоды (“хрустальный дворец”) – и вы увидите, что в рамки разумности человека не включить, что он может желать себе и неразумного “заснамо”, “нарочно” пожелает (“со злости”, назло), если этим благоразумием очень допекать будут и наперёд всю обязательность его поступков предскажут и распишут, пожелает себе заведомо вредного и невыгодного, лишь бы сделать поступок своим, а не навязанным (“самая выгодная выгода”). Если устраивать человека идеально, нужно оставить ему всю свободу личного самоопределения, вплоть до всякого каприза и произвола, потому что без этого он удовлетворён и счастлив не будет (“не дворец, а курятник”))» (Там же. С. 158-159).

36 Там же. С. 136-137.

37 Там же. С. 137.

38 Там же. С. 137.

39 Там же. С. 160.

радости любви и самоотдания. Само собой разумеется, что между первоначальным наброском и готовой статьёй – колоссальная разница, которая наглядно демонстрирует обретение исследователем методологической почвы, но подчеркнём: предпосылка этого – в раннем, скорее, – интуитивном восприятии внутреннего состава обитателя подполья, восприятии, не удовлетворённом существующими трактовками явления и авторского к нему отношения.

За описанным эскизом располагаются выписки из двух статей С. А. Андреевского – о романе «Братья Карамазовы» и М. Ю. Лермонтове, что ещё раз свидетельствует о небольшом временном промежутке появления их и предыдущих, о подготовительном этапе в работе студента А. П. Скафтымова над первой статьёй. И в ней можно уловить «отголоски» ключевых моментов этих работ. Заключительный пассаж, актуализирующий лермонтовское ощущение демонизма, ассоциативно выводит начинающего исследователя на Слово В. В. Розанова о «Братьях Карамазовых».

Следующий, на наш взгляд, лист, точнее – листок озаглавлен по-учебному просто: «Из биографии Достоевского» (II). Здесь – сведения об истоках его писательской карьеры, о специфических чертах поведения и характера юноши, избирающего художническое поприще, с лаконичной скафтымовской оценкой: «Сомнение». Всё это почерпывается из «Очерков по истории новой русской литературы» А. И. Кирпичникова, то есть из книги, входящей, что называется, в обязательный список. Если иметь в виду записи, о которых говорилось выше, эти появляются примерно в то же время и с той же целью: воссоздать портрет души любимого писателя, чтобы приблизиться к разгадке самостийной природы его героев.

Далее, по идее, должны следовать два тетрадных листа⁴⁰, содержащих цитаты, преимущественно – комментированные, сжатый пересказ отдельных положений, заметки по поводу сделанных выписок, и всё это – в виде плана-конспекта частично первой, целиком – второй и третьей частей⁴¹ главы о Ф. М. Достоевском из свежеезданной тогда «Истории русской литературы XIX века», вышедшей под редакцией Д. Н. Овсяннико-Куликовского (III). Автор очерка, позволяющего монографически охватить творческий путь Ф. М. Достоевского, – Ф. Д. Батюшков⁴². Он не исповедовал методологию редактора издания, однако явно к ней восходят отправные положения его трактовки классика, словно сориентированы на неё и названия некоторых частей, в частности – наиболее прозрачно – «Опыт и наблюдения».

Созвучны терминологии Д. Н. Овсяннико-Куликовского и отдельные формулировки Ф. Д. Батюшкова, почти дословно воспроизведённые А. П. Скафтымовым: «Достоевский производил опыты», «Наблюдения и интуиция». Возможно, это сходство случайно, или оно объясняется внутренней потребностью Ф. Д. Батюшкова соблности, хотя бы

40 Листы исписаны простым карандашом, с обеих сторон, просторно, с полями и графическими пропусками, как и предыдущие – по дореформенной орфографии. Первый лист, по всей видимости, отсутствует, на имеющихся воспроизводится авторское членение материала. Отсутствуют (или не сохранились?) конспективные записи остальных частей главы: IV. «Идейный роман и любовная трагедия (“Записки из подполья”, “Преступление и наказание”, “Идиот”)); V. «Этика и политика (“Бесы”, “Дневник писателя”, “Подросток”)); VI. «Карамазовы и карамазовщина».

41 Третья глава завершается характеристикой Ф. М. Достоевского-кагоржанина.

42 Батюшков Ф. Д. Фёдор Михайлович Достоевский // История русской литературы XIX века: В 5 т. Т. IV / Под ред. Д. Н. Овсяннико-Куликовского, при ближайшем участии А. Е. Грузинского и П. Н. Сакулина. М.: Изд- Т-ва «Мир», 1909. С. 284-334.

внешне, желаемое для фундаментального труда единство взглядов, или вызывается условием, распространяемым на весь авторский коллектив. Наконец, видимые промельки сходства, переключка подходов могут расцениваться и как дань уважения к Д. Н. Овсяннико-Куликовскому, равнодушие к элементам его системы. Так или иначе, мимо знаков её присутствия А. П. Скафтымов не проходит. Кстати говоря, первое упоминание А. П. Чехова в скафтымовских рукописных заметках появляется с подачи Ф. Д. Батюшкова, который, как констатирует молодой исследователь, полемизируя с В. Г. Белинским «по поводу законности психопатических элементов в литературе», ссылается на «Чёрного монаха». Рассказ окажется вне поля зрения А. П. Скафтымова-чеховеда, обращение к нему только намечается им, но под другим углом зрения, в «системе»⁴³ рассмотрения прозаических произведений драматурга. В таком случае «Чёрный монах» становится венчающим содержательный смысл этого контекста «Чайки».

Однако в большей степени А. П. Скафтымова занимает, надо полагать, логика раскрытия Ф. Д. Батюшковым художественного мира Ф. М. Достоевского, целостная картина этого мира в его движении и параллельно ей реконструируемое создателем очерка литературно-критическое преломление писательского творчества. Реалии этого плана с готовностью схватываются и подхватываются молодым исследователем, им фиксируются полемические ситуации, в которые вступает автор главы. С другой стороны, заметно и то, что некоторые из этих моментов, а также из наблюдений и суждений собственно батюшковских, берутся А. П. Скафтымовым на заметку как спорные, вероятно – для уяснения вопроса, поиска самостоятельного его разрешения, устранения сомнений, проверки и перепроверки на приемлемость, на соответствие грандиозному художественному явлению своего представления о нём.

О том, что это происходит, говорят многочисленные пометки на хранящихся в НБ СГУ книгах из скафтымовского собрания, посвящённых Ф. М. Достоевскому, включающих статьи о нём, вышедших в свет как раз в тот период, когда их владелец осваивает мир писателя, или несколько раньше этого – в 1900-х – начале 1910-х годов. Поскольку они служили дополнительным источником освоения А. П. Скафтымовым столь притягательного для него мира, считаем уместным привлечь им прочитанное в связи с его же подробным рассмотрением «батюшковского» Ф. М. Достоевского. Тем самым объективно очерчивается круг специальной литературы, помогающей воссоздать творческий облик «скафтымовского» Ф. М. Достоевского.

Систематизированный и структурированный разбор Ф. Д. Батюшковым художественного наследия писателя и его литературно-критической рецепции, побуждающий к продолжению разговора о главном, наверняка способствует обдумыванию А. П. Скафтымовым накапливающегося в студенческой аудитории багажа знаний на сей счёт и обогащению его.

После описанных «многослойных» материалов дооктябрьской поры, плотно идущих друг за другом, перед нами – черновой набросок⁴⁴ микроскопического, по сравнению

43 Скафтымов А. П. «Чайка» среди повестей и рассказов Чехова. Цит. по: Новикова Н. В. Из рукописей А. П. Скафтымова: «Чайка» среди повестей и рассказов Чехова // Наследие А. П. Скафтымова и актуальные проблемы изучения отечественной драматургии и прозы: Мат-лы Вторых междунар. Скафтымовских чтений (Саратов, 7-9 октября 2014 г.): Коллект. монография / редкол.: В. В. Гульченко (гл. ред.) [и др.]. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2015. С. 48.

44 Запись – на четвертинке большого листа в линию, из тех, что до революции печатались с водяными знаками, чернилами буро-зелёного цвета, по новой орфографии. На обороте – о реализме в европейском

нию с ними, порядка (IV). В рамках некоей программы, по-видимому, по истории русской литературы XIX века, отводится он Ф. М. Достоевскому и даётся седьмым пунктом. К сожалению, отрывок предстаёт выхваченным из контекста: окружение его не сохранилось. Зато без особого труда улавливаются в этом отрывке отголоски батюшковского истолкования обстоятельств писательской жизни и отличительных примет его творчества, даже обозреваемый период практически совпадает с тем, который внимательно изучен А. П. Скафтымовым по известной главе. Справедливости ради повторимся: рассказ Ф. Д. Батюшкова о Ф. М. Достоевском напитывается обильным потоком сведений, оценок, трактовок, которые берутся начинающим исследователем со стороны, что находит отражение и в этом лаконичном фрагменте. Причём, не возникает ощущения нестыковки, разнобоя, наоборот – ощущается логическая обусловленность в понимании художественного и личностного роста писателя.

Очередные две позиции должны занять примеры обращения к Ф. М. Достоевскому через Л. Н. Толстого (V, VI). Сам этот факт означает не что иное, как постепенное переключение на другого писателя в то время, когда первый остаётся в эпицентре внимания: цитатам из «Дневника молодости» Л. Н. Толстого предпосылается название: «К Дост<оевскому> о самолюбии». Судя по году издания книги, откуда делаются выписки, – 1917-й, – ясно, что раньше они появиться не могли. Исходя же из того, какого качества бумага, момент цитирования определяется более точно. Дело в том, что А. П. Скафтымов пользуется в этом случае четвертинкой точно такой же гладкой бумаги, как и для черновика статьи о «Записках из подполья» (см. ниже), а там на ней явственно проступает оттиск: «Фабрика “Маяк революции” № 7», – такое название с ноября 1922 года получила писчебумажная фабрика в Пензе⁴⁵.

Вторая выписка о Ф. М. Достоевском (VI) из подборки, относящейся к Л. Н. Толстому, появляется благодаря внимательнейшему чтению А. П. Скафтымовым ранней монографии Б. М. Эйхенбаума⁴⁶. О принципиальных расхождениях саратовского и петроградского историков литературы «в истолковании творчества Толстого»⁴⁷ известно со слов скафтымовских учеников, слушателей спецкурса по его творчеству и участников спецсеминара аналогичной тематики⁴⁸. Выписки сопровождаются комментариями, которые заканчиваются словами: «С Эйхенбаумом покончить. Выписать, что ценно для установления приёмов». На отдельной четвертушке – публикуемый нами экспрессивно-лаконичный отклик на тираду оппонента об отсутствии у Л. Н. Толстого «повествовательности» как таковой, о «кризисе повествовательной прозы» применительно к создателям «Войны и мира» и пятикнижия, наконец, о фактуре диалогической ткани в произведениях Ф. М. Достоевского.

романе: «Класс<ическая> лит<ература> рисует только человека и ставит его выше универса (со ссылкой на Буало. – Н. Н.).

45 Запись ведётся простым карандашом, на обороте – чисто.

46 *Эйхенбаум Б. М.* Молодой Толстой. Пб.; Берлин, 1922. 156 с.

47 *Куликова Е. И.* Александр Павлович Скафтымов. Спецкурсы и спецсеминары // Методология и методика изучения русской литературы и фольклора... С. 138-142.

48 Имеется десять четвертинок больших нелинованных листов в обложке из сложенной пополам половинки такого же листа с надписью: «Эйх<енбаум>. Мол<одой> Т<олст>ой», почти все они заполнены с обеих сторон, сначала – чёрными чернилами (7 страниц), затем – фиолетовым карандашом (12 страниц) выписками из названной книги. Выписки сопровождаются указанием страниц, карандашные во многих случаях даются с отчёркиванием почти каждой фразы.

Следует сказать, что Ф. М. Достоевский, упоминаемый Б. М. Эйхенбаумом в связи с анализом «первого Севастопольского очерка – своего рода программной статьи к следующим очеркам»⁴⁹, даётся с проекцией на его роль в будущем. Приведённую цитату предваряют соображения обобщающего характера: «От своего лица (как у Пушкина “Выстрел”, “Станционный смотритель”, “Капитанская дочка”) Толстой никогда не пишет, потому что он, в сущности, никогда не *повествует* (курсив автора. – Н. Н.). Развитие чисто повествовательной формы было делом предыдущего поколения (30-х годов) – эпоха Толстого и Достоевского есть кризис повествовательной прозы»⁵⁰. Заканчивается цитируемое предложение обращением к Л. Н. Толстому, после чего мотивируется линия развития этой разновидности русской литературы: «Толстой развивает конкретную “мелочность” в описаниях и соединяет её с “генерализацией”. Неудивительно, что после них русский роман останавливается в своём развитии и на смену ему являются анекдоты Чехова»⁵¹. Вслед за этим судьба «повествовательной прозы», период которой, по мысли Б. М. Эйхенбаума, «заканчивает собой» И. С. Тургенев, объясняется вплоть до современной исследователю – ремизовской, замятинской и других.

Вскользь заметим, что скафтымовское «Неправда!» не могло не относиться и к высказыванию об «анекдотах Чехова», пришедших на смену русскому роману. Решительное несогласие А. П. Скафтымова с эйхенбаумановской точкой зрения относительно А. П. Чехова заявляется в первой половине 1920-х годов, точнее – в середине этой половины, что уже нами выявлено как период внутренней предрасположенности к углублённым «чеховским» штудиям.

В черновиках А. П. Скафтымова, относящихся к Ф. М. Достоевскому, самая большая доля записей приходится на черновик статьи о «Записках из подполья» (VII). К сожалению, удалось обнаружить только в общей сложности восемь разрозненных его страниц⁵². Время их заполнения – не раньше предновогодья 1922-го, а ещё вероятнее – не раньше хотя бы начала 1923-го года. Судя по всему, вскоре эти листы были сложены пополам для использования в качестве обложек к библиографическим сведениям и к первоначальным записям о повести и рассказах Л. Н. Толстого: «Темы и общая литература», «Юность», «Встреча в отряде», «Метель», «Поликушка», «Записки маркера», «Два гусара». К ним, по всей видимости, примыкают две четвертинки тетрадных страниц в клетку, на одной из них значится порядковый номер «27». Упорядоченность такого рода может говорить о приближении работы к завершающей стадии.

Для более точного понимания скафтымовской версии концептуального существа «Записок из подполья» с анализом их «темы внешней» и «темы внутренней», а затем – «генезиса»⁵³, имеет смысл реконструировать историю создания статьи, однако соотнесение окончательного варианта исследовательского текста с черновым может принести

49 Эйхенбаум Б. М. Молодой Толстой. Пб.; Берлин, 1922. С. 121.

50 Там же. С. 121.

51 Там же. С. 121.

52 Две из них исписаны карандашом, без пагинации, семь – пронумерованы, исписаны с одной стороны чёрно-бирюзовыми (листы 14, 17, 19) и чёрными чернилами (листы 20, 22), причём, в соответствии с содержанием, пронумерованные карандашные страницы действительно следует поместить вначале: ход анализа «Записок» разворачивается с них. Записи делаются на пензенской, как определяется выше, бумаге.

53 Скафтымов А. П. Схема изучения литературных произведений (два раздела) // Скафтымов А. П. Собр. соч.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век # 21», 2008. Т. 1. С. 432.

плоды при полной сохранности черновика собственно аналитического рассмотрения художественного произведения. Провести такую операцию не представляется возможным как раз из-за отсутствия многих звеньев логической цепочки анализа. И тем не менее попытаемся в разреженной его фактуре уловить моменты, которые подвергнутся пересмотру или, напротив, останутся без изменений, тем самым стать свидетелями хотя бы отдельных, выхваченных из контекста, этапов формирования аналитической ткани.

Первые два, в буквальном смысле слова, отрывка – об «инерции сознания» подпольного человека, о «наслаждении унижением» и о предвещающем его «сознании себя униженным»; о выяснении вопросов, «в чём»⁵⁴ заключается это унижение и в чём достоинство «загрязнилось»; о «злобе» его, «всегда» борющейся «с какими-то противоположными элементами», «о стремлении к какой-то ценности» и – «удалении» от неё, о причинах «выбора» между «положительными элементами» и «гадостью», которые проясняются в «рассказе о поступках героя». Далее предполагается каждый из этих «рассказов о поступках» рассмотреть «в отдельности» и в «скомпонованности», направленной на «обнаружение “тщеславия”».

После удаления (вычёркивания) большей части записей остаются только те, которые относятся к мысли об «инерции сознания» и «бездействии», к нему, с точки зрения исследователя, приводит сознание, не могущее «упереться во что-либо “первоначальное”, коренное»; кроме того, сохраняется мысль о «выборе» между «злостью» и «противоположными элементами», который определяется «не сознанием» и мотивируется в «рассказе о поступках героя» актуализацией «функции обнаружения “тщеславия”».

В окончательном тексте второй главы скафтымовской статьи – «Внутренняя диалектика “Записок”» – этот план осуществляется в таком порядке: о «загадке» героя, «выставленной» в начале произведения, то есть о «факте “нарочитой злобы”», что объясняется «как проявление самолюбия, крайнего самоутверждения»; далее разбираются «три примера “наслаждения обидой”», подчёркивается «неустранимость чувства обиды»⁵⁵, даже когда «личного виновника обиды нет, когда ограниченность и приниженность собственного существа осознаются как нечто неизбежное, общее и естественное», а после «совершённой “гадости”» герой «не перестаёт чувствовать себя загрязнённым, омерзительно-гадким»⁵⁶. Автор статьи резюмирует: «При этом психологическая сущность “злобы” во всех трёх примерах раскрывается как внутренний протест внешне побеждённого “я” против неодолимости и неизбежности обиды (унижения) <...> Для нас здесь важно указать, что “наслаждение обидой” в “Записках” ясно объяснено как проявление бунтующей гордости. Как обнаружится ниже, этот момент займёт важное место в общей логике целого»⁵⁷.

Выверенность шагов в освещении «внутренней диалектики» поведения подпольного человека приводит исследователя к развёрнутой его характеристике: «Сознание героя ни на чём не могло остановиться как на *должном*. <...> У него не было и не могло быть деятельности. Он беспринципен. <...> Его поступки случайны и противоречивы, в них нет натуры и, наоборот, много искусственно выделанного, сочинённого <...> И

54 Подчёркнуто в рукописи.

55 Скафтымов А. П. «Записки из подполья» среди публицистики Достоевского // Скафтымов А. П. Собр. соч.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век # 21», 2008. Т. 3. С. 138. Здесь и далее – курсив автора.

56 Там же. С. 138-139.

57 Там же. С. 139-140.

инерция его не от лени (VI гл.). <...> Он и в бездействии непрочен. Он и на этом идеале остановиться не может, как ни на каком другом. Во всём этом ясно выступает мысль о бессилии рассудка создать какую бы то ни было внутреннюю опору, которая имела бы безусловную, обязывающую ценность»⁵⁸.

Рядом с такой развёрнутой, логически чёткой и психологически обоснованной интерпретацией внутреннего содержания подпольного человека рукописные варианты его описания выглядят основательной заготовкой, благодаря им в конечном счёте «внутренний психологический состав героя Подполья»⁵⁹ прорисовывается исследователем с максимальными подробностями, вскрывающими причины переходов его настроения. Природа обитателя подполья обнаруживается в «двух главных и основных свойствах: в особенном обострении чувства собственной личности и утончённости сознания».

14-я страница черновика, в итоге зачёркнутая целиком, впоследствии не используется, но содержащиеся здесь наблюдения и рассуждения исследователя о «мыслях и переживаниях» героя способствуют более тонкому и глубокому в целом разбору текста. С 17-й страницы в текст статьи переходит мысль о готовности подпольного человека, «вопреки всем призывным стремлениям своей души», превыше всего «поставить господство и независимость своей воли». Для сравнения: «Ради того, чтобы заявить свою волю, человек с проклятием пойдёт наперекор требованиям природы, кинется на добровольное страдание, с тем чтобы в сознании себя обиженным, раздавленным, но непокорившимся ощутить сладость своей самостоятельности»⁶⁰. Но если в черновике за словами о независимости воли следует понимание неизбежного одиночества героя («Всегда соревнующая и всегда уязвляемая гордость отрезывает человека от людей, замыкает его в насторожённом враждебном одиночестве»), то в статье вместо этого – иные акценты: предположение о «единственной погоне, чтобы не отдать себя в преобладание чуждому тщеславию»⁶¹ и о неизбежной «самооболганности»: «И вот всегда соревнующий, завистливый, чтобы защитить себя от снижения в сознании всякого чужого “я”, он, не имея своего знания о должной ценности, схватится за все средства, утверждая себя, перестанет быть собою, возведёт на себя ложь, лишь бы не допустить снижения себя в мнении другого»⁶².

19-я страница предуготовливает к пониманию того, что «логическая линия» «Записок из подполья» «та же, что в “Приговоре”», – то есть в «известном вымышленном письме “логического” самоубийцы, которое Достоевский <...> напечатал в “Дневнике писателя” за 1876 год»⁶³. Здесь расхождений между черновиком и статьёй нет, чего не скажешь о следующих двух страницах черновых записей, 20-й и 22-й. Они заполнены наблюдениями, цитатами из текста, суждениями о поведении подпольного человека в сцене проводов Зверкова. Исследователь склоняется к тому, что этот «эпизод <...> весь сконструирован в тенденции опорочения всего поведения героя», – так говорится о его существовании в рукописи, в ином ключе рассматривается он в статье, где её автор стремится постичь ещё одну «неразрешённую “загадку”»: «откуда же в нём, например, после “развратика” – “раскаianie”»

58 Там же. С. 140.

59 В рукописи это слово везде – с заглавной буквы.

60 Скафтымов А. П. «Записки из подполья» среди публицистики Достоевского... С. 159.

61 Там же. С. 159-160.

62 Там же. С. 160.

63 Там же. С. 158.

<...> с какими же, наконец, “противоположными элементами” в себе он боролся»⁶⁴. Вслед за этим в черновике в таком же духе намечается анализ эпизода с Лизой.

Заметим, что далее А. П. Скафтымов специально обращается к анализу «Приговора», что демонстрируют часть страницы 27-й и часть предваряющей её, не включённые в статью. Речь идёт о том, что в финале «Записок из подполья», как и после выхода «Приговора», по мнению исследователя, «присутствует» «“нравоучение” <...> на этот раз <...> вместе и рядом с отрицанием. <...> Этим заканчивается вся философия “Записок из Подполья”». Созвучие такому выводу – в самом конце скафтымовской статьи, после рассмотрения вопроса об «элементах эмпирической личности Достоевского в “Записках из подполья”»: «“Записки” в целом выражают мировоззрение Достоевского (этого времени) в его отрицаниях и утверждениях»⁶⁵.

Среди рукописных заметок интересующего нас характера находится страница из журнала «Красная новь» за 1928-й год с рецензией Е. Тагера на книгу «Ф. М. Достоевский и И. С. Тургенев. История одной вражды» (VIII). На полях рукой А. П. Скафтымова, химическим карандашом, вертикальной волнистой линией выделяется полное название рецензируемой книги с обозначением выходных данных рецензии на неё и такой же линией, синим карандашом отмечены строки о «лихорадочной напряжённости» Ф. М. Достоевского, вынужденного добиваться у И. С. Тургенева участия в своём журнале, и о «безразличной благожелательности» коллеги по цеху. Как видим, А. П. Скафтымов реагирует на конфликтную сторону взаимоотношений двух видных художников, скорее всего, солидаризируясь с рецензентом в оценке этически сложных обстоятельств: сочувственно – к одному из них и без приязни – к другому. Е. Тагер уже в «интригующем заглавии» отмечает у подготовивших книгу «оттенок какой-то погони за сенсацией»: «ведь имеющаяся переписка охватывает как раз дружественный период⁶⁶ в отношениях писателей»⁶⁷.

«Недоумение» вызывает у него и то, что издавна привлекающий историков литературы факт, «за последнее лишь десятилетие» подвергшийся изучению такими специалистами, как Н. К. Пиксанов, А. С. Долинин, К. И. Чуковский, достойный «явиться предметом особой сводной работы», подаётся не соответствующим литературоведческой ситуации образом, что, по мнению рецензента, «несколько портит впечатление от этой в общем интересной и нужной книги»⁶⁸. Отдельно коснёмся специфической приметы времени, в которое суждено было выйти в свет этой книге: «задачей, поставленной правильно», называет Е. Тагер ту, что стояла перед её создателями, а именно: «истолковать <...> антагонизм И. С. Тургенева и Ф. М. Достоевского как «спор двух социальных групп, враждебных друг другу», что сформулировано Н. Ф. Бельчиковым в предисловии. Эта деталь, спроецированная на скафтымовские принципы исследовательского труда, красноречивее развёрнутых характеристик атмосферы эпохи свидетельствует о плодотворности методологического курса саратовского учёного и безоговорочно – об органичности его для подлинного изучения литературы.

64 Там же. С. 146.

65 Там же. С. 184.

66 У Е. Тагера подчёркнутые слова даются курсивом.

67 Тагер Е. Ф. М. Достоевский и И. С. Тургенев. История одной вражды. Переписка / Под ред., с введ. и примеч. И. С. Зильберштейна. Л.: Academia, 1928. С. 200+XVI // Красная новь. 1928. № 9. С. 292.

68 Там же. С. 292.

Помимо рукописных материалов, на протяжении полутора десятилетий отражающих процесс изучения А. П. Скафтымовым Ф. М. Достоевского, архив содержит и свидетельства того, когда и в связи с чем исследователь возвращается к писателю после завершения программных статей о нём. Сохранилась подборка систематизированных выписок, посвящённых специфике писательского труда (IX), в ней – признания из писем Ф. М. Достоевского и воспоминаний о нём, сопровождаемые скафтымовскими комментариями. Частично они представлены во второй книге трёхтомника «Русские писатели о литературе»⁶⁹. Записи делаются на четвертушках плотной, гладкой белой бумаги, с одной стороны, фиолетовыми чернилами. Этапы зарождения и создания художественного произведения исследователь обозначает рубриками: «Когда заражался желанием писать», «Замысел», «Замысел и импульс», «Импульс», «Материалы и источники. Natura», «Прототипы», «Изучение материалов», «План», «Типы и формы плана», «Формирование произведения», «Словесное воплощение», «Как работали (режим)».

Приводим те эпизоды, в которых фигурирует Ф. М. Достоевский: касательно замысла, продумывания и составления плана – пример работы над романом «Идиот» (после ссылок на Э. Золя, И. С. Тургенева, Эдгара По, А. С. Пушкина, перед ссылкой на Л. Н. Толстого); опять применительно к писателям-классикам, в связи с изучением ими материалов – фиксируются два их источника: записные книжки и собственные воспоминания, из которых извлекаются, в соответствии с творческой задачей, прототипические данные; Ф. М. Достоевский привлекается учёным и для указания на разнообразие индивидуальных особенностей писательского труда: по поводу вопроса, «как работали», А. П. Скафтымов называет тех, кто, с его точки зрения, писал «систематически» (Золя, Жорж Санд), о толстовском отношении к художественному процессу свидетельствуют выписки такого рода: «Надо непременно каждый день писать»⁷⁰, «Толстой ждёт “вдохновения”», Ф. М. Достоевский упоминается по случаю неспособности отдаваться сразу нескольким «вещам», в то время как у А. С. Пушкина, к примеру, «в черновиках к “Меден<ому> вс<аднику>” наброски “Сказки о м<ёртвой> царевне” и др<угие>».

Черновые заметки А. П. Скафтымова, объединяемые именем Ф. М. Достоевского, простираются ещё лет на пять. Финальной точкой в этой подборке оказываются пронзительные строки из послания писателя к жене, датированного 1875-м годом (X). Внутреннему состоянию любимого писателя, переживаемому им в ту пору, исследователь внимает спустя семь десятков лет, в другую эпоху (письмо помечено октябрём 1945 года), видимо, сочтя их наилучшими для передачи своего состояния. Почти такое же расстояние отделяет нас от того волнующего момента...

Итак, А. П. Скафтымов отдаётся изучению Ф. М. Достоевского в самом начале своего литературоведческого пути и оставляет эти занятия в середине 1920-х годов, по завершении многолетнего труда, на пике исследовательской формы. Впечатляющими результатами скафтымовского «толкования произведений, раскрытия <...> нравственной и идейно-философской сути» художественных открытий Ф. М. Достоевского, живые воспринятыми, делится ученик: «Александр Павлович помог нам понять, как сложно и глубоко решается эта проблема (“которая встаёт перед каждым молодым человеком,

69 Русские писатели о литературе (XVIII–XX вв.): В 3 т. / Под общей редакцией С. Балухатого. Т. 2. Л.: Сов. писатель, 1939. С. 161–217.

70 Подчёркнуто в рукописи.

вступающим в самостоятельную жизнь, <...> проблема личности, собственного достоинства, душевной независимости” – Н. Н.) в творчестве Достоевского. По мнению писателя, самоутверждение не только не осуществляется через эгоцентрическое отталкивание от других, не только приводит к индивидуализму, в конечном счёте – к эгоизму, к “подполью”, по выражению писателя, напротив: наиболее развитая личность, – говорит он, – ничего не может сделать другого из своей личности... как отдать её всю, всем, чтобы и другие все были точно такими же самоправными и счастливыми личностями. Это закон природы. Нарушение этого закона ведёт к трагедии»⁷¹. Предварением психологически нюансированного скафтымовского разговора о самоутверждении, которого усиленно добивается герой подполья, является настолько же детализированный, структуроцентричный разговор о самоотдании, что – в противоположность «усиленно сознающей себя личности» – присуще «наиболее развитой личности», в высшей степени – князю Мышкину как «положительно прекрасному человеку».

Подготовительные черновые записи А. П. Скафтымова, относящиеся к Ф. М. Достоевскому, даже при их очевидной неполноте, позволяют приоткрыть не только содержательное наполнение стадий создания полномасштабных исследований о любимом тогда писателе, но и дают возможность проникнуть в методологическую лабораторию этого конкретного процесса. Методологический выбор, явственно осуществляемый в ходе созревания аналитической мысли, будет служить основой для дальнейшего исследовательского поиска. На независимом от привходящих «установок» различной методологической природы, по-скафтымовски сказать – «честном» прочтении Ф. М. Достоевского вырабатываются органичные и для иных художественных явлений, и для их исследователя принципы изучения, которые кристаллизуются в «Схеме изучения литературных произведений» и в качестве опробованного литературоведческого инструментария предназначаются для использования; благодаря этому далеко позади оставляется отождествление героя и автора, теряет актуальность сугубо «психологическое» всех разновидностей или, напротив, однозначно сравнительно-историческое рассмотрение произведения, тем более заведомо отпадают вульгарно-социологическое и формалистическое его препарирование; весь художественный состав произведения «медленно» пропускается через себя, пронизываясь исследовательским чувством времени как создания произведения, так и его изучения; исследовательская оптика настраивается на действительное постижение творческого замысла и его индивидуально окрашенного воплощения, с адекватной им полнотой приближает к сердцевине писательского откровения.

Таким образом, характер скафтымовского поиска «дочеховского» периода, читательский и исследовательский опыт восприятия и оценки персонажей и идей Ф. М. Достоевского, в том числе – в функциональном разрезе, укрепляют готовность учёного постичь «тайну» героев чеховского мира, обеспечивают способность разобраться в существе их притязаний, сообщают его «чеховедческим» открытиям устойчивость, методологическую достоверность. Повышенное внимание А. П. Скафтымова к феномену «положительно прекрасного человека» с его «бескорытием сердечной привязанности», проявленной ещё в «Белых ночах», сохранится в творческом сознании исследователя. Человек, бескорыстно отдающийся, находящий в этом радость и смысл бытия, стано-

71 *Медведев А. П.* Из воспоминаний. Школа нравственного воспитания // Методология и методика изучения русской литературы и фольклора... С. 185.

вится для А. П. Скафтымова эталонным при рассмотрении персонажей чеховской драматургии и прозы, обострённо, как никогда нуждающихся в сердечном тепле и участии, в большинстве своём лишённых этого и не способных наделить этим близких и дальних. Абсолютизация Ф. М. Достоевским нравственно-идеального во внутреннем настрое и поведении героя избирается А. П. Скафтымовым как критерий оценки героев А. П. Чехова. Учёный, достигший зрелости, фокусирует внимание на состоянии одиночества разобщённых между собой чеховских героев, на невозможности их быть услышанными друг другом, на недостижимости ими счастья, к которому они поодиночке устремляются, и на понимании того, что «виноватых нет», что «таково сложение жизни».

В отличие от героя, которого можно расценивать как мерило понимания от противного целой «галереи» чеховских персонажей, обитатель «подполья» Ф. М. Достоевского – другого типа. «Человек русского большинства» с его терзаниями, амбициями, гордящийся печатью «больного», изломанного существа из «умышленного города», по его самоощущению, – из тех, кто «вздумал родиться как-нибудь от идеи», одним словом, – мёртворождённый, казалось бы, ничего общего с чеховской образной стихией не имеет. Пожалуй, некое весьма отдалённое подобие ему можно с большими поправками усмотреть в господине Лаевском. Безусловно, выявлением конкретных переключек, моментов притяжения-отталкивания А. П. Чехова и Ф. М. Достоевского заниматься следует. Чего стоит один только «маленький человек» в их индивидуально-творческом преломлении.

И тем не менее, опыт «дочеховского» прочтения А. П. Скафтымовым Ф. М. Достоевского – ещё и через «Записки из подполья» – побуждает его различать в произведениях наследника лучших традиций отечественной классики не отдельные, так или иначе восходящие к предшественнику, элементы формы и содержания, а своего рода несущие конструкции: вопросы о том, что мешает человеку на пути к счастью, какие преграды перед ним вырастают, в состоянии ли он их преодолеть, зазвучавшие применительно к героям А. П. Чехова, проецируются на них из времени мучительных раздумий и счастливых отгадок «тайн» героев Ф. М. Достоевского. Эти вопросы становятся скрепами скафтымовской картины человеческого бытия, прочувствованной – в единстве исследовательских принципов – при обращении к обоим художникам. Скафтымовское постижение А. П. Чехова после постижения Ф. М. Достоевского органично и в полной мере отражает цельность исследовательской личности, универсальность найденной им системы методологических координат, объективно мотивированных феноменом творческой индивидуальности писателя.

Н. Н.

I.

1911, 5, XI¹.

**Овсяннико-Куликовский. Идейное наследие Достоевского
Собран<ие> сочин<ений>. Т<ом> 8-й
Истор<ия> р<усской> интелл<игенции>. II²**

«Достоевский, без всякого сомнения, был натура глубоко религиозная. Но он принадлежал к тому разряду религиозных натур, который характеризуется следующей чертой: рассеяние сомнений, приобретение, казалось бы, полной веры не приносит успокоения душе верующего, и чем больше он верит, тем больше ожесточается, – под покровом слов о всепрощении, о христианской любви, о братстве у него клокочет злость». Цитата из записн<ой> книжки: «Мерзавцы дразнили меня³ необразованною⁴ и ретроградною верою в Бога. Этим олухам и не снилось такой силы отрицания Бога, какая положена в Инквизиторе и в предшествовавшей главе, которой ответом служит весь роман...⁵ «Да их глупой природе и не снилось такой силы отрицания, которое пережил я. Им ли меня учить»⁶ (Полн. собр. соч. Т. I. Из записн<ой> книжки, стр. 369)⁷.

Религиозное сознание Достоевского двоилось: «бичуя отрицателей, Д<остоевский> бичевал самого себя или, точнее, ту часть своего раздвоенного сознания, которая сомневалась, не хотела верить, отрицала»⁸. «Чёрт» Ивана Карам<азова> сидел в самом Достоевском...». Стр. 222.

Достоевский – «организация очень сложная, противоречивая и неуравновешенная, в которой припадки озлобленности и ожесточения сменялись раскаянием, размягчением души и жадной любви к людям, всепрощения, христианского смирения. Христианская этика Достоевского психологически обосновывалась на душевной и моральной реакции

1 Дата проставлена в левом верхнем углу, простым карандашом. Орфография записей соответствует обозначенному времени. Сами записи сделаны чернилами тёмно-бирюзового цвета на сложенном пополам крупноформатном листе глянцевого нелинованной бумаги.

2 *Овсяннико-Куликовский Д. Н.* Идейное наследие Достоевского // *Овсяннико-Куликовский Д. Н.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 8. История русской интеллигенции. Часть вторая. От 50-х до 80-х годов. СПб., 1909. С. 218-238.

3 Далее в скобках зачёркнуто: «Полн<ое> собр<ание> соч<инений>».

4 Здесь и далее подчёркнуто в рукописи.

5 Многоточие означает пропуск в тексте, который следует отметить угловыми скобками (<...>), кавычки в любом случае излишни.

6 Далее вставлено: «стр<аница> 221». У Д. Н. Овсяннико-Куликовского: «Прочтём следующую тираду из “Зап<исной> книжки” (под заголовком “Карамазовы”): “Мерзавцы дразнили меня *необразованною* (курсив Ф. М. Достоевского, как отмечает в сноске Д. Н. Овсяннико-Куликовский. – *Н. Н.*) и ретроградною верою в Бога».

7 Из записной книжки Ф. М. Достоевского // *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. Т. I. Биография, письма и заметки из записной книжки. СПб., 1883. С. 355-374.

8 См. начало предложения с предваряющими его соображениями о двойственной природе религиозности Ф. М. Достоевского: «Эта негуманная, раздражительная и озлобленная религиозность сказывается и в романе (“Братья Карамазовы”. – *Н. Н.*). <...> Герои романа каются и в своём покаянии ожесточаются; муки совести приводят их к озлоблению. <...> В озлоблении, обнаруживаемом в отношении к этому отрицанию (бессмертия души и загробных возмездий. – *Н. Н.*), ясно сквозит у Достоевского род с а м о б и ч е в а н и я (разрядка в тексте. – *Н. Н.*): бичуя отрицателей <...>» (*Овсяннико-Куликовский Д. Н.* Указ. раб. С. 222).



против припадков озлобления и против той негуманности⁹, которая составляла один из элементов его природы и, несомненно, была для него источником душевных мук. Религиозною утопией и христианским всепрощением он бессознательно (а иногда, может быть, и сознательно) боролся со своей собственной негуманностью и другими отрицательными сторонами природы, обусловленными болезненным состоянием его нервной системы и общею неуравновешенностью души...¹⁰ «он сам себя мучил¹¹ – озлоблением и покаянием, укорами совести и беспощадным самоанализом, и¹² это было одним из главных источников его творчества» (стр. 239)¹³.

Траг<едия> подп<ольного> человека¹⁴

Исходным пунктом рассуждений подп<ольного> человека явл<ается> факт свободной воли человека. Подп<ольному> человеку¹⁵ свобода действий и хотений всего дороже, дороже в силу непосредственного инстинкта. Но вот явилась мысль: да полно, есть ли на самом деле, в действительности-то, свобода. Ведь каждое наше желание, поступок имеют свои причины. Зная эти причины, можем знать наперёд, какие желания и поступки последуют впереди. Одним словом, является как будто возможность, хоть до некоторой степени, определить человеческие действия, игнорируя факт свободы воли. Свобода действий как будто и остаётся, человек действующий сознаёт себя всегда свободным: хочу, дескать, подниму руку, а захочу и не подниму, но в действительности-то причина-то поднятия руки представляется¹⁶ иначе. Самый факт, что вот человек захотел поднять руку, имеет прежде себя какую-нибудь причину, данную как бы отвне человеческого я. Человеку пришли в голову вот такие-то мысли, по его темпераменту пришлось так, что он за этими мыслями поднял руку, а другой по темпераменту (данному природой отвне) не поднял. Один встал, пошёл, чтобы доказать свободу действий, а другой остался на месте, но и тот, и другой в своих действиях обязаны своему темпераменту, своему ходу мыслей, который опять-таки обуславливается важнейшими причинами: способность мышления, данная природой и развивающаяся или не развивающаяся условиями жизни, которые опять-таки не от него зависят, и пр<очее>. Таким образом, получается: человек, действуя свободно, в то же время поступает по причинам, не от него зависящим. Такая мысль колет¹⁷ подп<ольного> ч<еловека>¹⁸. Что же, наконец, свободен человек или нет? Если причины даны отвне, то можно их до некоторой степени предвидеть, особенно если найти главный принцип че-

9 Подчёркнуто в рукописи, у Д. Н. Овсяннико-Куликовского слово выделено разрядкой.

10 Многоготочие означает пропуск в тексте, который следует отметить угловыми скобками (<...>), кавычки в любом случае излишни.

11 У Д. Н. Овсяннико-Куликовского эта часть предложения даётся разрядкой, в рукописи она никак не выделяется.

12 Заключительная часть предложения у Д. Н. Овсяннико-Куликовского тоже даётся разрядкой, но в рукописи – не выделяется.

13 Цитируются не только 239-я, но и 238-я страницы.

14 Фрагмент о «трагедии подпольного человека» – на обороте, заглавие – посередине строки, здесь и далее слово «человек» пишется сокращённо, с титлом. Текст фрагмента не разбит на абзацы.

15 Над зачёркнутым: «Ему».

16 Далее зачёркнуто: «вовсе не в своб<оде>-то не».

17 Над зачёркнутым «преслед<ует>».

18 Предложение вставлено между строк, фиолетовыми чернилами.

ловеческих поступков. Что людьми¹⁹ руководит, куда направлены их стремления? Выгода, – услышал подпольный человек. Что²⁰ выгодней человеку, то он и делает. Раз принцип найден, то, значит²¹, исходя из него и соображаясь с²² темпераментом человека, можно угадать его действия. Но такая мысль вызвала в подпольном человеке самый горячий протест. Он никак не может помириться на каком бы то ни было умалении принципа свободы человеческой. Объяснять внешними причинами человеческие поступки он считает недопустимым, невозможным. (Пусть так, пусть внешние причины – темп<ераментные> усл<овия> и пр<очее> – явл<аются> коренными причинами поступков, но²³ принципа определённого, самого общего²⁴, самого неопределённого хотя бы не может быть. Указывают на выгоду. Выгода – понятие неопределённое, широкое, но, во-первых, неизвестно, что²⁵ на самом деле выгодно, а, во-вторых, человек может в силу хотен<ия> поступать и не в выгодном случае, просто для каприза...)²⁶. Есть одна выгода: пожить по глуп<ой> воле, – котор<ая> разрушает все возмож<ные> выг<оды>. Эта сторона человеческая сохраняет нам самое главное, самое дор<огое> 93²⁷.

Андреевский – Братья Карамазовы (Литерат<урные> чтения)²⁸

Идея романа: «Он (Д<остоевский>) хотел показать, что необузданная жадность людей к благам жизни может найти себе сдерживающий стимул только в одной вере; что вера не только нужна человечеству практически, но неизбежна по свойствам его вну-

19 Вставлено фиолетовыми чернилами над зачёркнутым «ими».

20 Далее зачёркнуто «ему».

21 Далее зачёркнуто «можно».

22 Далее запись продолжается на правой внутренней стороне листа.

23 Далее зачёркнуто: «у человека ещё остаётся».

24 Далее зачёркнуто: «не может быть».

25 Далее зачёркнуто: «тот или».

26 Скобки, заключающие фрагмент, вставлены фиолетовыми чернилами. После скобок две строки вписаны простым карандашом. Такого рода внешние детали свидетельствуют о том, что к записям возвращались неоднократно.

27 Карандашная приписка передаёт смысл рассуждений парадоксалиста о выгоде, о чём идёт речь в VII–IX главах первой части «Записок из подполья». См.: «<...> есть один только случай, только один, когда человек может нарочно, сознательно пожелать себе даже вредного, глупого, даже глупейшего, а именно: чтоб *иметь право* (курсив автора. – Н. Н.) пожелать себе даже и глупейшего и не быть связанным обязанностью желать себе одного только умного. Ведь это глупейшее, ведь это свой каприз, и в самом деле, господа, может быть всего выгоднее для нашего брата из всего, что есть на земле, особенно в иных случаях. А в частности, может быть выгоднее всех выгод даже и в таком случае, если приносит нам явный вред и противоречит самым здравым заключениям нашего рассудка о выгодах, – потому что во всяком случае сохраняет нам самое главное и самое дорогое, то есть нашу личность и нашу индивидуальность» (Цит. по: *Достоевский Ф. М.* Записки из подполья // *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 21 т. Т. 5. СПб.: Книгоиздат. т-во «Просвещение», 1911. С. 34). По этому изданию в рукописи указана 93-я страница, на которой описывается состояние героя во время проводов Зверкова, после «омерзительной» реакции на произнесённый им «спич», что наглядно иллюстрирует суть приведённой записи («...Нет, лучше досижу до конца! <...> Буду сидеть и пить, потому что вас за пешек считаю, за пешек несуществующих. Буду сидеть и пить... и петь, если захочу, да-с, и петь, потому что право такое имею... чтоб петь... гм»).

28 Фамилия автора и название работы подчёркнуты в рукописи. См.: *Андреевский С. А.* «Братья Карамазовы» // *Андреевский С. А.* Литературные чтения. Изд. 2-е. 1891. Статья 1888 года. В библиотеке профессора А. П. Скафтымова сохранилось переиздание этой книги: *Андреевский С. А.* Литературные очерки (3-е дополн. издание «Литературных чтений»). СПб., 1902. Здесь статья о «Братьях Карамазовых» (с. 34-115) испещрена пометками исследователя.

тренней природы и что ей в конце концов всегда будет принадлежать победа над всякими веяниями, над всякими попытками людей уйти от её роковой необходимости» (стр. 44, изд. 2-е, 1891 г.). Мотив произведения – речь прокурора.

Андреевский – Лермонтов²⁹

«Исключительная особенность Лермонтова состояла в том, что в нём соединилось глубокое понимание жизни с громадным тяготением к сверхчувственному миру»³⁰. Стр. 219³¹.

«Любовь дразнила Лермонтова своим неизменно повторяющимся и каждый раз исчезающим подобием счастья». Стр. 240³².

«Сожительство в Лермонтове бессмертного и смертного человека составляло всю горечь его существования, обусловило весь драматизм, всю привлекательность, глубину и едкость его поэзии». Стр. 244³³.

«Сущность демонизма есть сущность отрицания: “дух и отрицания, страшный и умный дух пустыни говорил мне”, как проникновенно определил его Достоевский в “Братьях Карамазовых”» (Легенда об Инквизиторе). Розанов В. В. Религия и культура. Изд. 2. 1901 г.³⁴.

II.

Из биограф<ии> Достоевского³⁵

«17-летний юноша держится особняком от класса, приобретает репутацию нелюди-ма, чудака³⁶, всецело уходит в себя» (стр. 318. Очерки по ист<ории> нов<ой> русск<ой>

29 Андреевский С. А. Лермонтов // Андреевский С. А. Литературные чтения. Изд. 2-е. 1891. Статья 1889 года. Цитируется тезис с первой страницы статьи. В скафтымовском экземпляре книги в статье о Лермонтове (с. 197-227) есть пометки рукой исследователя.

30 Подчёркнуто в рукописи.

31 Цитируется тезис с первой страницы статьи.

32 Так начинается V глава.

33 Отправной тезис VI главы.

34 Последняя запись сделана на обороте, простым карандашом. Цитируется статья «Кроткий демонизм» из следующего издания: Розанов В. В. Религия и культура. СПб.: Меркушев. Изд. 2-е. 1901. Стр. с переизданием: «<...> сущность демонизма есть сущность отрицания; “дух небытия и отрицания, страшный и умный дух пустыни говорил мне”, как проникновенно определил его Достоевский в “Братьях Карамазовых” (Легенда об Инквизиторе)» (Цит. по: Розанов В. В. Религия и культура: Сб. ст. // Розанов В. В. Религия. Философия. Культура / Сост., вступ. статья А. Н. Николюкина. М.: Республика, 1992. С. 155). См. в тексте романа: «Страшный и умный Дух, Дух самоуничтожения и небытия, – продолжал старик. – великий Дух говорил с Тобой в пустыне, и нам передано в книгах, что он будто бы “искушал” Тебя... Так ли это?» (Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 21 т. Т. 16. СПб.: Книгоиздат. т-во «Просвещение», 1911. С. 432). Ср. у В. В. Розанова: «“Страшный и умный дух, дух самоуничтожения и небытия – так начинает Инквизитор. – великий дух говорил с тобою в пустыне, и нам передано в книгах, что он будто бы *искушал* (курсив В. В. Розанова. – Н. Н.) тебя... Так ли это?» (Названная в рукописи розановская статья 1891 года цит. по: Розанов В. В. Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. Опыт критического комментария. СПб., 1894. С. 107).

35 Запись – на четвертушке гладкой глянцевиной бумаги, простым карандашом, по дореформенной орфографии. Размер листа и его качество – точно такие же, как у начальных записей о чеховской «Чайке», сделанных на обороте, по всей видимости, белой копии статьи о «Записках из подполья». На обороте – чисто.

36 Подчёркнуто в рукописи.

литературы» – Кирпичников А. И. Т. I, изд. 2-е, 1903)³⁷.

«...Болезненно впечатлительному, вечно одинокому Достоевскому трудно будет отделиться от³⁸ самого себя и, даже при огромном творческом таланте, отнестись объективно и спокойно к окружающим его людям и их действиям» (стр. 320). – «Из его (Достоевского)³⁹ писем к брату видно, что уже в 17 лет этот инженерный кондуктор весь ушёл в литературу, даже до некоторого извращения мыслей и языка» (Письмо от 9 августа 1838 г.⁴⁰ – там же, стр. 322).

«...Он переписал свою первую повесть и уже сравнивает себя с Пушкиным и Гоголем, мечтает об их монументах и для себя»⁴¹ (Письма, стр. 26)⁴².

«Он жалеет, что будет принуждён отдать своё первое произведение в “Отечественные Записки”, “разумеется, за бесценок”, но утешает себя тем, что его прочтут по крайней мере 100.000 человек и что через месяц он выпустит его отдельной книжкой, и её купят все, кто покупает романы» (Письма, стр. 35)⁴³. Самолюбие⁴⁴. Стр. 324.

«По рассказу Ризенкампа, он, будучи кругом в долгах, знакомился с бедняками, будто бы для изучения их быта, и раздавал им свои последние деньги». Стр. 335, примечание⁴⁵.

37 Кирпичников А. И. Достоевский и Писемский (опыт сравнительной характеристики) // Кирпичников А. И. Очерки по истории новой русской литературы. Т. 1. Изд. 2-е. М., 1903. С. 315-397.

38 Далее зачёркнуто: «себя».

39 Скобки даются в рукописи.

40 См. у Ф. М. Достоевского: «Но что же делать, когда мне осталось одно в мире: делать непрерывный кейф! Не знаю, стихнут ли когда мои грустные идеи? Одно только состояние и дано в удел человеку: атмосфера души его состоит из слияния неба с землёю; какое-то противозаконное дитя человек; закон духовной природы нарушен... Мне кажется, что мир наш – чистилище духов небесных, отуманенных грешною мыслью. Мне кажется, что мир принял значение отрицательное и из высокой, изящной духовности вышла сагира. Попадись в эту картину лицо, не разделяющее ни эффекта, ни мысли с целым, словом, совсем постороннее лицо, что же выйдет? Картина испорчена и существовать не может! <...> У меня есть проект: сделатья сумасшедшим. Пусть меня боятся, пусть лечат, пусть делают умным. – Ежели ты читал всего Гофмана, то наверно помнишь характер Альбана. Как он тебе нравится? Ужасно видеть человека, у которого во власти непостижимое, человека, который не знает, что делать ему, играет игрушкой, которая есть – Бог!» (Цит. по: Письма Ф. М. Достоевского к разным лицам // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 1. Биография, письма и заметки из записной книжки. СПб., 1883. С. 7-8). Профессор А. И. Кирпичников указывает это письмо и письмо от 31 октября того же года в сноске, обозначая выходные данные их публикации. См. фрагмент из второго послания к брату: «Друг мой! Ты философствуешь как поэт! <...> Что ты хочешь сказать словом *знать*? (курсив автора. – Н. Н.). Познать природу, душу, Бога, любовь... Это познаётся сердцем, а не умом. <...> Мысль зарождается в душе» (Там же. С. 10). «Я давно не испытывал взрывов вдохновения...» (Там же. С. 11).

41 Кирпичников А. И. Указ. раб. С. 324.

42 В рукописи, видимо, описка: у А. И. Кирпичникова сноска на 33-ю страницу. См. письмо брату Михаилу от 24 марта 1845 года: «Но как бы то ни было, а я дал клятву, что, коль и дозарезу будет доходить, – крепиться и не писать на заказ. Заказ задавит, загубит всё. Я хочу, чтобы каждое произведение моё было отчётливо хорошо. Взгляни на Пушкина, на Гоголя. Написали немного, а оба ждут монументов» (Письма Ф. М. Достоевского к разным лицам... С. 32-33).

43 У А. И. Кирпичникова ссылка на письма – в сноске. См. письмо брату Михаилу от 4 мая 1845 года: «Итак, я решил обратиться к журналам и отдал мой роман за бесценок – разумеется, в “Отечественные записки”. Дело в том, что “Отечественные записки” расходятся в 2500 экземплярах, следовательно, читают их по крайней мере 100.000 человек. Напечатай я там – моя будущность литературная, жизнь – всё обеспечено. Я вышел в люди. <...> Я в октябре перепечатаю его на свой счёт, уже в твёрдой уверенности, что роман раскупят те, которые покупают романы» (Письма Ф. М. Достоевского к разным лицам ... С. 35).

44 В рукописи слово обведено простым же карандашом.

45 У А. И. Кирпичникова – примечание к следующему предложению: «Достоевский до несчастья был не

Ш.

Психологические наблюдения были исходным пунктом всех его отвлечённых и метафизических построений (287)⁴⁶.

Субъективной канвой для анализа этих произведений, для раскрытия приёмов художника, идей и замыслов мыслителя является лишь указанное общее направление его мысли: от углубления в мир психологических явлений, относительных, как всё индивидуальное и субъективное, переход к исканиям абсолюта (Дост<оевский> и Монтень – путь один, результат противоположный) (288)⁴⁷.

П. Априорные прозрения⁴⁸

«Картина (искание положительных свойств у наиболее принижённых судьбою) не представлялась, в строгом смысле, протестом против ненормальности общественных условий»⁴⁹. Этого искали Белинск<ий> и Добролюб<ов>. Были недовольны, выискивали, комментировали. Мало находили⁵⁰.

только оригинальный и крупный писатель, но и на редкость хороший человек: безукоризненно честный, правдивый, отзывчивый на чужое горе до полного забвения собственных интересов» (*Кирпичников А. И.* Указ. раб. С. 335). Свидетельства Ризенкампа от отзывчивости Ф. М. Достоевского – у О. Ф. Миллера, к примеру: «Каждого бедняка, приходившего к доктору за советом, он готов был принять, как дорогого гостя. “Принявшись за описание быта бедных людей, – говорил он как бы в оправдание, – я рад случаю ближе познакомиться с пролетариатом столицы”» (*Миллер О. Ф.* Материалы для жизнеописания Ф. М. Достоевского // *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. Т. 1. Биография, письма и заметки из записной книжки. СПб., 1883. С. 51, а также – с 48-й страницы по 54-ю).

- 46 Некавыченная цитата – см.: *Батюшков Ф. Д.* Фёдор Михайлович Достоевский // История русской литературы XIX века: В 5 т. Т. IV / Под ред. Д. Н. Овсяннико-Куликовского. М.: Изд-е т-ва «Мир», 1909. С. 287. Ср.: «<...> независимо от наблюдений внешней жизни, у Достоевского был и другой источник для творчества, заключающийся в наблюдениях своей личной психической жизни. В нём с особенной силою была развита способность, которая, по его мнению, характеризует всякого русского человека – способность чувствовать чужое чувство, и, благодаря ей, ему удавалось подметить и выразить такие явления внутреннего мира, которые для других наблюдателей оказывались недоступными» (Из статьи Вл. Случевского «Достоевский и внушение» // Книжки недели. 1893. № 1. Цит. по: *Зелинский В. А.* Критический комментарий к сочинениям Ф. М. Достоевского: Сб. критич. ст. Часть первая. Изд. 4-е. М., 1907. С. 534. Книга из библиотеки А. П. Скафтымова).
- 47 Некавыченная цитата, в скобках – сжатое изложение существа батюшковского сравнения, следующего за приведёнными выше словами: «Вывод, обратный тому, например, к которому Монтень, тоже принявший за базу своих рассуждений изучение психических свойств людей: оно привело его к утверждению относительности всех наших понятий и представлений, привело к скептицизму. Конечно, и Достоевский должен был через это пройти, но сила сомнений и даже сила отрицаний лишь увеличила в нём жажду веры, томление по незыблемому, абсолютному. Всё то же шатовское: “я... буду верить”» (См.: *Батюшков Ф. Д.* Указ. работа. С. 287-288).
- 48 Вторая часть главы о Ф. М. Достоевском в названной «Истории русской литературы». У Ф. Д. Батюшкова: «Априорные прозрения (от “Бедных людей” до катастрофы)».
- 49 *Батюшков Ф. Д.* Указ. раб. С. 288. Предложение заканчивается следующим образом: «<...> и недаром Белинский, по прочтении “Бедных людей”, задал автору вопрос, понимает ли он сам значение им написанного? Выводы делались другими». В скобки заключён А. П. Скафтымовым фрагмент предыдущего предложения.
- 50 В главе: «Добролюбов, со своей точки зрения социальной критики, дополняет, комментирует, тщательно выискивая в повести Достоевского какие-либо намёки на то, что могло бы служить опорой для изболечения общественной неправды. Но во всех “Бедных людях” он нашёл только одну фразу, в которой

М<акар> Алексеевич забит, но чувство собст<венного> дост<оинства> живёт в нём⁵¹. Под-
тв<ердить> цит<атой> из «Бедн<ых> людей»⁵².

«Никакой общей тенденции нельзя было вывести из последовавших за “Бедными
людьми” рассказов»⁵³.

Опять полем<ика> с Добролюбовым⁵⁴.

звучит еле слышимый протест приниженного Макара Алексеевича Девушкина» (Там же. С. 288-289). Из статьи Н. А. Добролюбова «Забитые люди», 1861 г.: «Г. Достоевский в первом же своём произведении явился замечательным деятелем того направления, которое назвал я по преимуществу гуманическим. В “Бедных людях”, написанных под свежим влиянием свежих сторон Гоголя и наиболее жизненных идей Белинского, г. Достоевский со всюю энергией и свежестью молодого таланта принялся за анализ поразивших его аномалий нашей бедной действительности и в этом анализе умел выразить свой высокогуманный идеал» (Цит. по: *Зелинский В. А.* Указ. раб. С. 42). Далее: «Но вот в том-то и заслуга художника: <...> в забитом, потерянном обезличенном человеке он отыскивает и показывает нам живые, никогда не заглушимые стремления и потребности человеческой природы, вынимает в самой глубине души запряганный протест личности против внешнего, насильственного давления и представляет его на наш суд и сочувствие» (Там же. С. 370). Профессор Н. Булич заостряет внимание на социально значимой подоплёке приведённых суждений: «Добролюбов в своей критике пытался указать на связь характеров Достоевского с действительностью, и был убеждён, что они выросли в жизни. Он шёл даже дальше; он поднимал вопрос: “отчего эти характеры доведены до такой степени унижения, пошлости и ничтожества, отчего они образуются в значительной массе, какие общие условия развивают в человеческом обществе инерцию, в ущерб деятельности и подвижности сил?”, но для решительных ответов на эти вопросы, по его собственным словам, “ещё время не пришло”» (Из статьи «Достоевский и его сочинения», Казань, 1881 г. Там же. С. 485). См. также: «Глубокое чувство общественной неправды, хотя и в самой безобидной форме, высказалось в его (Ф. М. Достоевского. – Н. Н.) первой повести “Бедные люди”» (Из «Трёх речей» (1884 г.), посвящённых В. С. Соловьёвым писателю. Там же. С. 116).

51 В главе: «Чувство человеческого достоинства вовсе не окончательно заглушено в Макаре Алексеевиче, несмотря на всё его смирение, а душевная красота, которая придаёт ему такое обаяние, словно как бы органически сливается с его не особенно развитыми умственными способностями» (*Батюшков Ф. Д.* Указ. раб. С. 289). См. из статьи В. Г. Белинского «Петербургский сборник», 1846 г.: «Многие могут подумать, что в лице Девушкина автор хотел изобразить человека, у которого ум и способности придавлены, приплюснуты жизнью. Была бы большая ошибка думать так. Мысль автора гораздо глубже и гуманнее: он в лице Макара Алексеевича показал нам, как много прекрасного, благородного и святого лежит в самой ограниченной человеческой натуре» (Цит. по: *Зелинский В. А.* Указ. раб. С. 357). См. у Н. А. Добролюбова: «Макар Алексеевич нашёл возможность удовлетворить доброте своего сердца, быть полезным для любимого существа, и потому в нём всё больше и яснее развивается гуманное сознание, понятие об истинном человеческом достоинстве» (*Зелинский В. А.* Указ. раб. С. 414). Критик усматривает эти состояния, проявления и в других героях Ф. М. Достоевского: «Можно стереть человека, обратиться в грязную ветошку, но всё-таки где-нибудь, в самых грязных складках этой ветошки сохранится и чувство, и мысль, – хоть и безответные, незаметные, но всё же чувство и мысль. <...> И в этом-то пробуждении человеческого сознания он всего более заслуживает наше сочувствие, и возможность подобных сознательных движений он искупает ту противную, апатичную робость и безответность, с которою всю жизнь подставляет себя чужому произволу и обиде» (Там же. С. 425, 427). «Чувство собственного достоинства» и другие «положительные свойства у наиболее приниженных судьбою» героев Ф. М. Достоевского были замечены целым рядом критиков: Н. Буличем (Там же. С. 388, 390), О. Миллером (Там же. С. 378), Е. Марковым (Там же. С. 384-385), Арс. Введенским (Там же. С. 393-394) и др.

52 Далее – на обороте.

53 *Батюшков Ф. Д.* Указ. раб. С. 290. Продолжение цитаты: «Гуманическое направление”, которое придумал Добролюбов, в сущности весьма мало соответствует действительному содержанию произведений Достоевского за этот период, и, странным образом, только теперь, пережив творчество Чехова, мы как бы ближе подходим к пониманию этих художественных опытов Достоевского – “Двойник”, “Прохарчин” <...> и сами они стали нам как бы ближе» (Там же. С. 290).

54 См.: «В произведениях г. Достоевского мы находим одну общую черту, более или менее заметную во всём, что он писал: это боль о человеке, который признаёт себя не в силах, или, наконец, даже не вправе быть человеком, настоящим, полным, самостоятельным человеком, самим по себе. “Каждый человек должен быть человеком и относиться к другим, как человек к человеку”, – вот идеал, сложившийся в

Достоевский производил опыты. М<ожет> б<ыть>, к этому влекла субъект<ивная> причина: собственная болезнь. Желал их объективировать⁵⁵.

Полемиз<ировал> с Белинск<им> по поводу законности психопат<ических> элем<ентов> в литературе («Чёрный монах» Чехова)⁵⁶.

Полем<изировал> с Добр<олюбовым>, искавш<им> в «Дв<ойнике>» обличит<ельно> направ<ение>⁵⁷. Голядкин – продукт среды, но такой же продукт и Прохарчин⁵⁸. Почему же они разные.

душе автора помимо всяких условных и парциальных воззрений, по-видимому, даже помимо его собственной воли и сознания, как-то а priori, как что-то составляющее часть его собственной натуры» (Цит. по: *Зелинский В. А.* Указ. раб. С. 38-39. Из статьи Н. А. Добролюбова «Забитые люди», 1861 г.). См. также: «Он (Ф. М. Достоевский, образом Макара Девушкина. – *Н. Н.*) как бы хотел сказать, и не только сказать, но и силою анализа души человеческой показать, что бедность, неразвитость ума, отсутствие знаний и т. п. ещё не лишает человека драгоценных человеческих качеств, присущих душе человеческой <...> Здесь в зародыше перед нами уже общая идея Достоевского, получившая в позднейших произведениях сильное и широкое развитие» (Цит. по: *Зелинский В. А.* Указ. раб. С. 395-396. Из статьи А. И. Венденского «Общественное самосознание в русской литературе», СПб., 1900 г.)

55 В главе: «Достоевский не преследовал никакой тенденции; он именно производил опыты над разными индивидуальными случаями в среде, ставшей предметом его особых наблюдений, пробовал свои силы в описании различных переживаний и душевных состояний, впервые рискуя даже на изображение патологических случаев. Конечно, к этому его отчасти влекло вследствие субъективных причин. <...> Достоевский имел в себе самом источник наблюдений некоторых аномальных психических явлений, и призвание писателя рано научило его объективировать свои душевные состояния, чтобы обратить их в предмет художественного воспроизведения. Он впервые попытался это сделать в фантастической повести “Двойник”» (*Батюшков Ф. Д.* Указ. раб. С. 290).

56 Ф. Д. Батюшков приводит высказывание В. Г. Белинского из статьи «Взгляд на русскую литературу 1846 года» – о «существенном недостатке» повести «Двойник»: «Фантастическое в наше время может иметь место только в домах умалишённых, а не в литературе, и находится в заведывании врачей, а не поэтов» (Цит. по: *Зелинский В. А.* Указ. раб. С. 403). Автор главы комментирует приведённую оценку: «В наше время, теперь, вряд ли кто-то подписался бы под таким приговором. Чеховский “Чёрный монах” научил нас иной точке зрения на искусство, и с иными требованиями и ожиданиями подходим мы к литературе» (*Батюшков Ф. Д.* Указ. раб. С. 291).

57 В главе: «Припомним ещё два объяснения, предложенные критиками по поводу “Двойника”, оба несостоятельные, несмотря на имена их авторов. Добролюбов искал в повести обличительной тенденции и старался наивозможно рационализировать повествование, на том-де основании, что если человек сходит с ума, то должна быть этому причина, а в литературном произведении эта причина должна иметь общественный характер. <...> Н. К. Михайловский остался недоволен таким объяснением, которое последовательно нельзя провести через всю повесть, и придумал другое: Достоевский, дескать, просто выдумал двойника, чтобы доставить Голядкину лишний повод мучений, выдумал по свойствам своего же с т о к о г о таланта...» (Там же. С. 291, разрядка в тексте. – *Н. Н.*). В статье 1882 г. «Жестокий талант» Н. К. Михайловский определяет своё отношение к существу добролюбовской трактовки «Двойника»: «История создала табель о рангах и весь тот общий порядок, горячий протест против которого представляет вся статья Добролюбова» (Цит. по: *Зелинский В. А.* Указ. раб. С. 525). В полемическом ключе и резюме Н. К. Михайловского: «Добролюбов так скомбинировал картины, сцены, характеристики, образы Достоевского, что из всего этого вышло какое-то не совсем определённое, но во всяком случае отрицательное отношение к тому общему порядку вещей на Руси (тогдашней), который создаёт униженных и оскорблённых, принижает личность до тупой покорности или какого-то не то жалкого писка, не то безумного бреда, исправляющего должность протеста. В этом, собственно, состоит весь смысл статьи Добролюбова» (Там же. С. 529).

58 Это и следующее предложения вписаны простым же карандашом, в два ряда, в свободную часть строки. В главе: «Голядкин – до некоторой степени продукт среды, но таким же продуктом является и его антитеза – господин Прохарчин» (*Батюшков Ф. Д.* Указ. раб. С. 291). «Господин Прохарчин, – в оценке Н. А. Добролюбова, – как забитый, запуганный человек ясен; о нём и распространяться нечего» (Цит. по: *Зелинский В. А.* Указ. раб. С. 421).

Подем<изировал> с Михайл<овским>, находившим повод для мучений Голядкина желание мучить⁵⁹.

О причине сумасшествия Двойника⁶⁰

«Возможно ли найти рациональное объяснение всем проявлениям человеческой психики? Так ли рациональна по существу природа человека, чтобы в ней всё имело строго⁶¹ логическое содержание?»⁶²

«Достоевский не списывал их (Голядкиных, старшего и младшего) с природы, он действ<ительно> узнал их “а ргіогі”, творчески, как выразился Белинский»⁶³.

«Дело не в среде, не в условиях жизни, а в сущности человек<еской> природы...»⁶⁴

59 Подчёркнуто в рукописи. Анализ «петербургской поэмы» «Двойник» в ключе заглавной идеи критика о «жестокоем таланте» писателя предваряется у Н. К. Михайловского следующим высказыванием: «Достоевский чрезвычайно интересовался различными проявлениями жестокости и необыкновенно тонко понимал то странное, дикое, но несомненно сильное наслаждение, которое некоторые люди находят в ненужном мучительстве» (Цит. по: *Зелинский В. А.* Указ. раб. С. 502). Далее читаем: «Зачем же понадобился второй господин Голядкин? Единственно затем, чтобы построить для Голядкина второй этаж мучений, вычурных, фантастических, невозможных, и мучительно пощекотать ими нервы читателя. <...> Единственно по жестокости таланта Достоевского» (Там же. С. 504).

60 В главе: «Причину сумасшествия Голядкина мы вряд ли в состоянии выяснить. Конечно, возможно делать всякого рода предположения» (*Батюшков Ф. Д.* Указ. раб. С. 292). Н. А. Добролюбову она видится следующим образом: «Голядкин мучится и сходит с ума вследствие неудачного разлада бедных остатков его человечности с официальными требованиями его положения» (Цит. по: *Зелинский В. А.* Указ. раб. С. 414). Далее критик выявляет «основу его помешательства»: «Он группирует всё подленькое и житейски ловкое, всё гаденькое и успешное, что ему приходит в фантазию; но отчасти практическая робость, отчасти остаток где-то в далёких складках скрытого нравственного чувства препятствуют ему принять все придуманные им пронырства и гадости на себя, и его фантазия создаёт ему “двойника”» (Там же. С. 416). Н. К. Михайловский, оспаривая «объяснение, придуманное Добролюбовым для “идеи” “Двойника”», называет его «в высшей степени любопытным», «чрезвычайно тонким и умным» (Там же. С. 524-525) и замечает, что «Голядкин № 2, “двойник”, не есть только плод расстроенного воображения Голядкина № 1» (Там же. С. 525). С точки зрения критика, «в живом, реальном двойнике Голядкина, появление которого безмерно увеличило мучения несчастного титулярного советника, не виноваты ни природа, ни история, а виноват исключительно автор» (Там же. С. 526). Ср. с взглядом доктора на творчество «великого мастера в области изображения аномальных душевных явлений» (Там же. С. 294): «Как бесспорный факт нужно считать то, что в каждом случае помешательства действует целая совокупность причин, и сравнительно ничтожную между ними роль играют нравственные причины; это, по-видимому, хорошо было известно Достоевскому, по крайней мере, он всегда указывает на этот факт, если говорит о причине помешательства своих героев» (Из статьи В. Ф. Чижа «Достоевский как психопатолог», 1884 г. Там же. С. 296-297). См. у А. И. Кирпичникова: «Психологическая причина сумасшествия (у Поприщина и Голядкина. – *Н. Н.*) одна и та же: раздражённое самолюбие и сомнение; проявление одно и то же – галлюцинация» (*Кирпичников А. И.* Указ. раб. С. 331).

61 Далее – на следующей странице.

62 *Батюшков Ф. Д.* Указ. раб. С. 292. В рукописи пропущено слово «уже» после «так ли», вместо «основание» написано: «содержание».

63 *Батюшков Ф. Д.* Указ. раб. С. 293. См.: «Он (талант Ф. М. Достоевского. – *Н. Н.*) не поражает тем знанием жизни и сердца человеческого, которое даётся опытом и наблюдением: нет, он знает их и притом глубоко знает, но а ргіогі, следовательно, чисто поэтически, творчески. Его знание есть талант, вдохновение» (Цит. по: *Зелинский В. А.* Указ. раб. С. 36. Фрагмент из статьи В. Г. Белинского 1846 года «Петербургский сборник»).

64 *Батюшков Ф. Д.* Указ. раб. С. 293. Предложение следует за приведённым выше и заканчивается следующим образом: «<...> природы, к которой автор жадно присматривается, стараясь познать, прочувство-

Тема о преступном в человеке⁶⁵
«Хозяйка»

Мурин преступник⁶⁶. Ордынов – любовь-жалость (Мышкин к Наст<ась> Фил<ипповне>)⁶⁷. Повесть выдерж<ана> в народном тоне, не свойств<енном> Д<остоевском>у⁶⁸.

Бескорыстие сердечной привязанности
«Белые ночи»⁶⁹

Стихийное в натуре человека. Ефимов («Нет<очка> Незван<ова>»)⁷⁰. Нет<очка> Незванова и Пробуждение весны Ведекинда⁷¹.

вать её разные проявления в моменты душевных кризисов». Н. А. Добролюбов в своё время вопрошал: «Отчего же пробуждённое на миг сознание засыпает снова так скоро? Отчего человеческие инстинкты и чувства так мало проявляются в практической деятельности, ограничиваясь больше вздохами да пустыми мечтами? Да оттого и есть, что у людей, о которых мы говорим, уж характер такой. Ведь, будь у них другой характер, – не могли бы они и быть доведены до такой степени унижения, пошлости и ничтожества» (Цит. по: *Зелинский В. А.* Указ. раб. С. 428).

65 В главе: «В этот же ранний период своей деятельности, ещё не выработав определённой философии, <...> Достоевский подошёл впервые к теме о преступном человеке, с сильной волей, порабоощающей чужие воли, а в то же время человеке болезненным, подверженном мучительным припадкам» (*Батюшков Ф. Д.* Указ. раб. С. 293).

66 Справа, снизу вверх вставлено: «преступник». Рассмотрению этого Ф. Д. Батюшков уделяет специальное внимание.

67 В главе: «Эта любовь-жалость Ордынова к Катерине – прообраз отношений князя Мышкина к Настасье Филипповне в “Идиоте”» (*Батюшков Ф. Д.* Указ. раб. С. 293).

68 «<...> в “Хозяйке” Достоевский, в общем, всё-таки сделал уклон в несвойственный ему условный род литературы и снова стал самим собою, лишь принявшись за “Белые ночи” и “Неточку Незванову”» (*Батюшков Ф. Д.* Указ. раб. С. 293-294). См. замечание в статье В. Г. Белинского «Взгляд на русскую литературу 1847 года»: «<...> нам только показалось, что автор хотел попытаться помирить Марлинского с Гофманом, подболтавши сюда немного юмору в новейшем роде и сильно натеревши всё это лаком русской народности. <...> Во всей этой повести нет ни одного простого и живого слова или выражения: всё изысканно, натянуто, на ходулях, поддельно и фальшиво» (Цит. по: *Зелинский В. А.* Указ. раб. С. 407). Профессор Н. Булич называет «странный язык в разговорах действующих лиц» повести «Хозяйка» «безжизненной подделкою под народную речь» (Там же. С. 488. Из статьи Н. Булича «Достоевский и его сочинения», Казань, 1881 г.).

69 В главе: «Поэт-Достоевский дал себя всего почувствовать в “Белых ночах”. И то бескорыстие сердечной привязанности, которое в Макаре Алексеевиче Девушкине казалось результатом умаления личности в “забытом человеке” (скорее всего – “забитом”. – *Н. Н.*), проявилось в новом освещении у героя “Белых ночей”, этого странного мечтателя, выслушивающего повесть любви к другому от той, которую он сам любит» (*Батюшков Ф. Д.* Указ. раб. С. 294).

70 В главе: «Много стихийного в натуре человека, нелогичного, необъяснимого по законам разума, и вот перед нами трагическая судьба талантливого артиста, скрипача Ефимова» (*Батюшков Ф. Д.* Указ. раб. С. 294).

71 В главе: «<...> история, в которой автор с необыкновенной смелостью ставил уже тогда вопросы, показавшиеся совсем новыми в современной литературе с тех пор, как заговорили о “Пробуждении весны” Ведекинда. Достоевский многое предугадал и в этой области» (*Батюшков Ф. Д.* Указ. раб. С. 294-295). Франк Ведекинд (1864–1918) – немецкий поэт и драматург, предшественник экспрессионизма. Его «детская трагедия» «Пробуждение весны» (1891) – о первой встрече молодого поколения с «загадками» пола – вышла в России в нескольких переводах в 1906–1908 годах и в те же годы была поставлена на сцене.

III. Опыт и наблюдения⁷²

Каторга. «Записки из Мёртв<ого> Дома». Наблюдения и интуиция⁷³.

Отношение к фурьеризму. Прекрасная утопия, но несбыточная. В России деят<ельность> фурьерист<ов> комична⁷⁴. «Нет пролетариев» (Батюшков под этим ставит вопрос)⁷⁵.

72 Именно так называется третья часть главы, в подзаголовке которой: «Бытовые очерки, “Записки из Мёртвого дома”, “Униженные и оскорблённые”» (*Батюшков Ф. Д.* Указ. раб. С. 295).

73 В главе: «<...> в течение почти десяти лет, насильственно выхваченный из нормальных условий жизни, поставленный в невозможность продолжать творческую работу, он поневоле весь ушёл в наблюдение, приобрёл знание и тот опыт, в которых Белинский отказывал ему при оценке произведений первого периода его деятельности» (*Батюшков Ф. Д.* Указ. раб. С. 297). См. также у В. В. Розанова: «Громадная сфера для наблюдений открылась ему здесь (в каторге. – *Н. Н.*); и продолжительное время одиночества – для размышлений. Здесь видел он человека обнажённым, голым; видел его в неистощимом разнообразии душевных типов; наконец – в падении, среди которого ясно можно было различить, как образ божий всё-таки не снят ни с одного из них» (*Розанов В. В.* Ф. М. Достоевский (Критико-биографический очерк) // *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 1. Ч. 1. Повести и рассказы. СПб.: Изд-е А. Ф. Маркса, 1894. С. XVI). Автор вступительной статьи размышляет над вопросами, относящимися к психологии творчества: «Как, однако, художник достигает этой силы научения и в чём вообще значение гения в истории? Не в другом чём, как в обширности духовного опыта, которым он превосходит других людей, зная то, что порознь рассеяно в тысячах их, что иногда скрывает в самых тёмных, невысказывающихся характерах; знает, наконец, и многое такое, что никогда ещё не было пережито человеком, и только им, в необъятной богатой его внутренней жизни, было уже испытано, измерено и оценено. Можно сказать, что в то время, как другие люди по преимуществу только существуют, гений – по преимуществу *живёт* (курсив в тексте. – *Н. Н.*), то есть он никогда не остаётся всё тем же, разные душевные состояния слагаются в нём и разлагаются, миры созданий проходят через его сердце, – и всё это без сколько-нибудь прочного, уловимого отношения к действительности» (Там же. С. VI-VII). См. об этом же периоде жизни писателя у А. И. Кирпичникова: «Достоевский усиленно работал умом и сердцем, зорко присматриваясь к окружающим его людям, старательно изучая их и анализируя, и он вынес из каторги такое знание русского человека, какое имели немногие, и вынес наиболее художественное, единственное своё к л а с с и ч е с к о е (разрядка в тексте. – *Н. Н.*) произведение – “Записки из Мёртвого дома”» (*Кирпичников А. И.* Указ. раб. С. 336-337). Далее – на обороте.

74 Останавливаясь на отношении писателя к фурьеризму, Ф. Д. Батюшков ссылается на «Показания Ф. М. Достоевского в деле Петрашевского»: «Фурьеризм – система мирная; она очаровывает душу своею изящностью, обольщает сердце тою любовью к человечеству, которая воодушевляла Фурье, когда он составлял свою систему, <...> воодушевляет любовью к человечеству. В системе этой нет ненавистей. Реформы политической фурьеризм не полагает (В скафтымовском экземпляре книги два этих предложения подчёркнуты красным карандашом, пометки им – на протяжении всего фрагмента о фурьеризме. – *Н. Н.*). <...> Но, без сомнения, эта система вредна. <...> как ни изящна она, она всё-таки утопия самая несбыточная. Но вред, производимый этой утопией, если позволят мне так выразиться, более комический, чем приводящий в ужас. <...> фурьеризм на нашей почве может только существовать или в неразрезанных листах книги, или в мягкой, незлобивой, мечтательной душе, но не иначе как в форме идиллии» (Цит. по: Показания Ф. М. Достоевского в деле Петрашевского // Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников, письмах и заметках. Составил Ч. Ветринский (В. Е. Чешихин). М.: Изд-е Т-ва И. Д. Сытина, 1912. С. 321-322).

75 «На Западе, во Франции, в эту минуту всякая система, всякая теория вредна для общества; ибо голодные пролетарии в отчаянии хватаются за все средства и из всякого средства готовы сделать себе знамя. <...> фурьеризм с своею настойчивою необходимостью в настоящее время у нас, между которыми нет пролетариев, был бы уморительно смешон» (Там же. С. 321-322). Ф. Д. Батюшков по этому поводу замечает: «<...> основанием такого утверждения Достоевского (о комичности деятельности фурьеристов в России. – *Н. Н.*) служит положение, что у нас “нет пролетариев”, положение спорное по тому значению, которое можно придать термину, распротраняемому и на полуголодное население “мирян” с нищенскими наделами, и на ничем не обеспеченных городских мещан-ремесленников, при малейшей аварии обращающихся в действительных пролетариев» (*Батюшков Ф. Д.* Указ. раб. С. 296).

Отношение к искусству, доклад в кружке⁷⁶. «Искусство», – говорил он (Достоевский), – не нуждается в направлении. Автор хлопочет о художественности, а идея сама придёт»⁷⁷.

Доклад «о личности и об эгоизме»⁷⁸. Амбиция и человеческое достоинство⁷⁹.

II-й период после отбытия каторги. Здесь «автор ближе стоит к непосредственной жизни, описывает то, что видел и испытал, соприкасаясь с задачами чисто бытовых картин и давая также автобиографический материал.

Его ещё не захватили идейные проблемы, которым он посвятит⁸⁰ свои позднейшие произведения, третьего и последнего периода его деятельности»⁸¹.

76 Далее зачёркнуто: «петрашевцев». О. Ф. Миллер сообщает: «На собраниях, происходивших у Петрашевского, <...> завёлся, хотя и не вдруг, обычай руководить прениями по поводу рефератов, при помощи президента. Рефераты читались, между прочим, такие, как об атеизме, об освобождении крестьян и т. п.» (См.: Миллер О. Ф. Материалы для жизнеописания Ф. М. Достоевского... С. 96).

77 Ф. М. Достоевский признавался: «Но я был вызван на этот литературный спор, темой которого, с моей стороны, было то, что искусство не нуждается в направлении, что искусство само себе целью, что автор должен только хлопотать о художественности, а идея придёт сама собою, ибо необходимое условие художественности» (См.: Показания Ф. М. Достоевского в деле Петрашевского... С. 317). На эти «показания» и ссылается Ф. Д. Батюшков (Там же. С. 296).

78 Писатель свидетельствовал: «Я говорил (у Петрашевского. – Н. Н.) три раза: два раза я говорил о литературе и один раз о предмете вовсе не политическом, о личности и о человеческом эгоизме (курсив в тексте. – Н. Н.) (Там же. С. 309). Именно это качество выделяет он в натуре руководителя кружка, давая «отчётливый ответ» на один из «следующих пунктов: 1) О том, каков характер Петрашевского как человека вообще и как политического человека в особенности» (Там же. С. 306-307).

79 «Что же касается до второй темы, – уточняет в своих «показаниях» Ф. М. Достоевский, – о личности и эгоизме (курсив автора. – Н. Н.), то в ней я хотел доказать, что между нами более амбиции, чем настоящие человеческие достоинства, что мы сами впадаем в самоумаление, в размельчение личности и от мелкого самолюбия, от эгоизма и от бесцельности занятий. Эта тема чисто психологическая» (Там же. С. 317). Ф. Д. Батюшков цитирует эти «показания» (Там же. С. 297).

80 Исправлена последняя буква, глагол прошедшего времени стал глаголом будущего, как у Ф. Д. Батюшкова.

81 Батюшков Ф. Д. Указ. работа. С. 297. См. в «Материалах...» О. Ф. Миллера о рубеже 1850-х – 1860-х годов: «Роман отложил он писать до возвращения в Россию. “В нём идея довольно счастливая, характер новый, ещё нигде не являвшийся. Но так как этот характер, вероятно, в России в большом ходу в действительной жизни, особенно теперь, судя по движению и идеям, которыми все полны, то я уверен, что я обогашу мой роман новыми наблюдениями, возвратясь в Россию”. <...> Тогда основа этого “современного типа” должна быть вычитана Фёдором Михайловичем из только что раскрывшихся перед ним журналов – в связи с личными воспоминаниями о “мечтателях” 40-х годов» (Цит. по: Миллер О. Ф. Материалы для жизнеописания Ф. М. Достоевского... С. 154-155). Далее упоминаются «Записки из Мёртвого дома» как «появившиеся под непосредственным влиянием сибирских дум» (Там же. С. 155). «Немало автобиографического интереса» отмечает О. Ф. Миллер и в романе «Униженные и оскорблённые» (Там же. С. 160). Об автобиографической основе целого ряда произведений указанного периода говорит и В. В. Розанов. Упомянув «Игрока», «замечательного тем, что здесь в характере лица, ведущего от своего имени рассказ, есть много биографического», автор вступительной статьи поясняет в сноске: «Подобные биографические черты, чрезвычайно значащие для объяснения душевного склада самого Достоевского, мы ещё находим в “Униженных и оскорблённых” (и его прототипе – “Белых ночах”), “Идиоте” и “Записках из подполья”; можно сказать, что повсюду <...> в самом художественном творчестве он является с чертами которого-нибудь из главных выведенных здесь лиц» (Розанов В. В. Ф. М. Достоевский (Критико-биографический очерк)... С. XIX).

IV.

7. Достоевский. Его творчество до ссылки. «Бедные люди». Связь с литературной традицией своего времени⁸². Повесть о чиновнике в 40-х годах⁸³. Гуманизм⁸⁴ и литературный сентиментализм 40-х годов. *)⁸⁵ Психологические устремления Достоевского⁸⁶. Связь с романтической⁸⁷ немецкой традицией⁸⁸. – ⁸⁹Идея личности в его раннем творчестве. Сущность его социальных воззрений этого времени. Утопический социализм. История его ссылки в Сибирь. <...>

82 См. у В. Г. Белинского: «Скажем только, что это талант необыкновенный и самобытный, который сразу, ещё первым произведением своим, резко отделялся от всей толпы наших писателей, более или менее обязанных Гоголю направлением и характером, а потому и успехом своего таланта. Что же касается до его отношений к Гоголю, то если его, как писателя с сильным и самостоятельным талантом, нельзя назвать подражателем Гоголя, то и нельзя не сказать, что он ещё более обязан Гоголю, нежели сколько Лермонтов обязан был Пушкину» (Цит. по: *Зелинский В. А.* Указ. раб. С. 36). О. Ф. Миллер, цитируя строки из письма Ф. М. Достоевского начала 1847 года к брату – с «сожалением об участи» его, в тот момент вместе с семьёй находящемуся «среди остзейских немцев» («Подлецы они со своим водевильным земным счастьем. Подлецы они!»), – комментирует их следующим образом: «Строки эти заключают в себе несомненно тот протест отрицательного характера, какой хотел по преимуществу вычитать ещё из “Бедных людей” Белинский. Тут уже осуждается “монастырское самоограничение”, тогда как там Достоевский несомненно видел положительную (курсив автора. – Н. Н.) черту в том, что Девушкин совестился курить табак, когда Варенька не имела и самого необходимого. Судя по приведённым строкам письма, надо думать, что Белинский возымел тогда решительное влияние на Достоевского» (*Миллер О. Ф.* Материалы для жизнеописания Ф. М. Достоевского... С. 72). На полях цитируемый фрагмент отмечен синим карандашом, скорее всего – рукой А. П. Скафтымова. Точно так же будет отмечен ещё один фрагмент, развивающий высказанное наблюдение: «Влияние, очевидно, было взаимное: романиста на критика и критика на романиста. Влиянию Достоевского на Белинского, как мы видели, должно быть приписано то, что критик, наконец, разглядел в Макаре Алексеевиче Девушкине и его положительную сторону (впоследствии опять отошедшую на второй план у Добролюбова в его “Забитых людях”»)» (Там же. С. 76).

83 Далее зачёркнуто: «Гуманизм».

84 Далее зачёркнуто: «40-х годов».

85 Сноска со звёздочкой – в рукописи.

86 Этот пункт отдельной строкой вносится в структуру вводной лекции к спецкурсу по Л. Толстому, который А. П. Скафтымов читал с 1944-го по 1951-й год. С целью выяснения того, «что нового внёс в литературу Толстой», лектор определяет эту структуру следующим образом: «О реализме Пушкина. О реализме Лермонтова. О реализме Гоголя. Русская филологическая школа. Невыработанность в способах реалистического письма. Недостаточность прежних способов психологического рисунка для новых литературных задач. <...> Психологический рисунок в ранних повестях Достоевского. Эволюция, пережитая Тургеневым. Требования реализма в литературной критике (Белинский)» (Цит. по: *Куликова Е. И.* Александр Павлович Скафтымов. Спецкурсы и спецсеминары // Методология и методика изучения русской литературы и фольклора... С. 135).

87 Далее зачёркнуто: «традицией».

88 Далее зачёркнуто: «Гоффмана» (так в рукописи. – Н. Н.). Об увлечении Ф. М. Достоевского «чистокровным романтиком» – у А. И. Кирпичникова, который ссылается на письмо будущего писателя к брату: «в летние вакации» 1838 года им, среди многого другого, прочтён «весь Гоффман русский и немецкий» (*Кирпичников А. И.* Указ. раб. С. 322). Далее: «Я глубоко убеждён, что на “Двойник” и другие повести Достоевского этого периода, а отчасти и на способ изложения его великих романов) имел влияние самый талантливый и популярный у нас из немецких романтиков – Гоффман. Достоевский подобно ему отмежевал себе особую психическую область, действительно очень интересную: область неопределённых и несогласных чувств и стремлений, необыкновенных, болезненных ощущений, предчувствий, противоречий мысли и слова, мысли и дела, раздвоения человеческой личности и прочее. В “Двойнике” я вижу непосредственное, хотя, может быть, и несознанное самим автором, влияние “Крошки Цахеса”» (Там же. С. 332).

89 После тире – зачёркнуто: «Утопический социализм. Петрашевцы. Ссылка Достоевского».

*) Прибавить к Островскому: Драматургич<еская> техника Островского⁹⁰. Связь с предш<ествовавшей> драмат<ургической> литературой (бытовая коллизия).

V.

К Дост<оевскому> о самолюбии

«Есть некоторые чувства, которые поверять никому не нужно. Будь они прекрасные, возвышенные чувства, теряешь во мнении того человека, которому их поверяешь, или даже дашь возможность о них догадываться. Поверяя их, человек не сознаёт их вполне, а только выражает свои стремления. Незнание привлекает более всего».

Толстой.

Дневник молод<ости>, 72⁹¹. Ср<авнить> 101: «Тщеславный человек не знает ни истинной радости, ни горя, ни любви, ни страха, ни отчаяния, ни ненависти – всё неестественно, насильственно»⁹².

VI.

Эйхенбаум⁹³

«Достоевский развёртывает диалог, сокращая до минимума описательную и повествовательную часть и придавая ей характер субъективного комментария» 121⁹⁴.

Неправда!

VII.

⁹⁵рассказы эти переживают с чем-то более строгим и изначальным⁹⁶ в личности подпольного героя и не ставят и эту черту в⁹⁷ обусловленность от более широкой и обобщающей инстанции?⁹⁸

Вспомним, что в 1 части говорилось об «инерции сознания». Сознание его никогда не могло остановиться на каком-либо поступке или чувстве предпочтительно перед другими, нигде не могло упереться во что-либо «первоначальное», коренное: «злоба»⁹⁹ и «прощение»¹⁰⁰, «гадость» или «высокое и прекрасное» в сознании¹⁰¹ тягались между собою, и не получалось перевеса ни там, ни здесь. В поступках это сказывалось лишением актуальности, «бездействием»¹⁰².

90 Далее зачёркнуто: «Его учителя».

91 См.: Дневник молодости Льва Николаевича Толстого. Изд. первое, под ред. В. Г. Черткова. Т. I. 1847–1852. С портретом 1851 г. М., 1917. С. 72. Запись от 11 июня 1851 года. Кавказ. Старый Юрт.

92 Там же. С. 101. Запись от 30 марта 1852 года.

93 Здесь и далее подчёркнуто в рукописи.

94 Эйхенбаум Б. М. Молодой Толстой. Пб.; Берлин, 1922. С. 121.

95 Страница без пагинации, исписана простым карандашом.

96 Вставлено над зачёркнутым «существенным».

97 Далее зачёркнуто: «какую-либо более».

98 Конец слова со знаком вопроса очерчен полукругом, красными чернилами.

99 Далее зачёркнуто: «не имеет предпочтения перед».

100 Далее зачёркнуто: «и наоборот».

101 «В сознании» вставлено сверху.

102 Такой же значок красными чернилами, как в конце предыдущего абзаца, но зачёркнутый.

¹⁰³Как мы уже заметили, эта¹⁰⁴ инерция не была спокойствием или равнодушием в чувствах¹⁰⁵. Они постоянно сталкиваются, но были влечения¹⁰⁶. Это не было опустошённостью¹⁰⁷, Ведь и в том¹⁰⁸ «наслаждении унижением», о котором так много говорилось там¹⁰⁹, всегда указывалось, как мы заметили¹¹⁰, с одной стороны, стремление к какой-то ценности и, с другой, – снижение, удаление от этой ценности. Ведь для того, чтобы почувствовать, как он гадок, как он раздавлен и унижен, нужно было чувствовать это гадкое и испытывать от него омерзение. Иначе, где же сознание себя униженным. Униженным в чём?¹¹¹

¹¹²– В своём достоинстве. А достоинство-то в чём же загрязнилось? – Гадостью («вот и сегодня сделал опять гадость» и пр<очее>). Так, следовательно, ощущал же нечто, как гадкое, следовательно, было какое-то различие «добра и зла». Ведь для того, чтобы¹¹³ лезть «назло» в «тину», надо знать, что это «тина», иначе в чём же был бы этот срыв злобы, где же пренебрежение наперекор кому-то и чему-то¹¹⁴. Кроме того, ведь в самом начале было заявлено, что он имеет свою натуру, что злость его всегда пребывала в борьбе с какими-то противоположными элементами, которые кишели в нём, но он их нарочно не пускал наружу¹¹⁵. Значит¹¹⁶, влечения были, дело лишь в том, что¹¹⁷ перед сознанием они «равноценны», висели, как в воздухе, и когда нужно было выбрать, оказывалось неизвестным, какое из них принять.

Но были и поступки, хоть и «с опаской и с оглядкой». Значит, был и выбор. Ведь выбрана же была злоба, а не противоп<оложные> элем<енты>¹¹⁸. Чем же выбор определялся?¹¹⁹ Очевидно, не сознанием. А чем же?¹²⁰ Обратимся к рассказу о поступках героя¹²¹

103 Далее красными чернилами зачёркнуто: «Но», первая буква следующего слова красными же чернилами исправлена на прописную.

104 Далее густо зачёркнуто несколько слов.

105 «В чувствах» вставлено сверху.

106 Предложение вставлено между строк. Далее – запись в скобках, зачёркнутая построчно и целиком одной чертой наискосок: «(Сталкивающиеся чувства, т. е. разные чувства, противоречивые, противоположные друг другу, всё же томили и разламывали)».

107 Далее зачёркнуто: «иначе отчего не было бы, чего он обычно стыдится, или в одних случаях...».

108 Над зачёркнутым «для того».

109 Над зачёркнутым «нужно было».

110 «Как мы заметили» введено большой птичкой.

111 Здесь и далее подчёркнуто в рукописи. Фрагмент, начинающийся со слова «Ведь», отделён от предыдущего квадратной скобкой и одной чертой, наискосок, красными чернилами, как и запись в круглых скобках, зачёркнут.

112 Страница без пагинации, исписана простым карандашом.

113 «Для того, чтобы» вставлено сверху.

114 Далее зачёркнуто: «Дело лишь в том, что в сознании не находилось опоры, и отличить».

115 Предложение вписано между зачёркнутых строк. Фрагмент записи на верхней части листа перечёркнут двумя косыми чертами, красными чернилами.

116 Вставлено перед началом предложения.

117 Далее зачёркнуто: «в сознании».

118 Предложение вставлено сверху.

119 Далее зачёркнуто: «На этот р<аз>».

120 Далее зачёркнуто: «(Вот тут-то опять выдвигается “тщеславие”, оно и толкало героя в его противоречия и контрасты. Но для того, чтобы (опять не быть голословным. – зачёркнуто. – Н. Н.) себя не компрометировать голословностью, дальнейшее)». Предложение в скобках перечёркнуто одной косой чертой, карандашом.

121 Далее зачёркнуто: «(кот<орый> в функ<ции> не увидел».

(в функции обнаружения «тщеславия» эти рассказы и скомпонованы). Психологическая функция каждого¹²² поступка очевидна, каждый из них¹²³ скомпонован с очевидным заданием обнаружения «тщеславия». Рассмотрим каждый поступок в отдельности, попутно вспомним те загадочные противоречия, о которых мы начали¹²⁴

14

Таким образом, концепция внутреннего психологического состава героя Подполья заключена¹²⁵ в его двух главных и основных свойствах: в особенном обострении чувства собственной личности¹²⁶ и утонченности сознания¹²⁷. Его мысли и переживания всякий раз¹²⁸ обнаруживают, каким должно оказаться восприятие мира и человека при последовательном присутствии и преобладании этих двух свойств. Мир предстоит сознанию¹²⁹ как сплошное противоречие и хаос («тут просто бурда, неизвестно что, неизвестно кто»). (Человек¹³⁰, брошенный в мир¹³¹, если он обладает ясным сознанием и последовательной мыслью¹³², неизбежно столкнётся с безвыходностью противоречий и непонятностью и не в состоянии)¹³³.

Неизбежно¹³⁴ столкнувшись с безвыходностью противоречий и неприятностей¹³⁵, (Круг собственных¹³⁶ противоположных чувств и влечений неустраимо запутывает личность в¹³⁷ безнадежном шатании¹³⁸.)¹³⁹ запутывается¹⁴⁰ в кругу собственных противоположных чувств и влечений, сознательная личность¹⁴¹ отказывается определить нормы своего участия в жизни мира¹⁴², не зная, что желать¹⁴³, уйдёт от всякой¹⁴⁴ активности¹⁴⁵, предпочтёт «замереть в инерции». А если что-то людьми делается, так для него¹⁴⁶ это

122 Далее зачёркнуто: «рассказа». Первоначально было: «Каждый рассказ», уточнение относительно «психологической функции», вставленное поверх строки, изменило падеж следующих слов.

123 После «поступка» – вставлено сверху.

124 Запись обрывается. Два предложения, последних на странице, зачёркнуты четырьмя перпендикулярными чертами, красными чернилами.

125 Далее зачёркнуто: «гл<авным> обр<азом>».

126 Далее зачёркнуто: «(чуткость к собственному достоинству)».

127 Далее зачёркнуто: «(В его мыслях и переживаниях обнаруживается, каким должно оказаться восприятие мира)».

128 Два слова – вставка сверху.

129 Вставлено над зачёркнутым: «человеку».

130 Перед этим зачёркнуто: «А главное».

131 Далее зачёркнуто: «и принуждённый жить в нём».

132 Далее зачёркнуто: «не сможет, не в состоянии».

133 Предложение в скобках зачёркнуто косыми чертами.

134 Перед этим зачёркнуто: «Человек» и вставленное над ним «Сознание».

135 Далее зачёркнуто: «сознание отказывается определить нормы участия человека в жизни».

136 Далее зачёркнуто: «противоречивых».

137 Далее зачёркнуто: «безнадежных колебаниях».

138 Далее зачёркнуто: «и безысходной».

139 Предложение в скобках зачёркнуто косыми чертами.

140 Перед этим зачёркнуто: «Неустраимо». Таким образом, продолжается предложение, начатое до фрагмента в скобках.

141 Далее зачёркнуто красными чернилами: «неизбежно».

142 Вставлено над зачёркнутым: «отказывается от добровольной активности».

143 Вставлено сверху над следующими словами.

144 Местоимение вставлено сверху.

145 Далее зачёркнуто: «участия в жизни мира».

146 Вставлено сверху.

проявление их «ограниченности», «тупости» их сознания¹⁴⁷ по близорукости¹⁴⁸, по¹⁴⁹, по «несознательности», по близорукости, непониманию, неведению¹⁵⁰ тех конечных узлов, где их «конечные причины» и принципы сталкиваются в противоречиях или упираются в пустоту и неизвестность («вследствие своей ограниченности ближайшие и второстепенные причины за первоначальные принимают»). Например, если надеются¹⁵¹

17

¹⁵²идёт вопреки всем призывным стремлениям своей души, если в них перестаёт ощущать собственную¹⁵³ непревосходимость, отказывается даже от собственной чести, добровольно берёт на себя страдания, лишения и унижения, чтобы¹⁵⁴ внутренне пренебречь и этим¹⁵⁵ и в пренебрежении вновь¹⁵⁶ поставить господство и независимость¹⁵⁷ своей воли. Всегда соревнующая и всегда уязвляемая гордость¹⁵⁸ отрезывает человека от людей¹⁵⁹, замыкает его¹⁶⁰ в угрюмо насторожённом враждебном¹⁶¹ одиночестве (Подполье).

И только¹⁶² здесь, наедине с собой, утоляется единственно возможное для неё безграничное самоуслаждение в мечтах.

Но в этой самососредоточенности, в этом страхе за своё преобладание, в этой самолюбивой недотрогости и связанном с ней отъединении¹⁶³ присутствует нечто выделанное, головное, искусственно навлечённое. Живые, непосредственные влечения сердца¹⁶⁴ зовут к жизни¹⁶⁵. Не умирает жгучая тоска и боль о самом себе, о собственной недостаточности перед каким-то последним светлым, тихим идеалом, не умолкают призывы к любовному соучастию в чужой¹⁶⁶

19

Очевидно, логика как таковая, т. е. ¹⁶⁷последовательность её¹⁶⁸ утверждений о невозможности остановиться на каком-нибудь идеале, принять какую-нибудь определённую

147 Вставка сверху, подчеркнута в рукописи.

148 Под зачёркнутым «наивности».

149 Далее зачёркнута: «глупости».

150 Слово вставлено сверху.

151 Над зачёркнутым «хотят». На этом предложение и страница обрываются. Вся страница перечёркнута наискосок, из левого верхнего угла в правый нижний, одной чертой чёрно-красных чернил.

152 Страница начинается с зачёркнутого: «от всех желаний».

153 Над зачёркнутым: «себя неприкосновенным».

154 Далее зачёркнута: «(опять-таки и этим подтвердить свою неустрашимость, неподчинённость)».

155 Далее зачёркнута: «и хоть этим заявить своё неподчинение (над зачёркнутым “неподчинённость”. – Н. Н.)».

156 Слово вставлено сверху.

157 Слово вставлено сверху.

158 Далее зачёркнута: «замыкает».

159 Вставлено над зачёркнутым: «мира».

160 Местоимение вставлено сверху.

161 Вставлено над зачёркнутым: «злобном».

162 Вставлено сверху.

163 «И связанном с ней отъединении» вставлено сверху.

164 Далее зачёркнута: «призывно влекут, зывают».

165 Далее зачёркнута: «(к любовному общению с чужой личностью, к)».

166 На этом запись обрывается.

167 «Как таковая, то есть» – вставлено сверху.

168 На «её» исправлено местоимение «его».

ность своего поведения, установить коренное направление своих стремлений – остаётся вся целиком¹⁶⁹. 2) Может быть, как-нибудь окорочена сама утончённость его понимания, сама способность глубоко и последовательно мыслить? ¹⁷⁰этого нет. Правда, он много говорит об излишке сознания, о ненужности сознания для жизни, о большей пригодности для жизни (большей активности) «ограниченных», «глупых», «тупых» людей¹⁷¹. Но всё же не отказывается от своего превосходства в этом отношении и не променяет его ни на что¹⁷². («Я хоть и доложил вначале, что сознание, по-моему, есть величайшее для человека несчастье, но я знаю, что человек его любит и не променяет его ни на какие удовлетворения»¹⁷³ 42 Пр<игвор>¹⁷⁴).

Далее: снимается ли в каком-нибудь смысле его чуткость к собственной личности, к её самостоятельности и независимости?

В отношении некоторых проявлений¹⁷⁵ его самососредоточенности такое снятие¹⁷⁶ очевидно¹⁷⁷.

20

Эпизод с проводами Зверкова весь скомпонован в тенденции опорочения всего поведения героя. Он гадок в этой тщеславной погоне за чужим мнением о себе. Дело не в том, конечно, что нам, читателям, он будет нравиться или не нравиться. Это не может служить методологической опорой. Хотя кажется и невозможным такой случай, но если б нашёлся кто-нибудь и стал бы утверждать, что герой здесь в своём пафосе прекрасен и чувства и поведение его¹⁷⁸ достойны поощрения, иначе утверждения о его отрицании¹⁷⁹ оказались бы беспомощными и с пор¹⁸⁰ опять перешли в плоскость всех случайностей читательского впечатления, и в конце концов мы¹⁸¹ принуждены были прийти к законности всякого впечатления, если оно так или иначе, а возникало. Дело в наличности определённых усилий, присутствующих в самой картине, к тому, чтобы у читателя возникло ответное¹⁸², именно такое, а не иное отношение. Важно, каким его считает сама картина. Мы уже заметили, что во всей этой истории рассказ подчёркивает самооболганность

169 Далее – жирно проставленная птичка, зачёркнутый союз «Но», после запятой первая буква слова исправлена на прописную и перед словом вставлена цифра, означающая логически-смысловую очердность записи.

170 «И», с которого начиналось предложение, зачёркнуто.

171 Далее зачёркнуто: «(Но нигде не сказал, что бы он сам позавидовал ограниченности и тупости)».

172 «Ни на что» вставлено сверху.

173 Цит. по: *Достоевский Ф. М. Записки из подполья // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 21 т. Т. 5. Изд. 8-е. СПб.: Книгоиздат. т-во «Просвещение», 1911. С. 42.*

174 Номер страницы и сокращённое «Пр» убористо вставлено после цитаты. Отсылка к одному из сюжетов «Дневника писателя» (См.: *Достоевский Ф. М. Дневник писателя за 1876 год. Октябрь. Глава первая. IV. Приговор // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 21 т. Т. 20. Дневник писателя за 1876 год. Изд. 8-е. СПб.: Книгоиздат. т-во «Просвещение», 1911. С. 329-332).* См. ниже, сноски 202-203.

175 Далее зачёркнуто: «этой чуткости».

176 Над зачёркнутым «это».

177 Далее зачёркнуто: «Весь эпизод с Лизой». На этом страничная запись обрывается.

178 «Чувства и поведение его» – вставлено сверху.

179 «О его отрицании» – вставлено сверху.

180 Пропущено «тех».

181 Местоимение вставлено сверху.

182 Два слова вставлены сверху.

героя¹⁸³. Он ни полминуты не бывает самим собой: вызвался на участие в противном и неприятном для него¹⁸⁴ обеде¹⁸⁵, поехал туда, когда ему этого вовсе не хотелось, сидел там, когда ему было тяжело и противно¹⁸⁶, ходя от стены к стене, надрывался оказать равнодушие, когда этого равнодушия вовсе не было, просил прощения, когда несколько себя не считал виноватым, – и всё из-за того только, чтобы ради тщеславия¹⁸⁷ внушить о себе в их глазах¹⁸⁸ хоть что-нибудь преклоняющее, значительное¹⁸⁹, в чём бы оно ни заключалось¹⁹⁰

22

¹⁹¹Когда он ходил вдоль стены «с глубочайшею, с ядовитою болью», вонзалась в его сердце мысль, «что пройдёт десять лет, двадцать лет, сорок лет, а я всё-таки, хоть и через сорок лет, с отвращением и с унижением вспомню об этих грязнейших, смешнейших и ужаснейших минутах». «У меня была лихорадка, смоченные потом волосы присохли ко лбу и вискам»¹⁹².

«Хмель, бред в голове, мучительная тоска в сердце»...¹⁹³

Имеются ли суждения?

Имеются и вполне определённые и ясные. Дело не в том...¹⁹⁴

Важно понимание его счастья – сама картина.

Картина же представляет его состояние как сплошной ужас, бунт и отчаяние.

Ужас осознан<ия> провод<ов> Зверкова. Ужас с Лизой. Признание его несчастным.

Но снимаются ли этим сознание, чуткость и счастье как таковые? Отчего ужас?¹⁹⁵

Такие самооболганность и мука выставлены и в эпизоде с Лизой. Он жесток и злобен, когда сердце его полно жалости, он подавляет в себе участливость, когда она рвётся из него, он униженно выставляет свою недостаточность, когда сам плачет о ней. Наконец и здесь он несчастлив. Видим его, в «глубине сердца и совести» горит жгучая тоска, непрерывная озлобленная¹⁹⁶ боль¹⁹⁷, горят¹⁹⁸. Жгучим стыдом жгут его свои¹⁹⁹ надуманные злобные выходки²⁰⁰, ²⁰¹бессмыслица жизни: обострённое сознание и глубокое

183 Далее вставлено сверху и зачёркнуто: «Ради того только». Зачёркнуто и следующее предложение: «Он лжёт, вызываясь на участие в обеде».

184 «В противном и неприятном для него» – вставлено сверху.

185 Далее зачёркнуто: «только потому, что».

186 Далее зачёркнуто: «надрывался в притворстве».

187 «Ради тщеславия» – вставлено сверху.

188 «В их глазах» – вставлено сверху.

189 Далее зачёркнуто: «в их глазах, хотя в это значительное ни на минуту не верил».

190 Далее зачёркнуто: «отчаянные, страстные и растленные, не замирают в нём и останутся на всю жизнь. Сердце здесь сжимается». На этом запись обрывается.

191 Перед этим – зачёркнуто: «Он знал, что».

192 На полях слева, поперёк абзаца, написано: «Пересказать».

193 Далее – запись простым карандашом.

194 Многоточие в рукописи.

195 Запись простым карандашом перечёркнута крест-накрест. Далее опять – чёрными чернилами.

196 «Озлобленная» вставлено над «беспрерывная».

197 Далее зачёркнуто: «его свои отчаянные выходки отвратительная злоба».

198 Далее зачёркнуто: «в нём стыдом».

199 Далее зачёркнуто: «актуальные».

200 Далее зачёркнуто: «отчаянные, страстные и растленные, не замирают в нём и останутся на всю жизнь. Сердце здесь сжимается». На этом запись обрывается.

201 Далее приводятся два фрагмента записей на четвертушках тетрадного листа в клетку; первый из них,

чувство своей личности. Мыслью своей отрицать страдания жизни он не может²⁰². Подчиниться косности природы он, сознающий себя личностью, тоже не может. «И хоть это почему-то там и необходимо, по каким-то там всемогущим, вечным и мёртвым законам природы, но поверьте, что в этой мысли (о неизбежности²⁰³ смерти) заключается какое-то глубочайшее неуважение к человечеству, глубоко мне оскорбительное и тем более невыносимое, что тут нет никого виноватого» (331)²⁰⁴. «Для него становится ясно, что согласиться жить могут лишь те из людей, которые похожи на низших животных и ближе подходят под их тип по малому развитию своего сознания и по силе развития чисто плотских потребностей» (399)²⁰⁵. Он отказывается²⁰⁶ принять жизнь и истребляет себя²⁰⁷.
27²⁰⁸

В своё время на²⁰⁹ многих²¹⁰ «Приговор»²¹¹ произвёл впечатление, обратное тому, которое предполагалось Достоевским. Логика²¹² самоубийцы была принята сама по себе, как таковая, как поощрение самоубийства или, по крайней мере, как основание к²¹³ сочувственному сожалению о нём²¹⁴. Оказалось надобным разъяснить смысл «Приговора» в его водах, и Достоевский прикладывает к нему «нравоучение» («Запоздавшее нравоучение», «Голословные утверждения». Дн<евник> пис<ателя>, 1876, Декабрь, кн<иги> I, II, III)²¹⁵.

Отчасти это же произошло²¹⁶ с «Записками из Подполья», хотя «нравоучение» (а насколько оно нас убеждает – это другой вопрос) на этот раз присутствует вместе и рядом с отрицанием. Логическая линия²¹⁷

судя по сноске – на нижней части страницы, вероятно – 26-й. Записи сделаны чёрно-бирюзовыми чернилами.

202 Далее зачёркнуто: «Косность природы его».

203 «Неизбежности» вставлено сверху.

204 Цит. по: *Достоевский Ф. М. Дневник писателя за 1876 год. Октябрь. Глава первая. IV. Приговор // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 21 т. Т. 20. Дневник писателя за 1876 год. Изд. 8-е. СПб.: Книгоиздат. т-во «Просвещение», 1911. С. 331.*

205 Цит. по: *Достоевский Ф. М. Дневник писателя за 1876 год. Декабрь. Глава первая. III. Голословные утверждения // Там же. С. 399.* После слова «ясно» пропущено «как солнце» (*Н. Н.*). Ср. с аналогичным фрагментом в «Приговоре»: «Посмотрите, кто счастливы на свете и какие люди *соглашаются* (курсив автора. – *Н. Н.*) жить? Как раз те, которые похожи на животных и ближе подходят под их тип по малому развитию их сознания. Они соглашаются жить охотно, но именно под условием жить как животные, то есть, пить, спать, устраивать гнездо и выводить детей» (*Достоевский Ф. М. Дневник писателя за 1876 год. Октябрь. Глава первая. IV. Приговор // Там же. С. 329.*)

206 Далее зачёркнуто: «от такой жизни».

207 Под этим – сноска: «Дн<евник> пис<ателя>. Октябрь, 1876 г<од>, гл<ава> IV. “Приговор”. Изд<ательство> “Просв<ещение>”, т<ом> 20, с. 329-332».

208 Второй фрагмент записей на четвертушке тетрадной страницы, теми же – чёрно-бирюзовыми чернилами. Номер проставлен красными чернилами, перед этим зачёркнуто: «31 32».

209 Предлог вставлен сверху.

210 Далее зачёркнуто: «мысль».

211 Далее зачёркнуто: «не была понятна. Отрицание жизни было понято буквально».

212 Далее зачёркнуто: «Приговора».

213 Далее зачёркнуто: «сожалению».

214 Далее зачёркнуто: «Достоевскому потребовались потом разъяснения. Оказалось надобным сделать дополнительные разъяснения, и Достоевский пробовал потом».

215 *Достоевский Ф. М. Дневник писателя за 1876 год. Декабрь. Глава первая. I. Опять о простом, но мудрёном деле. II. Запоздавшее нравоучение. III. Голословные утверждения // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 21 т. Т. 20. Дневник писателя за 1876 год. Изд. 8-е. СПб.: Книгоиздат. т-во «Просвещение», 1911. С. 387-395, 395-398, 398-402.*

216 Вставлено над зачёркнутым «повторилось».

217 На этом запись обрывается.

Этим заканчивается вся философия «Записок из Подполья». Диалектический приём, который здесь применим Достоевским, для него обычен²¹⁸.

VIII.

«Необычайным драматизмом веет от строк, в которых Достоевский, зажатый в тисках материальной нужды, вынужден с лихорадочной напряжённостью добиваться участия Тургенева в своём журнале. И контрастно звучит в ответ безразличная благожелательность общего тона тургеневских писем»²¹⁹.

IX.

Замысел

Достоевский²²⁰. Аверкиев о нём: «важнее всего предварительно напасть на удачную идею...²²¹ уловить явление, важное в обществ<енном> смысле. Вывод из наблюдений должен быть логически обоснован, обсуждён со всех сторон»²²². И Дост<оевский>, приступая, записывает идейный костяк. «Идея соблазнила меня»²²³.

«Есть у меня идея, которой я предан всецело, но я не могу, не должен приниматься за неё, потому что ещё к ней не готов: не обдумал, и нужен материал» (по пов<оду> «Бесов») ²²⁴.

<...>

План (прод<олжение>)

<...>

218 Последние два предложения – на обороте той же четвертушки листа.

219 *Тагер Е. Ф.* М. Достоевский и И. С. Тургенев. История одной вражды. Переписка / Под ред., с введ. и примеч. И. С. Зильберштейна. Л.: Academia, 1928. С. 200+XVI (рец.) // Красная новь. 1928. № 9. С. 292.

220 Здесь и далее – подчёркнуто в рукописи.

221 Многоточие в рукописи.

222 См. фрагмент целиком: «При создании художественного произведения важнее всего предварительно напасть на удачную идею. В том главная трудность, сюда должны быть обращены все усилия... Напасть на удачную идею для него значило уловить явление, важное в общественном смысле, и при том именно такое, на которое в настоящую минуту следовало бы обратить наивысшее внимание. <...> Вывод из наблюдений должен быть логически обоснован, обсуждён со всех сторон, значение явления должно быть тщательно определено и взвешено. Только после такой предварительной и нелёгкой работы добытая “идея” может стать годной темой для романа» (*Аверкиев Д. В.* Литературный силуэт Достоевского // *Аверкиев Д. В.* Дневник писателя. Вып. XII. СПб., 1885. С. 397).

223 «Идея соблазнила меня, и полюбил я её ужасно, но слажу ли, не ... (многоточием обозначено пропущенное слово. – *Н. Н.*) ли весь роман, – вот беда» (Из письма Ф. М. Достоевского к А. Н. Майкову от 2/14 марта 1871 года. См.: Письма Ф. М. Достоевского к разным лицам... С. 252. В этом издании «идея» – курсивом. См. также: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 29. Кн. 1. Письма. 1869–1874. Л.: Наука, 1986. С. 185. Здесь «идея» без курсива, вместо многоточия – «из<...>нию» и восклицательный знак в конце предложения.

224 Из письма Ф. М. Достоевского С. А. Ивановой от 29 августа (10 сентября) 1869 года (См.: *Достоевский Ф. М.* Письма. Т. II. 1867–1871 / Под ред. и с примеч. А. С. Долинина. М.; Л.: Госиздат, 1930. С. 207). В печатном тексте подчёркнутое в рукописи никак не выделено, вместо «нужен материал» там – «нужны материалы». Книга – с дарственной надписью её редактора: «Александру Павловичу Скафтымову с глубоким уважением и с дружеским приветом. А. С. Долинин. 31/XII 29 г.»

Типы и формы плана разнообразны (объём произв<едения> и др<угое>). <...> «Идиот» – «по шести планов ежедневно» ищет²²⁵.

<...> Обдумывание, высисживание. Самый трудный этап творчества.

Дост<оевский>, Тург<енев>, Золя, Гончаров, Л. Толстой.

Изучение материалов

<...>

Прототипы (Горький, Чехов, Грибоедов, Пушкин, Тургенев, Достоевский)

Как работали (режим)

<...>

Над одной вещью или несколькими

<...>

Достоевский: «Если писать разом две вещи – обе пропали»²²⁶.

Х.

«Хоть бы я работал, тогда бы увлёкся. Но и этого не могу, потому что план не сладился и вижу чрезвычайные трудности. Не высидев мыслью, нельзя приступать...»

Ах, что-то удастся написать и удастся ли хоть что-нибудь написать. Беспokoюсь ужасно...»²²⁷

Дост<оевский> 10/22 июня 75 г.

(На нач<ало> м<есяца> 13.X.45.)²²⁸.

225 Из письма Ф. М. Достоевского (1867 года) к А. Н. Майкову. В оригинале: «<...> я стал мучиться выдумыванием *нового романа* (курсив автора. – Н. Н.). <...> Я думал от 4 до 18 декабря нового стиля включительно. Средним числом, я думаю, выходило планов по шести (не менее) ежедневно. Голова моя обратилась в мельницу. Как я не помешался – не понимаю» (См.: Русские писатели... С. 195).

226 См.: «<...> вот у меня есть сюжет для повести, хороший сюжет, я рассказал Мещерскому, и он умоляет меня написать для “Гражданина”, но ведь это помешает “Дневнику”, не могу же я два дела разом, никогда не мог, если писать разом две различные вещи – обе пропали...» (*Соловьёв Вс. С.* Из воспоминаний о Ф. М. Достоевском // Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников, письмах и заметках. Составил Ч. Ветринский (В. Е. Чешихин). М.: Изд-е т-ва И. Д. Сытина, 1912. С. 122).

227 Из письма Ф. М. Достоевского жене, в котором он сообщает ей о трудностях работы над романом «Подросток»: «Главное, хоть бы я работал, тогда бы я увлёкся. Но и этого не могу, потому что план не сладился и вижу чрезвычайные трудности. Не высидев мыслью, нельзя приступать, да и вдохновения нет в такой тоске, а оно главное. <...> Ах, что-то удастся написать и удастся ли хоть что-нибудь написать. Беспokoюсь ужасно, потому что один» (См.: *Достоевский Ф. М.* Письма. Т. III. 1872-1877 / Под ред. и с примеч. А. С. Долинина. М.; Л.: Academia, 1934. С. 177). Книга из библиотеки А. П. Скафтымова, с многочисленными пометками владельца.

228 На обороте – «Повестка заседания исполкома Октябрьского райкома партии гор<ода> Саратова», первым пунктом которой значится: «Отчёт о работе диспансера № 1 и Абаконовской амбулатории за I-й квартал 1944 г.».

Литература

Аверкиев Д. В. Литературный силуэт Достоевского // *Аверкиев Д. В.* Дневник писателя. Вып. XII. СПб., 1885. 398 с.

Андреевский С. А. Братья Карамазовы // *Андреевский С. А.* Литературные очерки. 3-е доп. изд-е «Литературных чтений». СПб., 1902. С. 34-115.

Андреевский С. А. Лермонтов // *Андреевский С. А.* Литературные очерки. 3-е доп. изд-е «Литературных чтений». СПб., 1902. С. 197-227.

Батюшков Ф. Д. Фёдор Михайлович Достоевский // История русской литературы XIX века: В 5 т. Т. IV / Под ред. Д. Н. Овсяннико-Куликовского, при ближайшем участии А. Е. Грузинского и П. Н. Сакулина. М.: Изд-е Т-ва «Мир», 1910. С. 284-334.

Ванюков А. И. А. П. Скафтымов читает «Вопросы теории и психологии творчества»: к истокам скафтымовской методологии // Проблемы филологического образования: межвуз. сб. науч. тр. / Под ред. Л. И. Черемисиновой. Саратов: Саратовский источник, 2016. Вып. 8. С. 212-222.

Дневник молодости Льва Николаевича Толстого / Под ред. В. Г. Черткова. Т. I. 1847–1852. Изд. 1-е. М., 1917. 288 с.

Достоевский Ф. М. Записки из подполья // *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 21 т. Т. 5. СПб.: Книгоиздат. Т-во «Просвещение», 1911. С. 3-155.

Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы // *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 21 т. Т. 16. СПб.: Книгоиздат. Т-во «Просвещение», 1911. 484 с.

Достоевский Ф. М. Дневник писателя за 1876 год. Октябрь. Глава первая. IV. Приговор // *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 21 т. Т. 20. Дневник писателя за 1876 год. Изд. 8-е. СПб.: Книгоиздат. Т-во «Просвещение», 1911. С. 329-332.

Достоевский Ф. М. Дневник писателя за 1876 год. Декабрь. Глава первая. III. Голословные утверждения // *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 21 т. Т. 20. Дневник писателя за 1876 год. Изд. 8-е. Книгоиздат. Т-во «Просвещение», 1911. С. 398-402.

Достоевский Ф. М. Письма. Т. II. 1867-1871 / Под ред. и с примеч. А. С. Долинина. М.; Л.: Госиздат, 1930. 618 с.

Достоевский Ф. М. Письма. Т. III. 1872-1877 / Под ред. и с примеч. А. С. Долинина. М.; Л.: Academia, 1934. 590 с.

Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 29. Кн. 1. Письма. 1869–1874. Л.: Наука, 1986. 574 с.

Ф. М. Достоевский. Систематический обзор и историко-биографический анализ биографических материалов и критики о Ф. М. Достоевском. Курс, читанный студентам Императорского Варшавского университета и слушательницам Варшавских высших женских курсов в 1912 / 13 академическом году профессором И. И. Замотиным (Курс составлен по лекциям профессора и пособиям, им рекомендованным). Варшава, 1912–1913. 276 с.

Зелинский В. А. Критический комментарий к сочинениям Ф. М. Достоевского. Сборник критических статей. Часть первая. Изд. 4-е. М., 1907. 584 с.

Из записной книжки Ф. М. Достоевского // *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. Т. I. Биография, письма и заметки из записной книжки. СПб., 1883. С. 355-374.

Из переписки А. П. Скафтымова и Ю. Г. Оксмана. Предисловие, составление и подготовка текстов А. А. Жук. Публикация В. В. Прозорова // Александр Павлович Скафтымов в русской литературной науке и культуре: статьи, публикации, воспоминания, материалы / редкол.: В. В. Прозоров (отв. ред.) [и др.]. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2010. С. 258-318.

Кирпичников А. И. Достоевский и Писемский (опыт сравнительной характеристики) // *Кирпичников А. И.* Очерки по истории новой русской литературы. Т. 1. Изд. 2-е. М., 1903. С. 315-397.

Куликова Е. И. Становление методологии Скафтымова // *Методология и методика изучения русской литературы и фольклора. Учёные-педагоги саратовской филологической школы* / Под ред. проф. Е. П. Никитиной. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1984. С. 85-100.

Куликова Е. И. Александр Павлович Скафтымов. Спецкурсы и спецсеминары // *Методология и методика изучения русской литературы и фольклора. Учёные-педагоги саратовской филологической школы* / Под ред. проф. Е. П. Никитиной. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1984. С. 134-155.

Литературоведы Саратовского университета. 1917–2009: Материалы к биографическому словарю / Сост.: В. В. Прозоров, А. А. Гапоненков; под ред. В. В. Прозорова. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2010. 288 с.

Медведев А. П. Из воспоминаний. Школа нравственного воспитания // *Методология и методика изучения русской литературы и фольклора. Учёные-педагоги саратовской филологической школы* / Под ред. проф. Е. П. Никитиной. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1984. С. 180-194.

Миллер О. Ф. Материалы для жизнеописания Ф. М. Достоевского // *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. Т. 1. Биография, письма и заметки из записной книжки. СПб., 1883. С. 3-176.

Новикова Н. В. «Чайка» в черновых записях А. П. Скафтымова // *Наследие А. П. Скафтымова и поэтика чеховской драматургии: Мат-лы Первых междунаrodn. Скафтымовских чтений (Саратов, 16-18 октября 2013 г.): Коллект. монография / редкол.: В. В. Гульченко (гл. ред.) [и др.]. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014. С. 17-35.*

Новикова Н. В. Из рукописей А. П. Скафтымова: «Чайка» среди повестей и рассказов Чехова // *Наследие А. П. Скафтымова и актуальные проблемы изучения отечественной драматургии и прозы: Мат-лы Вторых междунаrodn. Скафтымовских чтений (Саратов, 7-9 октября 2014 г.): Коллект. монография / редкол.: В. В. Гульченко (гл. ред.) [и др.]. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2015. С. 28-48.*

Овсянико-Куликовский Д. Н. Идеиное наследие Достоевского // *Овсянико-Куликовский Д. Н.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 8. История русской интеллигенции. Часть вторая. От 50-х до 80-х годов. СПб.: Прометей, 1909. С. 218-238.

Овсянико-Куликовский Д. Н. Наблюдательный и экспериментальный методы в искусстве (К теории и психологии художественного творчества). Идея бесконечного в положительной науке и в реальном искусстве // *Овсянико-Куликовский Д. Н.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 6. СПб.: Прометей, 1911. 236 с.

Овсянико-Куликовский Д. Н. Этюды о творчестве А. П. Чехова // *Овсянико-Куликовский Д. Н.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 5. Изд. 2-е, измен. и доп. СПб.: Изд. И. Л. Овсянико-Куликовской, 1912. С. 109-171.

Овсянико-Куликовский Д. Н. Литературно-критические работы: В 2 т. Т. 1. Статьи по теории литературы; Гоголь; Пушкин; Тургенев; Чехов / Сост., подгот. текста, примеч. И. Михайловой; вступ. статья Ю. Манна. М.: Худож. лит., 1989. 542 с.

Осьмаков Н. В. Психологическое направление в русском литературоведении: Д. Н. Овсянико-Куликовский: Учеб. пособие по спецкурсу для студентов пед. ин-тов по спец. № 2101 «Рус. яз. и лит.». М.: Просвещение, 1981. 160 с.

Письма Ф. М. Достоевского к разным лицам // *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. Т. 1. Биография, письма и заметки из записной книжки. СПб., 1883. С. 3-352.

Показания Ф. М. Достоевского в деле Петрашевского // *Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников, письмах и заметках. Составил Ч. Ветринский (В. Е. Чешихин).* М.: Издание т-ва И. Д. Сытина, 1912. С. 306-323.

Розанов В. В. Ф. М. Достоевский (Критико-биографический очерк) // *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 1. Ч. 1. Повести и рассказы. СПб.: Изд-е А. Ф. Маркса, 1894. С. V-XXIV.

Розанов В. В. Религия и культура: Сб. статей // *Розанов В. В.* Религия. Философия. Культура / Сост., вступ. статья А. Н. Николюкина. М.: Республика, 1992. С. 11-241.

Розанов В. В. Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. Опыт критического комментария. СПб., 1894. 234 с.

Русские писатели о литературе (XVIII–XX вв.): В 3 т. / Под общей редакцией С. Балухатого. Т. 2. Л.: Сов. писатель, 1939. С. 161-217.

Скафтымов А. П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // *Скафтымов А. П.* Собр. соч.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век # 21», 2008. Т. 1. С. 23-47.

Скафтымов А. П. Схема изучения литературных произведений (два раздела) // *Скафтымов А. П.* Собр. соч.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век # 21», 2008. Т. 1. С. 432-433.

Скафтымов А. П. Лермонтов и Достоевский // *Скафтымов А. П.* Собр. соч.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век # 21», 2008. Т. 3. С. 5-37, 482-490.

Скафтымов А. П. <Рецензия на издание Ф. М. Достоевского> // *Скафтымов А. П.* Собр. соч.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век # 21», 2008. Т. 3. С. 39-46, 490-491.

Скафтымов А. П. Новое о Достоевском // *Скафтымов А. П.* Собр. соч.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век # 21», 2008. Т. 3. С. 47-54, 491-499.

Скафтымов А. П. Тематическая композиция романа «Идиот» // *Скафтымов А. П.* Собр. соч.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век # 21», 2008. Т. 3. С. 55-129, 499-502.

Скафтымов А. П. «Записки из подполья» среди публицистики Достоевского // *Скафтымов А. П.* Собр. соч.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век # 21», 2008. Т. 3. С. 131-184, 502-505.

Скафтымов А. П. Отголоски мотивов лермонтовской поэзии в произведениях Достоевского (конспективно) // *Скафтымов А. П.* Собр. соч.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век # 21», 2008. Т. 3. С. 482-487.

Соловьёв Вс. С. Из воспоминаний о Ф. М. Достоевском // Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников, письмах и заметках. Составил Ч. Ветринский (В. Е. Чешихин). М.: Изд-е т-ва И. Д. Сытина, 1912. С. 119-134.

Тагер Е. Ф. М. Достоевский и И. С. Тургенев. История одной вражды. Переписка / Под ред., с введ. и примеч. И. С. Зильберштейна. Л.: Academia, 1928. С. 200+XVI (рец.) // Красная новь. 1928. № 9. С. 291-292.

Эйхенбаум Б. М. Молодой Толстой. Пб.; Берлин, 1922. 156 с.

А. И. Ванюков

От Достоевского к Чехову: скафтымовская композиция (методологические аспекты)

Аннотация. На примере циклов статей Скафтымова о Достоевском и Чехове рассмотрено становление и утверждение скафтымовских принципов исследования «творческого духа» писателя в художественном целом произведения. Рассмотрен вклад Скафтымова в отечественную историческую поэтику, дана характеристика его исследовательского метода, синтезирующего особенности сравнительно-исторического, мотивного и психологического методов начала XX века.

Ключевые слова: историческая поэтика, метод, художественное целое произведения, творческое мышление, нравственные устремления.

Vaniukov, A. I.

From Dostoevsky to Chekhov: Skaftymov's Composition (methodological aspects)

Abstract: The foundation of Skaftymov's principles of studying "creative spirit" in the art work is considered on the example of Skaftymov's articles on Dostoevsky and Chekhov. The author writes about Skaftymov's contribution to the Russian historical poetics and analyses his research methods which combine comparative historical, motif and psychological methods of the beginning of the XX century.

Keywords: historical poetics, method, artistic whole of the work, creative thinking, moral aspirations.

В этом году исполняется сто лет со времени публикации первой большой научной статьи А. П. Скафтымова «Лермонтов и Достоевский», напечатанной в Казанском научно-педагогическом журнале «Вестник образования и воспитания» (1916, № 1–2, с. 3–29). Статья выросла из студенческого реферата Скафтымова «Отголоски мотивов лермонтовской поэзии в произведениях Достоевского» и, судя по заглавной проблеме – отголоски мотивов, ставилась в научном поле А. Н. Веселовского, историко-сравнительном направлении отечественной «исторической поэтики».

Статья Скафтымова отличается выверенной композицией, четкой логикой движения научной мысли, свидетельствующих о прочных методологических основаниях молодого ученого. Уже во Введении автор чётко формулирует постановку «нашего общего вопроса» [Скафтымов 2008: 9]: «В эволюции русских литературных идей и настроений линию к Достоевскому нужно начинать от Лермонтова»; «Лермонтов и Достоевский были люди одного духовного типа»; «Основую и движущим началом всех их духовных исканий является одна и та же глубокая *жажда самоутверждения*» (здесь и далее курсив в тексте. – А. В.) [Скафтымов 2008: 7-8]. И далее в трёх разделах статьи Скафтымов показывает три «стороны», три уровня проявления процесса «самоутверждения» [Скафтымов 2008: 9]. В первом разделе, ставя вопрос о «сходстве» и «разности» рассматриваемых писателей, автор отмечает, что «Достоевскому принадлежит идея понимания *всей* человеческой *нравственности* как *следствия* боязни общественного мнения» [Скафтымов 2008: 16]. Во втором разделе статьи Скафтымов рассматривает второй – онтологический, космический – аспект проблемы: «Лермонтова и Достоевского всегда угнетала космическая насмешка над ними самими» [Скафтымов 2008: 17]; Лермонтову «нужно было, чтобы весь *мир* внимал ему» [Скафтымов 2008: 18]; «Оберегает Достоевский личную волю человека и перед природой, и перед Богом, и перед людьми» [Скафтымов 2008: 24]. Третий раздел затрагивает коллизии «самоопределения личности»: «Личность в своём самоопределении сталкивается, помимо внешних стеснений, с своим же нравственным строем» [Скафтымов 2008: 28]. И в заключении, выводах Скафтымов последовательно формулирует пункты «сходства» и «различия» Лермонтова и Достоевского: «Сходство Лермонтова с Достоевским определяется родственностью их индивидуального склада. Главная черта, сближающая их, – это повышенное сознание ценности своей личности и связанная с этим жажда самоутверждения» [Скафтымов 2008: 36]. Различие между ними «устанавливается степенью сознательности и глубины их дерзаний»; «Достоевский первый понял трагедию свободы, скрывающуюся в двойственности нравственной природы человека» [Скафтымов 2008: 36-37].

Мы видим, что в статье 1916 года историко-сравнительный метод связывается с психологическим, причём автора интересует прежде всего «духовный тип», «духовные искания» выдающихся русских писателей.

В 1910–20-е годы у Скафтымова сложился целый цикл публикаций о Достоевском, состоящий из пяти статей. Во второй работе 1919 года «Рецензия на издание Ф. М. Достоевского» (Родной язык в школе. 1919, кн. 1, с. 122-124) автор даёт ёмкую формулу Достоевского в современности: «За последние два-три десятка лет Достоевский сделался нашим современником. Художественная литература на наших глазах развивалась под знаком Достоевского. Теоретические построения общественной и в особенности моральной культуры редко обходились без Достоевского – то в качестве опоры и союзника, то в виде первого и непосредственного оппонента и критика. Наконец, религиозные устремления современности имеют в нём своего начинателя и пророка» [Скафтымов 2008: 41]. Завершая обстоятельную профессиональную характеристику новых изданий Достоевского, Скафтымов указывает: «Сделан большой, давно ожидаемый шаг в научной постановке издания Достоевского. Давно на очереди стоит комментированное издание всего собрания его сочинений» [Скафтымов 2008: 46].

В обзоре «Новое о Достоевском» 1922 года, представляющем «материалы», связанные «с юбилеем Достоевского», Скафтымов отмечает новое в «текстуальных публикациях», «в области биографических материалов», выступает против «приложения политической мерки к художнику» и радуется тому, что «выдвигается его (Достоевского. – А. В.) заслуга в исследовании глубин человеческого духа» [Скафтымов 2008: 49, 50, 52, 53].

Вершинными, программными научными работами А. П. Скафтымова 1920-х годов, посвящёнными Достоевскому, являются статьи «Тематическая композиция романа “Идиот”» (1924) и «“Записки из подполья” среди публицистики Достоевского» (1929).

В примечании к заглавию статьи «Тематическая композиция романа “Идиот”» автор отметил: «Настоящая статья является первой частью предпринятой работы о поэтике этого романа» [Скафтымов 2008: 55], – тем самым вписывая её направленность в большой контекст новой «исторической поэтики» отечественного литературоведения. Эпиграф из Гёте – две строки на немецком языке – взят из статьи С. Франка «О сущности художественного познания (Гносеология Гёте)», опубликованной в пятом томе харьковского издания «Вопросы теории и психологии творчества» (1914), который весь был внимательно прочитан Скафтымовым [Ванюков 2016: 217].

Автор начинает работу с важной методологической посылки: «Главным методологическим убеждением автора предлагаемой статьи было признание телеологического принципа в формировании произведения искусства»; «В произведении искусства нет ничего случайного, нет ничего, что не вызвано было бы конечной устремлённостью ищущего творческого духа» [Скафтымов 2008: 57]. Намеченные «методологические предпосылки» позволили автору, подойдя к творчеству Достоевского, найти «поразительную последовательность и непрерывность организующей действительности смысловых, идейных заданий автора»; «всё обусловлено <...> некоторой единой, общей для всего произведения идейно-психологической темой автора» [Скафтымов 2008: 59]. Затем во Введении развёртывается скафтымовская система научных «опор» телеологического принципа: «1. Во-первых, телеологический принцип несёт с собою методологически обоснованную постановку задачи исследования» [Скафтымов 2008: 61]; «2. Телеологический принцип даёт и критерий интерпретации <...> главный критерий интерпретации: единое функциональное скрещивание телеологической значимости всех компонентов» [Скафтымов 2008: 64]; «3. <...> методологическое требование: полнота пересмотра всех слагающих произведение единиц (внутренний состав действующих лиц во всём объёме, картины, эпизоды, сцены, авторские экспликации и проч.)» [Скафтымов 2008: 64]; «4. <...> Только само произведение может за себя говорить. Ход анализа и все заключения его должны имманентно вырастать из самого произведения» [Скафтымов 2008: 65]. Завершает вводную часть скафтымовской статьи «вопрос об аналитическом членении изучаемого целого», «естественными узлами», «основными крупнейшими звеньями» которого (т. е. целого) автору «представляются действующие лица романа» [Скафтымов 2008: 66]. Поэтому далее «изложение» распределяется «на главы по персонажам, а внутри их – звенья и слои тематических мотивов по эпизодам, сценам, экспликациям и проч.» [Скафтымов 2008: 66].

Статья Скафтымова состоит из восьми глав, каждая из которых раскрывает в последовательности и «сцеплениях» основные образы романа, показывающие в конечном счёте «основную организующую силу его сцеплений» [Скафтымов 2008: 122]. В первой

главе представлены темы образа Настасьи Филипповны: «сложение двух главных пересекающихся тем: гордости и высокой моральной чуткости» [Скафтымов 2008: 67]. «В колебаниях между этим двумя скрытыми в ней стихиями духа, – отмечает Скафтымов, – автор и сосредоточивает всю динамику и весь смысл этого образа на протяжении всего романа» [Скафтымов 2008: 68]. А завершая свой проникновенный анализ образа Настасьи Филипповны, он резюмирует: «Таким образом, построение образа Настасьи Филипповны всецело определяется темами гордости и нравственной чистоты и чуткости. Совмещение двух контрастирующих стихий в крайнем их обострении и интенсивности создаёт общий трагический пафос страдания, внутренней безысходности» [Скафтымов 2008: 80].

Во второй главе «тематическое углубление образ Настасьи Филипповны во многом получает через Ипполита». Следует обратить внимание на тот факт, что Скафтымов активно пользуется курсивом для выделения важных нравственно-содержательных характеристик образа Ипполита. Например, в начале: «здесь автору (Достоевскому. – А. В.) нужна была *обида* и *ущербность через лишение блага самой жизни*» [Скафтымов 2008: 81]. В заключении главы: «Таким образом, Ипполит в основе скомпонован по тем же мотивам, что и Настасья Филипповна, с той разницей, что там гордость выражена преимущественно на почве лишения и обиды в области блага морального (гордость её на это реагирует пренебрежением и *бравადой моральной оценки*), а здесь, в Ипполите, – на почве лишения блага жизни (гордость реагирует *бравადой и отказом от жизни*)» [Скафтымов 2008: 88].

Третья глава посвящена теме Рогожина: «В Рогожине видим то же противопоставление любви и гордыни, но в иной направленности и с новой вариацией индивидуальных качеств характера» [Скафтымов 2008: 88]. Курсивом далее выделено: «автор сильно и настойчиво выдвигает мотив *эгоизма в любви*, желание нераздельного и полного обладания любимым» [Скафтымов 2008: 89]. В конце главы Скафтымов итожит: «Убийство Настасьи Филипповны Рогожиным – это крайнее выражение вмешательства в тихую обитель любви разрушительных стихий гордого личного начала. Гордость и любимое смерти предаёт» [Скафтымов 2008: 91].

«Аглая Епанчина скомпонована по тем же двум полюсам гордости и скрытой, таимой стихии живых, непосредственных “источников сердца”. Своеобразие в образ Аглаи внесено мотивом “детскости”» [Скафтымов 2008: 92], – пишет Скафтымов в четвёртой главе статьи, пронизательно замечая: «И в Аглае гордость мешает выходу душевной непосредственности» [Скафтымов 2008: 94]. В пятой главе Скафтымов анализирует «тематическое наполнение Гани Иволгина»: «Индивидуальность Гани среди других гордецов романа составляет его “обыкновенность”, срединность, неспособность отдаться порыву. Ганя половинчат на обоих полюсах своих настроений» [Скафтымов 2008: 95]. «Ганя, по замыслу автора, – считает Скафтымов, – это – ещё один своеобразный пример того извращения, которое личность навлекает на себя по гордости и тщеславию» [Скафтымов 2008: 96]. Здесь же Скафтымов упоминает и эпизодические образы: «по тем же мотивам намечены и другие лица, отодвинутые в эпизодические части романа» (Келлер, Лебедев, Фердыщенко) [Скафтымов 2008: 98].

В шестой главе специально рассматривается эпизод с Бурдовским, который «стоит в центре социальной публицистики романа» [Скафтымов 2008: 99]. Скафтымов показы-

вает: «весь случай с Бурдовским получает смысл как развёрнутый пример к «извращению идей и нравственных убеждений» [Скафтымов 2008: 100]. Весь эпизод создан из мотивов гордости и рассудочного отношения к морали, и «в контрасте мотивам “извращения идей” стоят социальные симпатии и призывы князя Мышкина» [Скафтымов 2008: 101]. Самая большая, седьмая глава раскрывает мотивный состав, тематическую установку князя Мышкина. По Скафтымову, князь Мышкин – «человек, свободный от самолюбия и оставленный при одних “источниках сердца”» [Скафтымов 2008: 106]. «В этой теме и развёртывается каждая эпизодическая ситуация в роли князя Мышкина», – отмечает Скафтымов, приходя в результате глубокого анализа романной содержательности к убедительному выводу: «при всей силе противоположного и враждебного полюса, последний покрывающий и разрешающий свет в романе остаётся за идеалом Мышкина. Пред волнами жадности любви гордость обессилена» [Скафтымов 2008: 122]. «Все пути гордецов романа перекрещиваются около приемлющего и прощающего Мышкина, все персонажи романа в сердце своём склоняются пред его правдой»; «у всех двойное отношение, но глубиной души все только с ним (двойная резонанция)» [Скафтымов 2008: 122].

В последней, восьмой главе статьи Скафтымов ставит и решает вопросы об авторе, единстве романа и его «центральной устремлённости». Вот эта система скафтымовской мысли: «В романе (как и во всех романах Достоевского) четко выступает автор, предусматривающий и руководящий всеми, сначала загадочными для читателя, метаниями сложного духа его действующих лиц»; «Для автора в его персонажах нет загадок, он ясно видит мотивы и импульсы их поступков» [Скафтымов 2008: 122]. «Вся атмосфера загадочности и неожиданности взрывов и поворотов в ходе событий романа у Достоевского вызывается иррациональностью психики, которую он проектирует в своих действующих лицах, а не слепотою творческого процесса в самом художнике»; «Его загадки всегда имеют отгадку в самом тексте романа»; «Художественный гений Достоевского здесь изумительно изобретателен» [Скафтымов 2008: 124]. «В таком единстве и ясной конечной устремленности представляется нам и роман “Идиот”» [Скафтымов 2008: 125]. «В романе “Идиот” этот источник вдохновляющей и целостной устремленности, как конечная пронизывающая и управляющая точка всего произведения, открыт в экстатическом познании радости любви, в духовном опыте эпилептической вознесённости князя Мышкина. К этому пункту, к оправданию ощущений, которые ему явились как высшая гармония и правда жизни, и направлен весь состав романа» [Скафтымов 2008: 127]. И последнее: «И если назвать центральную устремлённость романа уж совсем коротко, это и будет идея прощения»; «Через прощение – любовь и приятие мира» [Скафтымов 2008: 128-129].

Таким образом, статья А. П. Скафтымова «Тематическая композиция романа “Идиот”» показала не только содержательность «телеологического принципа в формировании произведения искусства», но и его действенность, результативность тематического, мотивного анализа целого произведения с целью уяснения, понимания конечной устремлённости авторского творческого духа.

Это направление скафтымовской научной мысли было продолжено и развито в статье «“Записки из подполья” среди публицистики Достоевского» (зима 1925–1926 г., публикация 1929). Статья состоит из четырёх разделов, которые в последовательности изложения раскрывают целостность скафтымовской темы и концепции. В первом разделе

Скафтымов вводит читателя в традиционное, ошибочное, по его мнению, представление о «Записках из подполья» «как об отчаянной исповеди Достоевского, где он отрекается от прежних гуманистических идеалов» (работы Л. Шестова, Л. Гроссмана, А. Долинина, В. Комаровича и др.) [Скафтымов 2008: 133]. Такое понимание «Записок из подполья», по мысли Скафтымова, «является очевидным недоразумением», возникшим «как результат отрывочного, частичного восприятия текста “Записок”» [Скафтымов 2008: 135-136]. «Яркие тирады подпольного героя в защиту безграничного индивидуального своеволия <...> были восприняты сами по себе, без связи с общим контекстом, вне общего развития диалектики целого» [Скафтымов 2008: 136]. «Между тем, – утверждает Скафтымов, – конечные устремления художественного целого могут быть открыты только через установление взаимного соотношения всех его внутренне-тематических линий. Конечная идея вырастает как результат сложного узора переплетающихся параллелизмов и контрастов, и только при возможно более полном учёте всех логических сопоставлений открывается результат целого» [Скафтымов 2008: 137].

Во втором разделе статьи Скафтымов вскрывает «внутреннюю диалектику» «Записок», художественную диалектику Достоевского, который «исходит <...> из установления необходимых ему фактов человеческой психики» [Скафтымов 2008: 137]. Факты «нарочитой злобы», «наслаждения обидой» [Скафтымов 2008: 138], «добровольного унижения» [Скафтымов 2008: 141], «внутренней несобранности и беспринципности» [Скафтымов 2008: 143], «отрыв от непосредственных нравственных источников жизни» [Скафтымов 2008: 156] – вот «круг» идей и внутренних переживаний, входящих в состав подпольного героя, который исследует Скафтымов, обнаруживая также «логическую связь мыслей, составляющих собою идеологическое содержание “Записок из подполья”» [Скафтымов 2008: 160].

Третий раздел статьи представляет «Записки из подполья» среди публицистики «Времени» и «Эпохи», что, по мнению Скафтымова, «даёт прекрасную иллюстрацию к характеристике общих приёмов Достоевского в художественном воплощении его идей» [Скафтымов 2008: 165]. Последовательное, содержательное «сличение» «Записок» и публицистических статей позволило Скафтымову сделать обоснованный вывод: «Никаких оснований к выделению «Записок» из общей системы мировоззрения Достоевского этого времени нет. Никакого отказа от прежних гуманистических идейных ценностей в них усмотреть нельзя» [Скафтымов 2008: 177].

Вместе с тем Скафтымов указывает, что «с “Записками из подполья” <...> Достоевский выходит на новый этап своего творчества», отмечает, что Достоевский «вошел в сферу борьбы идей своего времени», и характеризует своеобразие художественного мышления писателя: «Разработка идей идёт на психологической базе, в интимно-индивидуальном плане. Оценка своих и чужих идеологических устремлений у Достоевского всегда исходит из понимания психики человека. Факты души служат для него критерием для идеологического прогноза» [Скафтымов 2008: 177].

Важное место в структуре статьи Скафтымова занимает четвёртый раздел «Элементы эмпирической личности Достоевского в “Записках из подполья”», который свидетельствует о расширении личностной, биографической базы в методологии учёного. «Несомненно, Достоевский и сам в себе, в своей эмпирической личности, многое носил из того ада, который воплощён в герои из подполья» [Скафтымов 2008: 179], – писал

Скафтымов, обращая внимание и на другую сторону личности писателя: «Он ненавидит в себе демона, который мешает ему быть “добрым”» [Скафтымов 2008: 180-181]. «Очевидно, в какой-то глубоко-интимной, последней и решающей точке своего индивидуального самосознания Достоевский был один и тот же, и в свете этого последнего конечного самоощущения одному началу в себе говорил “да”, другому “нет”» [Скафтымов 2008: 181]. «В этом отношении и “Записки из подполья” не составляют исключения» [Скафтымов 2008: 182], – указывал Скафтымов, а в сноске углублял и развивал это положение: «Изменения в развитии мировоззрения Достоевского происходили лишь в смысле расширения и углубления одних и тех же утверждений: о силе чувства индивидуальной самооценности и о потребности индивидуально свободного самоотдания, то есть любовного единения человека с людьми и со всем миром. На это опирается вся его “философия”, и социально-политическая, и религиозная. Ср. нашу статью о романе “Идиот” (Творческий путь Достоевского / под ред. Бродского. Л., 1924. С. 131-185)» [Скафтымов 2008: 182-183].

Завершая статью, Скафтымов отмечает: «Отсюда уже должны идти дальнейшие генетические разыскания в глубь всех исторических влияний, социальных и литературно-идеологических, под которыми складывалось мировоззрение Достоевского» [Скафтымов 2008: 184].

Так формируется цикл публикаций Скафтымова о Достоевском 1910-х – 1920-х годов, который представляет собою единое целое, синтезирующее в себе историко-генетические, тематические, мотивные и психологические, личностные основания, принципы литературоведческого анализа, высшим, индивидуальным выражением которого для учёного был телеологический принцип.

Дальнейшее развитие и обогащение, совершенствование скафтымовской методологии идёт в циклах работ учёного 1930-х – 1940-х годов о Чернышевском и Чехове.

Справедливо было отмечено, что «цикл статей о Чехове – вершина творчества учёного» [Покусаев, Жук 1972: 18]. Методологическая направленность и координаты научной мысли Скафтымова отчётливо раскрываются в заглавиях его статей «О единстве формы и содержания в “Вишнёвом саде” Чехова» (1946), «К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова» (1948). Остановлюсь на двух других работах Скафтымова – «“Чайка” среди повестей и рассказов Чехова» (из рукописного наследия, публикации А. А. Гапоненкова 1998 г., Н. В. Новиковой 2014 г.) и «О повестях Чехова “Палата № 6” и “Моя жизнь”» (1948), которые дают возможность отчетливее представить как становление, так и «установление» методологических принципов учёного. Нужно прежде всего заметить, что Чехов присутствует уже в программной статье Скафтымова «Тематическая композиция романа “Идиот”» (1924). Это цитата о «художнике и его “вопросе”» [Скафтымов 2008: 57], а также чеховская реминисценция в авторском изложении: «что вдруг сквозь длинное, костлявое и бородастое тело и толщу текучей жизни набегит ребёнком...» [Скафтымов 2008: 119].

В черновом тексте «“Чайка” среди повестей и рассказов Чехова» есть посылка методологического плана, продолжающая «достоевскую» линию. Скафтымов писал: «У всякого большого писателя имеется своя господствующая основная точка зрения, которая управляет его вниманием, придаёт его созерцанию своеобразную и особую восприимчивость к каким-то особо выделенным сторонам и моментам наблюдаемого мира». В

ряду классиков XIX века (Гоголь, Пушкин, Тургенев) Скафтымов характеризует Достоевского: «это сказывается у Достоевского в том, что он всегда занят проявлениями индивидуального самосознания, чувствами личного достоинства и человеческой гордости» [Скафтымов 2008: 172].

«Главная и постоянная тема» определяется и у Чехова: «Чехов берёт и отыскивает эту “обыкновенную” жизнь преимущественно со стороны того, как эта жизнь переживается во внутреннем самочувствии человека... Чехов интересуется внутренним самочувствием человека, т. е. тем эмоциональным тоном, в каком воспринимается и переживается жизнь каждым внутри себя» [Скафтымов 2008: 173].

Следует обратить внимание на важную для Скафтымова мысль о диалектике формы и содержания: «своеобразные особенности драматургии Чехова складывались в зависимости от особого содержания открытого им жизненно-драматического конфликта... От своеобразия самой природы драматического конфликта возникло то иное, что определяет и составляет в основном главную новизну чеховской драматургии» [Скафтымов 2008: 173]. «В этом отношении драматургия Чехова, – формулирует проблему Скафтымов, – находится в непосредственной связи с его повестями и рассказами» [Скафтымов 2008: 174].

Рабочий анализ произведений Чехова приводит исследователя к следующему выводу: «Очень многие рассказы, повести и все большие пьесы Чехова останавливаются именно на той конфликтной ситуации, когда в силу каких-то серых, мелких, безличных обстоятельств человек оказывается не имеющим того, что могло бы составить ему радость» [Скафтымов 2008: 179]. И далее в записях Скафтымова идёт формулировка задачи, важной для понимания методологии ученого 30-х – 40-х годов: «Эту тему в творчестве Чехова можно было бы проследить в некоторой эволюции» [Скафтымов 2008: 179]. Однако в конце записей (публикация Н. В. Новиковой) есть ещё одна методологически принципиальная «установка»: «переделать: дать не в хронологии, а в системе» [Скафтымов 2015: 48].

Таким образом, мы видим, что чеховская тема, чеховский цикл начинался / «устанавливался» в телеологическом ключе: установка чеховского «творческого духа» на счастье, авторская мысль «о счастье» [Скафтымов 1998: 172, 177-178, 180-182], но результат так и остался в черновом варианте, не преодолев дихотомии эволюционного, хронологического и системного принципов анализа художественного материала. Затем в образцовых статьях 1946–1948 годов «телеология» уходит в глубь методологии, приобретающей черты классической культурно-исторической «системы» / школы.

Показательна в этом отношении статья Скафтымова «О повестях Чехова “Палата № 6” и “Моя жизнь”», которая ставит «лишь один вопрос: с кем полемизирует Чехов в повестях “Палата № 6” и “Моя жизнь”»? [Скафтымов 2008: 289] и в последовательности изложения материала (девять разделов статьи) ведёт к убедительным выводам (десятый, итоговый раздел).

Соотнося образ Рагина с «этической проповедью Толстого и Марка Аврелия», Скафтымов отмечает: «Рагин – пессимист и интеллектуальный гедонист. В этих качествах ни Толстой, ни Марк Аврелий не могут составить Рагину никакой параллели. Толстой и Марк Аврелий – моралисты» [Скафтымов 2008: 290]. «В идейной борьбе, которая осуществлялась “Палатой № 6”, для Чехова Толстой был не противником, а, скорее, союзником»

[Скафтымов 2008: 294]. «“Палата № 6” не только не противоречила учению Толстого, а помогала ему» [Скафтымов 2008: 295]. По Скафтымову, полемика в «Палате № 6» велась Чеховым не с Толстым, а с Шопенгауэром: «Философия Рагина ближе всего напоминает Шопенгауэра» [Скафтымов 2008: 295]. Вместе с тем Скафтымов указывает: «В оценочном освещении образа Рагина есть нечто специфически чеховское, не совпадающее с учением Толстого» [Скафтымов 2008: 297]. «В этом призыве к культуре в ее самом широком содержании состоит отличие Чехова от Толстого» [Скафтымов 2008: 299].

«С точки зрения тех же нравственных требований Чехов судил ходячие идейные теории, стремившиеся оправдать удаление от морального внимания к человеку, – писал Скафтымов. – С той же точки зрения Чехов подходит к действительности и в повести “Моя жизнь”» [Скафтымов 2008: 302]. «Чехов и тут является сторонником культуры, приобщающей человека к духовным радостям красоты, знаний, науки и искусства»; «Идеал и счастье жизни, по Чехову, находится там, где человек живёт высшей, духовной стороной своего существа» [Скафтымов 2008: 311].

«В итоге, – отмечает Скафтымов, – ясно обозначается та грань, где в повести “Моя жизнь” Чехов был с Толстым и где вне Толстого» [Скафтымов 2008: 297].

Подводя читателя к вопросу «о смысле и цели жизни» и «высшей устремлённости творческого духа», Скафтымов итожит в десятом разделе статьи: «Совпадение у Чехова с Толстым происходило в том, что в проповеди Толстого имело прогрессивный смысл» [Скафтымов 2008: 312] (стиль 1940-х годов). И далее скафтымовские интонации: «Чехов не был ригористом, но его нравственная взыскательность к человеку и к обществу несомненна. И в этом отношении Чехов был всегда вместе с Толстым. Одна нравственность, по Чехову, не составляет счастья, но и без нее оно невозможно. Для его идеала нет совершенства без науки и красоты, но нет его и без душевного благородства, без великодушия, без социальной справедливости. Осознавая то, что в человеке можно назвать прекрасным, Чехов непременно включал сюда и его способность быть бескорыстно отзывчивым» [Скафтымов 2008: 313].

Финал скафтымовской статьи «О повестях Чехова...» соотносится с финалами его классических статей о драматургии. В выводах статьи «О единстве формы и содержания в “Вишнёвом саде”» читаем: «при всех отличиях все пьесы содержат в себе какую-то общую основу жизненной философии Чехова» [Скафтымов 2008: 413]. «Видя серую и унылую жизнь, Чехов стремился будить беспокойную жажду новой прекрасной жизни <...> В этом состоит основной пафос творчества Чехова. В том же направлении “Вишнёвый сад” осуществлял свои особые целостно представленные задачи» [Скафтымов 2008: 416].

А вот финал скафтымовской статьи «К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова»: «своеобразные особенности драматургии Чехова создавались в зависимости от особого содержания открытого им драматического конфликта как принадлежности жизни его времени»; «Отсюда возникло то иное, что определяет и составляет в основном главное существо чеховской драматургии <...> Не только в идейном, но и в структурном отношении в пьесах Чехова имеется много общего с его повестями и рассказами» [Скафтымов 2008: 480-481].

В заключении отметим еще раз как высшее выражение движения научной мысли ученого: в цикле скафтымовских статей о Достоевском 1910-х – 1920-х годов происходит становление / установление телеологического принципа исследования «творческо-

го духа» писателя в художественном целом произведения, принципа, который является оригинальным, скафтымовским выражением отечественной исторической поэтики, синтезирующей особенности сравнительно-исторического, мотивного и психологического методов начала XX века.

Чеховский цикл А. П. Скафтымова 1930-х – 1940-х годов, особенно вершинные работы 1946, 1948 годов, свидетельствуют о дальнейшем развитии, углублении и обогащении методологии учёного: телеология уходит в подтекст, «растворяется», проявляется в широком культурно-историческом поле исследования художественного материала, своеобразия творческого мышления, нравственных, духовных устремлений Автора-писателя и высвечивается в финалах, аналитических итогах научного труда.

Литература

Ванюков А. И. А. П. Скафтымов читает «Вопросы теории и психологии творчества»: к истокам скафтымовской методологии // Проблемы филологического образования: Межвуз. сб. науч. трудов / под ред. Л. И. Черемисиновой. Саратов: Саратовский источник, 2016. Вып. 8. С. 212-222.

Новикова Н. В. Из рукописей А. П. Скафтымова: «Чайка» среди повестей и рассказов А. П. Чехова // Наследие А. П. Скафтымова и актуальные проблемы изучения отечественной драматургии и прозы: Материалы Вторых междунар. Скафтымовских чтений (Саратов, 7-9 октября 2014 г.): коллект. монография / редкол.: В. В. Гульченко (гл. ред.) и др. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2015. С. 28-48.

Покусеев Е., Жук А. Александр Павлович Скафтымов // Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках. М.: Худож. лит., 1972. С. 3-22.

Скафтымов А. П. О Чехове: из черновых записей А. П. Скафтымова о Чехове / сост., вст. заметка, подгот. текстов, примеч. А. А. Гапоненкова // Филология: межвуз. сб. науч. трудов / отв. ред. Ю. Н. Борисов, В. Т. Клоков. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1998. С. 170-184.

Скафтымов А. П. Собр. соч.: В 3 т. / сост. Ю. Н. Борисов и А. В. Зюзин, примеч. Н. В. Новиковой. Самара: Век # 21, 2008. Т. 3. 540 с.

В. В. Прозоров

«Вишнёвый сад» А. П. Чехова в свете размышлений А. П. Скафтымова об «Идиоте» Ф. М. Достоевского

Аннотация. Намеченные А. П. Скафтымовым в 1920-е годы подходы к «тематическим мотивам» «Идиота» Достоевского невольно способны пролить дополнительный свет и на осмысление ученым мотивной природы «Вишневого сада» Чехова. Речь идет, прежде всего, о всепоглощающих мотивах любви и детскости в романе Достоевского и в комедии Чехова.

Ключевые слова: А. П. Скафтымов, автор, «Идиот», Ф. М. Достоевский, «Вишнёвый сад», А. П. Чехов.

Prozorov, V. V.

The Cherry Orchard by A. P. Chekhov in the light of A. P. Skaftymov's reflections on The Idiot by F. M. Dostoyevsky

Abstract. The approaches to “thematic motifs” in *The Idiot* by Dostoyevsky, outlined by A. P. Skaftymov in the 1920s, can involuntarily shed further light on the researcher’s understanding of the thematic nature in *The Cherry Orchard* by Chekhov. It is, primarily, about the all-consuming love and childlike motifs in Dostoyevsky’s novel and Chekhov’s comedy.

Keywords: A. P. Skaftymov, author, *The Idiot*, F. M. Dostoyevsky, *The Cherry Orchard*, A. P. Chekhov.

Неожиданное сближение двух далеко отстоящих друг от друга в нашей художественной памяти, разных по всем, казалось бы, возможным эстетическим характеристикам литературных текстов оправдывается одним существенным обстоятельством – обращением к этим текстам литературоведа исключительного исследовательского и человеческого дара.

Среди выдающихся филологов XX века А. П. Скафтымов отмечен удивительно тонкой методологической пронизательностью и бесстрашной последовательностью. Тонкость проступала в осуществлении дерзкого намерения взглянуть в самое трепетное звено словесно-эстетического бытия – в так называемое внутреннее «авторское задание», которое, в конечном счёте, определяет «все части и детали» писательского твор-

чества [132]¹. Именно в фокусе поэтического пробуждения и осуществления авторского задания, в попытках определить природу словесно-творческого воссоединения иррационального и осознанного литературоведы и литературные критики разных времён чаще всего терпели и терпят частичное или полное поражение. Скафтымов пробовал, и ему удавалось невероятно трудно уловимое.

Бесстрашная последовательность ученого обнаруживалась в очевидном, заведомо круговом и обрекающем на исследовательское одиночество противостоянии. В отчётливом противостоянии тем, кто убежденно и вульгарно представлял идею произведения как социологическую (шире – сугубо логически явленную) концепцию. В молчаливо осторожном неприятии получивших в 1930–40-е годы повсеместное хождение официальных, классово выверенных «установок», обязательных для всей литературной науки². В деликатном несогласии с теми, кто, демонстративно или невольно игнорируя «смысловой состав поэзии», сводил «композиционную направленность произведения» «к чистым формальным эффектам» [133].

На этом рискованно трудном, но абсолютно естественном для Скафтымова пути особенно благодарно открылись ему тексты Ф. М. Достоевского и А. П. Чехова...

Творчество Чехова находилось в поле зрения Скафтымова задолго до его знаменитых статей о чеховской драматургии и прозе (1946–1948). Так, в одной из ранних основополагающих работ ученого «Тематическая композиция романа “Идиот”» (1924) с опорой на Чехова заявляются и важнейшие телеологические принципы литературоведческого исследования, и глубоко выстраданные откровения, касающиеся «какой-то особенно прямой, не замечающей себя доверчивой непосредственности» князя Мышкина [183]. Но ещё более существенны те возможности, которые для понимания самого Чехова открывали методологические подходы и убеждения Скафтымова, высказанные в первой половине 1920-х годов в статье об «Идиоте» Достоевского.

Ученый утверждал, что при внимательном наблюдении всякая мало-мальски значимая часть текста содержит в себе те же характеристические приметы, что объединяют и объясняют текст как объёмную нераздельность. В капле – целое, в малом – покрывающее его большое. Ведущий телеологический признак высокого качества текста заключается в том, что «конечная устремлённость ищущего творческого духа» не локализуется в определенных участках текста, а гармонично разлита по всему текстовому пространству как объединяющее целое³.

1 Все ссылки на труды А. П. Скафтымова приводятся по изданию: [Скафтымов 2007: 132-191] с указанием в тексте только страниц.

2 В письме Ю. Г. Оксману от 13 мая 1958 г. А. П. Скафтымов, имея в виду эпоху торжества казенного единомыслия, с горечью признается: «И мы жили да поживали без всего лишнего в добром следовании расписанию и “установкам”. Кроме обучения этим установкам, ничего не помню; вероятно, кроме установок ничего и не было» [Александр Павлович Скафтымов в русской литературной науке и культуре 2010: 276].

3 О роли телеологической концепции А. П. Скафтымова в истории филологической науки в России и за рубежом см. статьи В. Е. Хализева, Н. Д. Тамарченко, Н. В. Володиной, А. П. Ауэра, Е. К. Мурениной в кн.: [Александр Павлович Скафтымов в русской литературной науке и культуре 2010: 14-27, 28-34, 35-40, 59-63, 63-68].

Скафтымов ставит перед собой задачу максимального преодоления самого капитального и трудного в науке об искусствах препятствия, связанного с переводом невыразимо вольного художественно-смыслового обаяния совершенного авторского текста на язык внятной понятийно-логической рассудительности.

Творческий процесс, по Скафтымову, развивается нечаянно и на ощупь. В диалоге с предполагаемым читателем автор чутко вслушивается в «подпочвенные силы» собственной души [187], ищет и счастливо обретает единственно возможную содержательную форму. Невольное или намеренное и, как правило, отдалённое, но всё-таки **сходство** творческих заданий у **разных** авторов – литературоведческая проблема большой психолого-ориентированной перспективы.

Сосредоточиваясь в 1940-х годах на пьесах Чехова, на заключенных в них и организуемых целостное восприятие смыслах, Скафтымов будет следовать проложенным в первой половине 1920-х годов при анализе романа «Идиот» исследовательским маршрутам. В «Вишневом саде» он отметит те «области чувств», те «лирические моменты», то «эмоционально дорогое» [116; 118], что в конфликтном сложении пьесы оправдывает и вместе разделяет героев, что оказывается «одинаково недоступным для всех окружающих» [323]: «Каждый среди других – один» [321].

Перемены во внутренних состояниях героя, в каждой маленькой сцене и даже в пределах одной реплики персонажа или одной авторской ремарки определяются общим эмоционально-психологическим заданием драматурга, «смыслом и тоном» [331] всей чеховской пьесы с её сосредоточенностью на «чувстве одиночества, жизненной незащищённости и бессилия» [346]. Мы свидетели того же исследовательского стремления – увидеть-оценить в крупинке-капельке текста, в любом его слагаемом общий смысл, объединяющее и авторским светом пронизывающее целое.

Другое дело, что в хмурые советские 1940-е годы учёный не мог быть столь же независим в своих «имманентных» рассмотрениях литературно-художественных текстов, как это отчётливо и вольно проявлялось прежде, в идеологически менее жёсткие 1920-е годы. Вынужденные, хотя и деликатно осуществляемые оглядки на противоречивую социально-классовую сущность героев чеховской пьесы очевидно сковывают исследователя (ср. замечания насчёт «праздного существования» Раневской, её «крепостнической привычки жить на чужой счёт» [343; 338]; рассуждения об «общественном разоружении интеллигентских масс», которое «выражалось в отказе от вопросов коренного общественного переустройства и уходе в сферу устройства личного благополучия» [344] и др.).

Однако и в эти тяжёлые для литературной науки времена голос Скафтымова заметно диссонирует с общепринятым в советской гуманитаристике тоном. В пределах, а часто и за пределами дозволяемого он умудряется выговорить свои заветные мысли об универсальности драматического расхождения между тем, что нам грезится / мечтается, и тем, что на самом деле каждому из нас предлагает неумолимая повседневность. Вдуматься только: универсальный конфликт между данным и желанным! И это в годы, когда проповедовалось полное и чуть ли не окончательное слияние мечты и были...



Некоторые из намеченных и выговоренных Скафтымовым в 1920-е годы подходов к «тематическим мотивам» у Достоевского способны пролить дополнительный свет и на мотивную природу последней комедии Чехова. Обращаясь к «Идиоту», Скафтымов «основными крупнейшими звеньями целого» предлагает считать «действующих лиц романа». В соответствии с этим изложение в статье распределяется «на главы по персонажам, а внутри их – звенья и слои тематических мотивов по эпизодам, сценам, экспликациям и проч.» [140]. Заметим, кстати, близость употребляемых понятий к собственно драматургическому тексту.

Не будет преувеличением утверждать, что в «Вишневом саде» преобладает полифоническое (близкое к собственно музыковедческому смыслу), семантически насыщенное сочетание сменяющих друг друга, почти одновременно звучащих и вместе разных сквозных и чистых мелодических голосов, трагикомических противочувствий и мечтаний о жизни, о простых и добрых ценностях этого мира, о привязанностях и утратах, о страдании и удовольствии... «Люди у меня вышли живые, это правда, – признавался Чехов в письме к О. Л. Книппер-Чеховой, – но какова сама по себе пьеса, не знаю» [П XI, 257]. Загадка её трудного сюжета – из разряда вечных. Перед нами кровно привязанный к Вишнёвому саду мир тревожных и деятельных переживаний Ермолая Лопехина, простовато неловкий, исполненный самодеяния и вместе нежной, трогательной и безнадежно-потаённой любви к Раневской⁴... Для Леонида Андреевича Гаева Вишнёвый сад – неизменная основа, давний символ его сентиментально привычного, наивно-многозначительного, инфантильно-гедонистического обихода. Исступлённо-хозяйственная и вместе горестная мелодическая линия характеризует потерянную Варю, хранительницу «вязки ключей» от домашних служб... Отчётливо ощутим многословно-обличительный, по-своему пронизательный, подчас простодушно суровый взгляд Пети Трофимова, а потом и примкнувшей к нему юной Ани, окрылённой его пафосными речами-ариями. Щемяще грустная мелодия сопровождает и гувернантку-клоунессу Шарлотту Ивановну, горько ощущающую полное одиночество. Драматически сложной музыкальной темой добродушного беспокойного ворчания отмечен и дряхлый Фирс, по правде сказать, единственный неутомимый хранитель фамильных преданий.

Каждая мелодическая линия реализуется словно бы на зыбкой грани сна, видения и яви. Всю пьесу пронизывает мотив экспрессивно выраженного, тревожно сонного течения жизни, едва заметно переходящего в повседневность, которая в свою очередь насыщена беспочвенными мечтаниями, несбыточными надеждами, греющими душу воспоминаниями и призрачными фантазиями. Вот лишь немногие из очевидных примеров. Любовь Андреевна: «Детская, милая моя, прекрасная комната... Я тут спала, когда была маленькой...» [С XIII, 199]. Аня: «О, если бы я могла уснуть! Я не спала всю дорогу, томил меня беспокойство». Варя Ане: «Тебе пора спать, душечка». Аня: «Я спать пойду. Спокойной ночи, мама» [С XIII, 202, 203]. Любовь Андреевна в экзальтации: «А вдруг я сплю!» [С XIII, 204]. Шарлотта: «Я спать желаю» [С XIII, 209]. Любовь Андреевна: «В этой детской я спала, глядела отсюда на сад, счастье просыпалось вместе со мною каждое утро...» [С XIII, 210]. Гаев: «Подробности завтра, а теперь идите спать» [С XIII,

4 Об отношении А. П. Скафтымова к образу Ермолая Лопехина см.: [Прозоров 2015 (1): 40-55].

213]. В финале первого действия Варя с Аней уходят в сон как в забытье, уходят в своё заветное и родное, уходят в пастораль. Автор берёт здесь отчётливо сентиментальный тон. Реплика: «Далеко за садом пастух играет на свирели» [С XIII, 214].

Каждый по-своему погружен в странный сон. Лопахин пробует их вразумить-убедить, а в ответ лишь рассеянное молчание. Сны наяву? Жизнь словно бы в бреду? Любовь Андреевна так и говорит про фантазии своего брата о спасительном знакомстве с каким-то генералом, «который может дать под вексель»: «Это он бредит. Никаких генералов нет» [С XIII, 222]. Делясь горькими мыслями о взаимоотношениях с Лопахиним, Варя сокрушённо заключает: «Все говорят о нашей свадьбе, все поздравляют, а на самом деле ничего нет, всё как сон...» [С XIII, 201]. Лопахин в порыве хмельного ликования: «Я купил имение, где дед и отец были рабами, где их не пускали даже в кухню. Я сплю, это только мерещится мне, это только кажется...» [С XIII, 240].

Отчётливым контрастом общему смятенному многозвучию является угрожающе бесстрастная и беззаботная тема молодого, напевающего себе песенки лакея Яши, всецело сосредоточенного на собственных удовольствиях и совершенно безразличного к совершающимся на сцене и за сценой событиям. Он больше всех, судя по ремаркам, смеётся и больше всех откровенно зевает (между позывами к зевоте – целует Дуняшу [С XIII, 236, 237])⁵. Читатель / зритель испытывается разными мелодиями, разными голосами персонажей, разными (в том числе, и взаимоисключающими) точками зрения на происходящее...

Со всеми и с каждым в отдельности диссонирует сложный и приметно отстранённый взгляд-мелодия Любови Андреевны Раневской: Вишнёвый сад – неприкосновенная часть её рассеянной и неприкаянной жизни, её страсти, её души, почти целиком принадлежащей парижскому другу-мучителю⁶. Отдельные реплики и более или менее пространственные монологи Раневской, вся её речевая партия по своей «подводной» эмоциональной насыщенности – самая многозначительная в контексте пьесы. Кстати, по временной продолжительности, количественно (частотно) высказывания Раневской сопоставимы только с интенсивной речевой линией Лопахина и заметно превосходят вербальные партии и патетически-многоречивого Пети Трофимова, и Гаева, и Вари, и других персонажей. В речевое общение она вступает в пьесе 108 раз (для сравнения, Лопахин заявляет о себе 101 раз; Варя – 79 раз; Гаев – 68 раз; Петя Трофимов – 62 раза).

Проницательные характеристики, которые даёт Скафтымов князю Мышкину, на мой взгляд, могут быть осторожно и осмотрительно перенесены и на главную героиню «Вишнёвого сада» Любовь Андреевну Раневскую. Речь идет, прежде всего, о всепоглощающих мотивах любви и детскости в романе Достоевского и в комедии Чехова. Сама возможность подобного переноса обусловлена близостью указанных сквозных литературных мотивов судьбе самого ученого, его личным обретениям, переживаниям, горестным утратам и болям⁷.

5 Ср.: [Прозоров 2015 (2): 49-54].

6 См.: [Прозоров 2015: 25-31].

7 См.: [Прозоров 2016: 43-54].

Князь Мышкин «радостно принимает мир» [169]. Вдохновенным стихотворением в литературоведческой прозе, гимном любви звучат здесь размышления Скафтымова: «Любовь, как последнее счастье и радость жизни, это начальная и конечная точка духовного света Мышкина. Жизнь радостна любовью. Радоваться жизни – это значит любить жизнь. Всё живёт для счастья и радости, потому что всё любовью живёт и для любви живёт. Любовь – последняя полнота блаженства жизни» [171].

Тема любви получает мощно-патетическое развитие в статье об «Идиоте»: «Любить – вот уметь быть счастливым. Человек любви ищет, потому что радости ищет. Счастливое сердце – любящее сердце. Любовь сама по себе есть высшее благо. И в людях Мышкин открывает этот всегда живой и влекущий, но робкий и таимый поток любви, жажду любить и быть любимым. Но всегда жаждущий любви и всегда готовый любить, человек знает больше неутолённую тоску любви, чем саму любовь, тоску скрытую, безмолвную, стыдящуюся» [172]. Появляется указание на всепроникающий мотив разлада между желанным и данным. Сокровенному мотиву этому суждено стать определяющим у Скафтымова в обозначении конфликтной природы чеховских пьес: «Самые дорогие для личности чаяния, которыми и ради которых только и жив человек, обречены к сокрытию, к глухой тайне и, данные для радости и счастья, питают только тоску и боль» [172]. Один из основных, всепобеждающих и, как он говорит, «тематических мотивов» в самой статье (в творчестве и судьбе) Скафтымова – «стержневой мотив» [321] любви как неутолённой радости и счастья жизни...

Скафтымов указывает в князе Мышкине на «затаение тех наивных, простых, доверчиво рождающихся и отдающихся чувств, которые мы, вслед за Достоевским, никак иначе не можем означить, как «детскостью» во взрослом человеке». Ученый отметит в главном герое «Идиота» состояния «не замечающей себя доверчивой непосредственности, когда переживания чувствуются особенно близкими, своими, открытыми, “домашними” и в то же время особенно безобидно-чистыми», способными заиграть «лучом простодушной весёлости», зачаровать «наивно-нескладной вереницей “глухых” мечтаний», заплакать «тихой жалостью к себе и нежной жалостливостью ко всем (“прижаться комочком”» (выделено мной. – В. П.) [183]. В этой развёрнутой и ёмкой эмоционально-экспрессивной аттестации пусть и невольно, но вполне явственно угадывается и разлитая на всём пространстве «Вишневого сада» музыка роли Любви Андреевны Раневской, ключ к её нервически страстному характеру, к её обожжённой линии судьбы.

Переживания потаённой любви – трепетно воссозданный автором и едва ли не главный нерв драматургического сюжета «Вишневого сада» (Лопухин – Раневская, Раневская – «дикий человек»). В 1960 году, в спецкурсе, посвящённом драматургии Чехова, доцент кафедры русской литературы Саратовского университета Л. П. Медведева⁸, последовательно опираясь, по её многократным собственным признаниям, на тщательно записанные ею лекции Скафтымова, рассказывала нам, студентам-четверокурсникам, о принципиальном равноправии персонажей чеховской комедии, о равной удалённости их от автора («всех, кроме Раневской», – отмечала Медведева), о причинах, по которым Чехов в письме О. Л. Книппер-Чеховой от 21 сентября 1903 года называл свою пьесу «весёлой, легкомысленной» [П XI, 253]. При этом Лидия Павловна сочла необходимым особо отметить, как **взволнованно** в своей лекции о «Вишнёвом саде» Скафтымов

8 См.: [Хвостова 2010: 140-141].

говорит о печальной, исполненной глубокой тайны драматической любовной истории Любви Андреевны Раневской, о сжигающей её страсти, о её почти детской непосредственности и ранимости, о её **жалости к себе и жалостливости к родным, ко всем ближним** (цитирую по собственному конспекту лекции; в студенческую пору мы ещё не могли распознать эту скрытую цитату из статьи Скафтымова об «Идиоте», но важность самой характеристики, предложенной Лидией Павловной, уловили. – В. П.). «Этой стороны душевной жизни чеховской героини Александр Павлович по разным, в том числе и очень личным причинам не мог подробно касаться в своей статье “О единстве формы и содержания в “Вишнёвом саде” А. П. Чехова”», – заключая тему, многозначительно добавляла Л. П. Медведева и вслед за этим припоминала: Скафтымов настаивал на том, что в Любви Андреевне запечатлена чеховская мечта о жертвенной любви и что играть в театре Раневскую непременно должна актриса, полная ещё молодых сил и энергии жизни, по-детски непосредственная и вызывающая к себе устойчивую зрительскую симпатию...

Правда и то, что Раневская в чеховской комедии во многом явлена нам не от мира сего. Возвращение её в собственную усадьбу вынуждено крайними обстоятельствами. Прежде всего, парижским безденежьем и тревожными вестями из России, где должна решиться судьба их дома и сада; за ней послали дочь её Аню. По железной дороге, после долгой разлуки приезжает она на родину. Постепенно окунается в неспешный водоворот привычных и предупредительных домашних отношений и забот. Пребывает в рассеянно тревожном предчувствии-ожидании очевидной участи родового имения. Дождается развязки-освобождения от уз и пут Вишневого сада, ограничивавших свободу её переживаний. И только в четвёртом действии её собственная жизнь обретает смысл, она приходит в чувство, распоряжается – неудачно! – делами и судьбами близких... И снова той же дорогой, спеша, возвращается обратно, куда тайно стремится и зовёт её любовь...

Доверчиво непосредственная душа её «радостно, сквозь слёзы» [С XIII, 199] вбирает и безмолвную красоту Вишневого сада, и с садом слиянные переживания родных (Ани, Вари, брата) и близких (Фирса, Пети Трофимова), живых и усопших (мать, сын Гриша, няня). И в то же время всепоглощающей своей стороной душа её принадлежит любви к человеку, который парадоксальным образом, настойчиво заполняя всё пространство действия безответными телеграммами, остаётся без имени и вне сцены...

В художественно явленном душевном пространстве Любви Андреевны вырисовываются два противоположных событийных центра: дисгармония уходящего под топор Вишневого сада, про который и в энциклопедии прочесть можно, с которым ассоциативно связывается и вся Россия и который ей уже не нужен, и, с другой стороны, прокуренный и безжалостный внесценический Париж с мучителем-любовником Раневской... Вопреки очевидному здравому смыслу, с какой-то упрямой, вольной и сладостной страстью, сжигая все мосты, оставляя позади, в обеспеченной неизведанности (всё-таки 90 тысяч рублей лопахинских с ними!) родных и близких, захватив с собой небольшую «ярославскую» сумму, спешит она себе на погибель, торопится в ослепительной надежде, на всех парах мчится ему навстречу...



Что ею движет? Не ответить на этот вопрос, значит оставить без внимания саму природу «тематической композиции» чеховской пьесы. Лопахин о Раневской: «Хороший она человек. Лёгкий, простой человек» [С XIII, 197]. Брат о ней: «Она хорошая, добрая, славная, я её очень люблю, но, как там ни придумывай смягчающие обстоятельства, всё же, надо сознаться, она порочна. Это чувствуется в её малейшем движении» [С XIII, 212]. Аня: «Что ты говорил только что про мою маму, про свою сестру? Для чего ты это говорил?» «И какая неправда в твоих словах!» – этого Аня, однако, не прибавляет...

Пьеса способна спровоцировать и недоумённые колебания мысли – противочувствия раздраженного и пристрастного читателя: она ещё и страдальца!? Всё ложь в Раневской! Избалованная, позволяющая себе всё, что хочет... Укатила! Она бросила в России дочку двенадцати лет... Все её жалеют! За что? За то, что она устроила такую жизнь близким? Она и в имение своё за деньгами приехала... Хотя трудно было бы всю жизнь жить у реки, где погиб ребёнок... Жаль её? Достойна сочувствия? Может быть... Наверное... Скорее всего...

В чем же заключается «авторское задание», «общая психическая пронизанность, которую ощутил в себе художник»? Как определить то «эстетическое переживание», которым автор способен заразить чутко внемлющего ему читателя? Раневская подобно Мышкину заключает в себе жажду любить и быть любимой. Она тоже, как и князь Мышкин, только на свой лад, радостно принимает мир. Она умеет быть счастливой, даже когда счастье, казалось, напрочь от неё отворачивается... Весь мир – в рассеянии, есть только он, и тянет её к нему неудержимо... Волшебный яд желаний... Неземная сила сердечного притяжения... Она отдана своей любви... Она, по мысли Чехова, «умна, очень добра, рассеянна; ко всем ласкается, всегда улыбка на лице» [П XI, 273]. По-разному можно относиться к её стойкой привязанности, но именно ей страдальчески самозабвенно открыта, как скажет в связи с князем Мышкиным А. П. Скафтымов, «идеальная полнота любви в прощении и через прощение» [180].

Отмеченные Скафтымовым наивная открытость души, детскость, отказ от гордости и возвращение к источникам сердца героя Достоевского, на мой взгляд, невольно помогают ученому отыскать верный ключ и к пониманию главной героини «Вишнёвого сада». Её логика жизни сродни убедительности недоказуемого. Логика по-настоящему преданной любви, любовная жертвенность – о ней с пронзительной силой и самообладанием тосковал сам автор прощальной комедии. То была несбывшаяся и в высшей степени для него желанная внесценическая мечта-укор. Затаённый, сдержанный укор, обращённый нескладной реальности-данности. Данности сложных, безысходных отношений с женщиной. Отношений, которыми, увы, одарила его судьба.

Литература

Александр Павлович Скафтымов в русской литературной науке и культуре. Статьи, публикации, воспоминания, материалы. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2010.

Прозоров В. В. «Всё как сон»: мотив рассеянности в комедии А. П. Чехова «Вишнёвый сад» // Последняя пьеса Чехова в искусстве XX-XXI веков. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. 2015. С. 25-31.

Прозоров В. В. (1) «А ты всё-таки Ермолай»: комментарий к дневниковой записи А. П. Скафтымова // Наследие А. П. Скафтымова и актуальные проблемы изучения отечественной драматур-

гии и прозы. Материалы вторых международных Скафтымовских чтений (Саратов, 7-9 октября 2014 г.). М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2015. С. 40-55.

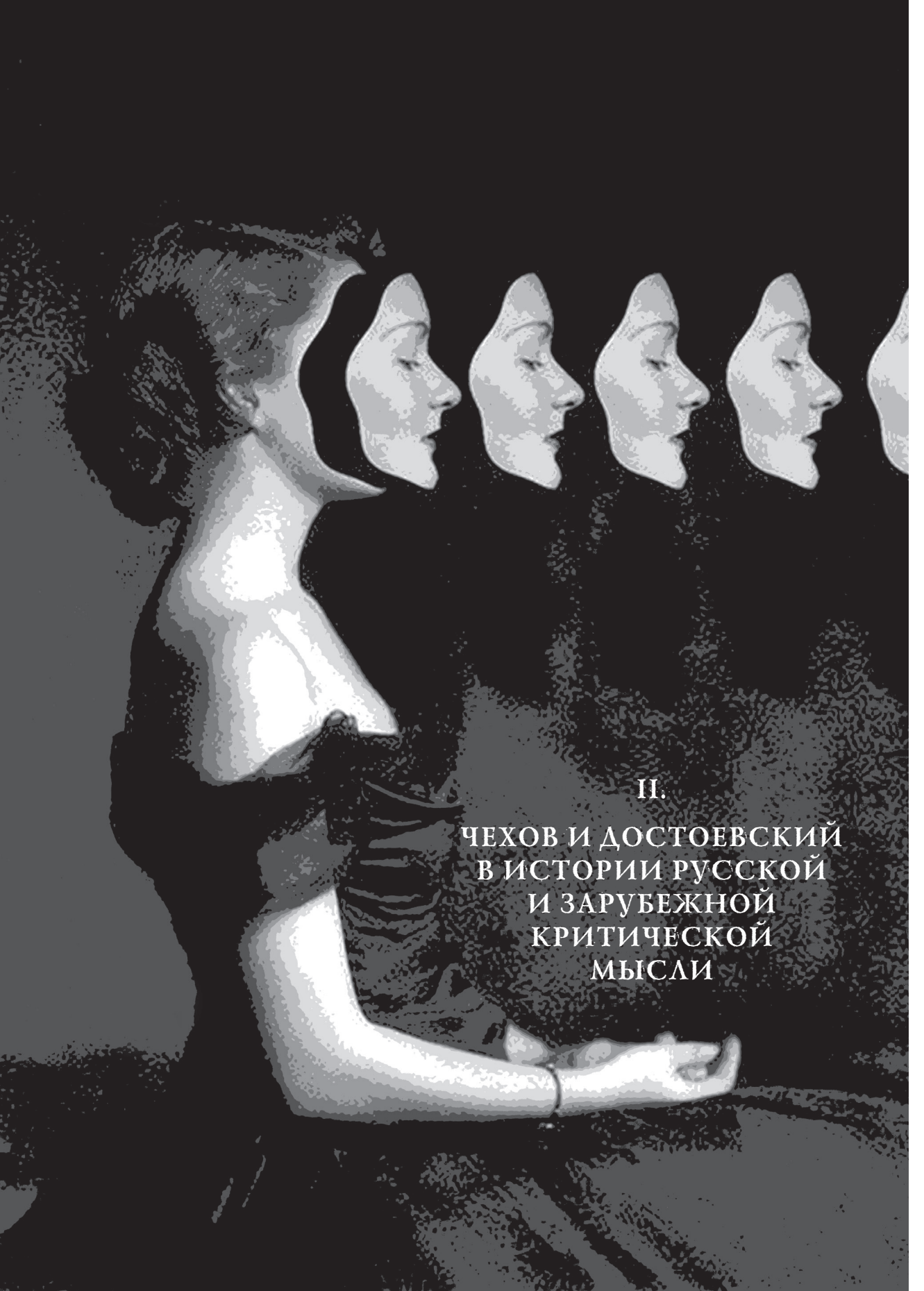
Прозоров В. В. (2) Яшино удовольствие: молодой лакей в комедии А. П. Чехова «Вишнёвый сад» // Наследие А. П. Скафтымова и актуальные проблемы изучения отечественной драматургии и прозы. Материалы вторых международных Скафтымовских чтений (Саратов, 7-9 октября 2014 г.). М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2015. С. 49-54.

Прозоров В. В. «Чайка» А. П. Чехова в научном творчестве и в жизни А. П. Скафтымова // «Чайка». Продолжение полёта. По материалам Третьих международных Скафтымовских чтений «Пьеса А. П. Чехова «Чайка» в контексте современного искусства и литературы» – к 120-летию со дня написания и 125-летию со дня рождения А. П. Скафтымова. М.: ГЦМТ им. А. А. Бахрушина, 2016. С. 43-54.

Скафтымов А. П. Поэтика художественного произведения. М.: Высш. шк., 2007.

Хвостова О. А. Медведева Лидия Павловна // Литературоведы Саратовского университета. 1917–2009. Материалы к биографическому словарю. Сост. В. В. Прозоров, А. А. Гапоненков. Под ред. В. В. Прозорова. Саратов: изд-во Саратов. ун-та, 2010. С. 140-141.





II.

ЧЕХОВ И ДОСТОЕВСКИЙ
В ИСТОРИИ РУССКОЙ
И ЗАРУБЕЖНОЙ
КРИТИЧЕСКОЙ
МЫСЛИ

Мельхиор де Вогюэ

Достоевский¹

Подготовка текста, предисловие, примечания А. Г. Головачёвой

Аннотация. Историко-литературный очерк Э. М. де Вогюэ познакомил в 1880-е годы французских читателей с биографией Достоевского и его основными произведениями. В 1887 году очерк был впервые опубликован на русском языке. Настоящая републикация сделана с исправлениями, добавлением предисловия и примечаний.

Ключевые слова: великие русские романисты, личность Достоевского, тайная мысль автора, русский идеализм.

Vogüé, Melchior de

Dostoyevsky

Preparation of the text, preface and comments by A. G. Golovacheva

Abstract. The historical and literary essay by E.-M.de Vogüé introduced in the 1880s the French readers with the biography of Dostoevsky and his main works. In 1887 the essay was first published in Russian. This publication has been made with corrections, the addition of a preface and notes.

Keywords: the Great Russian Romanists, Dostoyevsky as personality, secret thought of the author, Russian idealism.

В литературной среде вот уже скоро как полтора столетия бытует одна популярная фраза, относящаяся к русским писателям второй половины XIX века: «Все мы вышли из гоголевской “Шинели”...» Устная молва закрепила ее авторство за Достоевским, хотя ни в одном из его текстов эту фразу не обнаружить. Пустил ее в свет как выражение группового сознания литераторов послегоголевского периода («русские писатели говорят...») французский историк литературы Э. М. де Вогюэ в своем очерке о Достоевском.

Эжен Мельхиор де Вогюэ (1848–1910) – писатель, литературный критик и дипломат, около семи лет провел в России в качестве секретаря французского посольства, изучил русский язык и литературу и даже женился на русской – сестре известного военачаль-

¹ Публикуется с исправлениями по изданию: Современные русские писатели: Толстой – Тургенев – Достоевский. Сочинение Мельхиора де Вогюэ. Изд-е В. Н. Маракуева. Типография В. О. Рихтер, Тверская, дом Мартынова. Москва, 1887. С. 2-73.

ника и строителя Закаспийской железной дороги генерала М. Н. Анненкова [Венгеров 1892: 705-706; Голенищев-Кутузов 1971: 171]. С безошибочным чутьем Вогюэ направил свой исследовательский интерес на судьбы и творчество тех, кто уже успел получить признание или в скором времени был готов к зачислению в корифеи не только русской, но и мировой литературы. Героями его историко-литературных трудов стали И. С. Тургенев, Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский, А. П. Чехов, М. Горький. Сам же он заслужил справедливую репутацию человека, который одним из первых пробудил интерес к русским классикам во Франции.

Лет десять-пятнадцать спустя после публикаций критических статей Вогюэ в парижских журналах *Revue des Deux Mondes* и *Journal des Débats* и выхода его книги *Le roman russe* (1886) («Русский роман») интерес его соотечественников к Достоевскому уже был вполне очевиден. В октябре 1898 года один из французских знакомых А. П. Чехова, преподаватель русского языка в Париже Жак (Яков) Мерперт прислал Чехову в Ялту письмо, в котором сообщил, что 1 декабря ему предстоит читать лекцию о Достоевском в Сорбонне. Мерперт просил у Чехова разрешения прислать ему свою рукопись и, получив согласие, выслал свою лекцию тремя письмами, разделив текст на три части. Получив первую часть, Чехов в целом одобрил ее, но при этом высказал следующее соображение: «...мне кажется, есть кое-что лишнее в биографических подробностях. Я бы не называл братьев и учителей – это только загромождает. В указаниях времени я держался бы иного приема. “В 1839 г.” – это мало говорит французу, и вместо этого, пожалуй, лучше было бы так: “Когда Д<остоевско>му было 20... лет”; и также не лишнее было бы дать легкий и очень короткий историко-литературный обзор того времени, когда начал и жил г. Д<остоевский>, надо указать, что он начал при таких-то и таких-то обстоятельствах, в царствование Николая I, в царствование Белинского и Пушкина (последний ведь имел на него громадное, подавляющее влияние). И вот эти имена – Белинский, Пушкин, Некрасов, по-моему, более выразительны, как даты, чем цифры, которые обыкновенно туго воспринимаются вниманием слушателя и остаются немymi» [II VII, 315].

Вогюэ, писавший свой очерк о Достоевском, конечно, не мог знать этих слов Чехова и даже не знал самого такого писателя, в то время скрывавшегося за многочисленными псевдонимами. Но его работа о Достоевском была выполнена словно по чеховским рекомендациям. Он не обременил своих читателей (а в первую очередь, себя как автора) ни обильными датами, ни подробными сведениями о семье и близких своего героя, задавшись главной целью – вычертить траекторию «самых сильных душевных потрясений» загадочной русской души. Поэтому очерку о Достоевском, с одной стороны, свойственна недостаточность, а порой и явная путаница каких-то имен и дат, если речь заходит о личных контактах изображаемого лица, а с другой – поражающее количество ассоциативно всплывающих имен и культурных реалий, то и дело вторгающихся в повествование в связи с тем или иным поворотом авторской мысли. В конечном итоге портрет Достоевского у Вогюэ создан именно этой свободной ассоциативностью, погружающей пока еще мало известного русского писателя в широкий историко-культурный общеевропейский контекст.

Разумеется, в этом контексте занимают должное место имена и предшественников – Пушкина с Гоголем, и литераторов в непосредственном общении с Достоевским – Некрасова, Белинского, Тургенева, Страхова, но также и Бальзака, Эжена Сю и Жорж

Санд, «оставивших значительный след в его воображении», а вместе с ними – и Гофмана, Эгара По, Бодлера, без соотнесения с которыми создаваемый портрет оказался бы недостаточным. В исторический контекст очерка Вогиюэ неотъемлемой частью входят имена государственных и политических деятелей разных стран и времен: прусских экономистов Штейна и Гакстгаузена, французских социалистов-утопистов Фурье, Прудона и Луи Блана, итальянского карбонария Сильвио Пеллико и русского заговорщика Петрашевского с его петербургским кружком «петрашевцев», члены которого разделили судьбу Достоевского. Для понимания личности и творчества русского писателя Вогиюэ важно привлечь и духовный опыт священников-проповедников Боссюэ, Ламенне, Винсента де Поля, и психологический анализ Сент-Бёва, и просветительское наследие Ж.-Ж. Руссо, дополняемые, с другой стороны, учением естествоиспытателей-натуралистов Бюхнера, Фохта и Молешотта и последними достижениями в области невропатологии Ж. Шарко и его ученика З. Фрейда. Широкий диапазон исторического контекста – от библейских образов (пророк Иона в Ниневию) до реальных личностей разных времен и народов (графиня Дюбарри, барон де Лобардемон, генерал М. Д. Скобелев), привлечение литературных образов из сочинений Диккенса, Ф. Рабле, Тютчева – всё выдаёт в Вогиюэ как намерение приблизить Достоевского к сознанию современных читателей-европейцев, так и стремление по возможности полнее отобразить многогранную «головкружильность» русского автора.

Приближая читателей к Достоевскому, Вогиюэ дает возможность своим соотечественникам подключить воображение и представить себе Достоевского в театре «Амбигю Комик» на какой-нибудь мелодраме или же среди завсегдагаев Café Anglais, где рядом с ним за соседним столиком могли оказаться любимый им Бальзак, Александр Дюма, Альфред де Мюссе или Виктор Гюго. Приближая Достоевского к себе, Вогиюэ подключает собственное воображение и создаёт представление о нем по своей мерке, уверяя себя и других, что «может высказать тайную мысль автора». При этом он не скрывает, что при личном общении их отношения приняли достаточно-таки курьезный характер: «Литературные прения с Достоевским кончались быстро – он заставил меня замолчать одним словом надменного соболезнования: “Мы обладаем духом всех народов и, кроме того, русским духом, следовательно, мы можем вас понимать, а вы нас не можете”. Да простит же мне его память, я теперь пытаюсь доказать ему противное».

Склонность Вогиюэ-писателя к мелодраматизму превращает события жизни Достоевского в сюжеты его ненаписанного романа. Такова, например, придуманная история о том, что первая жена Достоевского Мария Дмитриевна Исаева была вдовой его товарища-петрашевца, скончавшегося на каторге. Он подбирает ряд известных писательских имен, сумевших поразить воображение читателей, и приходит к парадоксальному выводу: «Гофман, Эдгар Поэ, Бодлер и все классики тревожного рода, которых мы знали до сих пор, не более как обманщики по сравнению с Достоевским. В их представлениях чувствуется, что литератор только выдерживает роль; в “Преступлении и наказании” вы видите, что сам автор, точно так же, как и мы, поражен ужасом перед лицом, извлеченным им из самого себя». Вогиюэ соотносит Достоевского с писателями, воплотившими в своем творчестве категорию «ужасного», фантастического, мистического, и в сравнении с ними русский писатель поражает

его еще большим ужасом и фантастичностью. Тема сумасшествия, играющая такую большую роль в произведениях Э. Т. А. Гофмана и Э. По, находит поддержку в повествовании Вогюэ о героях романов Достоевского и лицах из его реального окружения – Н. П. Григорьеве, И. Г. Долгомостьеве. Сюжеты рассказов Э. По о встающих с одра «погребенных заживо» дублируются рассказом Вогюэ об ужасной сцене прощания с Достоевским: «Первые ряды были отброшены на гроб, он наклонился. Несчастливая вдова, стоявшая с двумя своими детьми между столом и стеной, бросилась поддержать тело мужа, испуская крик ужаса. В продолжение нескольких мгновений мы думали, что покойник будет сброшен под ноги, он закачался, колеблемый человеческой волной, горячей и грубой любовью, ринувшейся снизу вверх на его останки». В эту минуту, отмечает Вогюэ, вымысел вторгся в реальную жизнь: «Все эти неизвестные люди приняли для меня близко знакомые имена и лица; вымысел показал мне их в книге, действительная жизнь возвращала их, действующих точно так же, в подобной же страшной сцене». Так мелодраматические эффекты, свойственные литературным сюжетам, переносятся Вогюэ-биографом и на формируемый под его пером образ личности Достоевского.

Особо надо сказать о художественных пристрастиях Вогюэ, выдающих в нем знатока живописи разных направлений. В этой области ассоциативность его мышления приносит бесспорно ценные плоды и позволяет наиболее ярко проявиться его исследовательской оригинальности. Литературные характеристики не раз подкрепляются у него аналогиями с произведениями таких художников, как Коро, Анри Руссо, Милле, Эннер, Энгр, Ж. Калло. Сам он знает цену подобным аналогиям и рассчитывает на достаточную осведомленность читателей, когда, приступая к работе, раскрывает свой принцип подхода к материалу: «Мне не хотелось бы навязывать сравнения, но оно пока единственное средство помочь уму поскорее разобраться в неизвестном: Тургенев обладает грацией и поэзией Коро, Толстой – величавой простотой Руссо, Достоевский – трагической суровостью Миллье». Попытка понять Достоевского через работы художника Милле – одна из бесспорных удач Вогюэ, позволяющая развить и продолжить это сравнение на конкретном примере. Одна из известных работ Милле – картина «Анжелюс» («Вечерняя молитва») (1857–1859), находящаяся в Музее Орсе в Париже. В рассказе «Анжелюс» русскоязычного израильского писателя Алекса Тарна (А. В. Тарновицкого) дано описание этой картины, позволяющее почувствовать ее связь с внутренним миром Достоевского:

«– Знаешь, у Милле есть такая картина – “Анжелюс”?»

– Та, что в Орсе?

Да-да, та самая. Помнишь, что на ней? Крестьяне на картофельном поле, он и она. Уже поздно. Они весь день работали, копая картошку, и задержались почти до темноты. Грубые деревянные башмаки, вилы, клубни, тачка с мешками, тяжкий и безрадостный труд. А поле... ты помнишь это поле? Бескрайнее, пустое, монотонное... И вдруг... – лицо у Лоренцо осветилось, глаза вспыхнули. – Вдруг они слышат дальний звон колокола, зовущий к вечерней молитве... едва уловимый, тихий, летящий с колокольни, там, на самом краю земли. И с неба тут же начинает литься чудный свет, какой бывает только в такие прохладные осенние вечера, понимаешь? И весь мир освещается этим светом, и всё вокруг вдруг обретает какой-то пронзительный смысл, дальний, как этот колокольный звон, очень важный, но невыразимый словами. И они видят, что жизнь – это не только

нескончаемое картофельное поле, не только осенняя грязь на деревянных башмаках, не только мозоли на руках и на сердце... это еще и свет, и чудная свежесть вечера, и смысл, и радость, и любовь, и счастье...» [Тарн 2006].

В таком восприятии картины Милле есть что-то бесспорно идущее от Достоевского, не случайно всего лишь в одном абзаце приведенного текста раз за разом повторяется слово «вдруг» – частое слово-понятие у Достоевского, имеющее свой особенный смысл, связанное с событиями, «которые играют решающую роль в судьбе человека» [Белкин 1973: 129]. От «Анжелюса» Милле ведут смысловые связи к финалу «Преступления и наказания», где изображен день Раскольникова и Сони, начинающийся как очередной день каторжных работ, а заканчивающийся апофеозом духовного обновления двух измученных сердец:

«Раскольников вышел из сарая на самый берег, сел на складенные у сарая бревна и стал глядеть на широкую и пустынную реку. С высокого берега открывалась широкая окрестность. С дальнего другого берега чуть слышно доносилась песня. Там, в облитой солнцем необозримой степи, чуть приметными точками чернелись кочевые юрты. Там была свобода и жили другие люди, совсем не похожие на здешних, там как бы самое время остановилось, точно не прошли еще века Авраама и стад его. Раскольников сидел, смотрел неподвижно, не отрываясь; мысль его переходила в грезы, в созерцание; он ни о чем не думал, но какая-то тоска волновала его и мучила. <...> Вдруг подле него очутилась Соня. <...> Как это случилось, он и сам не знал, но вдруг что-то как бы подхватило его и как бы бросило к ее ногам. <...> настала же, наконец, эта минута...

Они хотели было говорить, но не могли. Слезы стояли в их глазах. Они оба были бледны и худы; но в этих больных и бледных лицах уже сияла заря обновленного будущего, полного воскресения в новую жизнь».

Важный смысловой поворот, обозначенный у Достоевского словами «настала же, наконец, эта минута», позволяет соотнести финал «Преступления и наказания» не только с идеей «Анжелюса» Милле, но и с идеей рассказа Чехова «Студент». Чеховский рассказ построен на оппозиции в сознании одного и того же героя гнетущих мыслей о повседневных житейских тяготах – и «вдруг заволновавшейся» в его душе радости от осознания вечности высоких духовных ценностей: «точно такой же ветер дул и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре, и <...> при них была точно такая же лютая бедность, голод, такие же дырявые соломенные крыши, невежество, тоска, такая же пустыня кругом, мрак, чувство гнета...» – но при всём том «правда и красота, направлявшие человеческую жизнь там, в саду и во дворе первосвященника, продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле; <...> и жизнь казалась ему восхитительной, чудесной и полной высокого смысла» [С VIII, 309].

Таким образом, лаконичное, но ёмкое замечание Вогюэ позволяет выстроить смысловую цепь, где «Анжелюс» Милле, «Преступление и наказание» Достоевского и «Студент» Чехова оказываются соседними звеньями; продолжая метафору из того же рассказа Чехова, можно сказать: дотронешься до одного звена этой цепи – отзовутся другие.

Нельзя не отдать должное проницательности Вогюэ и в том случае, когда он ассоциативно связывает способы введения персонажей в романы Достоевского – «все типы, встреченные им или созданные в аду его фантазии», – с гротесковой манерой

французского гравера XVII века Жака Калло: «Это похоже на “Искушение св. Антония”, выгравированное Калло. Читатель осажден толпой китайских теней, вьющихся через весь рассказ; здесь все угрюмые, болтливые, любопытные, взрослые дети, занятые вечными расследованиями в чужих душах». О необыкновенном умении сочетать в едином целом множество разнородных элементов писал еще Э. Т. А. Гофман в очерке «Жак Калло» (1813): «Отчего, дерзновенный искусник, не могу я отвести взора от твоих диковинных фантастических листков? Отчего не дают мне покоя твои создания, часто лишь двумя-тремя смелыми чертами намеченные? Гляжу неотрывно на это роскошество композиций, составленных из противоречивейших элементов, – и вот оживают предо мною тысячи и тысячи образов, и каждый зримо и твердо, сверкая наиестественнейшими красками, выступает вперед, возникая нередко из самых отдаленных глубин фона, где его поначалу и разглядеть-то было невозможно. Никакой другой мастер не сравнится с Калло в умении втиснуть в самые узкие пределы столь несметное изобилие явлений, кои с удивительной ясностью предстают нашему взору, соположенные друг с другом и неотделимые друг от друга, так что каждая единичность, себе довлея, вместе с тем встраивается и в совокупность» [Гофман 1991]. Вогюэ отмечает такую же манеру у русских романистов, говоря о том, что красота их произведений – во впечатлении, производимом целым. У Достоевского он выделяет «умение одной строчкой, одним словом возбуждать бесконечные отголоски, целые ряды мыслей и чувств. Уже в “Бедных людях”, – замечает он, – это умение выразилось в полной мере. Слова, которые вы читаете на бумаге, кажутся написанными не в длину, а в глубину».

Некоторые из проницательных замечаний Вогюэ, брошенных как бы мимоходом, оказались перспективными для будущего литературоведения. Это относится и к сопоставлению с «Искушением св. Антония» – в работе Вогюэ оно не было развито, но его додумал и разъяснил уже следующий, двадцатый век. Один из главных смыслов упомянутой гравюры Калло – не только в том, что бесы искушают праведников, но и в том, что бесы истребляют себе подобных, погружая мир вокруг себя в хаос. Об этом сто лет спустя напишет Ю. Ф. Карякин в связи с романом «Бесы»: «Властолюбие, под каким бы флагом оно ни выступало, зависть, “подполье” (“двойничество”), отношение к народу, к “девятым”, как к быдлу, представление о “живой жизни” как о *tabula rasa*, на которой можно, мол, писать всё, что угодно (а на деле можно только резать по живому, писать кровавые письма, да к тому же чужой кровью), – всё это тоже бесовщина. Бесы против бесов, бесы изгоняют бесов – и такой есть вариант...» [Карякин 1981: 73].

Как историк литературы, Вогюэ точно чувствует отличие русской традиции от западноевропейской, определяя такую особенность, которая получит дальнейшее развитие в творчестве Чехова и его последователей в XX веке: «Прошу прощения у нашей школы, требующей точности и отчетливости, но, заявляю решительно, писатель наиболее могуществен именно тем, чего он не сказал: мы благодарны ему за то, что он дает нам угадывать». Это замечание совпадает с высказанным в скором времени убеждением Чехова, что в рассказах «лучше недосказать, чем пересказать» [П II, 181], и с тем принципом сотворчества с читателем, который ляжет в основу всей поэтики Чехова: «Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он подбавит сам» [П IV, 54].

Характеризуя произведения Достоевского, Вогюэ умеет сделать это по-писательски

художественно. Так, в романе «Униженные и оскорбленные» он отмечает два романа в романе (история Наташи и Нелли), удвоение и зеркальное отражение сюжетных линий: «здесь, как и там, главная драма пробуждает отдаленный отголосок, это мелодический рисунок оркестра, отражающий хоры, раздающийся на сцене. Или, быть может, лучше будет сказать, что два соединенных романа представляют собою как бы два зеркала, поставленных одно напротив другого и посылающих друг другу одно и то же изображение». От его внимания не ускользает мастерство художественных деталей, по которым можно судить о высоком искусстве писателя: «Что в особенности чрезвычайно любопытно, так это связанная из мельчайших электрических петель нить рассказа и разговоров, по которой чувствуешь, как пробегает непрерывное таинственное содрогание. Какое-нибудь слово, на которое не обратили внимания, какая-нибудь мелкая подробность, занимающая одну строчку, отражаются через пятьдесят страниц. Их надо вспомнить, чтобы объяснить себе видоизменения души, где в потемках выросли зерна...»

И в той же работе Вогюэ рядом с глубокими проникновениями в характер творчества русского писателя соседствуют замечания, которые сегодня могут вызвать только улыбку. К таким относится, например, утверждение, что чтение романа «Преступление и наказание» (который давно вошел в программу российской средней школы) «очень нелегко для женщин и впечатлительных натур». Или что «немногие в России имели мужество дочитать до конца бесконечную историю» романа «Братья Карамазовы». Не исключено, однако, что в этих и им подобных высказываниях был заложен провоцирующий заряд, призванный пробудить еще большее любопытство по отношению к Достоевскому как к «явлению из иного мира».

Очерк Вогюэ о Достоевском увидел свет на русском языке в 1887 году без указания имени переводчика. Стилиевые особенности дают основание предположить, что текст переводился не одним, а несколькими переводчиками с разной степенью квалификации. На это же указывает и характер включения цитат из текстов Достоевского: в разных частях они даны то в оригинале, то в обратном переводе с французского. Для настоящего издания текст очерка Вогюэ приведен в соответствие с современной орфографией и пунктуацией. В тех случаях, где цитаты из сочинений Достоевского соответствуют оригиналам, при обнаружении небольших расхождений с каноническим современным изданием (в основном технического характера, что было вызвано, вероятно, ошибками набора) сделана соответствующая правка непосредственно в тексте. Такая же уточняющая правка внесена в отрывок из воспоминаний Н. Н. Страхова, включенный в третий раздел очерка. В случаях обратного перевода цитат из художественных произведений эти варианты оставлены в тексте для сохранения своеобразия стиля и исторического колорита, а в сносках к тексту даны соответствующие оригиналы в привычных для современного читателя формулировках Достоевского.

Литература

Белкин А. «Вдруг» и «слишком» в художественной системе Достоевского // Белкин А. Читая Достоевского и Чехова (Статьи и разборы). М.: Худож. лит., 1973. С. 129-134.

Венгеров С. Вогюэ (Eugène-Melchior viconte de Vogüé) // Энциклопедический словарь. Издате-

ли Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. Т. VI-А. СПб.: Типо-литография И. А. Ефрона, 1892. С. 705-706.

Голенищев-Кутузов И. Н. Вогюэ Эжен Мелькиор де // Большая Советская Энциклопедия: В 30 т. Изд. 3-е. Т. 5. М.: Сов. энциклопедия, 1971. С. 171.

Гофман Э. Т. А. Жак Калло / Перевод А. В. Карельского // *Гофман Э. Т. А.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1991 [Электронный ресурс]. Режим доступа: [<http://www.lib.ru/GOFMAN/kallo.txt>].

Карякин Ю. Зачем Хроникер в «Бесах»? // Литературное обозрение. 1981. № 4. С. 72-84.

Тарн Алекс. Анжелюс. 2006 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.alekstarn.com/anj.html>

А. Г.

Религия страдания. Достоевский

Пред нами скиф, истый скиф, который перевернет все наши умственные привычки. Вместе с ним мы возвращаемся в сердце Москвы, в этот чудовищный собор Василия Блаженного, выкроенный и размалеванный, как китайская пагода, построенный татарскими архитекторами и, однако, служащий жилищем христианскому Богу.

Вышедшие из одной и той же школы, увлеченные одним и тем же умственным движением, выступившие вместе в один и тот же год, Тургенев и Достоевский представляют весьма редкие контрасты; они имеют только одну сходную черту, неизгладимый знак «сороковых годов» – любовь к человечеству. У Достоевского такая любовь вылилась в отчаянную жалость к униженным, и жалость эта дала ему господство над народом, который уверовал в него.

Существует таинственная связь между всеми формами искусства, родившимися одновременно. Наклонность, которая привела русских писателей к изучению действительной жизни, и влечение, обращавшее – приблизительно в ту же эпоху – наших великих французских пейзажистов к наблюдению природы, вытекают, кажется, из одного и того же чувства. Коро², Руссо³, Миллье⁴ могут дать нам довольно точное понятие об общем направлении и личных оттенках трех разбираемых нами талантов. По предпочтению, которое оказывают одному из вышеупомянутых живописцев, можно заранее предугадать, к какому из этих романистов будут чувствовать большее влечение. Мне не хотелось бы навязывать сравнения, но оно пока единственное средство помочь уму поскорее разобраться в неизвестном: Тургенев обладает грацией и поэзией Коро, Толстой – величавой простотой Руссо, Достоевский – трагической суровостью Миллье.

Во Франции, наконец, стали переводить его романы и – что меня удивляет более

2 Жан Батист Камиль Коро (*фр.* Corot) (1796–1875) – известный французский живописец, прославившийся одухотворенно-лирическим изображением природы. Его пейзажи настроения, наполненные воздухом и светом, оказали влияние на импрессионистов.

3 Анри Руссо (*фр.* Rousseau) (1844–1910) – французский художник-самоучка, начинавший в стиле примитивизма, точно отображавший бытовые детали. В позднем периоде творчества писал пейзажи, отказавшись от изображения природы и придумывая экзотические и фантастические картины природы.

4 Жан Франсуа Миллье, современное написание: Милле (*фр.* Millet) (1814–1875) – французский художник, один из основателей барбизонской школы. Мотивами его творчества были тяжесть крестьянского труда, нищета и смирение простых людей.

– их, кажется, читают с удовольствием. Мне становится поэтому удобнее говорить о них. Мне не поверили бы, если бы я пытался показать эту странную фигуру, прежде чем можно было проверить ее сходство по книгам, где оно отражается. Но трудно также понять эти книги, если не знать жизнь того, кто их создал, я хотел сказать, кто их выстрадал, но это всё равно: первое слово всегда заключает в себе и второе.

Вступая в произведения и жизнь этого человека, я приглашаю читателя на прогулку, всегда печальную, часто ужасную, иногда похоронную. Пусть откажутся от нее те, кому противно посещать больницы, залы суда, тюрьмы, кто боится ночью проходить через кладбища. Я был бы неправдивым проводником, если бы старался представить веселой дорогу, которую судьба и характер сделали однообразно угрюмой.

Я верю, что некоторые пойдут со мной, даже предвидя утомления, пойдут те, кто думает, что на французском уме лежит наследственный долг, долг всё знать о мире, чтобы сохранить за собой честь руководить миром. А Россия за последние 20 лет есть необъяснимая загадка, если не знаешь произведений, которые оставили по себе в этой стране самый глубокий отпечаток и самые сильные душевные потрясения.

Рассмотрим же эти столь важные по своему значению книги и прежде всего – самую драматическую из всех, – жизнь человека, создавшего их.

Федор Михайлович Достоевский

I

Он родился в Москве, в больнице для бедных. Неумолимая судьба решила, чтобы глаза его открылись на зрелище, от которого им суждено было не отвращаться более – на самые отравленные формы несчастья. Отец его, отставной военный врач, состоял на службе в этом учреждении. Семейство его принадлежало к мелкопоместному дворянству, из которого набирается армия мелкого чиновничества; как и у всех подобных им, у них было маленькое имение в несколько душ в Тульской губернии⁵. Ребенка возили иногда в деревню, и первые впечатления деревенской жизни изредка и ненадолго появятся там и сям в его сочинениях. В противоположность другим русским писателям, влюбленным в природу и постоянно возвращающимся к картинам, среди которых они выросли, Достоевский дарит эту природу лишь очень рассеянным взглядом. Как психолог, он всецело увлечен изучением человеческой души, его любимыми картинами будут предместья больших городов, нищенские улицы. В воспоминаниях детства, от которых талант заимствует свою личную окраску, вы не почувствуете влияния мирных лесов и ясного неба. Когда воображение писателя получает потребность возвратиться к своему источнику, перед ним возникает больничный сад, болезненные призраки в форменных рыжих халатах и белых колпаках, тихие игры среди «униженных» и «оскорбленных».

Детей у доктора было много, жизнь была нелегка. Поместив детей на первые годы

⁵ Сельцо Даровое Каширского уезда Тульской губернии, приобретенное отцом в 1831 г. Сейчас относится к Зарайскому району Московской обл. В 1974 г. здесь учрежден музей республиканского значения «Усадьба Ф. М. Достоевского в д. Даровое», с 1990 г. – филиал Зарайского историко-художественного музея.

учения в один из московских пансионов, отец впоследствии успел перевести двух старших, Алексея⁶ и Федора, в военно-инженерную школу в Петербурге. Горячая дружба, скрепленная общей склонностью к литературе, всегда связывала двух братьев; они служили постоянно опорой друг для друга в тяжелых потрясениях, поразивших их обоих. Письма, адресованные к Алексею, занимают лучшее место в томе «Переписки», которая дает нам материал для изучения внутренней жизни Федора Михайловича. Братья чувствовали себя вовсе не на месте в этой инженерной школе, заменявшей для них университет. Достоевскому недоставало классического образования – оно дало бы ему наружную отделку и равновесие, приобретаемые ранним знакомством с литературой. Достоевский, так или иначе, пополнял этот недостаток чтением Пушкина, Гоголя и французских романов: Бальзака, Евгения Сю, Жорж Санд, которые, как кажется, оставили значительный след в его воображении. Но Гоголь оставался любимым его писателем: «Мертвые души» открывали перед ним тот мир смиренных, к которому он чувствовал влечение. Вышедши из школы в 1843 году с чином подпоручика, Достоевский недолго носил инженерные жгуты; через год он уже вышел в отставку, с целью посвятить себя исключительно литературным занятиям.

С этого дня начинается ожесточенная борьба писателя с нищетой, не прекращавшаяся в течение последующих сорока лет. Отец его умер, маленькое состояние, разделенное между детьми, быстро исчезло. Молодой Федор Михайлович начинает заниматься переводами, хлопотать по редакциям и издателям. Переписка его, напоминающая письма Бальзака, в продолжение сорока лет представляет собой один томительный стон, пересчитывание долгов, которые он тащит за собой, жалобы на ремесло «извозчичьей клячи», заподряженной издателями. Только в течение годов, проведенных на каторге, имел он обеспеченный кусок хлеба. Легко перенося материальные лишения, Достоевский чувствовал себя бессильным относительно нравственных унижений, связанных с нуждой. Болезненная гордость, лежавшая в глубине его характера, жестоко страдала при всякой случайности, выдававшей его бедность. Открытая рана видится в его письмах, она чувствуется в героях его романов, послуживших наглядным воплощением души его; все они мучатся пугливой и недоверчивой стыдливостью. Наряду с этим он был уже болен, нервы были расшатаны, появлялись даже галлюцинации, и он воображал, что ему угрожают всевозможные беды. Иногда, ложась спать, он оставлял на письменном столе записки такого содержания: «Быть может, этой ночью я засну летаргическим сном, поэтому остерегитесь хоронить меня раньше известного времени...»

Но странный недуг – падучая болезнь, приступы которой давали себя чувствовать, не была уже галлюцинацией. Предполагали, что болезнь эта появилась у него позднее, в Сибири; но один из друзей его молодости подтверждал мне, что Федор Михайлович еще до ссылки падал иногда на улице с пеной у рта.

Да, вот каков был он, когда мы узнали его на закате его жизни: это была хрупкая и живучая связка раздраженных нервов, душа женщины в оболочке русского мужика, он был дик, сосредоточен, его осаждали видения; но при этом волны безграничной нежности заливали его сердце, когда он устремлял взор на низшие области. Одна только работа утешала и оживляла его. В своих письмах он со вспышками наивного восторга

6 Здесь и ниже Алексеем ошибочно назван Михаил Михайлович Достоевский (1820–1864), старший брат Федора Михайловича (брата Алексея не было).

рассказывает планы будущих романов и впоследствии, вспоминая именно эти-то первые упоения, он и заставляет говорить одно из лиц, извлеченных им из самого себя, романиста, выведенного в «Униженных и оскорбленных»:

«Если я был счастлив когда-нибудь, то это даже и не во время первых упоительных минут моего успеха, а тогда, когда я еще не читал и не показывал никому моей рукописи: в те долгие ночи, среди восторженных надежд и мечтаний и страстной любви к труду; когда я сжился с моей фантазией, с лицами, которых сам создал, как с родными, как будто с действительно существующими; любил их, радовался и печалился с ними, а подчас даже и плакал самыми искренними слезами над незатейливым героем моим».

Это ясно видно в «Бедных людях», первом его произведении, представляющем зародыш всех остальных. Достоевский написал его, когда ему было двадцать три года. При конце жизни, в «Дневнике писателя» он рассказал прекрасную историю своего дебюта. Бедный молодой инженер не был знаком ни с одной душой в литературном мире и не знал, что ему делать со своей рукописью. Один из его товарищей, г. Григорович, занимающий теперь уважаемое место в литературе, – который подтвердил мне этот анекдот, – отнес рукопись к Некрасову – великому поэту обездоленных. В три часа утра Достоевский услышал стук в свою дверь – это возвратился Григорович, приведя с собой и Некрасова. Поэт с заразительным волнением бросился в объятия незнакомца; он провел за чтением романа всю ночь и был потрясен до глубины души. Некрасов сам жил той недоверчивой и прячущейся жизнью, которая была уделом почти всех русских писателей того времени. Эти замкнутые сердца, привлеченные друг к другу неудержимым порывом, раскрылись при первом столкновении со всей горячностью их возраста. Рассвет застал трех энтузиастов среди восторженных излияний. Некрасов, прямо от Достоевского, отправился к Белинскому, тогдашнему оракулу русской мысли, критику, одно имя которого ужасало начинающих.

«Народился новый Гоголь!» – вскричал поэт, входя к своему другу.

«Гоголи нынче растут каждый день, как грибы», – отвечал критик, нахмурившись, и принял рукопись, как взял бы отравленный кусок хлеба. Известно, что великие критики везде берут рукописи таким образом. Но и на Белинского чтение рукописи также повлияло как бы волшебством⁷. Когда автор, весь дрожа от волнения, появился перед своим судьей, тот, как бы вне себя, резко обращался к нему: «Понимаете ли вы, молодой человек, всю правду того, что вы написали? Нет, в двадцать лет вы не можете понимать. Это вдохновение искусства, это дар свыше. Уважайте этот дар, и вы будете великим писателем»⁸.

7 Вольное изложение следующего отрывка из воспоминаний Достоевского: «Несмотря на всю тогдашнюю молодость Некрасова и на разницу лет их (с Белинским. – А. Г.), между ними наверно уж и тогда бывали такие минуты, и уже сказаны были такие слова, которые влияют навек и связывают неразрывно. “Новый Гоголь явился!” – закричал Некрасов, входя к нему с “Бедными людьми”. – “У вас Гоголи-то как грибы растут”, – строго заметил ему Белинский, но рукопись взял. Когда Некрасов опять зашел к нему, вечером, то Белинский встретил его “просто в волнении”: “Приведите, приведите его скорее!”» («Дневник писателя» за 1877 г., январь).

8 Вольное изложение следующего отрывка из воспоминаний Достоевского: «Он заговорил пламенно, с горящими глазами: “Да вы понимаете ль сами-то, – повторял он мне несколько раз и вскрикивая по своему обыкновению, – что это вы такое написали!” Он вскрикивал всегда, когда говорил в сильном чувстве. “Вы только непосредственным чутьем, как художник, это могли написать, но осмыслили ли вы сами-то всю эту страшную правду, на которую вы нам указали? Не может быть, чтобы вы в ваши двадцать лет уж это понимали. <...> Вы до самой сути дела дотронулись, самое главное разом указали. Мы, публицисты и критики, только рассуждаем, мы словами стараемся разъяснить это, а вы, художник, одною чертой, ра-

Несколько месяцев спустя «Бедные люди» появились в ежемесячном издании, и Россия подтвердила приговор своего критика.

Удивление Белинского оправдывается вполне. Отказываешься верить, чтобы в двадцатилетней душе могла зародиться такая простая и раздирающая сердце трагедия. В этом возрасте угадывают счастье, – знание юности, для которого не нужно учителей, – правда, знание это ускользает, как только стараются приложить его, и тогда изобретают героические, бросающиеся в глаза страдания из разряда тех, для которых находится утешение в самой их величавости и трескотне. Но глухое, ничем не выдающееся страдание падения, страдание, стыдящееся самого себя и скрываемое, как тайная рана, – где преждевременно узнал его этот несчастный гений?

«Бедные люди» – очень обыкновенная история, рассказанная в переписке двух лиц. Мелкий канцелярский чиновник, истощенный годами и заботами, приближается к склону своей печальной жизни в борьбе с нуждой и муками оскорбленного самолюбия. Еще немного, и этот невежественный и наивный чиновник, со своим пошлым разговором, посредственной мыслью, служащий чуть не шутком для своих сотоварищей и полагающий всё свое честолюбие в красивой переписке бумаг – сделался бы только смешным. Но под этой устаревшей и забавной оболочкой сохранилось такое чистое, такое преданное, – я чуть было не сказал – столь свято тупоумное в своем высоком самоотвержении, сердце ребенка. Тип этот – любимый тип русских наблюдателей, он совмещает в себе всё, что есть лучшего в духе их народа: такова Лукерья в «Живых мощах» Тургенева, таков Каратаев в «Войне и мире» Толстого. Но то были простые крестьяне. Девушкин из «Бедных людей» стоит несколькими ступенями выше их на умственной и общественной лестнице. В этой жизни, томной и холодной, как русская декабрьская ночь, светит один ясный луч, одна радость. Напротив каморки, где чиновник переписывает свои бумаги, живет молодая девушка, дальняя его родственница. Она также убита судьбой и не имеет в мире другой опоры, кроме ничтожного покровительства своего друга. Удаленные от мира, полуподавленные грубыми столкновениями с людьми и действительностью, два несчастных существа поддерживают один другого, любят друг друга и помогают один другому – не умереть. В эту взаимную привязанность мужчина вносит молчаливое самоотвержение, деликатность тем более привлекательную, чем более она противоречит обычной неловкости его мысли и действия. Как будто видишь стыдливый цветок, выросший на бесплодной земле, среди терновника, – только аромат выдает его присутствие. Для того чтобы облегчить и даже приукрасить жизнь подруги, Девушкин налагает на себя героические лишения, они тщательно скрываются, их можно угадать только в некоторых нечаянно проскользающих неосторожных выражениях, он ведь считает свои поступки столь естественными. Он выражает поочередно чувство отца, брата, доброй старой собаки; сам Девушкин охотно охарактеризовал бы их так, если бы ему пришлось в голову проверить себя. Мы, однако, хорошо знаем настоящее название его чувства; но сказать ему этого нельзя, он умер бы со стыда при одном звуке настоящего слова.

зом в образе выставляете самую суть, чтоб ощупать можно было рукой, чтоб самому нерассуждающему читателю стало вдруг всё понятно! Вот тайна художественности, вот правда в искусстве! Вот служение художника истине! Вам правда открыта и возвещена как художнику, досталась как дар, цените же ваш дар и оставайтесь верным и будете великим писателем!..» («Дневник писателя» за 1877 г., январь).

Характер женщины очерчен с удивительным мастерством. Она стоит гораздо выше своего друга по уму и воспитанию и руководит его⁹ во всем, что касается умственного развития, в котором всё для него ново. Она нежна и слаба, сердце ее менее надежно, не так безропотно. Она не совсем еще отказалась от жизни. Беспреданно восставая против лишений, которые выносит Девушкин, прося его не заботиться более о ней, она иногда вдруг испускает вопль против бедности или выражает какое-нибудь детское желание, потребность в тряпке. Соседи, чтобы не подавать повода к сплетням, могут видаться только через долгие промежутки времени, и поэтому между ними установилась почти ежедневная переписка. Из этих-то писем мы и узнаем их прошедшее, их мрачную историю, мелкие происшествия ежедневной жизни и разочарований. В этих письмах рассказывается и об ужасе молодой девушки, преследуемой бдительным пороком, об отчаянии чиновника в погоне за куском насущного хлеба, напрасно старающегося сохранить обрывки собственного достоинства от бесчеловечных рук, раздирающих его. Наступает, наконец, развязка. Девушкин теряет свою единственную радость. Вы, без сомнения, думаете, что новая молодая любовь заменила братскую привязанность в сердце девушки, – о! нет, дело разрешилось проще, более по-человечески гораздо печальнее. Один господин, интересовавшийся прежде этой девушкой и бывший одной из главных причин ее настоящих затруднений, предлагает ей свою руку. Он уже не молод, очень богат и несколько подозрительного поведения, но все-таки предложение его почетно. Устав бороться против судьбы, уверенная, быть может, в том, что таким поступком она даже облегчит затруднительное положение, в котором находится ее друг, несчастная принимает это предложение. Здесь обрисовка характера достигает до поразительной правдивости. Невеста, перейдя от нужды к роскоши, чувствует минутное опьянение в новой атмосфере: наряды, драгоценности, наконец-то! С наивной жестокостью она наполняет последние письма подробностями об этих важных предметах, она по привычке поручает своему доброму Девушкину, делавшему для нее прежде все покупки, сходить к модистке, к ювелиру... Следует ли сказать, что это презренная душа, недостойная превосходного чувства, внушенного ею? Могу вас уверить, что в читателе ни на минуту не зарождается подобного впечатления: настолько писатель умел сохранить верный тон. Нет, здесь чувствуется немного молодости и человечности, всплывшей на поверхность в этой разбитой душе; разве можно негодовать за это? А затем такая жестокость объясняется недоразумением в отношениях двух лиц. Для нее это только дружба, которая останется навсегда такой же верной, такой же признательной, хотя, быть может, менее близкой. Как может она понять, что для него ее брак – причина отчаяния, так как одно из условий свадьбы составляет немедленный отъезд в одну из отдаленных провинций. Девушкин до последней минуты отвечает на письма с мелочными подробностями относительно исполненных поручений, он делает громадные усилия разобраться в кружевах и лентах, и разве только подавленное содрогание выдает там и сям ужас, наполняющий его при мысли о близкой разлуке. Только в последнем письме изливается растерзанное сердце, несчастный человек видит перед собою остающуюся ему жизнь, ее одиночество и ужасающую пустоту; он сам не помнит, что пишет, но, тем не менее, жалобы его сдержанны, он, кажется, еще сам не угадывает всего размера своей скорби. Драма заканчивается этим стоном, звенящим в одиночестве, позади поезда, разлучившего «бедных людей».

9 В смысле: направляет его.

Уже в этом произведении замечаются некоторые длинноты, но недостаток менее чувствителен, чем сделается впоследствии. Некоторые картины схвачены с полной жизненностью, с трагической силой. Молодая девушка рассказывает о смерти студента, соседа ее по квартире, и об отчаянии его отца, простого, необразованного старика, который жил в боязливом преклонении перед знаниями такого ученого сына.

«Похоронами распорядилась сама Анна Федоровна. Купили гроб простой-простой и наняли ломового извозчика. В обеспечение издержек Анна Федоровна захватила все книги и все вещи покойного. Старик с ней спорил, шумел, отнял у нее книг, сколько мог, набил ими все свои карманы, наложил их в шляпу, куда мог, носился с ними все три дня и даже не расстался с ними и тогда, когда нужно было идти в церковь. Все эти дни он был как беспамятный, как одурелый и с какой-то странной заботливостью все хлопотал около гроба; то оправлял венчик на покойнике, то зажигал и снимал свечи. Видно, что мысли его ни на чем не могли остановиться порядком. Ни матушка, ни Анна Федоровна не были в церкви на отпевании. Матушка была больна, а Анна Федоровна совсем было уж собралась, да поссорилась с стариком Покровским и осталась. Была только одна я да старик. Во время службы на меня напал какой-то страх – словно предчувствие будущего. Я едва могла выстоять в церкви. Наконец гроб закрыли, заколотили, поставили на телегу и повезли. Я проводила его только до конца улицы. Извозчик поехал рысью. Старик бежал за ним и громко плакал; плач его дрожал и прерывался от бега. Бедный потерял свою шляпу и не остановился поднять ее. Голова его мокла от дождя; поднимался ветер; изморозь секла и колола лицо. Старик, кажется, не чувствовал непогоды и с плачем перебежал с одной стороны телеги на другую. Полы его ветхого сюртука развевались по ветру, как крылья. Из всех карманов торчали книги; в руках его была какая-то огромная книга, за которую он крепко держался. Прохожие снимали шапки и крестились. Иные останавливались и дивились на бедного старика. Книжки поминутно падали у него из карманов в грязь. Его останавливали, показывали ему на потерю; он поднимал и опять пускался вдогонку за гробом. На углу улицы увязалась с ним вместе провожать гроб какая-то нищая старуха. Телега поворотила наконец за угол и скрылась от глаз моих».

Я хотел бы привести другие отрывки, но я колеблюсь и не знаю, что цитировать. Это самая лучшая похвала, какую только можно сказать о романе. Построение его настолько прочно, материалы так просты и так приспособлены к впечатлению, производимому целым, что вырванный кусок теряет всякую стоимость. Он значил бы не более чем обломок камня, отбитый от греческого храма, где вся красота заключается в общих линиях. Черта эта одинакова у всех великих русских романистов. Страницы в их книгах накапливаются без шума, падают медленными и протачивающими каплями воды, но вдруг, неожиданно, не замечая прилива, очутишься среди глубокого озера, затопленного все поднимающимися и поднимающимися волнами грустного чувства. Другое, общее им свойство, которым замечателен Тургенев, но Достоевский, быть может, превзошел его – это умение одной строчкой, одним словом возбуждать бесконечные отголоски, целые ряды мыслей и чувств. Уже в «Бедных людях» это умение выразилось в полной мере. Слова, которые вы читаете на бумаге, кажутся написанными не в длину, а в глубину: они влекут за собою глухие отзвуки, теряющиеся в неизвестной дали. Они, как клавиши органа, эти узкие косточки, откуда, кажется, выходит звук, но которые связаны невидимыми проводниками с глубиной инструмента, вместилищем гармонии, где разда-

ются громовые раскаты. Когда перевернута последняя страница, двух выведенных лиц знаешь так, как будто целые годы прожил с ними. Автор не рассказал нам и тысячной доли того, что мы узнали о них, а, однако, мы знаем их точным знанием, – настолько указания его раскрыли нам их жизнь. Прошу прощения у нашей школы, требующей точности и отчетливости, но, заявляю решительно, писатель наиболее могуществен именно тем, чего он не сказал; мы благодарны ему за то, что он дает нам угадывать.

Этот роман – скорбная книга, она могла бы взять вместо эпиграфа строки, написанные Девушкиным об одном из товарищей его по несчастью, пораженном новым ударом: «слезы текут у него, да, может быть, и не от горести, а так, по привычке, глаза гноятся». Эта книга, исполненная любви, – она вылилась из сердца одним порывом. Достоевский высказался в ней весь со своей болезненной чувственностью, потребностью соболезнования и преданности, он выразил в ней свойственное ему горькое воззрение на жизнь, постоянно болящую и нелюдимую гордость. Как в сочиненной переписке Девушкина, так и в его собственных письмах, относящихся к тому времени, говорится о несказанных страданиях, которые заставлял его испытывать «постыдный сюртук». Для того чтобы разделить удивление Некрасова и Белинского, чтобы понять всю самобытность творения, нужно возвратиться к тому литературному моменту, когда оно появилось. «Записки охотника» были напечатаны лишь спустя пять лет после того¹⁰. Правда, повесть Гоголя, под заглавием: «Шинель», дала уже тему. Русские писатели справедливо говорят, что все они «вышли из “Шинели”» Гоголя, но Достоевский иронию своего учителя заменил невольным вызываемым волнением. По той же дороге он и продолжал идти, в других, менее заметных произведениях. Его беспокойный талант искал выхода в различных направлениях и выступил даже в смехотворную область в фарсе, озаглавленном «Чужая жена и муж под кроватью». Шутливость здесь тяжела и груба – нашему романисту недоставало хорошего настроения духа. Он обладал психологической тонкостью сердца, и ничего не понимал в тонкой улыбке ума. Судьба, с суровостью, какую вносит она иногда в свои указания, заботилась уже о том, чтобы вернуть его на настоящую дорогу.

Мы приближаемся теперь к жестокому испытанию, отметившему этого человека наиболее трагической печатью между всеми писателями.

II

Приближался 1848 год, и Россия не избежала общего мирового брожения. Европа и не подозревала слабого отголоска, раздавшегося оттуда в ответ на провозглашение общественного утомления. А между тем западные идеи пробирались, подкапываясь под великую стену, проходили контрабандой книги и передавались из рук в руки в университетах, литературных кружках, даже в военных обществах. Наиболее благоразумные

¹⁰ Роман Достоевского «Бедные люди» был закончен в мае 1845 г., опубликован в альманахе Некрасова «Петербургский сборник» в январе 1846 г., отдельным изданием вышел в 1847 г. Первый очерк Тургенева из народной жизни, положивший начало «Запискам охотника», «Хорь и Калиныч», был завершен в ноябре 1846 г., опубликован в журнале «Современник», редактируемом Некрасовым, в январе 1847 г. Последующие очерки Тургенева, составившие книгу «Записки охотника», печатались в «Современнике» на протяжении 1847–1851 гг. Определяя разницу в пять лет между романом Достоевского и книгой Тургенева, Вогюэ исходил из факта отдельного издания «Записок охотника» в 1852 г.

читали Штейна¹¹ и Гакстгаузена¹², наиболее горячие – Фурье¹³, Луи Блана¹⁴, Прудона¹⁵. Образовывались студенческие кружки: в них страстными, но сдержанными голосами обсуждались новые теории. Около 1847 г. эти кружки открылись для публицистов, для офицеров и начали связываться между собою под руководством одного бывшего студента – чиновника министерства иностранных дел, Петрашевского¹⁶. История заговора Петрашевского мало известна, как и вообще вся история того времени. Достоверно однако, что между участниками его резко обозначались два направления: одни были последователями предшественников – декабристов 1825 г. и ограничивали свои мечты освобождением крестьян и либеральной конституцией, другие заходили далее своих последователей, современных нигилистов, и провозглашали коренное разрушение нашего устаревшего общественного здания.

- 11 Барон Генрих Фридрих фон Штейн (*нем.* Stein) (1757–1831) – прусский государственный и политический деятель; на посту министра торговли, экономики и финансов, а затем премьер-министра провел ряд политических, экономических и финансовых реформ, перспективных для экономического процветания и социальной стабильности Пруссии после наполеоновских войн.
- 12 Барон Август фон Гакстгаузен (*нем.* Haxthausen) (1792–1866) – прусский чиновник, экономист, автор исследований по аграрным вопросам. В 1843 г. с разрешения Николая I совершил поездку по России с целью изучения русской крестьянской общины, считал общину средством прикрепления крестьян к земле, выступал за постепенную отмену крепостного права.
- 13 Шарль Фурье (*фр.* Fourier) (1772–1837) – французский социалист-утопист, основатель системы фуриеризма – учения о построении будущего общественного строя, при котором совпадают интересы личности и коллектива, труд носит творческий и высокопроизводительный характер, наступает обилие материальных благ. Выступая с критикой современного буржуазного строя, Фурье был противником насильственной революции и рассчитывал мирной пропагандой своих идей основать социалистическое общество.
- 14 Луи Блан (*фр.* Blanc) (1811–1882) – французский социалист, организатор «общественных мастерских», автор лозунга «От каждого по способностям, каждому по труду». Тесно связывал социализм и политику, стал первым в истории социалистом, вошедшим во временное французское правительство в февральскую революцию 1848 г.
- 15 Пьер Жозеф Прудон (*фр.* Proudhon) (1809–1865) – французский социалист, социолог и экономист, объявил крупную капиталистическую собственность кражей, отстаивал владение мелкой собственностью, не связанной с эксплуатацией чужого труда. В 1846 г. издал книгу «Система экономических противоречий, или Философия нищеты», в которой предлагал реформу капитализма мирным путем. В России идеи Прудона, как и других утопических социалистов, вошли в сознание нескольких поколений реальных людей и литературных героев. В романе Гончарова «Обрыв» (1869) в сцене первой встречи Марка Волохова и Веры герой-нигилист, воруя яблоки из чужого сада, апеллирует к мнению Прудона: «Собственность – кража», а благовоспитанная барышня свободно цитирует его на языке оригинала: «– Вы, верно, не читали Прудона, – сказал он <...> Что Прудон говорит, не знаете? – La propriété c'est le vol, – сказала она. – Читали! – с удивлением произнес он, глядя на нее во все глаза. Она отрицательно покачала головой. – Ну, слышали: эта божественная истина обходит весь мир. Хотите, принесу Прудона? Он у меня есть» // Гончаров И. А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. М., 1952. С. 144. В характеристике исторической ситуации, данной Вогюэ, разделение читателей Штейна и Гакстгаузена, с одной стороны, и читателей Фурье, Блана и Прудона, с другой, на «наиболее благоразумных» и «наиболее горячих», обусловлено тем, что прусские авторы-экономисты выдвигали необходимость системы реформ, не затрагивающих классовые основы настоящего общественного строя, тогда как французские социалисты, хотя и придерживались пути мирного переустройства общества, имели целью коренное общественное переустройство.
- 16 Михаил Васильевич Буташевич-Петрашевский (1821–1866) основал кружок русских утопических социалистов в Петербурге осенью 1845 г. В кружок входили чиновники, офицеры, учителя, писатели, поэты, переводчики, проявлявшие интерес к обсуждению философско-политических вопросов, осуждавшие самодержавие и крепостное право.

Такая натура, как Достоевский, – можно легко угадать, – была обреченной жертвой таких увлечений. Она принадлежала им как по своему великодушию, так и по прочувствованным ею горестям и неспособности подчинения. Долгое время спустя, в «Дневнике писателя», Достоевский рассказал, как Белинский убеждал его, как увлек в социализм и хотел превратить в атеиста. Эти строки, написанные в 1873 году, пропитаны горечью и дышат крайностями, в них та ошибка, что появились они слишком поздно, когда смерть замкнула уста, которые могли бы опровергать их. Белинский занимает слишком видное место в русской литературе, он оказал ей слишком много услуг, для того, чтобы можно было без всякой осторожности принять уверения бывшего его друга, сделавшегося его порицателем. Я стал бы опровергать эти строки, если бы писал для России и разбирал в подробности сказанный пункт истории литературы; но мы находимся пока в кругу общего исследования, еще не настало время для подробностей. Как бы там ни было, но автор «Бедных людей» скоро сделался усердным членом собраний, устроенных Петрашевским. Нет никакого сомнения, что он занял место в ряду умеренных, или, вернее сказать, между независимыми мечтателями. Из какого-либо политического учения он мог выделить только мистицизм, теорию сожаления, а неспособность его к действию делала этого метафизика мало опасным. Произнесенный впоследствии против него приговор выставлял весьма незначительные обвинения. Так, например, его обвинили в посещении собраний, в «разговорах о строгости цензуры», чтении или даже слушании запрещенных изданий, неясных обещаниях поддержки для предполагавшейся в будущем типографии. Такие мысленные преступления, конечно, покажутся не слишком тяжелыми, в особенности по сравнению с ужасной карой, вызванной ими. Полиция была настолько неустроена в те времена, что в продолжение целых двух лет даже не знала, что совершалось в кружках недовольных, пока один изменивший собрат не сделал доноса. Петрашевский с товарищами еще более выдали себя на банкете, устроенном в честь Фурье. На этом банкете проповедовали в духе того времени о разрушении семьи, собственности, ниспровержении богов и властей, – это, однако, не помешало заговорщикам собраться вновь на другой пирушке, где прославляли «основателя христианства». Достоевский не присутствовал на этих социальных сборищах.

Всё это происходило, – читая последующее, не надо забывать этого, – вскоре после июньских дней, ужаснувших Европу, год спустя после иных банкетов, низвергнувших трон¹⁷. Император Николай, характер которого искажен преданиями, был человеколюбив и милостив, но во имя религиозного убеждения, что Бог поставил его избранным для единственной цели – спасения готового рухнуть мира, он принуждал себя быть неумолимым. Чтобы быть справедливой, история должна заглядывать в глубину каждой совести, проверять ее побуждения и исследовать пружины, приводящие их в действие. Но в момент борьбы, о которой я говорю, не время было для объяснений и спокойного суждения. 23 апреля 1849 года, в пять часов утра, было арестовано тридцать пять подозреваемых лиц. В том числе находились и оба брата Достоевские. Подсудимых отвели в крепость, в одиночное заключение в казематах Алексеевского рavelина – печальном месте, посещаемом скорбными тенями. Они пробыли там восемь месяцев, подвергаясь,

17 Имеются в виду события французской революции 1848 г.: падение монархии Луи-Филиппа, его бегство в Англию, провозглашение во Франции Второй республики, июньское восстание парижских рабочих, названное историками первой великой классовой битвой между буржуазией и пролетариатом.

вместо развлечения, допросам следственных комиссаров. Только под конец в их камеры допущены были некоторые благочестивые книги. Федор Михайлович писал впоследствии своему брату, скоро освобожденному за недостаточностью улик: «В продолжение пяти месяцев я жил сам из себя, т. е. только одним моим мозгом и ничем более. Постоянно думать и только думать, без всякого внешнего впечатления, возобновляющего и поддерживающего мысль, – очень тяжело... Я находился как будто под колпаком воздушного насоса, откуда вытянут весь воздух». Увы, это сильное сравнение сохраняло тогда свою справедливость далеко за пределами рвов русской крепости. Один из заключенных, Апполон Дебу¹⁸, отметил в своих воспоминаниях единственное утешение, которое было им послано: молодой гарнизонный солдат, стоявший на часах в коридоре, сжалился над одиночеством заключенных и от времени до времени открывал окошечко, проделанное в дверях казематов, чтобы прошептать: «Скучно вам? Потерпите, Христос тоже мучился». Быть может, при этих-то словах солдата в душе Достоевского и зародились впервые некоторые из тех образов, в которых он так хорошо умел выразить благочестивую безропотность русского народа.

2 декабря заключенных вывели из тюрьмы, не сообщая им ничего о приговоре, постановленном военным судом в их отсутствие. Их оставалось только двадцать один человек, остальные были освобождены. Обвиненных вывели на Семёновский плац, где был воздвигнут эшафот. В то время как все они толпились на платформе, узнавая и приветствуя друг друга, Достоевский сообщил одному из них, – Монбелли¹⁹, который впоследствии рассказал об этом, – план новой повести, сочиненной им в тюрьме. При 20 градусном морозе государственные преступники должны были снять платье и в одних рубашках слушать чтение приговора, продолжавшееся около получаса. Когда секретарь начал чтение, Федор Михайлович сказал своему соседу, Дурову²⁰: «неужели нас казнят?» Эта мысль впервые тогда пришла ему в голову. Дуров отвечал ему движением руки, показывая на повозку, прикрытую парусинным чехлом и нагруженную какими-то предметами, которые показались им похожими на гроба. Чтение приговора закончилось словами: «...подвергнуть их смертной казни через расстреляние». Секретарь сошел с эшафота, на который поднялся священник с крестом в руках, призывая осужденных к исповеди. Один из них, купец по происхождению, действительно исповедался, остальные приложились к кресту. Петрашевского и других двух главных заговорщиков привязали к столбу, и офицер скомандовал стоявшему напротив взводу солдат заряжать. В ту минуту, когда опускали ружья, белый флаг взвился перед ними, и только тогда осужденные узнали, что император изменил приговор военного суда и смягчил наказание. Телеги, ожидавшие у подножия эшафота, приготовлены были,

18 Правильно: Ипполит Матвеевич Дебу (Десбут) (1824–1890) – кандидат юридического факультета Петербургского университета, чиновник Азиатского департамента Министерства иностранных дел. Как член кружка Петрашевского, был приговорен к смертной казни, замененной двумя годами солдатской службы в арестантских ротах. Вместе с ним был арестован его брат Константин (1810–1868), служивший начальником отделения в том же департаменте, также приговоренный к смертной казни, замененной лишением всех прав и отдачей в солдаты на четыре года.

19 Правильно: Николай Александрович Момбелли (1823–1902) – поручик лейб-гвардии Московского полка, на квартире у которого проходили собрания кружка петрашевцев. Был приговорен к расстрелу, казнь заменена 15 годами каторги.

20 Сергей Федорович Дуров (1816–1869) – поэт, прозаик, переводчик, был осужден на расстрел, замененный 4 годами каторги, вместе с Достоевским был отправлен в Омский острог.

чтобы отвезти приговоренных в Сибирь. Главных заговорщиков отвязали, но один из них, Григорьев²¹, сошел с ума навсегда²².

Совершенно наоборот, Достоевский всегда утверждал впоследствии, и утверждал совершенно искренно, что если бы он был избавлен от этого и других последовавших испытаний, то, в обыкновенном течении жизни, он непременно потерял бы рассудок. В течение последнего года, проведенного на свободе, тяжесть воображаемых болезней, нервное расстройство и мистический ужас²³ вели его – можно поверить – прямо к умственному расстройству. Он уверяет, что был спасен только благодаря внезапной перемене жизни, благодаря необходимости скрепиться под ударами, падавшими тогда на него. Я, пожалуй, соглашусь с этим; тайны духа необъяснимы и, правда, нет лучшего лекарства от воображаемых несчастий, как несчастье действительное; однако я склонен думать, что в таком утверждении сквозит оттенок гордости. При внимательном чтении всех последующих произведений романиста всегда встретится точка, на которой вечно переживается мозговое потрясение утаенной минуты. В каждой из своих книг автор приводит подобную сцену, рассказ или сновидение о смертной казни и с особенной горячностью отдается психологическому изучению осужденного, готовящегося к смерти. Обратите внимание на особую напряженность этих страниц, и вы почувствуете появление призрака, вечно живущего в каком-то скорбном тайнике ума.

Императорский приговор, менее строгий по отношению к писателю, чем к другим его товарищам, низводил его наказание до четырех лет каторжных работ, со вступлением потом на службу в качестве простого рядового, при лишении дворянства и гражданских прав. Ссылных тут же на месте усадили в сани, и поезд направился в Сибирь. В Тобольске, проведя вместе последнюю ночь, они распростились друг с другом. Тут их заковали, обрили им головы и отправили по различным назначениям. Здесь-то, в этапной тюрьме, их посетили жены декабристов. Всем известно, какой дивный пример подали эти доблестные женщины: принадлежа к высшим классам общества, ведя счастливую жизнь, они покинули всё, последовали за изгнанными мужьями в Сибирь и в продолжение двадцати пяти лет скитались у порога каторги. Узнав, что отчизна посылает им новое поколение изгнанников, женщины эти появились в тюрьме учительницами страдания и мужества, они преподали новому несчастью материнский урок старого горя и указали молодежи – старшему между ссылными не было еще и тридцати лет –

21 Николай Петрович Григорьев (1822–1886) – поручик лейб-гвардии конно-гренадерского полка, автор агитационного рассказа «Солдатская беседа», был приговорен к 15 годам каторги на Нерчинских заводах, в 1856 г. выпущен на поселение, в 1857 г. в состоянии умственного расстройства отдан на попечение родных в Нижегородскую губ.

22 Эти подробности заимствованы из биографии, помещенной г. Орестом Миллером в начале «Переписки» и составленной из рассказов всех очевидцев того времени. – *Примеч. М. де Воюэ.*

23 «С самого наступления сумерек я впадал в то состояние души, которое так часто приходит ко мне теперь, в моей болезни, по ночам, и которое я называю *мистическим ужасом*. Это самая тяжелая, мучительная боязнь чего-то, чего я сам определить не могу, чего-то непостижимого и несуществующего в порядке вещей, но что непременно, может быть сию же минуту, осуществится, как бы в насмешку всем доводам разума, придет ко мне и стоит передо мною как неотразимый факт, ужасный, безобразный и неумолимый». – *Примеч. М. де Воюэ.*

Здесь приведена не совсем точная в первой строке цитата из «Униженных и оскорбленных», ч. 1, гл. X. Не указывая источника цитируемого отрывка, Воюэ тем самым отождествляет изображенное в романе состояние литературного героя и самого автора – Достоевского на каторге.

на то, что их ожидает и как следует переносить бедствие. Они сделали лучше – они предложили всё, что могли дать, всё, чем могли они владеть, – евангелие. Достоевский принял его и в течение четырех лет книга эта не покидала его изголовья. Он читал эту книгу по ночам, под фонарем арестантской, он научил других читать ее. После тяжелой дневной работы, в то время как сотоварищи его восстанавливали сном свои физические силы, он искал от своей книги иного благодеяния, еще более необходимого для мыслящего человека, восстановления нравственных сил, подъема духа на уровень испытания.

Представьте его себе, этого человека мысли, с его утонченной нервной системой, с его пожирающей гордостью, с беспокойным от природы воображением, которое склонно было и без того быстро преувеличивать каждое неудобство, – представьте же его себе попавшим в это общество обыкновенных мошенников, осужденного на однообразную работу, выводимого каждое утро на принудительный труд и при малейшей небрежности, при каждом дурном расположении духа сторожей, подвергавшегося угрозе пройти под солдатскими палками. Он был вписан во «вторую категорию», категорию худших злодеев и политических преступников. Осужденные этого рода содержались в крепости под военным караулом, они должны были работать на мельницах, перемалывающих алебастр, разбирать зимою, на замерзшей реке, старые барки, и трудиться над другими тяжкими и бесполезными работами. Достоевский прекрасно описал впоследствии невыносимую усталость, подавляющую человека, принуждаемого работать только для того, чтобы работать, чувствующего, что дело его – не более как простая гимнастика. Он сказал также, и я верю этому вполне, что самое ужасное наказание состоит в том, чтобы в течение целых годов ни на одну минуту не оставаться одному. Но для этого писателя, в полном расцвете его сил, переполненного мыслями и образами, невозможность писать, облегчить свои страдания, передав их в литературном произведении, было высшей мукой. Не выразившийся, обращенный внутрь, талант душил его.

Однако он пережил это время и вышел из него очищенным и укрепленным. Нам не нужно представлять в воображении историю этого мученичества. Она вся вполне перед нами, едва прикрытая вымышленными именами, изложенная в книге, написанной им по выходе с каторги, под заглавием: «Записки из Мертвого дома». Этой книгой мы открываем вход в область его сочинений, продолжая следовать по пути его жизни. О! как случайна и несправедлива литературная слава. Произведение Сильвио Пеллико облетело весь образованный мир, во Франции оно считается классическим²⁴. И в той же самой Франции, на этом великом пути всякой известности и всякой идеи, будет впервые, насколько мне известно, напечатано заглавие потрясающей и великолепной книги, превосходящей рассказ ломбардского узника настолько же со стороны искусства,

24 Сильвио Пеллико (*umal. Pellico*) (1789–1854) – итальянский писатель, журналист, общественный деятель, живший в период господства в Италии Австрийской империи. За интерес к обществу карбонариев, высказанный в письмах к другу, в 1820 г. был арестован, признан политическим преступником и приговорен к смертной казни, которая была заменена на 15 лет арестантских работ. Поначалу был заключен в одиночную камеру, без книг и возможности писать, без какого-либо общения с внешним миром, лишенный даже евангелия и посещения церкви. Проведя десять лет в разных тюрьмах, был помилован в 1830 г., после чего написал и опубликовал автобиографические записки «Мои темницы» (1832). Эта книга была переведена на многие языки, в русском переводе появилась в 1836 г., о ней успел упомянуть А. С. Пушкин в своей заметке о выходящем из печати новом переводе другого сочинения С. Пеллико – «Об обязанностях человека» («Современник», 1836, т. III).

насколько и со стороны ужаса рассказываемых вещей. Неужели русские слезы менее человечны, чем слезы итальянские?

Не существует книги, написать которую было бы труднее. Нужно было говорить о Сибири, таинственной стране, самое название которой неохотно произносилось в те времена. Даже язык закона часто прибегал к иносказанию, чтобы избежать настоящего слова. Суды приговаривали к ссылке «в отдаленные места». И вот бывший политический ссыльный предпринял путь по горячим углям. Первым условием успеха было – притвориться, что писатель не знает ничего ни о каких политических преступниках, а между тем нужно было показать, какие утонченные страдания ожидают человека высшего класса, сброшенного в эту опозоренную среду. Автор предлагает нам рукопись некоего Александра Горячникова, умершего в Сибири после своего освобождения. Несколько предварительных страниц предупреждают нас, что он был честным и образованным человеком, принадлежащим к дворянскому сословию, а осужден он был на десять лет каторжных работ, о, Боже мой, менее чем за ничто, за случайность, за один из тех грехов, которые не марают ни сердца, ни чести: Горячников убил свою жену в приступе справедливой ревности. Ведь вы не лишаете его за это своего уважения, наши присяжные оправдали бы его, и кроме того, вы угадываете, что эта история измышлена для того, чтобы прикрыть политическое преступление. Цель автора достигнута – вы входите в ад по следам невинного человека. Вот казарма, окруженная валами и оградой; от 3 до 4 тысяч каторжников, собранных со всех концов света. Этот маленький мирок представляет верное отражение России с ее мозаичным населением. Здесь есть и татары, и киргизы, поляки, лезгины, даже один жид. В продолжение десяти лет беспросветной скуки единственное занятие Горячникова – читайте: Достоевского – состоит в наблюдении над этими бедными душами, и отсюда появляются несравненные психологические картины. Мало-помалу под однообразным платьем презренных, из-под общего всем им угрюмого и нелюдимого настроения мы видим, как начинают вырисовываться характеры, выступают человеческие создания, проанализированные до самой глубины их инстинктов. Наблюдатель охватывает одним общим сочувствием всех окружающих его «несчастных», этим именем русский народ неизменно обозначает всех жертв правосудия. Писатель охотно пользуется таким названием, чувствует, что он также избегает думать о грехе, для того, чтобы соболезновать печальному искуплению, чтобы отыскать, – и в этом его постоянная забота, – божественную искру, сохраняющуюся всегда даже в самом развращенном сердце. Некоторые из каторжников рассказывают ему свои истории, составляющие предмет небольших драматических отрывков, бесподобных по естественности и живому чувству. Наиболее законченными являются рассказы о двух убийствах из-за любви: солдата Баклушина и мужа Акулины. Философ не дает себе труда раскапывать прошедшее других, ему лучше нравится обрисовывать их нравственную природу саму по себе. Приемы его широки и неопределенны, все округлено неясными полутенями, которые так любят русские авторы. Они видят людей и вещи сквозь сероватую предрассветную мглу, незаконченные очертания теряются в смутной туманной возможности. Это портреты Геннера²⁵, постановленные напротив

25 Жан Жак Геннер, современное написание: Эннер (*фр.* Henner), (1829–1905) – французский живописец и портретист. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона дает такую характеристику его творческой манеры: «В своих картинах любит воспроизводить нагие фигуры и полузрелые, преимущественно женские формы тела, чувственная прелесть которых приковывает к себе зрителя. Этот художник обладает

наших портретов Ингреса²⁶. И самый язык, в особенности народный язык, употребляемый Достоевским, превосходно способствует этому тону, благодаря своей неопределенности и тягучести.

Большинство таких натур может быть подведено под один общий тип. Повсюду излишество порыва, *отчаянность*, – то состояние сердца и ума, для которого я тщетно подыскиваю равносильное выражение в нашем языке. Достоевский определяет такое состояние во многих местах: «Это ощущение человека, наклоняющегося с вершины башни над зияющей пропастью и испытывающего сладострастное содрогание при мысли, что он может броситься туда вниз головой. Скорее и покончим! думает он. Иногда даже самые мирные, обыкновенные люди испытывают это чувство... Человек находит удовольствие внушать другим отвращение и ужас... Душа его разрывается в неудержимом отчаянии, и вот отчаявшийся человек призывает на себя кару как развязку, как нечто, что “решит за него”...»²⁷ В романе «Идиот», к разбору которого мы скоро приступим, автор приводит характерный пример такого приступа прихоти, случившийся, по уверению его, на самом деле:

«На постоянный двор пришли двое крестьян, люди пожилые, давно знакомые между собой. Они напились чаю и на ночь поместились вдвоем в одной комнате. Один из них заметил дня за два перед тем, что у товарища надеты на шее серебряные часы на бисерной цепочке, которых он прежде у него не знал. Этот человек был не вор, вел себя честно и даже был зажиточным крестьянином; но часы так понравились ему, так жестоко соблазняли его, что он не мог овладеть собой. Он взял нож и, как только приятель повернулся к нему спиной, он подкрался к нему, наметил место, поднял глаза к небу,

тайной производить сильный колоритный эффект при помощи весьма несложной палитры. Точно так же оригинальны у него выбор тем и композиция, впадающая иногда в странность и неэстетичность, но отличающаяся нередко смелостью и живостью фантазии» [http://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron/27917/Геннер].

26 Современное написание: Жан Огюст Доминик Энгр (*фр.* Ingres) (1780–1867) – французский живописец, график, портретист. Его работы отличает точность наблюдений, правдивость психологических характеристик, тонкое чувство цвета, гармоничность колорита.

27 В издании 1887 г. этот отрывок приведен в кавычках, подобно другим цитатам. Однако прямо соответствующего текста обнаружить не удалось. Вероятно, здесь Вогюэ совместил и обобщил характерные мотивы, почерпнутые из разных произведений Достоевского. В частности, в описании столь необычного состояния отзывается исповедь Дмитрия Карамазова перед братом Алешей: «Потому что я Карамазов. Потому что если уж полечу в бездну, то так-таки прямо, головой вниз и вверх пятами, и даже доволен, что именно в унижительном таком положении падаю и считаю это для себя красотой. И вот в самом-то этом позоре я вдруг начинаю гимн. Пусть я проклят, пусть я низок и подл, но пусть и я целую край той ризы, в которую облекается бог мой; пусть я иду в то же самое время вслед за чёртом, но я все-таки и твой сын, господи, и люблю тебя, и ощущаю радость, без которой нельзя миру стоять и быть» («Братья Карамазовы», ч. 1, кн. 3, гл. III). Ощущение человека над пропастью свойственно Аркадию Долгорукому: «Я шел по тоненькому мостику из щепок, без перил, над пропастью, и мне весело было, что я так иду; даже заглядывал в пропасть. Был риск и было весело» («Подросток», ч. 2, гл. 1). Прибавление мотива, что кто-то «решит за него», вызывает в памяти отношения рассказчика-игрока и Полины: «– Вы мне в последний раз, на Шлангенберге, сказали, что готовы по первому моему слову броситься вниз головою, а там, кажется, до тысячи футов. Я когда-нибудь произнесу это слово единственно затем, чтоб посмотреть, как вы будете расплачиваться... <...> клянусь всем, что есть святого, если бы на Шлангенберге, на модном пуанте, она действительно сказала мне: “бросьтесь вниз”, то я бы тотчас же бросился, и даже с наслаждением <...> Если б для шутки одной сказала, если б с презрением, с плевком на меня сказала, – я бы и тогда соскочил!» («Игрок», гл. 1, 5).

перекрестился, набожно проговорил: “Прости Господи, ради Христа!”, а потом одним махом зарезал товарища, как барана, и взял у него часы»²⁸.

В такие приступы безумия часто входит и большая доля аскетизма. Вот отрывок, в котором выведен старовер, каторжник примерного поведения, а между тем он бросает в коменданта крепости камень, единственно затем, чтобы пойти под розги, «чтобы претерпеть страдание». Достоевского настолько поразила эта черта, что он возвратится к ней в «Преступлении и наказании», он по этому поводу в сотый раз объяснит таинственный смысл, какой русский народ связывает с понятием страдания, отыскиваемого добровольно ради его очищающего действия. «А если пострадать от властей, так еще лучше». Здесь виднеется мысль об Антихристе, неотделимая для некоторой части русского народа, для бесчисленных сект раскола, от понятия о временной власти. Весь этот очерк раскольника заслуживает быть приведенным здесь. Из него ясно видны приемы автора, и он объяснит страну, изучаемую нами, лучше, чем всякие долгие отступления. «Это был старичок лет шестидесяти, маленький, седенький. Он резко поразил меня с первого взгляда. Он так не похож был на других арестантов: что-то до того спокойное и тихое было в его взгляде, что, помню, я с каким-то особенным удовольствием смотрел на его ясные, светлые глаза, окруженные мелкими лучистыми морщинками. Часто говорил я с ним и редко встречал такое доброе, благодущное существо в моей жизни. Прислали его за чрезвычайно важное преступление. Между стародубовскими старообрядцами стали появляться обращенные. Правительство сильно поощряло их и начало строить единоверческую церковь. Старик, с другими фанатиками, решился стоять за веру, как он выражался, и они сожгли церковь. Как один из зачинщиков он был сослан в каторжную работу. Был он зажиточный, торгующий мещанин; дома оставил жену, детей, но с твердостью пошел в ссылку, потому что считал ее “мукою за веру”. Прожив с ним некоторое время, вы бы невольно задали себе вопрос: как мог этот смиренный, кроткий, как дитя человек, быть бунтовщиком? Я несколько раз заговаривал с ним о “вере”. Он не уступал ничего из своих убеждений; но никогда никакой злобы, никакой ненависти не было в его возражениях. А между тем он разорил церковь и не запирался в этом. Казалось, что по своим убеждениям, свой поступок и принятые за него “муки” он должен был считать славным делом. Но как ни всматривался я, как ни изучал его, никогда никакого признака тщеславия или гордости не замечал я в нем. Во всем остроге старик приобрел всеобщее уважение, которым нисколько не тщеславился. Арестанты называли его дедушкой и никогда не обижали его. Я отчасти понял, какое он мог иметь влияние на своих единоверцев. Но, несмотря на видимую твердость, с которою он переживал свою каторгу, в нем таилась глубокая, неизлечимая грусть,

28 Текст Достоевского: «Вечером я остановился в уездной гостинице переночевать, а в ней только что одно убийство случилось, в прошлую ночь, так что все об этом говорили, когда я приехал. Два крестьянина, и в летах, и не пьяные, и знавшие уже давно друг друга, приятели, напились чаю, и хотели вместе, в одной каморке, ложиться спать. Но один у другого подглядел, в последние два дня, часы, серебряные, на бисерном желтом шнулке, которых, видно, не знал у него прежде. Этот человек был не вор, был даже честный и, по крестьянскому быту, совсем не бедный. Но ему до того понравились эти часы и до того соблазнили его, что он наконец не выдержал: взял нож и, когда приятель отвернулся, подошел к нему осторожно сзади, наметился, возвел глаза к небу, перекрестился и, проговорив про себя с горькою молитвой: “Господи, прости ради Христа!” – зарезал приятеля с одного раза, как барана, и вынул у него часы» («Идиот», ч. 2, гл. IV).

которую он старался скрывать от всех. Я жил с ним в одной казарме. Однажды, часу в третьем ночи, я проснулся и услышал тихий сдержанный плач. Старик сидел на печи и молился по своей рукописной книге. Он плакал, и я слышал, как он говорил по временам: “Господи, не оставь меня! Господи, укрепи меня! Детушки мои малые, детушки мои милые, никогда-то нам не свидеться!” Не могу рассказать, как мне стало грустно».

В параллель этому портрету я хочу перевести страницу ужасающей реальности – смерть Михайлова.

«Я мало знал этого Михайлова. Это был еще очень молодой человек, лет двадцати пяти, не более, высокий, тонкий и чрезвычайно благообразной наружности. Он жил в особом отделении и был до странности молчалив, всегда как-то тихо, как-то спокойно грустный. Точно он “засыхал” в остроге. Так по крайней мере о нем потом выражались арестанты, между которыми он оставил по себе хорошую память. Вспоминаю только, что у него были прекрасные глаза, и право, не знаю, почему он мне так отчетливо вспоминается... Он умер часа в три пополудни, в ясный и морозный день. Помню, солнце так и пронизывало крепкими, косыми лучами зеленые, слегка подмерзшие стекла в окнах нашей палаты. Целый поток их лился на несчастного. Умер он не в памяти и тяжело, долго отходил, несколько часов сряду. Еще с утра глаза его начинали не узнавать подходивших к нему. Его хотели как-нибудь облегчить, видели, что ему очень тяжело; дышал он трудно, глубоко, с хрипением; грудь его высоко подымалась, точно ему воздуха было мало. Он сбил с себя одеяло, всю одежду и наконец начал срывать с себя рубашку. Страшно было смотреть на это длинное-длинное тело, с высохшими до кости руками и ногами, с опавшим животом, с поднятою грудью, с ребрами, отчетливо рисовавшимися, точно у скелета. На всем теле его остались только деревянный крест с ладанкой и кандалы, в которые, кажется, он бы теперь мог продеть иссохшую ногу. За полчаса до смерти его все у нас как будто притихли, стали разговаривать чуть не шепотом. Кто ходил – ступал как-то неслышно. Разговаривали между собой мало, о вещах посторонних, изредка только взглядывали на умирающего, который хрипел всё более и более. Наконец он блуждающей нетвердой рукой нащупал на груди свою ладанку и начал рвать ее с себя, точно и та была ему в тягость, беспокоила, давила его. Сняли и ладанку. Минут через десять он умер. Стукнули в дверь к караульному, дали знать. Вошел сторож, тупо посмотрел на мертвеца и отправился к фельдшеру. Фельдшер, молодой и добрый малый, немного излишне занятый своей наружностью, довольно, впрочем, счастливою, явился скоро; быстрыми шагами, ступая громко по притихшей палате, подошел к покойнику и с каким-то особенно развязным видом, как будто нарочно выдуманым для этого случая, взял его за пульс, пощупал, махнул рукою и вышел. Тотчас же отправились дать знать караулу: преступник был важный, особого отделения, его и за мертвого-то признать надо было с особыми церемониями. В ожидании караульных кто-то из арестантов подал мысль, что не худо бы закрыть покойнику глаза. Другой внимательно его выслушал, молча подошел к мертвецу и закрыл глаза. Увидев тут же лежавший на подушке крест, взял его, осмотрел и молча надел его опять Михайлову на шею; и перекрестился! Между тем мертвое лицо костенело; луч света играл на нем; рот был полураскрыт; два ряда белых, молодых зубов сверкали из-под тонких, прилипших к деснам губ. Наконец вошел караульный унтер-офицер при тесаке и в каске, за ним два сторожа. Он подходил, всё

более и более замедляя шаги, с недоумением посматривая на затихших и со всех сторон сурово глядевших на него арестантов. Подойдя на шаг к мертвецу, он остановился как вкопанный, точно оробел. Совершенно обнаженный, иссохший труп в кандалах поразил его, и он вдруг отстегнул чешую, снял каску, чего вовсе не требовалось, и широко перекрестился. Это было суровое, седое, служилое лицо. Помню, в это самое мгновение тут же стоял Чекунов, тоже седой старик. Всё время он молча и пристально смотрел в лицо унтер-офицера, прямо в упор, и с каким-то странным вниманием вглядывался в каждый жест его. Но глаза их встретились, и у Чекунова вдруг отчего-то дрогнула нижняя губа. Он как-то странно скривил ее, оскалил зубы и быстро, точно нечаянно кивнув унтер-офицеру на мертвеца, проговорил: – Тоже ведь мать была! – и отошел прочь. Помню, эти слова меня точно пронзили. И для чего он их проговорил и как пришли они ему в голову? Но вот труп стали поднимать, подняли вместе с койкой, солома захрустела, кандалы звонко, среди всеобщей тишины, бряцнули об пол... Их подобрали. Тело понесли. Вдруг все громко заговорили. Слышно было, как унтер-офицер, уже в коридоре, посылал кого-то за кузнецом. Следовало расковать мертвеца».

Теперь можно судить о приеме автора, о его достоинствах и недостатках. Прием этот в настойчивом, мельчайшем разложении каждого действия. Между трагическими картинами проходят другие более кроткие, мягкие фигуры, добрые души, посвятившие себя облегчению участи заключенных, как напр., вдова, приходившая каждый день к воротам каторги, чтобы принести мелкие подарки, рассказать кое-какие новости или просто улыбнуться несчастным. «Она могла сделать очень небольшое, она была очень бедна, но мы, заключенные, чувствовали, что близко за стенами острога есть существо, преданное нам, а это было уже много»²⁹.

Я выбираю еще одну страницу, одну из наиболее сжатых, но и наиболее внутренне прочувствованных, – историю орла, освобожденного каторжниками, для того «чтобы он издох на свободе». Однажды возвращаясь с работы, они захватили одну из этих больших сибирских птиц, с подшибленным крылом. Несколько месяцев жила она на острожном дворе, ее кормили и тщательно старались приручить. Забившись в угол, образуемый частоколом, орел отбивался от всех приближавшихся, кидая злобные взгляды на тех, кто принудил его разделять их неволю. Наконец про него забыли:

«Одиноко и злобно он ожидал смерти, не доверяя никому и не примиряясь ни с кем. Наконец арестанты точно вспомнили о нем, и хоть никто не заботился, никто и не поминал о нем месяца два, но вдруг во всех точно явилось к нему сочувствие. Заговорили, что надо вынести орла. “Пусть хоть околеет, да не в остроге”, – говорили они.

– Вестимо, птица вольная, суровая, не приучишь к острогу-то, – поддакивали другие.

– Знать, он не так, как мы, – прибавил кто-то.

– Вишь, сморозил: то птица, а мы, значит, человеки.

– Орел, братцы, есть царь лесов... – начал было Скуратов, но его на этот раз не стали слушать. Раз после обеда, когда пробил барабан на работу, взяли орла, зажав ему клюв рукой, потому что он начал жестоко драться, и понесли из острога. Дошли до вала. Челю-

²⁹ У Достоевского: «Многого она, конечно, не могла: она была очень бедна. Но мы, сидя в остроге, чувствовали, что там, за острогом, есть у нас преданнейший друг» («Записки из Мертвого дома», ч. 1, гл. VI).

век двенадцать, бывших в этой партии, с любопытством желали видеть, куда пойдет орел. Странное дело: все были чем-то довольны, точно отчасти сами они получили свободу.

– Ишь, собачье мясо: добро ему творишь, а он все кусается! – говорил державший его, почти с любовью смотря на злую птицу.

– Отпускай его, Микитка!

– Ему, знать, черта в чемодане не строй. Ему волю подавай, заправскую волю-волюшку.

Орла сбросили с вала в степь. Это было глубокою осенью, в холодный и сумрачный день. Ветер свистал в голой степи и шумел в пожелтелой, иссохшей, клочковатой степной траве. Орел пустился прямо, махая большим крылом и как бы торопясь уходить от нас куда глаза глядят. Арестанты с любопытством следили, как мелькала в траве его голова.

– Вишь его! – задумчиво проговорил один.

– И не оглянется! – прибавил другой. – Ни разу-то, братцы, не оглянулся, бежит себе!

– А ты думал, благодарить воротится? – заметил третий.

– Знамо дело, воля. Волю почуюл.

– Слобода, значит.

– И не видать уж, братцы...

– Чего стоять-то? марш! – закричали конвойные, и все молча поплелись на работу».

О, когда открываешь эту книгу, то с первых же страниц тон ее настолько надрывает душу, что спрашиваешь себя, каким образом автор соблюдает постепенность, каким образом приложил он здесь свою постоянную манеру – накопления мрачных звуков, медленного возрастания печали и ужаса. Но он успел сделать это, и тот, кто будет иметь мужество дойти до главы, описывающей телесное наказание, войти в госпиталь, куда каторжники отправляются на излечение после этого наказания, тот подтвердит мои слова. Я не думаю, чтобы можно было нарисовать более жестокие муки в более отвратительной рамке. Эти картины написаны как будто нарочно, чтобы привести в отчаяние наших натуралистов; я бросаю им вызов зайти когда-либо далее в область крови. А между тем Достоевский не принадлежит к их школе. Различие между ними не легко объяснить, но оно чувствуется. Человек, посетивший больницу только для того, чтобы из простого любопытства увидеть необыкновенные раны, заслуживает строгого осуждения, но тот, кто приходит облегчать и исцелять эти раны, внушает сочувствие и уважение. Всё заключается в намерениях автора, как ни были бы тонки ухищрения его искусства, он не обманет читателя относительно своих намерений. Когда реализм писателя представляет из себя только причудливую изысканность, он может, конечно, возбудить в нас нездоровое любопытство, но в глубине нашей совести мы осудим его, а, сверх того, и самих себя, – такое чувство не поселит в нас любви к автору. Если же, напротив, мы ясно видим, что эта особая эстетика служит нравственной цели, что она глубже внедряет данный урок в нашу душу, мы можем оспаривать самую эстетику, но писатель приобрел уже наше сочувствие, отвратительные картины его облагораживаются, как язва под рукой сестры милосердия.

Таков и есть Достоевский. Он писал для того, чтобы излечить. Он поднял осторожно, но неумолимой рукой покров, скрывавший от взглядов самой России этот си-

бирский ад, этот ледяной круг Данте, затерянный в отдаленных туманах. «Записки из Мертвого дома» были для ссылки тем же, чем были «Записки охотника» для рабства, — первым ударом набата, ускорившего преобразования. Спешу заявить, что в настоящее время все эти отталкивающие сцены отошли в область прошедшего, телесное наказание уничтожено и тюремные постановления в Сибири настолько же человечны, как и у нас. Ввиду результата, простим этому мучителю тайное наслаждение, которое он испытывает, раздирая наши сердца в то время, как показывает нам призраки средних веков: тысячу, две тысячи ударов, падающих на окровавленную спину, шуточки надзирающих офицеров, вызывающие тошноту, ночь в госпитале, сумасшествие под влиянием страха, нервное расстройство как последствие казни. Надо победить себя и окончить чтение. Эта книга скажет более, чем все длинные отвлеченные рассуждения, о возможных нравах, о роковом характере страны, где вчера еще происходили подобные вещи, где можно было передавать их, как обыкновенный рассказ, без всяких взрывов негодования или удивления под пером автора. Я знаю хорошо, что такое беспристрастие есть не более как прием литературный. Но самый факт, что этот прием был принят читателями, то, что им можно было говорить о таких ужасах как об обыкновенных явлениях общественной, текущей жизни, этот факт, говорю я, указывает, что мы выступили уже из нашего мира, что мы должны ожидать всяких крайностей в добре и зле, в варварстве, мужестве, самоотречении. Ничто не должно уже удивлять в людях, идущих на каторгу с евангелием в руках. Из приведенных выписок можно видеть, насколько эти крайние натуры проникнуты духом Завета, прошедшего через Византию, переделавшую его на аскетический и мученический лад. Все заблуждения и все добродетели этих людей вытекают из одного источника. По правде сказать, мною овладевает отчаяние, когда я пытаюсь дать нашему миру понятие об этом ином мире, т. е. связать общей мыслью души, посещаемые столь различными образами, головы, слепленные столь различными руками. И такая мягкость вовсе одна только постановка. Достоевский и после тысячу раз говорил, что испытание хорошо на него подействовало, что оно научило его любить своих братьев из народа, научило различать величие души в самом худшем преступнике. «Судьба, поступая со мной, как мачеха, оказалась на самом деле матерью для меня».

Последняя глава могла бы быть названа: Воскресение. В ней мы можем проследить за развитием, с редким искусством, чувствами, наполняющими душу узника при виде приближения и при самой минуте его освобождения. Кажется, что присутствуешь при первых лучах рассвета, при постепенном распространении дня во тьме, до самой той минуты, когда появляется солнце. В течение последних недель Горячников может достать несколько книг, номер журнала. Не читая в продолжение десяти лет ничего, кроме евангелия, не имея никаких известий из мира живущих и вновь схватывая, после такого перерыва, нить современной жизни, он испытывает необычное чувство. Ему кажется, что он входит в новую вселенную, он не может объяснить себе самых простых слов и вещей, он с ужасом спрашивает себя, какие гигантские шаги вперед сделало без него его поколение; такие чувства, вероятно, испытывал бы воскресший из могилы. Наконец торжественный час пробил, он трогательно прощается с сотоварищами, покидая их, он почти испытывает сожаление, ведь частицу сердца оставляешь везде, даже на каторге. Он идет в кузницу, оковы его падают, он свободен.

III

Свобода очень относительная. Достоевский вступил рядовым в один из сибирских полков. Два года спустя, в 1856 году, новое правительство объявило помилование. Будучи произведен в офицеры и восстановлен в гражданских правах, Федор Михайлович вскоре получил позволение выйти в отставку. Нужны были, однако, долгие хлопоты, чтобы получить разрешение возвратиться в Европу и в особенности печатать свои сочинения, разрешение, без которого всё остальное не имело цены для писателя. Наконец в 1859 году, после десятилетнего изгнания, он переехал Урал и вступил в совершенно изменившуюся, так сказать, проветренную Россию, всю трепещущую от нетерпения и надежды накануне освобождения крестьян. Он привез из Сибири жену, вдову одного из бывших его сообщников по заговору Петрашевского, которую он там встретил и полюбил³⁰. Этот роман в изгнании, как и всё касающееся его жизни, был затенен несчастьем и облагорожен самоотвержением. Молодая женщина чувствовала в то время более живую привязанность к другому, едва не кончившуюся браком. Переписка Достоевского в течение целого года указывает нам заботы его об устройстве счастья любимой женщины и его соперника, он постоянно пишет друзьям в Петербург с целью устранить все препятствия к их браку. «Что касается до меня, – пишет он в конце одного из этих писем, – перед Богом! Я брошусь в воду или запью».

Страницу из этой-то сердечной истории он передал в «Униженных и оскорбленных», первом романе, переведенном во Франции, первом, но не лучшем. Положение поверенного, покровительствующего любви, приводящее его в отчаяние, без сомнения правдиво, потому что автор сам перенес его. Но я не знаю, или положение это плохо изображено, или сердца наши более эгоистичные, только принимаешь его с трудом, оно не может долго тянуться, не делаясь несколько смешным. Слишком растянутое изложение, двойное драматическое действие неприятно затрагивают все наши сочинительские привычки. В тот момент, когда мы заинтересовываемся интригой, на заднем плане явно восстает перед нами другая, как будто списанная с первой. Я охотно поверю, что таким раздвоением автор старался достигнуть утонченного эффекта в искусстве, посредством приема, заимствованного у музыкантов. Здесь, как и там, главная драма пробуждает отдаленный отголосок, это мелодический рисунок оркестра, отражающий хоры, раздающийся на сцене. Или, быть может, лучше будет сказать, что два соединенных романа представляют собою как бы два зеркала, поставленных одно напротив другого и посылающих друг другу одно и то же изображение. Но для публики всё это слишком большие тонкости. Кроме того, некоторые из действующих лиц не отвечают

30 Мария Дмитриевна Исаева, урожденная Констант (1924–1864), стала женой Достоевского в феврале 1857 г. Ее первый муж, А. И. Исаев, был не из круга петрашевцев, а служил чиновником особых поручений при начальнике Сибирского таможенного округа, умер в 1855 г. Достоевский познакомился с супругами Исаевыми в Семипалатинске в 1854 г., когда отбывал наказание рядовым Сибирского 7-го линейного батальона. Сложные отношения Достоевского и Марии Дмитриевны, черты ее противоречивого характера отразились во многих сочинениях Достоевского: в отношениях Ивана Петровича и Наташи в «Униженных и оскорбленных», в образах восторженных, порывистых, болезненно фантастических женщин – Катерины Ивановны Мармеладовой в «Преступлении и наказании», Настасьи Филипповны в «Идиоте», Катерины Ивановны в «Братьях Карамазовых».

жизненной правде. Достоевскому очень нравился Эжен Сю, и подозреваю, что в то время он находился еще под влиянием нашего драматурга. По крайней мере, его князь Валковский совершенно мелодраматический злодей, так и кажется, что он явился прямо из театра Амбигю³¹. В очень редких случаях, когда автор брал свои типы из высших классов, он всегда вступал на ложный путь, он ничего не понимал в затаенной и ложной борьбе страстей, в движениях душ, приглушенных светскими привычками. Возлюбленный Наташи, сумасбродный ребенок, которому она всем пожертвовала, имеет ли большую ценность. Я хорошо знаю, что от любви нельзя требовать разума, что, может быть, философичнее было бы восхищаться силою самого чувства, независимо от достоинств его предмета. Но от читателя романа не требуется философских воззрений, он хочет, чтобы столь много любимый герой интересовал его, читатель скорее помирится с негодяем, но не потерпит дурака. Во Франции, по крайней мере, мы не могли бы примириться с утешительным, правда, и естественным явлением, с изящным созданием, преклоняющимся перед слабоумным юношей. Так как мы очень любезны, то, в сущности, допускаем обратную крайность: гения, обожающего дурочку, – но более этого мы не в состоянии ничего вообразить. Достоевский сам пошел дальше самого строгого осуждения: в одной из журнальных статей, говоря об «Униженных и оскорбленных», он писал: «Я признаю, что в моем романе много кукол вместо людей, это не живые лица, облеченные в артистическую форму, – это ходячие книги»³².

Но, сделав такие оговорки, прибавим, что на двух женских фигурах виден отпечаток руки художника. Наташа – это воплощенная страсть, преданная и ревнивая, она говорит и действует, как жертва из греческой трагедии, вся захваченная роковой богиней любви. Нелли, прелестный и трогательный ребенок, кажется сестрой утонченнейших изданий Диккенса³³. Как прекрасно выражает она одну из евангельских истин, вечно живущую в сердце русского народа:

«Милостыню не стыдно просить: я не у одного человека прошу, я у всех прошу, а все не один человек; у одного стыдно, а у всех не стыдно; так мне одна нищенка говорила; ведь я маленькая, мне негде взять. Я у всех и прошу».

Возвратившись в Петербург в 1865 году, Достоевский был поглощен журнальной работой. У метафизика была несчастная страсть к этой соблазнительной форме деятельности, и он потратил на нее лучшую часть своей жизни и таланта. В продолжение первого периода он основал два листка для защиты убеждений, которые, как казалось ему, он имел. Я приглашаю кого-либо оформить эти идеи на практическом языке. Заняв место между либералами и славянофилами, даже ближе к последним, он взял за лозунг, подобно им, вместо всякой программы известный стих Тютчева:

31 «Амбигю Комик» – один из старейших бульварных театров Парижа, где ставились пьесы разных жанров, в том числе мелодрамы, построенные на резком противопоставлении добродетельных героев и закоренелых злодеев.

32 У Достоевского: «Совершенно сознаюсь, что в моем романе выставлено много кукол, а не людей, что в нем ходячие книжки, а не лица, принявшие художественную форму» (Примечание к статье Н. Страхова «Воспоминания об Аполлоне Александровиче Григорьеве» // *Достоевский Ф. М. Собр. соч.*: В 15 т. Т. 11. СПб.: Наука, 1993. С. 376-377).

33 Ближе всего к Нелли Достоевского образ Нелл из «Лавки древностей» Диккенса, где сходство героинь передано даже в общности их имен.

Рассудком не понять России –
Поверить надобно в нее³⁴.

Очень уважительное патриотическое верование, но верование мистическое, без определенного учения, ускользающее, по самой сущности своей, от всяких объяснений и опровержений. Нужно веровать в нее или не веровать – вот и всё. Заблуждение славянофилов и состояло именно в том, что в продолжение двадцати пяти лет они исписали целую гору бумаги для того, чтобы доказать чувство. Иностранцу нечего делать в этих препирательствах, где предполагается предварительное посвящение, откровение веры. Таким образом, посторонний знает наперед, что может ожидать его во всяком случае, что бы он ни сказал; если он пожелает войти в вопрос, ему заметят, что он неспособен к пониманию и что священные покровы очищаются только в колене левитов; если он коснется вопроса слегка, его заклеят презрением и именем невежды.

В то особенное время, в достопамятные годы освобождения крестьян, мысль впала в умоисступление. Метель – жестокий ветер, вздымающий иногда неподвижные снега – заслоняет свет летучей пылью, замечает пути и уничтожает вид на даль. В такой-то тьме летит поезд, локомотив окружен облаками пара, сжатые силы, потрясая и сжигая, влекут его на всех парах к неизвестной цели. Такова была тогдашняя Россия.

У Страхова³⁵, сотрудника Достоевского в то время, я нахожу страницу, которую нужно непременно привести здесь, ибо ничто не может яснее обрисовать то время и тех людей. «Один из сотрудников “Времени” и “Эпохи”, Иван Григорьевич Долгомостьев, умный и благородный молодой человек, на моих глазах подвергся сумасшествию, за которым скоро последовала смерть. <...> он жил отдельно, но в начале декабря, при наступлении жестоких морозов, он вдруг является ко мне и со слезами жалуется на нестерпимые козни и преследования, которым он будто бы подвергается в своей меблированной комнате. Чтобы успокоить его, я предложил ему остаться у меня, довольно ясно поняв его состояние. Через несколько дней, когда я, около часу ночи, вернулся домой, он, против обыкновения, еще не спал и стал из своей комнаты говорить мне что-то, довольно странное, как и все его речи в последнее время. Я настоятельно попросил его не разговаривать и спать, улегся сам и заснул. Через час или полтора меня разбудил какой-то говор. В темноте слушаю и слышу, что мой гость лежа говорит сам с собою. Разговор, очевидно, начат был шепотом, но становился с каждою минутою громче и громче; наконец, он сел на своей постели и всё продолжал говорить. Я понял, что это полный бред сумасшествия. Что было делать? Толкаться среди ночи к доктору или в больницу было бы для всех большим беспокойством, и едва ли бы я выгадал много времени. Я решил ждать рассвета. И вот в продолжение пяти или шести часов, лежа в темноте, я слушал этот бред. Так как мне известны были все мысли и всякий способ выражения моего приятеля, то для меня с удивительной ясностью открылась тайна сумасшествия, по крайней мере этого сумасшествия. Это был хаос давно знакомых мне слов и мыслей, как будто вся душа несчастного Ивана Григорьевича, все его

34 Обратный перевод первой и последней строк известного четверостишия Ф. И. Тютчева (1866): «Умом Россию не понять, / Аршином общим не измерить: / У ней особенная стать – / В Россию можно только верить».

35 Николай Николаевич Страхов (1828–1896), критик, публицист, с 1861 г. – ближайший сотрудник журнала братьев Достоевских «Время», затем – журнала «Эпоха», по общественно-политическим взглядам принадлежал к лагерю «почвенников».

мысли и чувства были изорваны в клочки, и эти клочки путались и перепутывались самым неожиданным образом. Нечто подобное бывает с нами, когда мы засыпаем и когда образы и слова, наполняющие наш ум, приходят в странные, бессмысленные сочетания. Но во всем этом бреде была, однако же, руководящая мысль. <...> эта мысль была – новое направление почвенников. Читатель едва ли себе представит, с каким ужасом и с какой жалостью я слушал этот бред; в этих исковерканных и изорванных в клочки мыслях отражались споры и рассуждения, которые несколько лет, днем и ночью, занимали небольшой кружок людей».

Так разбились некоторые из умов, переполненных надеждами. В других разочарование образовало пустоту, господином в ней поселился нигилизм, логический, роковой наследник упавшего энтузиазма Он появился именно в это время, с той минуты он поглотил как политику, так и роман. Достоевский покидает чисто артистический идеал, освобождается из-под влияния Гоголя и посвящает себя изучению нового духа.

С 1865 года для нашего автора начинается ряд печальных годов. Второй журнал был убит под его редакцией и оставил его раздавленным долгами как последствием предприятия. Удар за ударом – он потерял и жену, и брата Алексея³⁶, помогавших ему в работе. Скрываясь от кредиторов, он бежит за границу и влачит в Германии и Италии самую несчастную жизнь. Он был болен, припадки падучей болезни прерывали литературный труд, на родину он возвращался только для того, чтобы получить сколько-нибудь денег вперед от издателей; он писал отчаянные письма о договорах, связывавших его по рукам и ногам. Ко всему, что пришлось ему видеть на западе, он относился довольно равнодушно, только одно сильно его поразило, именно – смертная казнь, виденная им в Лионе. Это зрелище напомнило ему Семеновский плац, и он досыта заставлял рассказывать о нем действующих лиц своих будущих романов. И между тем он в то время писал: «Несмотря на это всё, мне кажется, что я только что начинаю жить. Смешно, не правда ли? Живучесть кошки!» В самом деле, в мучительный промежуток от 1865 до 1871 года он написал три больших романа: «Преступление и наказание», «Идиот» и «Бесы».

Первый из них отмечает высшую ступень таланта Достоевского. Перевод его скоро появится в Париже, я с любопытством ожидаю суждения нашей публики. Люди науки, посвятившие себя наблюдению над человеческой душой, с интересом прочитают наиболее глубокий психологический очерк преступления, какой только был написан со времен Макбета. Любопытные, вроде Перрена Дандена³⁷, для которых пытка составляет всё-таки времяпрепровождение на час или два, найдут в этой книге кушанье по своему вкусу. Я думаю, что многие будут приведены в ужас и большая часть не в состоянии будет кончить романа. Вообще говоря, мы беремся за роман, ища в нем удовольствия, а не болезни, а изучение «Преступления и наказания» – добровольно принятая на себя болезнь; после него чувствуешь себя нравственно разбитым. Даже самое чтение его очень нелегко для женщин и впечатлительных натур. Всякая книга представляет из себя борьбу, с одной стороны, автора, желающего внушить нам какую-либо истину, представление или страх, с другой – читателя, защищающего<ся> от впечатления посредством равнодушия или рассудка.

36 Михаила, – см. примеч. 6.

37 Перрен Данден – персонаж одной из историй сатирического романа Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль», проявлявший интерес ко всем соседским ссорам и заслуживший славу всеобщего примирителя: действовал методом долгого выжидания, пока измученные тяжбой противники сами не начинали склоняться к завершению конфликта.

В настоящем случае могущество ужаса в писателе далеко превосходит силу нервного сопротивления средней организации, и последняя сразу чувствует себя побежденной, преданной в жертву неопределенному томлению. Если я позволю себе говорить так утвердительно, так это потому, что в России я видел многочисленные примеры неизменных последствий чтения этого романа. Мне укажут, может быть, на впечатлительность славянской природы, но во Франции точно так же некоторые лица, приступавшие к попытке, удостоверяли меня, что испытывали такое же тяжелое чувство. Гофман³⁸, Эдгар Поэ³⁹, Бодлер⁴⁰ и все классики тревожного рода, которых мы знали до сих пор, не более как обманщики по сравнению с Достоевским. В их представлениях чувствуется, что литератор только выдерживает роль; в «Преступлении и наказании» вы видите, что сам автор, точно так же, как и мы, поражен ужасом перед лицом, извлеченным им из самого себя.

Интрига романа очень проста. Человек замышляет преступление, мысль эта созревает в нем, он ее осуществляет, защищается некоторое время от розысков правосудия, наконец доходит до того, что сам предаёт себя – следует искупление. Один только раз русский художник соблюл западный обычай – единство действия. Чисто психологическая драма лежит всецело в борьбе человека с его мыслью. Окружающие лица и действия имеют цену только по мере влияния, какое они оказывают на решения преступника. Первая часть, в которой обрисовано возникновение и разрастание мысли, проведена с такой верностью и правдивостью анализа, что стоит выше всякой похвалы. Студент Раскольников, нигилист в полном смысле этого слова, очень неглупый, но без всяких правил, без разборчивости, подавленный бедностью и меланхолией, мечтает о более приятной жизни. По возвращении от старухи-ростовщицы, где он заложил какую-то вещь, ему приходит в голову мысль, которой он сначала не придает никакого значения, воображение о том, что «умный человек, владеющий состоянием этой женщины, мог бы достигнуть всего, для этого следовало бы только устранить бесполезную и ничтожную старуху»⁴¹. До сих пор это не более как зародыш мысли, проходившей по многим умам,

38 Эрнст Теодор Амадей Гофман (*нем.* Hoffmann) (1776–1822) – немецкий писатель-романтик, чей мир населён призраками, ночными грёзами, фантастическими пришельцами и двойниками, персонажи разделяются на приземленных обывателей («филистеров») и художников-творцов («энтузиастов») с возвышенным образом мысли. У Достоевского к героям второго типа относится Мечтатель в «Белых ночах»: день за днем, год за годом он погружается в «бесконечный рой восторженных грёз», уводящих от жалкой реальной жизни, и особое место в его грёзах занимают мечты «о дружбе с Гофманом». Идея двойничества, восходящая к Гофману, стала основополагающей идеей Достоевского от «Двойника» до «Братьев Карамазовых».

39 Эдгар Аллан По, старое написание: Поэ (*англ.* Poe) (1809–1849) – американский поэт-романтик, новеллист, основоположник жанра детектива и автор рассказов с мрачными и трагическими нотами, преимущественно мистического содержания.

40 Шарль Бодлер (*фр.* Baudelaire) (1821–1867) – французский поэт, автор скандальной книги «Цветы зла», вошел в литературу как поэт мировой скорби, вечного сплина и тоски по идеалу. Один из важнейших образов в мире Бодлера – Красота, которой всегда сопутствует несчастье. Определяющие мотивы всех перечисленных здесь писателей могут быть соотнесены с разными сторонами творчества Достоевского.

41 У Достоевского это разговор студента и офицера в трактире, подслушанный Раскольниковым и совпавший с зародившимися в его голове точно такими же мыслями: «...с одной стороны, глупая, бессмысленная, ничтожная, злая, больная старушонка, никому не нужная и, напротив, всем вредная, которая сама не знает, для чего живет, и которая завтра же сама собой умрет. <...> Убей ее и возьми ее деньги, с тем чтобы с их помощью посвятить потом себя на служение всему человечеству и общему делу...» («Преступление и наказание»).

хотя бы под влиянием лихорадочного бреда и в очень известной форме: а если бы убить мандарина?..⁴² Такая мысль получает жизнь только благодаря согласию воли. Согла-

пление и наказание», ч. 1, гл. VI). Тот же мотив встречается в словах признания Раскольникова Соне уже после убийства: «...вот я и решил, завладев старухиними деньгами, употребить их на мои первые годы, не мучая мать, на обеспечение себя в университете, на первые шаги после университета, – и сделать все это широко, радикально, так чтоб уж совершенно всю новую карьеру устроить и на новую, независимую дорогу стать...» («Преступление и наказание», ч. 5, гл. IV).

- 42 В кругу литературных впечатлений Достоевского ближайший источник выражения «убить мандарина» – роман О. де Бальзака «Отец Горио» (1834). Герой романа Эжен де Растиньяк, бедный честолюбивый студент юридического факультета, задает вопрос своему приятелю-медику Бьяншону: «– Читал ты Руссо? – Читал. – Помнишь то место, где он спрашивает читателя, как бы тот поступил, если бы мог разбогатеть, убив в Китае старого мандарина одним лишь усилием воли, не двигаясь из Парижа? – Помню. – Ну и что же? – Чего там! Я приканчиваю уже тридцать третьего мандарина! – Не шути! Предположим, доказано, что это вполне осуществимо, и тебе достаточно кивнуть головой, – как бы ты поступил? – А он очень стар, твой мандарин? Впрочем, молод или стар, в параличе или в добром здоровье, всё равно, я бы его... Чёрт подери! Сказать по правде, – нет» (Пер. А. Кулишер). Герои Бальзака связывают вопрос о неизвестном мандарине с этическими концепциями Руссо, так же этот фрагмент прокомментирован в примечаниях к «Отцу Горио»: «Имеется в виду приписываемая французскому писателю и философу Жан-Жаку Руссо (1712–1788) фраза: “Если бы с целью получить богатое наследство человека, живущего в глубине Китая и совершенно неизвестного, нужно было бы убить его, только нажав пружину, – кто бы не нажал пружину?”» // *Бальзак О. Отец Горио*. Гобсек. Л., 1974. С. 123. Диалог Растиньяка и Бьяншона проецируется Достоевским на диалог неизвестного студента и молодого офицера: «...убьешь ты сам старуху или нет? – Разумеется, нет!» («Преступление и наказание», ч. 1, гл. VI). Достоевский также вспоминал этот эпизод в набросках к Пушкинской речи (1880): «У Бальзака в одном романе, один молодой человек, <...> обращается с вопросом к своему товарищу, студенту, и спрашивает его: послушай, представь себе, у тебя ни гроша, и вдруг, где-то там, в Китае, есть дряхлый больной мандарин, и тебе стоит только здесь, в Париже, не сходя с места, сказать про себя: умри, мандарин, и он умрет, но из-за смерти мандарина, тебе какой-нибудь волшебник принесет сейчас миллион и никто этого не узнает, и главное он ведь, где-то в Китае, он мандарин все равно, что на луне или на Сириусе – ну что, захотел бы ты сказать, умри, мандарин, чтоб сейчас же получить этот миллион?». К 1880-м годам, когда Воюэ писал свою работу о Достоевском, вопрос о допустимости такого убийства уже имел свою историю. В 1880 г. он был развит в сюжете романа португальского писателя Э. де Кейроша «Мандарин». Автор предисловия к современному изданию книги Кейроша возводит этот вопрос к положению Ф.-Р. Шатобриана из его трактата «Гений христианства» (1802): «Если бы ты мог одним твоим желанием, не покидая Европы, убить человека, живущего в Китае, и завладеть его богатством, да еще был бы уверен в том, что никто об этом никогда не узнает, уступил бы ты этому желанию?», – и отмечает: «...кроме Бальзака, к парадоксу Шатобриана обращались многие другие писатели: А. Дюма-отец в “Графе Монте-Кристо”, журналист и театральная критик О. Витю, впервые развернувший парадокс о мандарине в новеллистический сюжет (новелла Витю “Мандарин” была опубликована в 1848 г.), драматурги А. Монье и Э. Мартен, сочинившие одноактный водевиль “А ты убил мандарина?” (1855), Л. Прота, автор песенки “Убьем мандарина” (во французский язык перешло выражение “убить мандарина”, ставшее идиоматическим), а также другие – в основном весьма второстепенные – сочинители» // *Пискунова С. Pro и contra Эсы де Кейроша*. Предисловие к книге: Жозе Мария Эса де Кейрош. Преступление падре Амаро [http://www.rulit.me/books/prestuplenie-padre-amaro-read-163133-2.html]. Лев Толстой в своей публицистической статье «О голоде» (1891), отстаивая интересы умирающего от голода народа перед сытым обществом богатей, возводил эту этическую концепцию к иронии Вольтера: «Вольтер говорил, что если бы возможно было, пожав шишечку в Париже, этим пожатием убить мандарина в Китае, то редкий парижанин лишил бы себя этого удовольствия. Отчего же не говорить правду? Если бы, пожавши пуговку в Москве или Петербурге, этим пожатием можно было бы убить мужика в Царевкокшайском уезде и никто бы не узнал про это, я думаю, нашлось бы мало людей из нашего сословия, которые воздержались бы от пожатия пуговки, если б это могло им доставить хоть малейшее удовольствие» // *Толстой Л. Н. Собр. соч.*: В 22 т. Т. 17. М.: Худож. лит., 1984. С. 161.

сие это зарождается и возрастает с каждой страницей, преобладающая мысль делается постоянной, все печальные сцены действительной жизни, окружающие Раскольникова, связываются в уме его с задуманным проектом, все они какой-то таинственной работой перерождаются в подстрекательство к преступлению. Сила, подталкивающая этого человека, выставлена с такой яркой выпуклостью, что мы видим ее как живое действующее лицо в драме, как Судьбу в древней греческой трагедии. Она направляет руку преступника до той минуты, когда топор обрушивается над головами жертв.

Страшное дело совершилось и несчастный вступает в борьбу с воспоминаниями, как прежде боролся он со своим намерением. Насквозь пронизающий душу взгляд писателя господствует над этой второй частью. Благодаря неисправимому действию – уничтожению человеческого существования, – изменились все отношения убийцы к миру. Мир этот, который появляется отныне перед ним как бы сквозь призрак преступления, принял для него новый вид и новое значение, исключая для виновного возможность мыслить и действовать наряду с другими, найти для себя устойчивое место в жизни. Вся душа перевернута, между нею и жизнью постоянный разлад. Это вовсе не угрызение совести в общепринятом значении слова. Достоевский старается как можно яснее выразить такой оттенок. Благодетельное и восстанавливающее действие угрызения совести герой его испытает только в тот день, когда захочет принять искупление греха. До тех же пор им овладевает сложное и извращенное чувство: досада на то, что он дурно воспользовался столь хорошо подготовленным делом, возмущение против неожиданных нравственных последствий, порожденных его поступком, стыд за свою слабость и подавленность, так как гордость составляет главную основу характера Раскольникова. В его жизни сохранился только один интерес – хитрить с полицией. Он ищет общества полицейских, знакомства с ними. Влечение, однородное с тем, которое заставляет нас заглядывать в глубину пропасти, для того чтобы испытать головокружение, притягивает убийцу к друзьям его из полицейского участка, заставляет завязывать с ними нескончаемые разговоры. Он доводит такие беседы до крайней точки, на которой одно последнее слово может закончить его гибель, и мы ждем каждую минуту, что он произнесет это слово, но он ускользает и опять сладострастно продолжает ужасную игру. Следственный пристав Порфирий разгадал тайну студента, он играет с ним, как тигр, находящийся в веселом расположении духа и уверенный, что зачарованная жертва не ускользнет от него. И Раскольников знает, что он угадан; в продолжение нескольких глав тянется фантастический разговор между противниками, разговор двойной – один на устах, добровольно улыбающихся и отрицающих, другой во взглядах, которые знают и говорят всё.

Наконец, когда автор достаточно измучил нас, затягивая напряженное положение, он выдвигает спасительное влияние, которое должно сокрушить гордость преступника и примирить его с самим собою посредством искупления. Раскольников любит бедную уличную девушку. Но не заключите из этого поспешного выражения, что Достоевский замесил свой сюжет на глупой закваске, которая вот уже пятьдесят лет как тащится через наши романы, т. е. что каторжник и проститутка любовью искупают грехи друг друга. Несмотря на сходство положений, мы находимся здесь за тысячу верст от такой пошлой выдумки; из дальнейшего развития книги это быстро становится понятным. Нужно было ясновидение, чтобы угадать, что в душевном состоянии, порожденном преступлением, обыкновенное чувство любви должно было видоизмениться, как и все дру-

гие, что оно переродилось в мрачную безнадежность. Соня, смиренное создание, проданное голодом, почти не сознает своего бесчестия, она переносит его, как неизбежную болезнь. Могу ли я высказать тайную мысль автора, не рискуя возбудить недоверия к такому излишеству мистицизма? Соня несет свой позор, как крест, безропотно и благочестиво. Она привязалась к единственному человеку, отнесшемуся к ней без всякого презрения, она видит, что его мучит какая-то тайна, пытается вырвать ее и, наконец, после долгой борьбы у студента выскользает признание. Я не так говорю, тайна не выдана ни одним словом; в немой сцене, представляющей собой верх трагизма, Соня видит, как в глубине взгляда ее друга проходит чудовищное явление. Несчастливая девушка, сраженная на мгновение, быстро находится: она знает средство, и из ее сердца вылетает крик: «Надо пострадать, страдать вместе... молиться, искупить... Идем на каторгу!»⁴³

И вот мы возвратились на ту почву, куда Достоевский возвращается постоянно, к основному представлению христианства в русском народе, – достоинству страдания самого по себе, в особенности страдания, переносимого вместе, к его исключительному свойству разрешать всякие затруднения. Для того, чтобы объяснить странные отношения этих двух лиц, печальную и почти благоговейную связь между ними, совершенно не подходящую к понятию, возбуждаемому словом любовь, для того, чтобы перевести любимое выражение автора, надо восстановить этимологический смысл нашего слова “compassion” (сострадание), смысл, который придавал ему Боссюэт⁴⁴, т. е. страдание через другого и вместе с другим. Когда Раскольников падает к ногам этой девушки, доставляющей пропитание семье своим бесчестием, когда она, презираемая всеми, ужасается и хочет поднять его, он говорит слова, составляющие средоточие всех разбираемых нами сочинений: «Я не тебе поклонился, я всему страданию человеческому поклонился».

Заметим здесь мимоходом, что нашему романисту ни разу не удалось изобразить любовь, освобожденную от всех этих тонкостей, простое и естественное влечение двух сердец друг к другу. Ему известны только крайности: или такое чисто духовное состояние «сострадание» к несчастному существу, преданность, лишенная желаний; или скотская страсть зверя, сопровождаемая извращением природы. Изображаемые им влюбленные сотворены не из плоти и крови, а из слез и нервов.

Отсюда вытекает почти необъяснимая особенность его творений. Этот реалист, расточительный на щекотливые сцены, на самые грубые рассказы, никогда не вызывает волнующих образов, он всегда только надрывает сердце. Я предлагаю найти во всех его сочинениях хотя одну строчку, возбуждающую чувственность, в которой женщина появилась бы как искусительница. Он показывает наготу только под хирургическим ножом, на ложе страдания. Взамен этого, и совершенно за пределами безукоризненно непорочных сцен любви, внимательный читатель найдет в каждом романе две или три страницы, в которых внезапно пробивается то, что Сент-Бёв⁴⁵

43 У Достоевского: «Вместе, вместе! – повторяла она как бы в забытьи и вновь обнимала его, – в каторгу с тобой вместе пойду! <...> Вместе ведь страдать пойдем <...> помолимся и пойдем» («Преступление и наказание», ч. 5, гл. IV).

44 Жак Бенинь Боссюэт, современное написание: Боссюэ (*фр.* Bossuet) (1627–1704) – французский католический писатель, историк, богослов, один из самых красноречивых проповедников своего времени.

45 Шарль Огюстен де Сент-Бёв (*фр.* Sainte-Beuve) (1804–1869) – французский писатель-романтик, литературный критик, поэт, проявлял интерес к психологическому анализу.

назвал бы “une pointe de sadisme”⁴⁶. Я всё <же> должен сказать, нужно отметить все противоположности этой исключительной натуры, неспособной держаться середины между ангелом и животным.

Развязку можно предвидеть. Наполовину побежденный нигилист бродит еще некоторое время вокруг полицейской конторы, как дикое, но покоренное животное медленными обходами возвращается под бич своего господина. Он признается, наконец, его осуждают. Соня научает его молиться, и два погибших создания восстанавливаются посредством общего искупления. Достоевский сопровождает их в Сибирь и радостно схватывает случай написать, вместо эпилога, новую главу из «Мертвого дома».

Если бы даже вы удалили из разбираемого романа душу главного действующего лица, все-таки в душах других, второстепенных лиц оставалось бы довольно материала для мысли на целые годы. Рассмотрите поближе хотя эти три фигуры: мелкого чиновника Мармеладова, следственного пристава Порфирия и в особенности загадочного Свидригайлова, человека, который «должен был убить свою жену»⁴⁷ и которого как бы магнитом притягивает к Раскольникову для разговоров о преступлениях. Я не буду приводить выписок, книга эта переведена и перевод г. Дерели⁴⁸ представляет один из очень редких переводов с русского, которые не являлись бы мистификацией. Но если между нашими романистами есть желающие возвысить реальные приемы, не утратив притом ничего из их едкости, то я укажу им на рассказ Мармеладова, на описание похоронного обеда и, в особенности, на сцену убийства. Эту сцену, раз прочитав, невозможно забыть никогда. Есть еще хуже: сцена, когда убийца, постоянно, привлекаемый к злоеющему месту, хочет возбудить в себе представление о своем преступлении; он приходит дернуть дребезжащий звонок старухиной квартиры, чтобы посредством звука живее воскресить впечатление кровавой минуть.

Я должен, сверх того, повторить здесь то, что говорил ранее: по мере того, как манера Достоевского выражается яснее, отдельные части получают меньшее и меньшее значение. Что в особенности чрезвычайно любопытно, так это связанная из мельчайших электрических петель нить рассказа и разговоров, по которой чувствуешь, как пробегает непрерывное таинственное содрогание. Какое-нибудь слово, на которое не обратили внимания, какая-нибудь мелкая подробность, занимающая одну строчку, отражаются через пятьдесят страниц. Их надо вспомнить, чтобы объяснить себе видоизменения души, где в потемках выросли зерна, занесенные случаем. Это настолько справедливо, что раз перевернешь несколько страниц, продолжение делается непонятным. Возмущаешься против многословности автора, хочешь перегнуть его и тотчас же чувствуешь, что не понимаешь более – магнетический ток перерван. По крайней мере,

46 Une pointe de sadisme (фр.) – изощренный садизм.

47 Ср. слова матери Раскольникова: «Я уверена, что он был причиною смерти покойницы Марфы Петровны» («Преступление и наказание», ч. 4, гл. II). Далее в диалоге Дуни и Свидригайлова: – Ты жену отравил, я знаю, ты сам убийца!..

– А вы твердо уверены, что я Марфу Петровну отравил?

– Ты! Ты мне сам намекал; ты мне говорил об яде... я знаю, ты за ним ездил... у тебя было готово... Это непременно ты... подлец!

– Если бы даже это была и правда, так из-за тебя же... («Преступление и наказание», ч. 6, гл. V).

48 Виктор Дерели (фр. Derély) (1840–1904) – французский литератор и переводчик на французский язык произведений русской литературы XIX века. Из сочинений Ф. М. Достоевского перевел «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Бедные люди».

мне так передавали все, кто делал такую попытку. Где же наши превосходные романы, которые можно безразлично начинать с того или другого конца? Но русский романист не дает отдыха, он утомляет, как кровные лошади, находясь постоянно в движении. Прибавьте к тому необходимость распознаться между целой толпой лиц, между коварными фигурами, пробегающими, как тени на заднем плане; а из всего следует, что от читателя требуется такое же усилие внимания и памяти, какой потребовал бы философский трактат. Здесь неудобство или наслаждение, смотря по разряду читателей. Кроме того, как бы хорош ни был перевод, он мало передает это постоянное содрогание, подкладку оригинального текста.

Нельзя удержаться от сожаления к человеку, написавшему подобную книгу, столь очевидно извлеченную им из самого себя. Чтобы понять, как он дошел до нее, нужно помнить, что он говорил одному из друзей о своем душевном состоянии, наступавшем после припадков: «Уныние, в которое они меня погружают, выражается тем, что мне кажется, будто какое-то неизвестное преступление, какое-то подлое дело лежат на моей совести». От времени до времени журнал, печатавший романы Достоевского, появлялся с несколькими только страницами выходившего произведения, сопровождаемыми короткой извинительной заметкой. В публике уже было известно, что у Федора Михайловича был припадок падучей болезни.

«Преступление и наказание» упрочило популярность писателя. В 1866 г. только и говорили об этом литературном событии; вся Россия была им больна. Вскоре после появления книги один студент в Москве убил ростовщика при обстоятельствах, совершенно сходных с измышлениями романиста. Можно было бы установить интересную статистику, проследив во многих подобных покушениях, произведенных после того, часть влияния этого романа. В намерениях Достоевского, конечно, нельзя сомневаться, он надеется отвратить от подобных поступков, рисуя картины душевных мук, следующих за ними. Но он не предвидел, что чрезмерная сила его изображений подействует в противоположном смысле, что она искусит демона подражания, обитающего в лишенных разума областях мозга. Поэтому я сильно затрудняюсь высказать свое суждение о нравственном достоинстве книги. Наши писатели скажут, что я задаю себе лишний труд, я знаю, они не признают, чтобы этот элемент принимался в расчет при оценке произведения искусства, как будто что-либо в мире может существовать независимо от нравственного достоинства! Русские писатели менее высокомерны, они высказывают притязания воспитывать души, и самое большое оскорбление, какое им можно нанести – это сказать, что они набрали слова, не подчинив их мысли. Полезен или вреден роман Достоевского, можно разрешить по тому – будем ли мы признавать или отрицать полезность публичных казней и судебных заседаний? Вопрос этот принадлежит к одному порядку – для меня он разрешается отрицательно.

IV

В «Преступлении и наказании» талант закончил свой подъем. Он даст, правда, еще могучие взмахи крыльев, но уже вращаясь в туманном кругу, среди всё более и более омраченного неба, подобно громадной летучей мыши во время сумерек. В «Идиоте», «Бесах» и особенно в «Братьях Карамазовых» длинноты становятся невыносимыми,

а действие представляет не более как податливую вышивку, которая согласуется со всеми теориями автора и в которой он обрисовывает все типы, встреченные им или созданные в аду его фантазии. Это похоже на «Искушение св. Антония», выгравированное Калло⁴⁹. Читатель осажден толпой китайских теней, вьющихся через весь рассказ; здесь все угрюмые, болтливые, любопытные, взрослые дети, занятые вечными расследованиями в чужих душах. Почти весь роман проходит в разговорах, где два дуэлиста в области мысли стараются с лукавством краснокожих вырвать тайны друг у друга. По большей части дело идет о тайне какого-либо намерения, преступления или любви, и тогда эти разговоры напоминают протоколы «допросной палаты» при Иване Грозном или Петре I – такая здесь смесь ужаса, двоедушия и твердости, глубоко засевших в этом племени. Иногда противники усиливаются проникнуть⁵⁰ путаницу своих философских и религиозных верований, они выступают с оружием то странной, то тонкой диалектики, как два доктора схоластики из Сорбонны. Иные из таких бесед напоминают разговоры Гамлета с его матерью, Офелией, Полонием. Более двухсот лет толкователи спорят о том, был ли Гамлет сумасшедшим или нет во время этих разговоров. Когда этот вопрос будет разрешен, ответ на него может быть приложен и к героям Достоевского. Нередко говорят, что писатель и его действующие лица, отражавшие его, были просто не в своем уме. Это справедливо настолько же, насколько справедливо то отношение к Гамлету.

Что касается до меня, я думаю, что слово «разумный» плохое слово, его нужно предоставить очень простым умам, которые отказываются признать душевные состояния, отличные от тех, какие известны им по собственному опыту. Изучая Достоевского и его произведения, надо помнить одну из его любимых фраз, не раз попадавшую под его перо: «Россия – это игра природы»⁵¹. Странная аномалия представляется в некоторых из лунатиков, описанных романистом. Они сосредоточены в своем внутреннем созерцании, горячо предаются разбору своих душевных движений, и что же? если автор приказывает им действовать, они бросаются в действие по первому побуждению, покорные беспорядочному нервному порыву, без всякой узды и уравнивающего разума; можно сказать, что это воля, выпущенная на свободу, что это первобытные силы.

Понаблюдайте физические указания, досыта воспроизведенные в рассказе. Они заставляют нас угадывать треволения души по положению тела. Когда нам представляют какое-либо лицо, это последнее почти никогда не сидит за столом, отдаваясь какому-ни-

49 Жак Калло (*фр.* Callot) (1592–1635) – французский гравёр и рисовальщик, один из известнейших мастеров офорта. См. описание упомянутой Вогюэ гравюры: «Гравюра “Искушение святого Антония”, которую обычно называют “Второе искушение святого Антония”, потому что Калло уже обращался к этому сюжету в 1617 году, самая вдохновенная из всех его сатирических и гротескных композиций. Словно во сне, перед зрителем возникает огромная, озарённая подземным огнём пещера, где в дыму и пламени мечется несметное множество уродливых и фантастических существ. Несколько омерзительного вида тварей окружило лежащего на земле седобородого отшельника. Отвратив взор от восседающей на огнедышащем драконе нагой женщины, Св. Антоний храбро обороняется крестом от наступающих на него бесов. Над головой святого, на кафедре полуразрушенного храма, – оркестр с хором бесов и солистом – ослом. В преддверии подземного царства, слева два чёрта в монашеских рясах читают требник, а справа – стреляющая картечью пушка и отряд вооружённых демонов» // Все искушения Святого Антония. Картины с описанием. Жак Калло [http://tannarh.narod.ru/publ/iskusstvo/zhivopis/vse_iskusheniya_svjatogo_antonija/25-1-0-143].

50 В смысле: разорвать, преодолеть.

51 У Достоевского это фраза капитана Лебядкина: «По-моему, Россия есть игра природы, не более!» («Бесы», гл. 5, IV).

будь занятию. «Он растянулся на диване, с закрытыми глазами, но не спал. Он шел по улице сам не сознавая, где находился... Он стоял неподвижно, с глазами, упорно устремленными на какую-то точку в пространстве...» Эти люди никогда не едят, они пьют чай по ночам. Многие из них пьяницы. Спят они мало, а когда спят, видят сны; в произведениях Достоевского найдется больше снов, чем во всей нашей классической литературе. Их почти постоянно съедает лихорадка, редко перевернете вы двадцать страниц, не встретив слова «лихорадочный». Как только создания эти начинают действовать и входить в сношения с подобными себе, вот какие указания повторяются почти в каждом периоде. «Он содрогнулся... Он вскочил одним прыжком... Лицо его передернулось... Он побледнел как воск... Нижняя губа его дрожала... Зубы его стучали...» Или еще долгие немые сцены среди разговора: двое собеседников пристально смотрят друг на друга... Среди бесчисленного персонала, изобретенного Достоевским, я не знаю ни одного человека, которого не мог бы, по тому или другому поводу, потребовать к себе Шарко⁵².

Характер, наиболее обработанный писателем, любимое его дитя, одно наполняющее целую большую книгу, – это «Идиот». В ней Федор Михайлович обрисовал себя, как обыкновенно рисуют себя авторы, конечно, не таким, каков он был, а каким желал бы себя видеть. Прежде всего, «идиот» подвержен эпилепсии – припадки его доставляют неожиданную развязку для всех волнующих сцен, и романист вволю наслаждался описанием их. Он утверждает, что наплыв бесконечного восторга переполняет всё существо в продолжение нескольких мгновений, предшествующих припадку, мы можем поверить ему на слово. Прозвище «идиота» упрочилось за князем Мышкиным потому, что болезнь в юности ослабила его способности и он навсегда остался странным. Раз приняты такие патологические данные, этот вымышленный характер развит с удивительной настойчивостью и правдоподобием. Сначала Достоевский предполагал перенести в современную жизнь тип Дон Кихота, идеального исправителя зла, там и сям очевидно заметна обработка именно этого образца. Но вскоре, сам увлеченный своим творением, он наметил более высокую цель, он собирает в душе, в которой преклоняется перед самим собой, самые величественные евангельские черты и отчаянным усилием пытается возвеличить своего героя до нравственных размеров святости.

Представьте себе исключительное существо, которое по зрелости ума, по высокому разуму было бы взрослым человеком, оставаясь в то же время ребенком по простоте сердца; создание, которое, одним словом, осуществляет евангельское правило: «Будьте, как дети»⁵³. Таков и есть князь Мышкин, «Идиот». Нервная болезнь, по счастливой случайности, взялась закончить такое исключительное творение: она уничтожила те части рассудка, в которых обитают наши недостатки – ирония, эгоизм, высокомерие, нечистые желания; благородные стороны развились свободно. По выходе из больни-

52 Жан Мартен Шарко (*фр.* Charcot) (1825–1893) – французский невропатолог, основоположник клинической неврологии. Специально для него в 1882 г. решением парламента и министерства просвещения Франции в Сальпетриере была создана первая в истории медицины кафедра нервных болезней. Коллекционировал произведения искусства, изображавшие больных с неврологическими расстройствами, и на основе своей коллекции издал (в сотрудничестве с П. Рише) две книги: «Безумие в искусстве» (1887) и «Уродства и болезни в искусстве» (1889). Одним из его выдающихся учеников был Зигмунд Фрейд.

53 «Истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» (Мф. 18:3).

цы, этот необыкновенный человек брошен в течение общей жизни, казалось бы, что он должен потонуть, так как у него нет для защиты носимого нами подлого оружия. Вовсе нет. Его простая прямота оказывается сильнее всех хитростей, замыслиаемых против него, она разрешает всякие затруднения и победоносно выходит из всех козней. За его наивной мудростью остается последнее слово в прениях, слово глубокого аскетизма, как, например, это, сказанное им умирающему: «Идите вперед нас и простите нам наше счастье»⁵⁴. В другом месте он скажет: «Я боюсь, что недостойн своего страдания»⁵⁵. И сотни других, подобных слов. Он живет в мире ростовщиков, лжецов, мошенников; люди эти относятся к нему, как к идиоту, но окружают его уважением и почтением, они подчиняются его влиянию и становятся лучше. Женщины также сначала смеются над идиотом, и все кончают любовью к нему, он же отвечает на их обожание только нежным сожалением, любовью «сострадания», единственной любовью, которую Достоевский позволяет своим избранникам.

Писатель беспрестанно возвращается к своей упорной мысли: превосходству страдающего и простого духом. Я хотел бы, однако, проникнуть эту мысль до самой глубины. Откуда это ожесточение всех русских идеалистов против мысли, против полноты жизни? Вот в чем, думаю я, тайная и бессознательная причина такого неразумия. Они инстинктивно чувствуют ту основную истину, что жить, действовать, мыслить – значит делать безвыходное дело, смешанное из добра и зла. Кто живет, тот творит и разрушает в одно и то же время, занимает свое место на счет кого-либо или чего-либо. Таким образом – не думать, не действовать значит упразднить это предопределение – производство зла наряду с добром; а так как зло оказывает на них более впечатления, чем добро, то они и укрываются в убежище нирвана (*néant*). Они восхищаются, возводят во святые идиота, среднее, бездеятельное существо. Такое существо, правда, не делает добра, но не творит и зла, следовательно, в их пессимистическом воззрении на мир оно представляется лучшим.

Я пробегаю среди этих гигантов и чудовищ, пристающих ко мне, но как пройти молчанием купца Рогожина, вполне действительную фигуру, один из наиболее могущественных образов, созданных артистом. Двадцать страниц, на которых он показывает нам мучения страсти в сердце этого человека, написаны великим художником. Страсть, достигшая до подобной степени напряжения, одарена таким очаровывающим свойством, что любимая женщина, помимо воли, с уверенностью, что будет убита, всё-таки приходит к этому дикарю, которого ненавидит. И он убивает ее, а сам перед постелью, на которой лежит зарезанная им женщина, целую ночь спокойно разговаривает о философии со своим другом. Ни одной мелодраматической черты, сцена эта совершенно проста, по крайней мере, она кажется такой автору, и потому-то именно она оледеняет нас ужасом. Отмечу еще, так как редко представляется случай ввести смех в разбор этих сочинений, мелкого, пьяного ростовщика, который каждый вечер молится за упокой души графини Дюбарри⁵⁶. Не думайте, чтобы Достоевский хотел позабавить нас, нет, он вполне

54 У Достоевского: «Пройдите мимо нас и простите нам наше счастье!» Слова князя Мышкина Ипполиту («Идиот», ч. 4, гл. V).

55 Эта реплика принадлежит Ипполиту в диалоге с Мышкиным: «А очень вы меня презираете теперь, как вы думаете? – За что? За то, что вы больше нас страдали и страдаете? – Нет, а за то, что недостойн своего страдания» («Идиот», ч. 4, гл. V).

56 Мари Жанна Бекю, по мужу графиня Дюбарри (*фр. du Barry*) (1746–1793) – фаворитка французского короля Людовика XV, преданная суду и гильотинированная во время Великой французской революции.

серьезно высказывает устами этого действующего лица сожаление о страданиях графини Дюбарри во время долгого переезда в телеге на место казни и борьбы с палачом. Постоянно всё то же воспоминание о полудне, проведенном 22 декабря 1849 г.

«Бесноватые» представляют картину революционного нигилистического мира. Я слегка изменяю слишком темное русское заглавие «Бесы». Романист ясно выражает свою мысль, избрав эпиграфом книги стих евангелия св. Луки об изгнании бесов в стране Гергесинской. Он обошел настоящее заглавие, которое могло бы быть придано не этому одному, а всем его романам. Действующие лица Достоевского все находятся в состоянии беснования, как понимали его в средние века: посторонняя и непреодолимая воля толкает их, помимо их самих, к совершению чудовищных дел. Бесноватая и Наташа в «Униженных и оскорбленных», бесноватый и Раскольников в «Преступлении и наказании», и Рогожин в «Идиоте», бесноватые и все эти заговорщики, убивающие себя и друг друга без определенной причины и цели. Довольно любопытна история этого романа. Достоевский никогда не сблизился с Тургеневым, причиной того были частью политические разногласия, а главное, увы! литературная зависть. В те времена могущество Толстого еще не было установлено и двое романистов одни оспаривали друг у друга власть над русскими умами. Неизбежное соперничество между ними у Федора Михайловича выродилось почти в ненависть, вина была на его стороне, и он совершил поступок, не имеющий названия, выставив своего собрата в занимающей нас книге под обрисовкой смехотворного лицедея⁵⁷.

Тайная, непрощаемая обида состояла в том, что Тургенев первый угадал и заговорил о крупном современном явлении, о нигилизме и присвоил его себе в знаменитом его романе «Отцы и дети». Но с 1861 года нигилизм созрел, он готов был перейти от метафизики к действиям, и Достоевский в отплату написал «Бесов». Три года спустя Тургенев принял вызов, напечатав «Новь». Задача обоих романов одинакова – это описание революционного заговора в небольшом провинциальном городе. Если бы нужно было присуждать призы при таком ломании копий, я признал бы, что мягкий художник

В молодости была проституткой и имела связь с палачом Анри Сансоном, который и совершил ее казнь. Вогюэ имеет в виду сцену спора между Лебедевым и его племянником, свидетелем которой становится князь Мышкин («Идиот», т. 1, ч. 2, гл. II). Лебедев, которому случилось прочитать жизнеописание графини Дюбарри, был поражен ее последней мольбой на эшафоте: “Encore un moment, monsieur le bourreau” («Еще минуточку, господин палач!»): «От этого графинино крика, об одной минуточке, я как прочитал, у меня точно сердце захватило шипцами». Лебедев молится за упокой души «великой грешницы графини Дюбарри и всех ей подобных», что вызывает насмешки племянника-нигилиста, но сочувственное отношение князя Мышкина. Тема графини Дюбарри усиливает тему «великой грешницы», ассоциативно связанную в романе Достоевского с образом Настасьи Филипповны, а негативная реакция князя Мышкина на позицию лебедевского племянника прогнозирует поведение князя в дальнейших его отношениях с Настасьей Филипповной.

57 Свое критическое отношение к И. С. Тургеневу Достоевский выразил в «Бесах» в пародийном образе литератора Кармазинова: «Кармазинов уж конечно имел в виду сношения его с прогрессивными юношами обеих столиц. Великий писатель болезненно трепетал пред новейшею революционною молодежью и, воображая, по незнанию дела, что в руках ее ключи русской будущности, унижительно к ним подлизывался, главное потому что они не обращали на него никакого внимания» (ч. 2, гл. 1, I); «Ваш Кармазинов, это старая, испутившаяся, обозленная баба!» (ч. 2, гл. 5, III) и т. д. В изображении внешности, манеры поведения, тяготения к жизни в Европе и в характеристике последней «прелестной вещицы» Кармазинова под названием *Merci* (ср. название и содержание интимно-философской повести Тургенева «Довольно») также пародийно преломлены узнаваемые черты личности и творчества И. С. Тургенева.

«Нови» был побежден драматическим психологом, так как последний яснее проникает во все изгибы этих искалеченных душ. Сцена убийства Шатова передана с такой дьявольской силой, к какой Тургенев никогда и не приближался. Но в последнем выводе, как в том, так и в другом произведении, я вижу только прямое потомство Базарова. Все эти нигилисты выродились из своего нетленного первообраза, циника «Отцов и детей». Достоевский чувствовал это, и это-то приводило его в отчаяние.

Несмотря на то, значителен и его удел. Книга его является объяснением и пророчеством. Она пророчество, потому что в 1871 году, когда закваска анархий еще скрывалась, ясновидящий рассказывает факты, до подробностей сходные с теми, которые развернулись впоследствии на наших глазах. Я присутствовал на процессах нигилистов и могу засвидетельствовать, что многие из людей и покушений, которые судились там, были точным воспроизведением людей и покушений, заранее вымышленных романистом. Книга эта является объяснением – если ее переведут, Запад узнает, наконец, истинные данные загадки, до сих пор, кажется, неизвестные ему, ибо он ищет их в политике. Достоевский указывает нам различные отделы умов, из которых набирается секта. Сначала простак, верующий навыворот, посвящающий свои способности к религиозной ревности на служение атеизму. Наш автор обрисовывает его поразительными чертами. Известно, что в каждой русской комнате, в небольшом киоске, находятся изображения святых: «Подпоручик выбросил из квартиры своей два образа и один из них изрубил топором, в своей же комнате разложил на подставках, в виде трех налоев, сочинения Фохта, Мошотта и Бюхнера, и перед каждым налоем зажигал восковые церковные свечи»⁵⁸. За простыми идут слабые, подвергающиеся притягательному свойству силы

58 У Достоевского: «Выбросил, например, из квартиры своей два хозяйские образа и один из них изрубил топором; в своей же комнате разложил на подставках, в виде трех налоев, сочинения Фохта, Мошотта и Бюхнера, и пред каждым налоем зажигал восковые церковные свечки» («Бесь», гл. 6, II).

Карл Фохт (Фогт) (*нем.* Voht) 1817–1895) – немецкий естествоиспытатель; Якоб Мошотт (*нем.* Moleschott) (1822–1893) – немецкий физиолог; Людвиг Бюхнер (*нем.* Büchner) (1824–1899) – немецкий врач, естествоиспытатель; все трое – идеологи механистического материализма, чьи труды по философии и физиологии оказали заметное влияние на развитие материалистического сознания в XIX и XX столетиях.

Литературной аналогией изображенной Достоевским ситуации можно считать сцену из «Отцов и детей» Тургенева (1861), в которой Базаров предлагает Аркадию перевоспитать его отца, «отставного человека», заменив тому чтение Пушкина на «дельное» изучение книги Бюхнера “Stoff und Kraft” («Материя и сила»). В тот же день Аркадий приносит отцу бюхнерову брошюру (девятого издания!), еще не переведенную на русский язык (действие романа относится к 1859 г., русский перевод “Stoff und Kraft” появился в 1860 г., но все герои романа читают по-немецки), с безмолвным, но красноречивым жестом заменяя устаревшего кумира кумиром новейшим: «Сегодня я сижу да читаю Пушкина... помнится, “Цыгане” мне попались... Вдруг Аркадий подходит ко мне и молча, с таким ласковым сожалением на лице, тихонько, как у ребенка, отнял у меня книгу и положил передо мной другую, немецкую... улыбнулся и ушел, и Пушкина унес» // *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч. Т. 7. М.: Наука, 1981. С. 45, 46.

Характерная ситуация того времени изображена в повести В. Г. Короленко «С двух сторон» (1 ред. – 1888 г.). Ее герой Гаврик Потапов, студент Петровской академии, которому только идет двадцатый год, увлечен чтением Фохта, срисовывает из книги его портрет и размещает над своей кроватью, но главное – как бесспорные истины принимает поразившие его положения из работ Фохта «Зоологические очерки» и «Физиологические письма»: «Мысль есть выделение мозга, как желчь есть выделение печени»; «Наше время ниспровергло противоположность между вещественным и нравственным и не признает более такого деления» и т. п. «Точность и ясность материалистической мысли производила на меня впечатление прямо эстетического», – признаётся Потапов. В ходе дальнейшего повествования у Короленко выясняется, как много вреда в нравственном отношении принесут подобные убеждения самому герою повести и его близким людям // *Короленко В. Г.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 4. М., 1954. С. 286-381.

и следующие за руководителями во всех оборотах машины. Затем логические пессимисты, как инженер Кириллов, которые убивают себя вследствие нравственного бессилия к жизни и уступчивость которых партия употребляет в свою пользу. Человек без правил, решившийся умереть, потому что не может их найти, он соглашается на то, чего от него требуют, как на обыкновенное времяпрепровождение. Наконец, худшие «бесноватые» те, кто убивает, чтобы протестовать против мирового порядка, которого они не понимают, чтобы дать новое, необыкновенное применение своей воле, чтобы насладиться внушаемым ими ужасом и насытить бешеное животное, сидящее в них.

Главная заслуга этой смутной, плохо построенной, часто смешной и переполненной апокалипсическими творениями книги состоит в том, что, несмотря на всё это, она оставляет в нас ясное сознание относительно того, в чем заключается сила нигилистов. Сила эта находится не в учении, которого не существует, не в могуществе организации, страшно преувеличенном, она лежит единственно в характере нескольких людей. Достоевский думает – и разоблачения процессов подтверждают его мысль, – что идеи заговорщиков почти ничтожны, что пресловутая организация сводится к нескольким местным сообществам, плохо спаянным между собою, что все призраки центральных и исполнительных комитетов существуют единственно в воображении посвященных. Взамен того он мощно, выпуклыми чертами обрисовывает эту напряженную до крайности волю, души, выкованные из закаленной стали, а напротив них выставляет боязливость и нерешительность власти, олицетворенной в губернаторе фон Лембке. Между такими двумя полюсами масса слабых привлекается к тому, кто обладает сильнейшим магнитом.

Да, нужно беспрестанно повторять, что только характеры этих смельчаков, а не их идеи оказывают влияние на русский народ, и проницательный взгляд философа видит это яснее, чем целая Россия. Люди становятся всё более и более требовательными в отношении мысли, более и более недоверчивыми к программам; и всё реже и реже с каждым днем встречаются верующие в безусловную силу доктрины. Увлекает людей единственно характер, даже тогда, <когда> он устремляет свою энергию на зло, увлекает потому, что обещает руководство и обеспечивает твердость управления, первую потребность человеческого общества. Человек есть природный раб всякой сильной воли, проходящей перед ним.

После выхода в свет «Бесов» и возвращения Достоевского в Россию начинается последний период его жизни с 1871 по 1881 г. Период этот был уже не так тяжел и мрачен, как предшествовавшие. Тут он вторично вступил в брак с умной и мужественной женщиной, которая помогла ему выбраться из материальных затруднений. Известность его возрастала, успех его сочинений позволял ему освободиться. Вновь захваченный демоном журналистики, он был сначала сотрудником одной петербургской газеты и кончил тем, что завел свой собственный листок, составляемый им самим – «Дневник писателя». Это ежемесячное издание выходило... иногда. Оно не имело ничего общего с тем, что мы называем газетой или журналом. Если бы в Дельфах существовал вестник, обязанный заносить на свои страницы перемежающиеся предсказания Пифии, то это было бы нечто подобное. В такой-то энциклопедии, составлявшей крупное занятие последних его годов, Федор Михайлович изливал все беспокоившие его политические, общественные и литературные мнения, рассказывал анекдоты и воспоминания из своей

жизни. Не знаю, думал ли он о «Речах верующего» Ламенне⁵⁹, но часто он заставляет вспоминать о них. Я говорил уже о его политических мнениях, это было непрерывное торжество веры в судьбы России, прославление ума и доброты русского народа. Такие неясные гимны ускользают как от разбора, так и от возражений.

«Дневник писателя», начатый накануне войны с Турцией, появлялся хотя отчасти правильно только до тех пор, пока продолжалась эта патриотическая горячка, и отражал в себе все приступы энтузиазма и уныния, потрясавшие вооруженную Россию. Я не знаю, чего нельзя найти в этом складе славянских мечтаний, где перебраны все вопросы человечества. Одного только недостает – это самого состава учения, за которое мог бы зацепиться ум. Там и сям трогательные эпизоды, художественные рассказы – перлы, затерянные в мутных волнах, – напоминают великого романиста. «Дневник писателя» имел успех в публике особого рода, которая интересовалась не мыслью, а скорее личностью, так сказать, звуком голоса Федора Михайловича. От времени до времени он писал свой последний роман: «Братья Карамазовы». Я недолго остановлюсь на этой книге. По общему признанию, немногие в России имели мужество дочитать до конца бесконечную историю, но однако среди неизвинительных отступлений и сквозь дымные облака можно различить несколько поистине эпических образов, несколько сцен, достойных занять место наряду с лучшими его сценами, – такова, напр., смерть ребенка.

В одной короткой главе истории литературы нельзя охватить целое дело подобного труженика. Четырнадцать томов этих грозных русских in 8, каждый из которых заключает в себе тысячи страниц наших французских изданий! Небесполезно указать на такую подробность. Наружный вид книги указывает на литературные нравы страны. Французский роман делается день ото дня легче, проворнее укладывается в дорожный мешок, ради нескольких часов, проводимых в вагоне. Тяжелый русский роман готовится царить долгое время на семейном столе, в деревне, в течение длинных зимних вечеров. Он возбуждает мысли, имеющие связь с понятиями о терпении и вечности. Я как бы вижу еще Федора Михайловича, когда он входил к своим друзьям в тот день, как вышли «Братья Карамазовы», неся свои книги на руках, и с гордостью восклицает: «добрых пять фунтов весу!» Несчастный! он свесил свой роман и гордился тем, что должно бы привести его в ужас. Моя задача должна ограничиться привлечением внимания на писателя, прославленного там и почти неизвестного здесь, а также отметить те из его творений, которые лучше выясняют различные стороны его таланта: «Бедные люди», «Записки из Мертвого дома», «Преступление и наказание».

Что же касается целого в этих сочинениях, каждый может произнести свое суждение на основании указаний, которые я старался вывести. Если статья на точку зрения нашей эстетики и наших вкусов, то это суждение нелегко формулировать. Надо рассматривать Достоевского как явление из иного мира, чудовище могущественное, но незавершенное, исключительное по самобытности и силе. По тому трепету, который чувствуешь, приближаясь к некоторым из его лиц, невольно спрашиваешь себя, не находишься ли в присутствии гения? но быстро вспоминаешь, что гения в литературе не

59 Фелисите Робер де Ламенне (*фр.* Lamennais) (1782–1854) – французский священник, философ и литератор. Книга “Paroles d’un croyant” (1834), в русском переводе – «Слова верующего» (1906) – наиболее оригинальная из его публицистических работ, в которой обличался капитализм и католическая церковь.

существует без двух высших даров – чувства меры и всеобщности. Без чувства меры, т. е. без умения покорить себе свои мысли, сделать между ними выбор и весь таящийся в них свет сжать в несколько молний. Без всеобщности, то есть способности видеть жизнь во всей ее целостности, изображать ее во всех ее гармонических проявлениях. Мир сотворен не из одного мрака и слез, в нем существуют, даже и в России, и свет и веселье, цветы и радость. Достоевский видел только вполтину, потому что писал два рода книг: печальные и ужасные. Он – путешественник, облетевший всю вселенную и великолепно описавший всё, что он видел, но он путешествовал только ночью. Он несравненный психолог, как только начинает разбирать мрачные или израненные души, он искусный драматург, но только для сцен ужаса или сострадания.

Никто не зашел в реализме далее его: взгляните на рассказ Мармеладова в «Преступлении и наказании», на изображения каторжников и их жизни. Никто не осмелился заглянуть глубже в область химерического: рассмотрите всю личность «Идиота». Он правдиво и грубо описывает житейскую действительность, но благочестивая мечта беспрестанно уносит его выше, над этой действительностью, в сверхчеловеческом усилии к какому-нибудь новому осуществлению евангельского завета. Назовем это, если хотите, мистическим реализмом. В нем, с какой стороны ни посмотрите, видна двойственная природа – сердце сестры милосердия и ум великого инквизитора. Я представляю его себе живущим в ином веке, – ни он сам, ни герой его не принадлежат нашему времени, они занимают место в отделе русского народа, изъятом из западного летоисчисления. Он более подходит к временам великого самоотвержения и великой жестокости, колеблясь между св. Винцентом де Поль⁶⁰ и Лобардемоном⁶¹, опережая первого в розысках покинутых детей и останавливаясь далее второго, чтобы не потерять ни звука из треска костров. Смотря по тому, какое излишество его таланта более затронет душу, его можно по справедливости назвать философом, апостолом, сумасшедшим, утешителем огорченных или палачом спокойных умов, Иеремией каторги или Шекспиром дома умалишенных. Все эти названия будут заслужены, но, взятое в отдельности, ни одно не будет достаточно.

Быть может, о нем следует сказать, что он говорил в «Преступлении и наказании» о всей своей расе: «Русский человек широк, как широка его земля, страшно склонен к фантазиям и беспорядку – большое несчастье широта без определенного направления»⁶². Я согласен с этим, но также соглашаюсь и с слышанным мною суждением о нем одного из знаменитых современных психологов: «Этот человек открывает неведомые горизонты в духовном мире, совершенно отличном от нашего. Он показывает нам новую вселенную, натуры более могучие, чем мы, в добре и зле, более сильные в желаниях и страданиях».

60 Святой Викентий (Винцент) де Поль (*фр.* Vincent de Paul) (1581–1660) – католический священник, основатель конгрегации лазаристов (по имени монастыря св. Лазаря, где располагалась резиденция конгрегации) и общества дочерей милосердия, главным делом которого стала помощь бедным, больным, брошенным детям и каторжникам. Канонизирован в 1737 г.

61 Жан де Мартен барон де Лобардемон – советник короля Людовика XIII, агент кардинала де Ришелье, ревностный организатор судебных процессов по выявлению одержимых и изгнанию бесов в 1-й половине XVII в., действовал методами ложных свидетельств и жестоких пыток, отправил на костер инквизиции не один десяток «ведьм» и «колдунов».

62 Слова Свидригайлова Дуне Раскольниковой: «Русские люди вообще широкие люди, Авдотья Романовна, широкие, как их земля, и чрезвычайно склонны к фантастическому, к беспорядочному; но беда быть широким без особенной гениальности» («Преступление и наказание», ч. 6, гл. V).

V

Да простят мне, если я для исполнения настоящего очерка, для того, чтобы воскресить человека и дать понятие о его влиянии, прибегну к личным воспоминаниям. В продолжение последних трех лет жизни Федора Михайловича я имел случай часто встречаться с ним. Лицо его было похоже на главные сцены его романов: раз увидев – невозможно было его забыть. О! как подходил этот человек к таким творениям и такой жизни. Маленький, сухощавый, весь составленный из нерв<ов>, изношенный и согнутый тяжкими шестьюдесятью годами. Он скорее увял, чем состарился, и имел со своей длинной бородой и всё еще белокурыми волосами болезненный вид, исключаящий возраст. Но, несмотря на всё, от него веяло «живучестью кошки», как выразился он однажды. У него лицо русского крестьянина, настоящее лицо московского мужика: приплюснутый нос, маленькие мигающие глаза, блестящие порою мрачным, порою мягким огнем, широкий, изрытый выпуклостями и морщинами лоб с вдавленными, как бы молотком, висками, и все эти натянутые, судорожные черты опускались к скорбно сложенным губам. Я никогда не видал на человеческом лице подобного выражения скопившихся страданий. Все духовные и физические страдания положили на нем свой отпечаток. В этом лице лучше, чем в книге, можно было прочесть воспоминания Мертвого дома, долгие привычки страха, недоверия и мученичества. Ресницы, губы, все жилки этого лица трепетали от нервных страданий. Когда он одушевлялся гневом над какой-либо мыслью, можно было поклясться, что вы видели уже эту голову на скамьях уголовного суда или между бродягами, выпрашивающими подаюния у тюремных дверей. В другие минуты она дышала печальным благодушием старинных святых, изображенных на славянских иконах. В этом человеке всё принадлежало народу, начиная от невыразимого смещения грубости, тонкости и мягкости, часто встречаемых у великорусских мужиков, кончая, я не знаю, каким-то тревожным выражением, быть может, происходившим от сосредоточения мысли на облике пролетария. Он отталкивал сначала, до той поры, пока его странная притягательная сила не начинала действовать на вас. Обыкновенно молчаливый, он начинал говорить всегда тихим, медленным тоном, постепенно одушевляясь, и при защите своих мнений он не щадил уже никого. Ему случалось иногда, отстаивая любимое свое положение о превосходстве русского народа, говорить женщинам в светских кружках, куда его приглашали: «Вы не стоите последнего из мужиков». Литературные прения с Достоевским кончались быстро – он заставил меня замолчать одним словом надменного соболезнавания: «Мы обладаем духом всех народов и, кроме того, русским духом, следовательно, мы можем вас понимать, а вы нас не можете». Да простит же мне его память, я теперь пытаюсь доказать ему противное.

По несчастью для его мнений, он судил о делах Запада с забавной наивностью. Я всегда вспоминаю одну его выходку против Парижа, сделанную им однажды вечером под влиянием охватившего его вдохновения. Он говорил о Париже, как Иона мог говорить о Ниневии⁶³, с огнем библейского негодования: «Когда-нибудь ночью появится пророк и напишет на стене три огненных слова – это будет сигналом конца старого

63 Древний город Ниневия – последняя столица мощной Ассирийской державы. За грехи Бог решил разрушить его и оповестить об этом послал Иону, пророчившего жителям разрушение их города через 40 дней.

мира и Париж падет, в крови и пожаре, со всем, что составляет гордость его, со всеми театрами и Café Anglais⁶⁴...» В воображении ясновидящего это безобидное учреждение представлялось пупом Содомы, вертепом адских и завлекательных оргий, которые следовало проклинать, чтобы не слишком мечтать о них. Он долго и очень красноречиво предсказывал на эту тему.

Федор Михайлович часто заставлял меня думать о Жан-Жак⁶⁵. Мне казалось, что с тех пор, как я свел знакомство с мрачным московским филантропом, я познакомился с нашим гениальным педантом. Я находил в обоих одно и то же настроение, одну и ту же смесь грубоватости и идеализма, дикости и чувствительности, одинаковую глубину неизмеримого человеческого сочувствия, которое закрепило за каждым из них влияние на их современников. После Руссо никто, кроме Достоевского, не заходил так далеко в недостатках человека, посвятившего себя писательству, в отчаянном самолюбии, обидчивости, зависти и злопамятности, но никто также не сумел сильнее захватить большинство людей, раскрывая перед ними сердце, всецело полное ими. Этот писатель, столь неприятный в общественных сношениях, сделался идолом большей части русской молодежи, она не только лихорадочно ожидала его романов, его журнала, но она обращалась к нему как к духовному руководителю, требуя от него доброго слова, помощи в духовных скорбях. В последние годы главный труд Федора Михайловича состоял в ответах на груды писем, которые приносили ему отголоски неведомых страданий.

Нужно было жить в России в течение этих смутных годов, чтобы понять влияние, какое он имел на мир «бедных людей», отыскивающих новые идеалы, на классы, не составляющие более народа, но не дошедшие еще до буржуазии. Литературное и артистическое обаяние Тургенева подверглось совершенно несправедливому затмению, философское влияние Толстого действовало только на умы, Достоевский овладел сердцами и его доля в руководительстве современным движением, быть может, наиболее могущественна. В 1880 году на открытии памятника Пушкину, когда русская литература держала великие заседания, популярность нашего романиста подавила собою популярность всех его соперников. Когда он говорил, слышались рыдания, его понесли с триумфом на руках, студенты взяли приступом эстраду, чтобы ближе видеть, чтобы прикоснуться к нему, и один из молодых людей, приблизившись к нему, упал в обморок.

64 «Кафе Англэ» – парижский ресторан, открытый в 1802 г., был назван в честь мирного соглашения между Францией и Англией. В середине XIX в. пользовался известностью у гурманов всех сословий: аристократов, буржуа, представителей литературной богемы, в числе его завсегдатаев были Альфред де Мюссе, Александр Дюма, Оноре де Бальзак, Эжен Сю.

65 Жан Жак Руссо (*фр.* Rousseau) (1712–1778) – французский философ-просветитель, писатель, автор политических и педагогических сочинений, из которых наиболее известны трактаты «Рассуждение о начале и основании неравенства между людьми» и «Об общественном договоре», романы «Юлия, или Новая Элоиза» и «Эмиль, или О воспитании», автобиографическая «Исповедь».

«Система взглядов Руссо, его критическое отношение к цивилизации, городской культуре, возвеличение естественности и природы, приоритет сердца над разумом во многом повлияли на литературу и философскую мысль разных стран. Он был одним из первых, кто указал на обратную сторону цивилизации. Его радикальные взгляды по отношению к социальному развитию стали питательной средой для Великой Французской революции, послужили ее идеологической основой» [<http://www.wisdoms.ru/avt/b207.html>].

Соотнесение Достоевского и Руссо обосновано близостью многих их воззрений, прежде всего – общим для них сознанием ценности религиозного чувства, живущего в сердце как внутренний голос совести.

Течение подняло его так высоко, что положение его, если бы он прожил долее, могло сделаться затруднительным. Несмотря на то, что мне неприятно заканчивать и без того уже мрачную главу, я все-таки должен рассказать об этом апофеозе⁶⁶, я должен отметить здесь впечатление, произведенное тогда на всех нас. Такая картина лучше, чем долгая критика, даст понятие о том, чем был этот человек для своей страны.

10 февраля 1881 года друзья Достоевского сообщили мне, что он, после недолгой болезни, скончался накануне. Мы отправились к нему в дом с целью присутствовать при богослужении, которое русская церковь дважды в день отправляет над останками своих сынов с той минуты, как они закроют глаза, и до момента погребения. Федор Михайлович жил в Кузнечном переулке, в населенной местности Петербурга. Мы увидели тесную толпу перед дверью дома и на ступенях лестницы; с большим трудом мы пробили себе дорогу до рабочего кабинета, где писатель вкушал свое первое отдохновение. Это была скромная комната, усеянная беспорядочно сложенными бумагами и наполненная посетителями, сменявшимися вокруг гроба.

Он лежал на небольшом столе в единственном углу комнаты, остававшемся свободным от толпы незнакомцев. В первый раз я увидел покой в этих чертах, освобожденных от покрова страдания. Лицо сохраняло выражение беспечальной мысли и казалось наконец счастливым в благотворном сне, под массой набросанных роз, которые быстро исчезли, расхватанные толпой. Новые волны людей прибывали с каждой минутой; плачущие женщины, шумливые и желающие всё видеть мужчины давили друг друга в крутом водовороте. Удушающая температура царила в комнате, герметически закрытой, как и все русские комнаты зимой. Вдруг вследствие недостатка воздуха пламя многочисленных свечей, окружавших гроб, заколебалось и погасло, оставался только неверный свет лампы, горевшей перед иконами. В эту минуту, благодаря темноте, новый сильный наплыв поднялся с лестницы, принося новую волну народа, казалось, что снизу поднимается вся улица. Первые ряды были отброшены на гроб, он наклонился. Несчастливая вдова, стоявшая с двумя своими детьми между столом и стеной, бросилась поддержать тело мужа, испуская крик ужаса. В продолжение нескольких мгновений мы думали, что покойник будет сброшен под ноги, он закачался, колеблемый человеческой волной, горячей и грубой любовью, ринувшейся снизу вверх на его останки.

В эту минуту передо мной промелькнули в быстром видении все творения этого человека, со всей их жестокостью, ужасом, нежностью, с его точным отношением к миру, который хотел он описать. Все эти неизвестные люди приняли для меня близко знакомые имена и лица; вымысел показал мне их в книге, действительная жизнь возвращала их, действующих точно так же, в подобной же страшной сцене. Личности, созданные Достоевским, пришли мучить его даже после конца, они принесли ему свое неловкое и суровое сожаление, не заботясь о том, что могут осквернить самый предмет своего сожаления. Именно такое-то грубое чествование и понравилось бы ему.

Два дня спустя мы вновь видели это видение, но только в более широких и полных размерах. День 12 февраля 1881 года остался памятным в России. Исключая, быть может, смерти Скобелева⁶⁷, в этой стране не видано было более внушительного, более

66 Апофеоз (*греч.*) – обоготворение человека.

67 М. Д. Скобелев (1843–1882), выдающийся русский военачальник и стратег. «Российская академия Генерального Штаба очень высоко оценила полководческий талант Скобелева Михаила Дмитриевича, назвав его “равным Суворову”. Генерал Скобелев не проиграл ни одного сражения, проявив при этом

знаменательного погребения. Я затруднился бы сказать, чьи похороны были прекраснее – героя ли русского действия или героя русской мысли. Начиная с утра, всё население города высыпало на Невский проспект. Сотни тысяч людей составили ограду по окраине долгого пути, который должно было пройти шествие до Александро-Невского монастыря. Участвовавших в процессии насчитывали более двадцати тысяч человек.

Кто видел это шествие, видел эту страну противоречий со всех ее сторон. Тут были священники, многочисленное духовенство с пением молитв, студенты университета, малые дети из гимназий, девицы из медицинских школ, нигилисты обоюго пола, легко узнаваемые по особенностям одежды и манер – плед через плечо у мужчин, очки и стриженные волосы у женщин. Там присутствовали все литературные и ученые общества, делегации из всех мест империи, старые московские купцы, крестьяне в тулупах, лакеи и нищие. В церкви ожидали государственные сановники, министр народного просвещения и молодые Великие Князья Императорской фамилии. Целый лес хоругвей и венков поднимался над этой движущейся армией, и по мере того, как проходили мимо разные отрезки России, можно было различать кроткие или зловещие лица, слезы, молитвы, насмешливый хохот, сосредоточенное или суровое молчание. В зрителях сменялись подвижные впечатления. Каждый судил по тому, что он видел в данную минуту, и казалось, что видишь прославление народного гения, печаль всего народа. Но каждое из таких суждений было неполно. То, что проходило тогда перед глазами, было всё одно и то же грозное и тревожное дело этого человека, во всем его величии и безумии. В первых рядах – и, без сомнения, в большем числе, шли излюбленные им «бедные люди», «униженные», «оскорбленные», даже сами «бесноватые», все бедствующие, ослепленные тем, что праздник теперь на их улице и могут проводить своего заступника по дороге славы. Но вокруг их и поглощая их, двигалась вся неясность и смута народной жизни, в том виде, как он описал ее, все неопределенные надежды, которые он поднимал в других.

Толпа скучилась в маленькой, переполненной цветами церкви Лавры и на окружающем ее кладбище, засаженном березами. Смешение партий и общественных условий завершилось безурядицей речей. В церкви архимандрит говорил о Боге и вечных упованиях, другие взяли мертвое тело и понесли его к могиле, чтобы говорить там о славе. Официальные говоруны, студенты, славянофильские и либеральные комитеты, поэты и литераторы, каждый являлся объяснить свой идеал, сослаться в свою пользу на отходящий ум и, по обычаю, послужить на этой могиле своему честолюбию. В то время как февральский ветер уносил прочь всё это красноречие вместе с засохшими листьями и поднятой лопатами снежной пылью, я старался по всей справедливости беспристрастно оценить нравственное достоинство человека и его дела. Я был в таком же затруднении,

исключительную храбрость и высокое военное мастерство. Особенно наглядно это было во время Русско-турецкой войны 1877–1878 гг. В июне 1882 г. он умер при очень странных обстоятельствах в московской гостинице “Дюссо”. Официально был зарегистрирован “паралич сердца”. Но по Первопрестольной ходили слухи: одни предполагали, что его отравили агенты иностранных государств или масоны, другие считали это политическим убийством. И до сих пор тайна его смерти остается тайной за семью печатями... Похороны Скобелева вылились в грандиозную народную демонстрацию. От церкви Трех Святителей до вокзала гроб несли на руках. Вдоль всего движения траурного поезда, до самой родины Скобелева – села Спасского, к железной дороге выходили крестьяне со священниками, – выходили целыми деревнями, городками с хоругвями и знаменами» [<http://gen-skobelev.narod.ru/biography.html>].

как и тогда, когда должен был высказать его литературную оценку. Он излил на этот народ и возбудил в нем сожаление и даже благочестие, но ценой каких же излишеств мысли, каких нравственных потрясений! Он бросил толпе свое сердце, – это было прекрасно, – но он не послал вперед сурового и необходимого спутника сердца – разума.

Я долго колебался бы в своем суждении, если бы передо мной не восстала внезапно вся эта жизнь, зародившаяся в больнице, захваченная с самого начала нищетой, болезнью и горем, продолжавшаяся в Сибири, на каторге, в казармах, загнанная затем на всех путях материальными и нравственными бедствиями, постоянно подавленная и постоянно облагороженная искупающим трудом. Я понял тогда, что эта преследуемая душа ускользает от нашего измерения, измерения фальшивого, потому что оно везде одно и то же. Я предоставил приговор тому, у кого столько же разных весов, сколько разных сердец, столько суждений, сколько жизненных уделов. И когда я преклонился над этим, достигнутым посредством такого труда, пристанищем из грязи, для того чтобы в свою очередь бросить кусок снега на нагроможденные лавровые венки, я не нашел другого слова прощания, как слова студента, обращенные к бедной девушке, слова, заключающие в себе все верования Достоевского, – речь, которая должна возвратиться к нему самому: «Не тебе я кланяюсь, я преклоняюсь перед всем страданием человеческим».



Мельхиор де Вогюэ¹

Антон Чехов
Критический очерк
Перевел с французского и дополнил Н. Васин
Подготовка текста, предисловие, примечания А. Г. Головачёвой

Аннотация. Критический очерк Э. М. де Вогюэ содержит оценку творчества Чехова-прозаика и Чехова-драматурга, а также характеристику ведущих тенденций русской литературы начала XX века. Русский перевод очерка был впервые издан в 1903 г. с прибавлением отзывов о Чехове из статей русских критиков 1880-х – 1890-х гг. Настоящая републикация сопровождается предисловием и дополнительными примечаниями.

Ключевые слова: рассказы и пьесы Чехова, очерки из народной жизни, литературное влияние, нравственная жизнь писателя и читателя.

Vogüé, Melchior de

Anton Chekhov
Essay
Translated and completed by N. Vasin
Text processing, preface and comments by A. G. Golovacheva

Abstract. In his critical essay E. M. Vagüé evaluates Chekhov's creative work as a prose writer and a playwright and gives characteristics of the main trends in the Russian literature of the beginning of the XX-th century. The Russian translation of this essay was first published in 1903 supplemented with responses on Chekhov from the Russian critics' articles of the 1880–1890-s. This republication is supplemented with the preface and some additional notes.

Keywords: Chekhov's short stories and plays, sketches on the common people's life, literary influence, writer's and readers' moral life.

¹ Печатается по изданию: Антон Чехов. Критический очерк Э.-М. де Вогюэ, дополненный мнениями русских критиков: Михайловского, Скабичевского, Андреевича, Волжского, Петакороса, Мерцалова, Стоярова. С портретом. Перевел с французского и дополнил Н.Васин. Издание книгопродавца М. В. Клюкина, Москва, Моховая, д. Бенкендорф. Дозволено цензурой. Москва, 17 мая 1903 г. Т-во типо-литографии Владимир Чичерин в Москве. Марьяна роща, соб. д. 1903.

Вероятно, фамилия Петакороса набрана с опечаткой, далее в тексте: Пекаторос.

Между очерками Вогюэ о Достоевском и о Чехове – дистанция почти в два десятилетия и рубеж веков. На смену *le roman russe* и его героям – Гоголю, Тургеневу, Достоевскому, Толстому – пришли набравшие силу другие жанры и новые литературные имена. В очерке о Чехове Вогюэ еще раз упомянет имя Достоевского и Раскольников, вспомнит он и других русских классиков, но «счастливой четой» для Чехова назовет не кого-то из них, а «новоприбывшего» Максима Горького. Более того, очерк о Чехове будет начат с упоминания о Горьком, а характеристика литературной ситуации начала XX века завершится утверждением: «Чеховы и Горькие властвуют над воображением». Вскоре Вогюэ посвятит Горькому и отдельное свое исследование (*Maxime Gorki*, 1905).

Приступая к критическому очерку, посвященному Чехову, Вогюэ начинает с испытанного приема – объяснять неизвестное через известное. Он попытается определить истоки чеховского творчества в русле знакомой литературной традиции: отметит влияние Гоголя, «научившего искусству наблюдать и воспроизводить действительную жизнь народа»; в связи с чеховскими «Мужиками» вспомнит Тургенева с его очерками деревенской жизни; не забудет упомянуть даже о «гневе Некрасова» и уж тем более о Льве Толстом, называя его «учителем анатомии», у которого Чехов и другие писатели «учатся рассекать человеческое сердце». Но результат такого сопоставления окажется непредвиденным: очень быстро возникнет впечатление, что Чехов выбивается из известного классического русла и принадлежит каким-то иным сферам. Вогюэ попробует подойти к нему с другой меркой, обратившись к смежным видам искусства: он уподобит творчество Чехова богатой коллекции фотографических снимков или развертывающейся в сознании читателя синематографической ленте, на которой запечатлеваются неотобранные, документальные впечатления жизни. В какой-то момент он будет считать, что последнее сравнение как нельзя лучше характеризует чеховские произведения, особенно те рассказы, которые он оценивает как искусные миниатюры. Но возникающие далее недоуменные вопросы слишком явно будут свидетельствовать о том, что характеристика Чехова как «искусного миниатюриста» далеко не объясняет и тем более не исчерпывает его писательского своеобразия.

Пытаясь нащупать подступы к чеховским персонажам, Вогюэ схватывает каждую узнаваемую черту: бездельник-художник из рассказа «Талант» напомнит ему богемного Шонара из оперы Пуччини, безвольный Лаевский из «Дуэли» – измельчавшего Рудина, все три прочитанные сборника чеховской прозы покажутся «выдержкой из собрания Мопассана», а сочинения для сцены – подражанием Ибсену. И в то же время – не в деталях, а в целостном восприятии – Чехов то и дело ставит его в тупик. «Эта мозаика боится анализа» – сообщает Вогюэ своим читателям о рассказах Чехова, но не сам ли критик при этом отступает в бессилии перед картинами этого мира – так отличающимися от тех привычных картин, которые, например, «великий реалист Тургенев видел в своем светлом видении»? Пересказ-анализ чеховской «Дуэли» уже прямо завершается недоумением критика, разделяемым, как он считает, французскими читателями: «...это так. Почему? Этого мы никогда не узнаем».

В еще большей степени ставит в тупик Вогюэ чеховская драматургия. Сделанный им пересказ «Чайки» выявляет всю степень непонимания этой пьесы. (Впрочем, в этом есть и своя положительная сторона: таким странным образом в очередной раз подтверждается «загадочность» этой необычной комедии.) Когда в «Трех сестрах» перед ним предстает вся сложность русского характера, проявляющаяся в особых действиях,

точнее – бездействиях чеховских персонажей, он чувствует себя сбитым с толку и теряется в определениях. Для него остаётся загадкой, отчего русские зрители аплодируют изображению скучной действительности, которую видят на сцене в пьесах Чехова. «Преклоняемся перед неизъяснимым» – иронически комментирует Вогюэ восторженный прием публикой чеховских спектаклей.

С «необъяснимой загадкой» России Вогюэ приходилось сталкиваться и ранее. Но в его предыдущих работах мысль заключалась в следующем: эта загадка имеет разгадку, ключ к которой – современная русская литература. В очерке о Достоевском он писал: «Россия за последние 20 лет есть необъяснимая загадка, если не знаешь произведений, которые оставили по себе в этой стране самый глубокий отпечаток и самые сильные душевные потрясения». Весь пафос его работы о Достоевском был продиктован уверенностью в том, что ему удалось постичь особенности русского взгляда на мир. Знакомство с творчеством Достоевского означало и постижение – в этом не было никаких сомнений. Не боясь привести услышанные от Достоевского слова: «мы можем вас понимать, а вы нас не можете», – Вогюэ в 1880-е годы уверенно «пытался доказать ему противное». Теперь же, в статье о Чехове, «необъяснимая загадка» означает совсем иное. Ее суть раскрывается в откровенном признании: «Утверждаю, я плохо это понимаю».

Статья Вогюэ *Anton Tchekhoff* была напечатана в авторитетном парижском журнале *Revue des Deux Mondes* в 1902 году, еще при жизни Чехова. На русском языке она выходила отдельными брошюрами в Москве в 1902 и 1903 годах в двух разных переводах [Лаффит 1960: 707, 742]. В настоящем издании публикуется перевод Н. Васина по изданию 1903 года. Переводчик, помимо своей основной задачи, выполнил большую дополнительную работу – отталкиваясь от того или иного замечания французского критика, подобрал соответственно затрагиваемым вопросам отрывки из русских критических статей конца XIX – начала XX века. Но эти дополнения, увеличив общий объем брошюры на треть, не изменили концепции самого очерка.

В воспоминаниях Бунина о его встречах с Чеховым именно в эти годы, в начале 1900-х, с большим сочувствием приведены чеховские высказывания обо всей этой критике и выражено собственное мнение близкого к Чехову мемуариста:

«Он работал почти двадцать пять лет, и сколько плоских и грубых упреков выслушал он за это время! Один из самых деликатнейших русских поэтов, он никогда не говорил языком проповедника. А можно ли при этом рассчитывать на понимание и благосклонность критики в России? Ведь требовали же от Левитана, чтобы он “оживил” пейзаж – подрисовал коровку, гусей или женскую фигуру! И, конечно, не сладко было Чехову иметь таких критиков, и много горечи влили они в его душу, и без того отравленную русской жизнью. И горечь эта сказывалась.

– Да, Антон Павлович, вот скоро и юбилей ваш будем праздновать!

– Знаю-с я эти юбилеи. Бранят человека двадцать пять лет на все корки, а потом дарят ему гусиное перо из алюминия и целый день несут над ним, со слезами и поцелуями, восторженную ахиною!

– Читали, Антон Павлович? – скажешь ему, увидав где-нибудь статью о нем.

А он только покосится поверх пенсне:

– Покорно вас благодарю! Напишут о ком-нибудь тысячу строк, а внизу прибавят: “а то вот еще есть писатель Чехов: нытик...” А какой я нытик? Какой я “хмурый человек”,



какая я “холодная кровь”, как называют меня критики? Какой я “пессимист”? Ведь из моих вещей самый любимый мой рассказ “Студент”... И слово-то противное: “пессимист”...» [Бунин 1954: 479-480].

Вогюэ пополнил набор русских критических ярлыков в оценках произведений Чехова такими выражениями, как «философский нигилизм», «упрощенный фатализм», а самого Чехова вместе с Горьким назвал «советниками отрицания». И вместе с тем для него осталось непостижимым, как это всё сочетается с явственно обозначившейся лидирующей ролью Чехова в литературе современной России.

Подобное утверждение открывает широкий простор для додумывания читателя. В свое время Достоевский закончил свою знаменитую речь о Пушкине следующими словами: «Пушкин <...> бесспорно унес с собою в гроб некоторую великую тайну. И вот мы теперь без него эту тайну разгадываем». В этом смысле «счастливой четой» для Чехова оказывается не Горький, как обозначил в начале своего очерка Вогюэ, а Пушкин, с которого начинался «золотой век» русской литературы.

Вогюэ отступился от загадки Чехова.

После него загадку феномена Чехова разгадывал весь XX век.

Теперь пытаемся это сделать и мы в XXI веке...

Литература

Бунин И. А. Чехов // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1954. С. 473-495.

Лаффит С. Чехов во Франции: Обзор / Пер. с фр. Я. З. Лесюка и О. В. Моисеенко // Литературное наследство. Т. 68. Чехов. М.: Изд-во АН СССР, 1960. С. 705-746.

А. Г.

Недавно² я отыскивал в сочинениях Максима Горького причины того успеха, который так скоро улыбнулся ему; я сказал, что любовь русской публики с ним разделяет и Антон Чехов.

Привожу здесь краткие биографические сведения о Чехове, взятые из статьи И. П. Мерцалова «Главные представители русской беллетристики».

«Антон Павлович Чехов родился 17 января 1860 года в Таганроге. Дед и отец его, уроженцы Воронежской губернии, были крепостными. По окончании курса в таганрогской гимназии Антон Павлович поступил в московский университет на медицинский факультет, где и окончил курс в 1884 году. Еще будучи студентом, он дебютировал маленькими бытовыми юмористическими очерками в сатирических журналах, а затем стал печатать мелкие рассказы в “Новом времени” и “Петербуржской газете”. Эти эскизы пользовались большой известностью в мелкой прессе, а впоследствии вышли отдельными сборниками (“Юмористические рассказы”, “Хмурые люди”, “В сумерках”), обратив на себя внимание искренностью чувства, яркой, оригинальной обрисовкой типов. Несколько позже Чехов стал печатать в больших ежемесячных журналах более обширные произведения, как “Степь”, “Огни”, “Скучная история”, упорчившие за ним репутацию даровитого беллетриста».

2 В очерке «Максим Горький, его личность и произведения». – Примеч. переводчика.

Было бы несправедливо и неблагопристойно оставить в темноте старшего члена этой счастливой четы. Чехов сумел приладить к настроению дня особый литературный вид: быстрый рассказ, картинку нравов, набросанную несколькими штрихами. Его молодой соперник перенял у него план и процесс этого сокращенного искусства. Но искусный миниатюрист захотел и другой славы: драмы, которым аплодируют в театрах Петербурга и Москвы, упрочили его славу. Как и какой ценой – об этом будет дальше.

Г. Андреевич, в своей «Книге о Максиме Горьком и А. П. Чехове», высказывает, что не сразу Чехов приобрел такую известность.

«Долгое время наша критика не хотела замечать в произведениях Чехова яркой и определенной физиономии. Особенно сердились на молодого писателя маститые и уважаемые старцы, у которых, разумеется, свои собственные археологические кумиры и которым каждое новое сильное дарование по непреложному “закону природы” наступает пребольно на ногу. Они упрекали Чехова в отсутствии “направления”, в случайном выборе “тем”, “недостаточной ясности”; чувствуя перед собой нечто большее и важное, они все же уснащали свою критику фразами: “когда ты пришел, тогда ты и уйдешь”. Старая история борьбы старого и нового поколений, старые песни курульных старцев! Одно время было просто в моде отрицать у молодежи всякие признаки дарования. Мода, кажется, прошла: Горькому, например, несомненно сделали гораздо более любезный прием, чем Чехову.

Этому последнему, с одной стороны, не дали высказаться и поторопились со своим приговором, забыв, что его дарование такого сорта, которое не может высказаться сразу и сразу появиться во всем своем великолепии и полноте, и что он очень вдумчиво относится к жизни, постоянно расширяя свои наблюдения, осмысливая всякую мелочь; с другой, — что он очень яркий продукт своего времени и своей эпохи, для которой он нашел свое сильное слово. Это, как будто, ставили ему даже в упрек. Очень остроумно, не правда ли? Полагаю, что “историчность” произведений Чехова, его поразительная близость к думам и исканиям своего времени — одна из самых драгоценных сторон его дарования и одна из самых больших его заслуг перед русской литературой. Тогда, когда выростал и развивался талант Чехова, происходил перелом мысли, разлука со старым мирозерцанием и, прежде всего, с его народнической окраской, его преклонением перед мужиком, его верой, что мужик придет и все устроит: взроет на ровном месте горы, а горы превратит в цветущие долины и т. д., — было смутно в жизни; что-то неясное и грозное, как все неясное, чудилось впереди; искание новых начал было значительно и страстно без особенной веры в “плод своих стремлений”; раздавались грустные песни Надсона, и даже смех Щедрина как будто потерял свою бодрость и все более и более становился озлобленным. Что было делать молодому дарованию, совсем не желавшему повторять избитые мысли и красоваться на деревянных скакунах старого времени, размахивая картонным мечом народничества? Чехов удивительно честно отнесся к задаче, к которой обязывал его талант: он изучал, думал, искал, он старался понять мелочи жизни и всю ее странную и грустную фантазмагорию, не гоняясь за определенностью и “направлением”, которые можно получить из последней книжки журнала и взять напрокат у любого учителя жизни.

Именно в передаче неопределенного и колеблющегося настроения своей эпохи, ее тоски и искания, ее отворачивания к готовым фразам и формулам и заключается заслуга Чехова. Это-то и делает его художником-историком, это-то и заставляет ставить его выше, например,



Короленко, литературное дарование которого такая же несомненная величина, как и шатлонность его мирозерцания».

Гибкий и необычайно производительный его талант рассказчика упражняется на более обширном поприще, чем талант Горького. У него нет резкости певца бродяг, ни могущества изображения, словесного богатства, внутреннего волнения души, которые спасают однообразие тем, в которые заключился Максим Горький. Он интересен разнообразием своих наблюдений, часто их точностью. Он собирает дань со всех классов общества, со всех обстоятельств провинциальной жизни. Сказать, что он дает нам представление о ней, было бы, может быть, слишком много: силуэты, положения, моменты, – вот всё, что он старается представить нам в своих рассказах, сосредоточив их на нескольких страничках. «Отрубок жизни» превращен здесь в крошки. В Петербурге, так же, как и в Париже, требования журнальной работы развили новый род письма, который, вопреки заголовку, украшающему его, не составляет ни рассказа, ни повести, потому что в нем отсутствует нравоучение. Какое-нибудь бысролетное впечатление, малейший эпизод, описание характерной личности, мысль, внушенная автору отрывком разговора, – вот вся сущность этих коротких хроник, в которых, кажется, наши романисты опустошают излишек своих записных книжек. Чехов также усвоил их манеру.

Эту протокольность рассказов А. П. Чехова отмечает и М. Столяров в своей книжке «Новейшие русские новеллисты».

«Чехов берет по обыкновению для сюжетов своих произведений самые простые случаи из жизни. Он ничуть не насилует фантазии, а рисует явления жизни по живым впечатлениям, им самим пережитым. Читая тот или другой рассказ Чехова, вы получаете такое впечатление, что как будто автор только что видел воочию то, о чем он рассказывает, сам участвовал в том событии, с которым знакомит своего читателя».

Искусники пера умеют передать впечатления и с такими ограниченными средствами. Означенный писатель иногда успеваеt в этом: какое-нибудь одно указание, искусно выбранное, дает нам видеть весь путь существования, запутанность какой-нибудь житейской драмы; как будто высекали огонь из кремня в потемках, в удобном месте, и свет дает нам на минутку заметить глубину невидимой толпы. Трогательна фигура бедного послушника в рассказе «Святой ночью», который перевозит на пароме через реку богомольцев, тогда как его братья ликуют в освещенном монастыре: он сказал только несколько слов перевозимому им, и мы чувствуем тяжелую грусть его жизни самоотречения. Патетична также, в рассказе «Талант», молодая девушка, жертвующая собой для тщеславного человека, вроде Шонара³, лентяя, гений которого должен обязательно открыться на днях: видно заранее, как она будет спускаться по всем степеням унижения, с непоколебимой верой в своего неудавшегося великого человека. Еще трогательнее история извозчика, подавленного потерей своего сына; он под снегом дожидается доброго седока, которому мог бы излить свое горе; к кому он ни обращался, отказываются его слушать; угнетаемый тяжестью слишком сильного горя, которое он принужден носить

³ Персонаж оперы итальянского композитора Д. Пуччини «Богема» (1896), музыкант, один из обитателей богемного Латинского квартала в Париже, любитель веселых дружеских пирушек.

один, он в конце концов ночью, в конюшне, рассказывает, как умер его ребенок, своей старой лошади.

Но чаще всего наблюдения Чехова передаются в какой-нибудь реальной, горькой картине; русское общество представлено нам здесь под видом «серых пятен»; вот слово, которое они любят повторять, чтобы им отметить свой пессимизм.

Это же настроение Чехова подметил и Г. Пекаторос в своем очерке, предпосланном сочинениям А. П. Чехова в «Литературной хрестоматии», том I.

«Не все его мелкие произведения одинаково хороши; встречаются между ними и такие, которые представляют собою только лишь смешные анекдоты, лишённые значения; но большая часть — это небольшие шедевры, полные юмора, бодрого, жизнерадостного настроения, тонкой наблюдательности и прелести. И действующие лица, и природа — всё в них живет, вы их видите и чувствуете: рассказы эти, если можно так выразиться, полны солнца и воздуха. Но... такова только писательская юность Чехова. Годы шли, он, при своей способности тонко наблюдать и чувствовать, всё больше и больше стал задумываться над явлениями жизни; всё яснее стал понимать и чувствовать, что людская пошлость не смешна, а ужасна... Все эти люди, живущие изо дня в день, без всяких стремлений к чему-либо высшему, без идеалов, эти люди, которые не умеют даже ни любить, ни ненавидеть, не способны ни на какое не будничное чувство — какие всё это “хмурые люди”, “скучные люди”, и их истории тоже как томительно скучны... И чем ближе стал всматриваться Чехов в жизнь, тем беспросветнее она стала ему казаться, точно землю охватили сумерки, где нет резких контуров, нет ни тьмы, ни света, где есть только какие-то колеблющиеся полутени, неопределенные и томительные по своей бесцветности. Чехов верит или, вернее, хочет верить, что не всюду так, что есть же и свет где-нибудь — но это проскальзывает только порою — стоит же ему взглянуть на жизнь, и его глаза различают только это механическое, бесцельное, бессмысленное прозябание, различают одни сумерки, сумерки без конца, которые лишь становятся темнее, когда в них всматриваешься. Из рассказов Чехова все сильнее и сильнее веет безнадежным... не отчаянием, нет, а томлением и тоской. Тем же настроением полны и его драматические произведения, в коих действуют такие же “скучные”, “хмурые” герои сумерек.

Произведения Чехова почти все — небольшие рассказы; он не создал ни одного романа или значительной по размерам повести. Но все его мелкие рассказы, обрисовывающие бесконечную галерею лиц и различных сторон жизни, составляют как бы одно целое — анализ — с точки зрения Чехова — нашей мелочной действительности, которая по своей мелочности и разбитости и не вмещается в рамки большого цельного произведения.»

Г. Волжский в недавно вышедшей книге «Очерки о Чехове» дополняет это мнение.

«Но Чехов не выдерживает своего пессимистического идеализма: очень часто это настроение сменяется у него прямо противоположным. Из непримиримого идеалиста, протестующего против пошлости действительности, Чехов обращается в примиренного пантеиста, страстного поклонника действительности. Нельзя сказать, что Чехов сначала был протестующим идеалистом, а потом, устав своим протестом, нравственно утомившись, стал примиренным с действительностью пантеистом. Нельзя установить и обратную эволюцию творческой работы Чехова, как это пробует сделать Михайловский. Вернее, то и другое настроение, пессимистический идеализм, безнадежно протестующий против

действительности, и пантеизм, рабски поклоняющийся ей, постоянно переплетаются в творчестве Чехова, как два резко противоположных, часто встречающихся течения. Эта популярная противоположность двух исключаящих друг друга крайних точек чеховского настроения, раскалывающая нравственную физиономию писателя как бы на две неизвестно каким клеем склеенные половины, остается на всем протяжении литературной деятельности Чехова с «Хмурых людей» до «Трех сестер». Борьбу двух настроений часто можно наблюдать в пределах одного и того же произведения».

Об этом можно получить понятие в книжке, в которой под заглавием «Мужики» собрано несколько очерков народной жизни. В самом обширном не имеется другого сюжета, как только описание внутренности одной крестьянской семьи: этюд *nature morte*, можно было бы сказать, если бы позволить себе игру слов; так раздирающая мелочная обстановка жалкой избы, наполненной грубыми алкоголиками, животными, едва различимыми от своих хозяев.

«Чехова не раз обвиняли за презрительное, а то и прямо клеветническое отношение к народу, мужику, — говорит Андреевич. — Это не так. Ни презрения, ни клеветы. Но, конечно, он не идеализирует мужика, не относится к нему как к совершенно особой категории, не верит в его обновляющую роль. Но и это его неверие было общим и оно типично, до последней степени типично, как и всё, что вышло из-под его пера. Это-то неверие, не замененное никакой другой верой или просто даже признанием, и создало то тоскливое ощущение пустоты, оно-то и заставило броситься в область самых отвлеченных нравственных начал, — что лучше всего доказывает, как растерялся человек и как необходима ему какая-нибудь историческая нить — эта нить Ариадны, без которой он всё равно затеряется в лабиринте противоречий!»

Вполне справедливо Скабичевский в своей статье «Мужик в русской беллетристике» высказывает ту мысль, что чеховский мужик талантливо повторяет мужика, который давно уже изображается в русской литературе, начиная с «Записок охотника», «Антон Горемыки» и «Рыбаков»:

«Правда ли, что Чехов своим рассказом начал новую эру изображения народной жизни? Правда ли, что до Чехова беллетристы, изображавшие народный быт, только и делали, что идеализировали русского мужика, смотрели на него, как на кладезь самобытной русской народности, и преклонялись перед ним до призыва всей интеллигенции распуститься в море народности, и не показывает ли это огульное обвинение всей прежней беллетристики из народного быта полное ее незнание и пренебрежительное игнорирование? Это побуждает меня сделать смотр всей нашей беллетристики этого рода, от Тургенева до Каронина включительно, и мы увидим, что Чехов является талантливым продолжателем своих предшественников».

По поводу же «Мужиков» Волжский пишет:

«Здесь мы получили яркую картину деревенской нищеты, невежества и дикости, но картину своеобразную, нарисованную с помощью особых, отступающих от русского реализма народной беллетристики приемов. “Мужики” только тогда будут понятны как широкое художественное обобщение, если мы примем во внимание своеобразные, чисто импрессионистские приемы чеховской живописи... Не вырисовывая каждую отдельную деталь мужицкой



действительности, оставляя за рамкой картины, может быть, целую грудку бытового материала деревенской жизни, породившего и самое художественное обобщение, — материала, который художник-реалист неминуемо внес бы в картину. Чехов дает нам в “Мужиках” и других произведениях только синтез, конечный вывод обобщающей работы настроения, одно только общее, суммарное впечатление.

Итак, Чехов нарисовал свою картину мужицкой жизни самыми общими и при том импрессионистскими штрихами. Его художественный синтез — синтез настроения, это настроение всецело проникнуто безнадежным пессимистическим идеализмом, поэтому и картина “Мужики” нарисована всецело в духе этого навсегда разорвавшего с действительностью идеализма. Впечатление от жизни мужиков получается подавляющее, ужасное и безвыходное. “Помощи нет и неоткуда ждать ее...” А мужики эти, несмотря ни на что, несмотря на действительность, среди которой они живут “хуже скотов”, “**все же** люди, они страдают и плачут, как люди”. Загрязненные, униженные действительностью, стиснутые футляром трех аршин земли, но все же люди, люди нервные, раздраженные, оскорбленные, которым нужен не футляр, не тусклая и жалкая действительность мужичьей жизни с ее постоянными недородами и недоимками, “не три аршина земли, а весь земной шар, вся природа, где на просторе они могли бы проявить все свойства и особенности своего духа...”

Но... “помощи нет и неоткуда ждать ее...”»

Рассказы занимают главное место в многочисленных произведениях Антона Чехова; в трех сборниках, просмотренных мною, их более ста пятидесяти. Эта мозаика боится анализа, выбор здесь труден. В одной из своих пьес писатель выводит на сцену фотографа-любителя; в момент тяжелого расставания, когда главные действующие лица обмениваются печальными прощальными словами, этот ревностный поклонник камеры-обскуры кричит беспрестанно: «Прошу не трогаться, еще один снимок!»⁴ Наш автор поступает, как его герой; всё составляет для него предлог навести аппарат на человеческое страдание. Другие в его отечестве воспевают это страдание, любят, опоэтизирывают; а он его только фотографирует. Его богатая коллекция снимков разворачивается перед нашими глазами, как синемаграфическая лента; и нельзя найти другого лучшего сравнения, чтобы характеризовать его произведения. Они дают нам иллюзию движения, жизни; она нам дает это в такой же мере, как и синемаграф, с теми же пределами, с теми же беспокойными искусственностями.

В своей книжке М. Столяров говорит, что «при всем разнообразии случаев из жизни, воспроизводимых Чеховым в его произведениях, вы легко улавливаете одну общую идею или, говоря проще, вы чувствуете, что автор как будто преследует вас одним и тем же впечатлением. Могло бы показаться, что автор тенденциозен, имеет предвзятую мысль, подбирая случаи из жизни, с целью произвести именно это, а не другое впечатление на читателя.

Но, повторяем, у Чехова нет насилования фантазии. Слишком уж просто рисуется жизнь, слишком непретендательны события, которые рассказываются в произведениях

4 Утрировано передана сцена с Федотиком из IV действия «Трех сестер»:

«Ф е д о т и к. <...> прощайте, мы больше уже никогда не увидимся! <...> (снимает фотографию.) Стойте... Еще в последний раз.

Р о д э (обнимает Тузенбаха). Не увидимся больше... (Целует руку Ирины.) Спасибо за всё, за всё!

Ф е д о т и к (с досадой). Да постой!» [С XIII, 172].

этого писателя. Очевидно, сама жизнь полна того, что отмечается автором в самых обыденных событиях.

Переживая впечатления повседневной жизни, Чехов умеет или, вернее, склонен по своей природе подмечать даже в мелочах жизни, что люди в своих отношениях обращают внимание не на то, на что следует, усматривают первостепенную важность в таких предметах, которые в действительности не имеют большой важности, и закрывают глаза на то, что больше всего могло бы их сблизить, сделать лучшими как для других, так и для самих себя.

Эта склонность людей смотреть на окружающее и на самих себя не своими глазами вызывает в Чехове тягостное чувство, которое он то прикрывает слегка смехом, то выражает более или менее открыто».

Мне кажется, что я распознаю в этом сложном таланте влияние различных учителей. Во главе его литературного рода мы найдем Гоголя, общего отца, инициатора, первого научившего искусству наблюдать и воспроизводить действительную жизнь народа. Чем дальше идти, тем больше увеличивается количество русских авторов и более охватываешься изумлением перед гением-вдохновителем, породившим их всех. На самом деле, должна быть природной эта овцеподобная покорность людей престижу новизны, современности, если наши соотечественники отважились читать бледных продолжателей Гоголя, когда сами же отказываются знакомиться с оригинальным художником России. С этим ничего не сделаешь, это убежденное невежество. Однако я остаюсь в убеждении, что настанет день, когда «Мертвые души» будут стоять рядом с «Доном-Кихотом» в библиотеке всякого порядочного человека⁵.

Для Чехова, как и для всех его соперников, Толстой был учителем анатомии, у которого они учатся рассекать человеческое сердце. Все старались украсть у него неразделимый секрет, искусство определять каждое существо точными подробностями, которые дают возможность тотчас же узнать его посреди тысячи других. Еще больше воспомина-

5 «Нам казалось, что здесь какая-то высшая несправедливость вещей в таком контрасте между громкой французской славой, даже европейской, учеников, и незаслуженным изглажением учителя». Я привожу этот отголосок моего собственного чувства в одной книге о Гоголе, недавно представленной в лионский университет и опубликованной одной болгарской студенткой, Раиной Търневой. Редко бывает так прекрасно выполнена и защищена работа. Я не подпишусь под всеми мнениями Търневой, но мне приятно отметить здесь работу, свидетельствующую о зрелой определенности суждений, так же как и об удивительном знании русской и французской литератур. Я вспоминаю о том времени, когда проезжал по Болгарии, тогда униженной, немой под турецким игом; вот внучка филиппопольского митрополита стала в ряд между нашими учеными своей французской книжкой, которая прославила бы нас всех, будь она написана нами. Болгария произвела не один только этот прекрасный цветок мысли, да и тогда этого было бы достаточно, чтобы вознаградить за жертвы, принесенные ею для возвращения себе независимости». – Примеч. М. де Вогюз.

Город Филиппополь – древнее название современного Пловдива. Р. Търнева (болг. Райна Търнева) происходила из старого пловдивского рода, она стала первой болгаркой, которая получила высшее образование в Сорбонне. В 1901 г. в Лионе защитила диссертацию о творчестве Н. В. Гоголя – первую диссертацию о Гоголе в истории французской русистики. Труд Търневой вскоре был издан на французском языке: R. Turneva, “Nicolas Gogol, écrivain et moraliste. These de doctorat. Aix”, 1903. Позиция Търневой во многом далека от сегодняшних понятий о литературе: она считает, что о художественных произведениях можно судить прежде всего с точки зрения моралистики, а при недостаточной разработке этой стороны характера героя мы не можем воспринимать его как целостный образ. Сведения о диссертации Р. Търневой представлены в книге: Н. Stolze, “Die französische Gogol rezeption“, Koeln – Wien, 1974. Благодарю за помощь в предоставлении информации болгарского коллегу Людмила Димитрова.

ется Тургенев в очерках деревенской жизни. С первых же фраз, тон и движение рассказа переносят нас к «Запискам охотника». Возьмите, например, «В сарае», вечер и отдых слуг в то время, как в нескольких шагах умирает их барин, убивший себя. Здесь и во множестве других из этих маленьких картинок первые штрихи кисти указывают чувствительность, порожденную Тургеневым. Но слишком часто рассказ сразу изменяется, чувствительность охладевает; показываются новые учителя, проповедники сухости и пессимизма; боятся уступать прежним модам, заставив излиться на вещи тайную поэзию, которая одушевляла их, когда этот великий реалист Тургенев видел их в своем светлом видении. Ах! как далеко от «Хоря и Калиныча», от Пульхерии⁶ в «Живые мощи» эти униженные существа, жизнь которых показывает нам Чехов в «Мужиках»! Вместо того чтобы держаться снаружи, Тургенев заглядывал в глубь этих бедных мужицких душ. Странная вещь, что в России, и не в одной только России, объявленные борцы народа представляют нам его под отгаликивающим видом, как бы какое-то низшее творение, недостатки которого хочет изучить какой-то ученый, и что должно возвратиться к аристократам литературы, чтобы найти у них, с нежным чувством братства, убеждение, что всякое человеческое творение носит в самом себе неотъемлемые права благородства.

Автор рассказов очевидно предрасположен к нашему Мопассану: он несколько раз цитирует его; он без сомнения решил, и не без основания, что можно научиться от этого совершеннейшего образца освещать то, что было отчасти смутно, ускорять то, что было отчасти медленно в композициях русских писателей. Если Чехов намного выделяется от своих предшественников и соперников тем, что более краток, более ясен, более точен, так он этим, может быть, обязан данному знакомству. Историйка, озаглавленная «Старость», кажется выдержкой из собрания Мопассана. Один архитектор возвращается лет через двадцать в провинциальный город, где он развелся с женой; подозрительный адвокатик, хлопотавший о разводе, сделался известной личностью, прекрасно устроившейся в городе. Он с распростертыми объятиями принимает своего старинного клиента, сообщает ему, смеясь цинично, какой недозволенный барыш зашиб он на этом старом деле... это было так давно! Архитектору поручена постройка церкви; адвокат провожает его на место; проходя через кладбище, он указывает своему другу на памятник на могиле разведенной жены и рассказывает о ее жизни печальные подробности. Архитектор смотрит на могилу; что-то прежнее вкрадывается к нему в сердце, ему хочется плакать, но вид постороннего человека удерживает его от этого. Через несколько минут он один снова идет к своей умершей разведенной жене: слишком поздно, желание плакать прошло.

То же сходство в манере письма у Чехова отмечает и Волжский.

«Чехов очень напоминает Мопассана. Подобно Мопассану, излюбленной формой произведений Чехова является новелла. Он раскалывает свой талант фонтаном блестящих брызг. Каждая отдельная капля в той или другой степени содержит в себе основные свойства породившего ее источника, но только все эти брызги вместе, и большие и малые, сверкая взаимной игрой теней и оттенков, создают красоту и силу этого прекрасного фонтана.

Зная Мопассана только по какому-нибудь случайному томику мелких рассказов, так же трудно понять его, как и Чехова, и, напротив, понимание всего художественного синтеза

6 Имя героини рассказа И. С. Тургенева «Живые мощи» – Лукерья.

здесь так же уясняет истинный смысл и значение отдельных мелких вещей... Небо отражается, конечно, в каждой малейшей капле воды, но увидеть это отражение в капле много труднее, чем в большом водохранилище.

Аналогию в данном случае можно продолжить еще дальше. Мы говорили, что основное настроение и "общая идея" чеховского творчества отражаются в каждом самом незначительном рассказе первых томов марксовского издания. Это необходимо оговорить. Среди массы чеховских рассказов наберется несколько и таких, которых читатель не осмыслит даже после того, как познакомится с центральным обобщением художника в лучших его произведениях. Не осмыслит и будет вполне прав. Это, действительно, порождение водевильного смеха, веселый шарж и только... С этих незаконных детищ чеховского пера, недостойных его огромного таланта, нечего брать. Но как раз в этом отношении он опять напоминает Мопассана, у которого также есть рассказы, заставляющие читателя недоумевать, как связать их с общим господствующим настроением художника, для чего и кому они нужны. Разгулявшееся праздное перо — другого объяснения нет таким произведениям, как у Мопассана, например, "Преступление, открытое дядей Бонифацием", у Чехова хоть "Роман с контрабасом"⁷ и рассказ в сборнике "Северные цветы"⁸.

Чехов превосходит в описании губительного действия времени, исчезновения старинных чувств у человека и его совершенного изменения, когда случайности жизни снова вторгнут его в среду, из которой он очень давно вышел. Но я боюсь, что подражатель Мопассана взял буквально слова эстетиков, которые возводят в принцип реализм, натурализм молодого писателя; я боюсь, что он не читал мудрого предисловия, в котором автор «Пьера и Жана» объявляется со своей обычной ясностью об этом словопрении. «Каждый из нас, — говорит он, — просто создает себе иллюзию мира, иллюзию поэтическую, сентиментальную, веселую, меланхоличную, грязную или мрачную, смотря по своей натуре... Великие артисты — те, которые предлагают человечеству свою личную иллюзию». Ни лучше, ни правдивее никогда не было сказано. Отсюда нужно заключить, что, если существует средство изучить великих писателей, чтобы научиться их процессам творчества, то ничего нет напраснее, как желать усвоить их «личную иллюзию». Каждый должен довольствоваться тем, что будет изображать свою иллюзию. Иной совершенно не может выбрать из сотни почетных занятий собирание закладных или маклерство на хлебной бирже и другие; но чтобы писать, то есть изображать мир, надо

7 И. А. Бунин, негативно относившийся почти ко всем критическим суждениям о Чехове, высказывал прямо противоположное мнение: «Если бы он даже ничего не написал, кроме "Скоростигной конской смерти" или "Романа с контрабасом", то и тогда можно было бы сказать, что в русской литературе блеснул и исчез удивительный ум, потому что ведь выдумать и уметь сказать хорошую нелепость, хорошую шутку могут только очень умные люди, те, у которых ум "по всем жилушкам переливается". И сам он чрезвычайно ценил этот талант, талант шутки, и тех, которые быстро улавливают шутку: — Да-с, это уж вернейший признак: не понимает человек шутки — пиши пропало!» Бунин И. А. Чехов // Чехов в воспоминаниях современников. М., 1954. С. 492.

8 В альманахе «Северные цветы», изд. «Скорпион», М., 1901 был напечатан ранний рассказ А. П. Чехова, впервые опубликованный в еженедельнике «Мирской толк», 1883, № 40, 29 окт. под названием «В море». Для альманаха, по просьбе И. А. Бунина поддержать книгоиздательство «Скорпион» и дать что-нибудь неизвестное широкой публике, Чехов переработал рассказ и изменил название — «Ночью». Впоследствии рассказ печатался с названием и подзаголовком «В море (Рассказ матроса)». В русской критике 1900-х гг. воспринимался как явное подражание Мопассану.

смотреть на него сквозь какую-нибудь полуткань Изида. Чехов, может быть, ответил бы мне, что не иметь иллюзии о мире значит еще иметь о нем одну, самую грубую, без сомнения, и самую печальную иллюзию, и, может быть, он был бы прав.

Прежде чем перейти к его театру, остановимся на одной повести, составляющей одно целое с драматическими произведениями: действующие лица в ней происходят из того же самого семейства, действия членов которого мы скоро увидим на сцене.

Действие повести⁹ разворачивается на Кавказе, – готовая рамка для живописных описаний; я вкусил уже ее прелесть; и я восхищаюсь, как подходит к ней прекрасно очерченная, очень представительная фигура зоолога фон Корена. Это – научный якобинец, великий защитник искоренения слабых, который хотел бы согласовать закон общественный с законом природным. Непреклонный, решительный, строго вооруженный для действия, этот лабораторный Робеспьер ждет своего часа, изучая эмбриологию медуз; и он холодно, без фраз, превозносит истребление всех человеческих микробов, всех общественных недоносков, охваченных нравственными или умственными недостатками. Однако он окружен только людьми с подобными качествами.

Герой повести, Лаевский, чиновник министерства финансов, представлен нам как самый незначительный, самый безвольный, самый ленивый, самый разбитый из всех чеховских героев. Он сопровождает на Кавказ жену, отбитую им у одного из своих друзей. Он не любит ее больше, долго объясняется об этом с одним военным врачом, с которого он берет деньги, и питает честный проект снова начать порядочную жизнь в Петербурге, бросив на Кавказе, со всеми своими невознагражденными кредиторами, несчастную, которую он оставит в бедности. Впрочем, это – не злой человек; это любимый тип новых романистов, эгоист, человек стремительный, который поддается мгновению и сначала не раздумывает о своих подлостях. Дама вылеплена из того же теста. Любит ли еще она своего похитителя? Она не уверена в этом. Она больше не любит ни офицера, ни купца, с которыми одновременно обманывает Лаевского; никогда не зная, чего она хочет сама, она делает то, чего хотят другие. И последняя представлена нам как интересная дамочка, несколько нерешительная по своей натуре, отдающаяся первому порыву: виновата разве она, если он выходит дурен?

Между тем желчный зоолог вызывает Лаевского на дуэль; он ненавидит чиновников всей силой своей души за их слабости, намеревается уничтожить Лаевского при посредстве дуэли, потому что общество не имеет еще хорошо организованного средства истребления паразитов. Двумя пулями обмениваются без результата. Счастливый случай! С радостью очутившись целым и невредимым после тревоги, Лаевский обращает все свое внимание на себя, принимает благородные решения, преобразается во мгновение ока. Он женится на снисходительной особе, несколько потасканной, муж которой умер как раз вовремя; таким образом она снова становится примерной женой. Как один, так и другая снова преобразовываются, ощущают в себе благородные чувства, желание быть полезными себе подобным; эта чета представляет собою образец всех добродетелей; и зоолог возвращает свое уважение преобразованному чиновнику. Вот и всё. Да, это так. Почему? Этого мы никогда не узнаем.

Не думаю, чтобы я преувеличил это заключение: читатели романа могут подтвердить точность этого. Они без сомнения будут, – я говорю о читателях французских,

⁹ Здесь подразумевается повесть «Дуэль». – *Примеч. переводчика.*

– будут также сбиты, как я, эффектными движениями этих забавных личностей: безгрешные логически в разговорах, в которых они решают свои философские теории; колеблемые при малейшем ветре, как только они переходят к действию; необъяснимые в своих неожиданных изменениях, в своем падении, в своем искуплении. Но положения, навязываемые им автором, не ведут за собою никаких последствий; они составляют для них только предлог к продолжительным разговорам, в которых эти метафизические существа раскрывают основы нравственности, науки, социологии; и, исключая фон Корена, они сильно заботятся, чтобы совсем не соотносываться с ними своих поступков. Лаевский говорит доктору, одобряющему его: «Для нашего брата-неудачника и лишнего человека – всё спасение в разговорах».

Эта фраза могла бы служить эпиграфом и выводом к «Дуэли». – Это всё тот же тургеневский Рудин, воскресающий в своих бесчисленных потомках с меньшей искренностью и чистосердечием.

Этакие добряки заполняют сцену. Такими мы видели их в романе, такими же увидим их и в театре. Они переносят на подмостки свою рассудочную философию, свои поступки деревянных кукол, приводимых в движение игривой невидимой веревочкой. Они здесь будут очень мало действовать: отдавшись судьбе, они довольствуются только тем, что жалуются и рассуждают о ней. Кажется, что в рассказчике драматург был пробужден влиянием Ибсена. У норвежца нельзя похитить его «иллюзии мира», поэзии его великих символов, суровой индивидуальности его романтических героинь; у него можно позаимствовать только механические положения его созданий и расстроенных подергиваний.

«Вообще можно сказать, — говорит г. Андреевич, — что репутация Чехова-драматурга гораздо ниже его репутации как беллетриста. В то время как его рассказы и повести выдерживают одно издание за другим, пьесы за два года не могут дожидаться и второго. С образцовой сцены они снимаются очень скоро (“Иванов”); случился и прямой провал (“Чайки”). Говоря о них, критика впадает в скучный, нравоучительный тон, уверяет, что Чехов берется не за свое дело, что его назначение писать и писать повести и рассказы, а пьесы писать не след, что беллетрист вообще не может быть хорошим драматургом, что и Золя терпит постоянные неудачи на сцене, что и сам Тургенев, наряду с гениальными “Отцами и детьми”, создал бледный “Месяц в деревне”, что “Плоды просвещения” и “Власть тьмы” ниже всего написанного Толстым и пр., и пр. От “Чайки” критика пришла даже в прямое негодование и, забывши действительное свое назначение, ограничилась какими-то нечленораздельными звуками вроде: “бред... галлюцинация... ничего не понимаю...” и бедная “Чайка”, как я выше заметил, провалилась (1896 г.). С большим удовольствием вспоминаю, что и тогда мне было жаль двукратной гибели бедной птицы, безжалостно загубленной в пьесе литератором Тригориным, а на сцене — актерами образцовой труппы. Провал казался окончательным, почему удивило известие, что “Чайка”, возобновленная в Москве, встретила как раз обратное отношение к себе, вызвала к себе внимание и даже восторги и стала, пожалуй, звездой сезона».

Чехов выбирает действующих лиц для своих драматических произведений из провинциального общества, по преимуществу из самого серенького, из самого застоявшего

гося: мелкие землевладельцы, чиновники, уездные врачи, мелкие или отставные офицеры. На них на всех лежит печать, общая всем неудачникам.

То же самое отмечает и г. Андреевич.

«Считаю нужным заметить, что излюбленным типом, к которому Чехов относится с большой и очевидной симпатией, является тип русского талантливый неудачника. Варьирует он его с большим мастерством, ставя в разные положения — то общественного деятеля (“Иванов”), то развивая драму на преимущественно (“Чайка”) или даже исключительно (“Дядя Ваня”) психологической почве. Этот тип — общее звено всех пьес, и мне кажется, что, уделяя ему столько внимания, Чехов поступает совершенно справедливо. Не говоря уже о том, что, с известной точки зрения, все мы, русские люди, даже крупнейшие из нас — неудачники, но просто с точки зрения русской литературы тип неудачника — очень и важный, который одно поколение, как какое-нибудь проклятое наследие, передает другому “для дополнения и исправления”. Но исправляется он плохо. Все эти Онегины, Чацки, Печорины, Бельтовы, Рудины, Райские, Карамазовы (Дмитрий, Иван), Раскольниковы, Каренины (Анна) и пр., и пр., что иное, как не натуры высшей чувствительности и высших требований, для которых не нашлось места на жизненном пиру?..»

Местом действия, — или скорее бездействия, — обыкновенно служит господский деревенский дом вблизи какого-нибудь значительного города. Странное предложение делает автор своей публике: «Взгляните, я хочу позабавить вас, раскрыв перед вами всё, что есть наиболее низкого, скучного в вашей стране, в вашей будничной жизни; вы, как и мои герои, жаждете выбраться из этого грязного болота, а я погружу вас туда на несколько часов и докажу вам, что выкарабкаться оттуда невозможно». И этот показыватель ничтожества сдержал данное слово: в зеркале, представляемом им, видно, как скучает Россия; зрители аплодируют изображению той действительности, которую они прозвали скучной, томительной. Утверждаю, я плохо это понимаю.

Рассмотрим самые превозносимые его пьесы: «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры». Первая из них самая бедная элементами интереса. Одна известная актриса, уже приближающаяся к концу жизни, живет уединенно в деревне. Она пленяет там литератора, который сам обрисовывает себя в нескольких словах: «У меня нет своей воли... У меня никогда не было своей воли...» Оба скучают. Также скучая, как и они, но ослепленная соседством этих знаменитостей, молодая глупая девушка хочет испытать ощущение театра; ей дают прозвище чайки, потому что она часто мечтает на берегу пруда, где чайка рассекает воду, — легкий символ мечтательных исканий, волнующих провинциалочку. Она поступает в театр, испытывает там все неприятности, предназначенные актрисам с малым талантом и даже актрисам с крупным талантом. Возвратившись в деревню, возбуждая ревность знаменитой актрисы, у которой она хотела отнять колеблющееся сердце писателя, Нина отказывается выслушать сына этой женщины. Молодой человек, любивший Чайку, застреливается в саду. Ничто не приготовило нас к этой прискорбной развязке; много надо труда, чтобы разобраться в чувствах этих несвязных лиц.

Мне больше нравится «Дядя Ваня». Здесь, по крайней мере, одно действующее лицо, хорошо понятое, заботливо разработанное, дает нам сильное правдивое впечатление. Серебряков, писатель и известный профессор, также удаляется в деревню. Со-

старившийся подагрик, своенравный, но всё же престиж его успехов привлекает к нему совсем молоденькую девушку и покоряет его деспотизму всех его близких, друзей, живших только для его славы; между ними брат его первой жены, дядя Ваня. Последний посвятил всё свое существование великому человеку их семьи; он взялся за управление имением, все доходы с которого отсылал ему. Чехов прекрасно заглянул в сердце писателя; он увидел и вывел на свет все профессиональные болезни, подстерегающие нас, – эгоизм, бездушие, несправедливое презрение к нищим духом, неблагодарность испорченного ребенка, принимающего пожертвования, приносимые этими нищими духом тиранскому владычеству его таланта. Профессору скоро наскучивает деревня; ему кажется, что о нем плохо заботится доктор, великий отвлеченный ученый, гениальный человек, по словам дам, которых он покоряет, развертывая перед ними свои виды на будущее общества; но операции доктора удаются только тогда, когда он пьян. Маленькая погрешность, которую молоденькая Соня извиняет следующим афоризмом: «Талантливый человек в России не может быть чистеньким»¹⁰.

Итак, Серебряков хочет возвратиться в город; не имея денег, он попросту предполагает продать имение. Оно досталось ему от первой жены и по закону принадлежит Соне, племяннице¹¹ покойницы и дяди Вани; Серебряков пользовался неделимостью, в которой все заботы были возложены на других, а все выгоды получал он. Но вот его шурин возмущается; занавес спадает у него с глаз: знаменитый профессор не что иное, как гнусный эгоист. По очень естественной дедукции, дядя Ваня сразу испытывает презрительное мнение о гении, которому он поклонялся: Серебряков, кроме глупостей, никогда ничего не писал, этот педант пускал пыль в глаза глупцам. Деревенский философ в горьких тирадах восстает против «интеллигентов». Вот наконец оборот сердца, прекрасно проведенный, прекрасно объясненный, следовательно, дающий драматический эффект прекрасного качества. Элегантная Серебрякова, разочарованная по другим причинам, сознается Соне, что она желала бы более молодого мужа. Впрочем, она ясно осуждает себя: «Я нудное, эпизодическое лицо...» Елена выражает здесь чувство, которое имеет большинство действующих лиц, выводимых в чеховских комедиях; и, между прочим, они думают вполне правильно. Красивая женщина, тем не менее, кружит голову доктору. «Оба – он и вы – заразили всех нас вашей праздностью... Куда бы ни ступили вы и ваш муж, всюду вы вносите разрушение». Злополучная чета удаляется, всяк снова берется за свою обычную работу: доктор снова возвращается к своим больным, дядя Ваня и его племянница снова открывают свои книги и счета; они будут продолжать отсылать доходы профессору; складки разгладились, снова все при расставании примирились; но все маленькое общество дышит, как бы после пронесшегося урагана. Мир восстановился, если я понимаю вполне символ, потому что избавились от этих двух нарушителей его ума и красоты.

Как бы дополнением этих слов Вогюэ может служить отзыв Н. К. Михайловского, помещенный в его статье «Литература и жизнь» в «Русском богатстве» № 2 за 1902 год.

«С той точки зрения, на которой стоит Чехов, лучи ума и красоты не освещают жизни, по крайней мере, русской жизни, а лишь безнужно взбудораживают ее. Это очень остроумное

10 Слова Елены Андреевны в диалоге с Соней во II действии «Дяди Вани».

11 На самом деле – дочери Серебрякова и его покойной жены. Изложение содержания чеховских пьес грешит и другими неточностями.

объяснение. Оно было бы, кроме того, и верно, если бы профессор “Дяди Вани” был, действительно, лучом света, представителем ума, а не надутым и самодовольным педантом. Но в мысли Вогюэ есть косвенный намек на истину. С точки зрения Чехова в изображаемой им действительности нет места героям, — их неизбежно захлестнет грязная волна пошлости. Нужна какая-то резкая перемена декораций, чтоб эти отношения изменились. Чехов провидит ее в более или менее отдаленном будущем. В конце повести “Дуэль” фон Корен несколько неожиданно размышляет так: “В поисках за правдой люди делают два шага вперед, шаг назад. Страдания, ошибки и скука жизни бросают их назад, но жажда правды и упрямая воля гонят вперёд и вперед. И кто знает: быть может, доплывут до настоящей правды”».

Г. Андреевич тоже наилучшей пьесой Чехова признает «Дядю Ваню».

«По богатству и разнообразию содержания, — говорит он, — по глубине затронутых психологических мотивов лучшей пьесой сборника я считаю “Дядю Ваню”. Дядя Ваня — типичнейший из героев Чехова. Он неврастеник, он слабоволен, он талантливая натура, он неудачник, он, наконец, раб. **Кому**, зачем отдал он свои силы, свои способности, свой ум, на кого истратил свой запас чувства и **зачем** он сделал всё это — вот вопросы драмы, скромно названной “сценами”.

Если бы не тон пьесы, тон, в котором слышатся слезы и жалость, — можно было бы всю эту пьесу принять за сатиру на самопожертвование. Дядя Ваня, Соня, Елена Андреевна — какие-то дикари, питающие своей кровью деревянного истукана, истекающие уже кровью и готовые в каком-то экстазе наносить себе всё новые и новые удары.

Но совсем не сатиру писал Чехов, а драму, в которой лучше, чем в какой-нибудь другой его пьесе, отразилась вся растерянность мирозерцания породившей его эпохи, вся глубина ее тоскливого пессимизма и недоверия, вся испуганность перед действительностью — этой паутиной из мириады случайностей и неразгаданных тайн.

Человек не удовлетворен жизнью, но он склонился перед ней, потому что всякая вера в себя, в свои силы, в возможность сделать что-нибудь исчезла в душе его. И он чувствует себя слабым и растерянным и надевает первое попавшееся ярмо, чтобы не страдать ужаснейшим из страданий — муками одиночества.

Не все ли равно, какое ярмо надеть на себя? Разве между одним ярмом и другим есть какая-нибудь разница? И чем хуже или лучше Серебряков других Серебряковых, всякой серебряковщины вообще?»

Русская публика, как говорили мне, устроила «Трем сестрам» восторженный прием. Преклоняемся перед неизъяснимым. Эти сестры, одна из которых неудачно вышла замуж за слабоумного учителя, а другие еще ищут женихов, живут со своим братом Прозоровым, департаментским Гамлетом, в одном городе, который этот Прозоров описывает так:

«Отчего мы, едва начавши жить, становимся скучны, серы, неинтересны, ленивы, равнодушны, бесполезны, несчастны... Город наш существует уже двести лет, в нем сто тысяч жителей, и ни одного, который не был бы похож на других, ни одного подвижника ни в прошлом, ни в настоящем, ни одного ученого, ни одного художника, ни мало-мальски заметного человека, который возбуждал бы зависть или страстное желание подражать ему. Только едят, пьют, спят, потом умирают... рождаются другие и тоже едят, пьют, спят и, чтобы не отупеть от скуки, разнообразят жизнь свою гадкой сплетней, водкой, картами, сутяжничеством, и жены обманывают мужей...»

Я прерываю отрывок; и это только один куплет, вырванный из нескончаемой жалобы. Понятно, почему сестра Прозорова восклицает: «Живешь в таком климате, того гляди снег пойдет, а тут еще эти разговоры». В сонный город вступает на стоянку полк; он несколько вносит в него жизни. Между офицерами и тремя сестрами завязываются сентиментальные интриги; подробности этого были бы скучны для наших читателей; можно было бы сказать, что эти лица, пресытившиеся всем, скучают от их холодной любви в промежутках между психологическими спорами. Я приближаюсь к катастрофе: это всего только отъезд полка. Пехота уходит, с музыкой во главе, офицеры прощаются с тремя сестрами следующими словами утешения: «Лет через десять, пятнадцать? Но тогда мы едва узнаем друг друга, холодно поздороваемся...» Город снова впадает в свое оцепенение. Прозоровы, брат и сестры, философствуют о суетности всего.

У нас подобный сюжет едва ли бы годился для водевиля: я опасаясь, как бы не поднялся бешеный смех над тремя сестрами, плачущими при виде ухода их военных. Героини Чехова и его слушатели поднимаются более высокими мыслями. «Они уходят от нас... мы остаемся одни, чтобы начать нашу жизнь снова. Надо жить... Надо жить!» – восклицает старшая из сестер. «А я буду работать, – отвечает вторая, – работать!» А третья, Ольга, впад в лирический тон, обнимая двух других своих сестер, в то время как звук труб удаляется и замирает, заключает:

«Музыка играет так весело, бодро, и хочется жить! О, Боже мой! Пройдет время, и мы уйдем навек, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было, но страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас, счастье и мир настанут на земле, и помянут добрым словом и благословят тех, кто живет теперь. О, милые сестры, жизнь наша еще не кончена! Будем жить! Музыка играет так весело, так радостно, и, кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем... Если бы знать, если бы знать!»

При этом ибсеновском крике падает занавес.

Сблизьте последнюю сцену в «Дяде Ване», когда Соня отдается изливанием на ту же тему: «мы отдохнем, мы отдохнем!», и в той же пьесе предсказания доктора, который является самым широким оптимистом:

«Какая еще там новая жизнь! Наше положение, твое и мое, безнадежно... Те, которые будут жить через сто, двести лет после нас и которые будут презирать нас за то, что мы прожили свои жизни так глупо и так безвкусно, – те, быть может, найдут средство, как быть счастливыми, а мы... У нас с тобою только одна надежда и есть. Надежда, что когда мы будем почивать в своих гробах, то нас посетят видения, быть может, даже приятные...»

Я мог бы привести другие изливания, в которых проводится эта мысль разнородными личностями. Она высказывает зачастую мысль, развиваемую в пьесах Антона Чехова: положительное отвращение по отношению к настоящему, смягчаемое колеблющейся верою в бесконечный прогресс. «Те, для которых мы теперь пробиваем дорогу, помянут ли нас добрым словом? Нянька, ведь, не помянут!» – Может быть, – отвечают мужчины; конечно, да, – утверждают женщины. Но как надо жить, чтобы приготовить наилучшее ложе для наших внуков? Какое нам дело, его приготовят наши страдания. Однако, как сказал автор, надо работать. «Господа, – восклицает, уезжая, профессор Серебряков, –

позвольте старику внести в прощальный привет только одно замечание: “надо, господа, дело делать! Надо дело делать!”» – Будем работать, – вот вывод из «Дяди Вани», а этот дядя, может быть, читал «Кандида»¹².

К такому же выводу о пьесах приходит и г. Волжский:

«В последней драме Чехова, в “Трех сестрах” пантеистическое примирение с действительностью и успокоение на существующем снова преподносится читателю и зрителю. На этот раз пантеизм разыгрывается под музыку, из голосов всех трех сестер составляется целый концерт или, по крайней мере, довольно стройное трио.

Три сестры стоят, прижавшись друг к другу.

Маиша говорит о том, что “надо жить... надо жить...” Ирина говорит ей: “Придет время, все узнают, зачем всё это, для чего эти страдания, никаких не будет тайн, а пока надо жить... надо работать, только работать!” Старшая сестра Ольга, “обнимая обеих сестер”, подхватывает и заключает: “Пройдет время, и мы уйдем навеки”, и пр. (полная ее речь приведена раньше).

Здесь апогиальная точка чеховского пантеизма. Он сообщается читателю как радостное откровение, всё яснее и яснее создаваемое автором и способное, как ему, очевидно, кажется, облегчить мучительные страдания непримиримого, пессимистического идеализма.

Здесь перед нами, на самом деле, – яркий, последовательно выраженный пантеизм, доходящий до веры чуть не в переселение душ. Всё существующее, великое и ничтожное, благородное и подлое, страдающее и наслаждающееся, всё перейдет “в радость для тех, кто будет жить после нас”. “Счастье и мир настанут на земле”, и всё оправдается в общей экономии сил природы, всё дотоле дикое, жестокое, бессмысленное приобретет смысл, значение и нравственную санкцию; “и помянут добрым словом и благословят тех, кто живет теперь”. Благословят и нелепые потяготы сестер “В Москву! В Москву!”, и пошлость Соленого, и “тарара.. бумбию” доктора Чебутыкина, и хищничество Наташи... словом, всё, потому что “страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас”... “все эти житейские гадости нужны, так как они с течением времени переработаются во что-нибудь путное, как навоз в чернозем”¹³».

Но русский огород так обширен, что неизвестно, откуда надо начать культивировать его. Дядя Ваня, а также и все другие беспрестанно жалуются, что не знают, что надо делать, хотя они хотят всё делать, всё обнять. В публике эти реалисты съедаются бешеным идеализмом; их мечтание, слишком торопливое, слишком честолюбивое, парализует их волю в их слишком медленной, слишком обширной стране; они ослабевают от недостатка терпения и методы. Вот почему чеховские лентяи, по примеру своих предшественников, кончают свои излияния умоляющим вопросом, который всегда приносит нам русский отголосок: что делать?

12 Имеется в виду философско-сатирическая повесть Вольтера «Кандид, или Оптимизм» (1759), заканчивающаяся словами, ставшими афоризмом: «...но надо возделывать наш сад» (Перевод Ф. Сологуба) // *Вольтер. Философские повести.* СПб., 2006. С. 200.

13 Последняя цитата введена критиком в контекст «Трех сестер» из размышлений доктора Рагина в чеховской «Палате № 6»: «...все эти житейские гадости и мерзости нужны, так как они с течением времени перерабатываются во что-нибудь путное, как навоз в чернозем. На земле нет ничего такого хорошего, что в своем первоисточнике не имело бы гадости» [С VIII, 83-84].

Если русские обвинят меня, иностранца, в непонимании или в преувеличенной суровости, я покажу им на их собственных критиков. Один из них писал недавно:

«Герои Толстого еще размышляют о себе; герои Чехова не размышляют. В душе *толстовцев* продолжается работа; в душе *чеховцев* нет ничего, кроме пустоты. Жизнь пуста, безобразна, скучна. Человек для другого человека является волком... Всё, что происходит с ними, составлено из случайных кусков, эфемерных, лишенных смысла... У *чеховцев* нигилизм Толстого не есть уже отрицание прошлого, соединенное с страшным смелым исканием нового; нет, это склонность души, – пессимизм, – а в жизни это бессильное уныние, изнеможение, гипноз под влиянием пессимизма. Читатель, вполне отдавая дань таланту Чехова, страдает, видя, как проходит эта длинная процессия больных, полутрупов, героев-фантомов...»¹⁴

У Горького мы чувствуем еще скрипучие звуки, его плохо потушенный романтизм еще горит под пеплом; а протест, отгадываемый в его сердце, дает смысл его картинам несчастья. Чехов не волнуется, «не протестует»; это искусник, овладевший модными сюжетами. И вот, может быть, почему его картины, несравненно менее мрачные и менее резкие, чем картины Горького, оставляют нам впечатление более удручающей бесчеловечности.

Легко разобрать в них тенденции и заключить о направлении; но не так легко это сделать в противоречиях, являющихся здесь. Во Франции, когда молодые литературные школы тревожат наши умственные привычки произведениями болезненной психологии, люди уравновешенные вздергивают плечами и говорят: «Это – маленькая группа, ничего собой не представляющая». Мне думается, что они часто ошибаются в этом: те рассказы, в которых они видят только одну фантазию без последствий, свидетельствуют о переворотах в мыслях молодых людей, переворотах более значительных, если не смотреть на них презрительно.

В России, у нас нет такого же средства сравнить в этом одну школу с другой: те, кто направляет и удовлетворяет интеллигенцию, принадлежат сегодня к одному и тому же кружку. Под первенством Толстого, одни Чеховы и Горькие властвуют над воображением. Массы людей, живые силы будущего, позволяют укачивать себя этим советникам отрицания; они довольствуются этими верхушками идей, этим упрощенным фатализмом. Чего же хотят русские и куда они идут?

Во время крепостничества, бедность первых писателей, опиравшихся на народ, была тотчас же понята. Было только одно вероподобное объяснение насмешек Гоголя, гнева Некрасова, меланхолических указаний Тургенева или Достоевского: рабская страна и могла быть только угрюмой и безобразной; надо было воскресить, освободить

14 Здесь использована статья под названием «Маленький фельетон. Толстой – Чехов – Горький (настроение трех поколений)», подписанная К-и-н, опубликованная в «Новом времени», 1901, 20 апреля, № 9030. Цитируемый текст представляет собой обратный перевод с французского. Оригинал соответствующих отрывков: «Толстовцы еще додумываются – чеховцы додумались. В душе толстовцев идет работа, в душе чеховцев одно: пустота. Жизнь пуста, безобразна, скучна. Человек человеку волк <...> Всё, как оказывается, состоит из случайных, бессмысленных, эфемерных мелочей <...> Нигилизм Толстого для чеховцев уже не отрицание старого, которое соединено с жадным и бодрящим исканием нового, с надеждою найти это новое и “всё” объяснить по-новому и по-лучшему. Нет, это настроение – пессимизм, а в жизни – протрация, уныние, гипноз и самогипноз посредством пессимизма. <...> Удивляясь таланту Чехова, читатель страдает, перечитывая его рассказы, вглядываясь в длинную процессию его больных, полумертвых полупризраков-героев». – *Ле Флеминг С.* Господа критики и господин Чехов: Антология. СПб.: Летний сад, 2006. С. 638.

эти мертвые души. Эмансипация совершилась, ее приветствовал глубокий вздох облегчения, во все сердца вкралась надежда. Все имели право ожидать радостного расцвета мысли у писателей; произошло обратное действие; мысль омрачилась. Прошло сорок лет: новоприбывшие только более едки, более мрачны, более сбиты с дороги, чем их предшественники. Какой нежной и животрепещущей представляется жалоба старших по отношению к этим произведениям, в которых философский нигилизм граничит с полным умственным отупением!

Под общими чертами, постоянство которых зависит от народа, от климата, от национального темперамента, под привычными рамками мысли и стиля, установленными первыми представителями русского романа и русского театра, заметны глубокие изменения в нравственной личности новых писателей и их читателей. Напротив всем возможным предсказаниям, эти изменения совершились не в смысле тяготения к Западу, подчинения русских умов логике, управляющей нами. Проследите внимательно кривую, я не говорю от Пушкина и Тургенева, этих убежденных европейцев, но от первых произведений Толстого до Чехова и Горького: слишком далеко сближение между славянским и латинским гением, резко ощущается разница между ними. Самые осторожные из этих литераторов вполне могут занять у нас форму, средства успеха: их душевное настроение скрывается от того, что было существенного в нашем воспитании. Чем я более думаю об этом, тем более укрепляюсь в мысли, посещающей меня с того дня, как я начал следить за русской жизнью: если существует исторический и философский полюс, к которому как бы естественно стремиться разум этого народа, то это – буддизм.

Разумеется, здесь дело идет не о религии, носящей это имя, но о нравственной и умственной склонности, откуда вышла эта религия, со всеми порожденными ею последствиями. Это утверждение легко было бы доказать, если бы брать доказательства только из литературных произведений: вопреки нескольким конвульсивным призывам к жизни и действию, нигилизм все более и более уничтожает самый принцип жизни; он с отвращением отталкивает все ее проявления, он все более спускается вниз к нирване.

Но как примирить эти стремления и тяжелое уныние, утверждающее, кажется, их, со всем тем, что мы знаем кроме этого о молодой, сильной нации, с каждым днем все более старающейся усвоить нашу цивилизацию, стараясь искусно извлекать из нее пользу? Все свидетельства сходятся к соглашению о экономическом развитии России; труд представляется сильным и плодотворным по всем отраслям промышленности, науки, искусства. Эта нация очень честолюбива, как это и приличествует ее молодости и величине. Успехи, достигаемые ею в свете, достигаются неуклонно и методично; они указывают на настолько же практичный разум, как и на силу увлечения. Вот признаки жизненности, которые не согласуются с наблюдениями внутренней жизни; следов буддийской отрешенности от мира совсем не заметно на физиологии трудящейся и завоевывающей России. Можно было бы ответить, что буддийская Индия пользовалась материальной цивилизацией, не уступавшей в утонченности никакой другой цивилизации; эти созерцательные отверженники от жизни развились, и их разум, если уже не их раса, покорили себе две трети известного тогда мира. Историк, который думает, что он схватывает главный принцип развития какого-нибудь народа, какой-нибудь эпохи, не позволит себе остановиться перед очевидными противоречиями, которые беспрестанно подрывают его принцип. Но здесь совсем не место обсуждать эти проблемы. Будем

придерживаться предмета нашего этюда: книг, представляющих идеи, внушенные или принятые их обычными читателями. Эти книги позволяют делать сближение, которое другие признаки заставили бы отвергнуть.

Уясняя окончательно направление Чехова, Волжский пишет:

«Чехов неоднократно уже рассматривался критикой с исторической точки зрения. В самом деле, литературная деятельность Чехова давно так прочно определилась, писательская физиономия так законченно сложилась, что произведения его можно и должно рассматривать в определенной исторической перспективе. Еще в первых своих статьях о Чехове Н. К. Михайловский отметил идейное родство чеховского художественного творчества с литературным поколением восьмидесятников. Конечно, Чехов слишком крупный, оригинальный и самобытный талант для того, чтобы всецело подчиниться какому-либо литературному течению. Во всяком случае идейное, или в известном смысле безыдейное настроение восьмидесятых годов не прошло без влияния на Чехова. Влияние литературы восьмидесятых годов он скоро превозмог, но общий тон этого десятилетия русской жизни, безотрадное состояние интеллигенции и общества этого времени наложили свою печать на содержание и направление творческой работы Чехова. Чехов пережил и перестрадал, продумал и почувствовал настроение общественной реакции восьмидесятых годов, глубоко и оригинально переработал в своем художественном творчестве вынесенные им из этой мрачной полосы русской жизни впечатления. Конечно, широко развернутая в его произведениях картина обывательской жизни, нарисованная на фоне всепринижающей власти обыденщины, не укладывается в узкие исторические рамки восьмидесятых годов, а идет далеко вширь и вглубь русской действительности, как прошлых, так и будущих десятилетий, раздвигается далеко за пределы интеллигентной души в сферу общечеловеческой психологии. Но исходным пунктом, непосредственным психологическим мотивом, толкнувшим талантливого художника к созиданию именно такой, а не другой грандиозной картины, является нравственный кризис общественного настроения восьмидесятых годов, хмурость, тусклость и подавленность интеллигентной жизни. Недаром такое видное место уделяет Чехов в своих произведениях кризису именно интеллигентной души, ее смятению, тоске, неверию, растерянности, дряблости, нудности, неудачливости и вообще всяческой негодности и недужности... Художник все более и более страшится этого беспредельного царства обыденщины, он все чаще ужасается, все реже смеется... Рамки его картины жизни все раздвигаются и раздвигаются, основное художественное обобщение изображаемой им действительности выступает все явственнее и настойчивее. Кризис интеллигентских увлечений и общественных настроений разрастается в мировую трагедию, то освещенную холодным светом пессимистического идеализма, то окутанную успокаивающей тьмой оптимистического пантеизма, смотря по самочувствию художника».

Чехов написал один рассказ, «Мертвое тело», которому все вместе его произведения придают какое-то аллегорическое значение. Какой-то человек погиб на дороге жертвой убийцы или несчастного случая; его тело, покрытое простыней, широко распростерто на краю дороги, на опушке леса; по обычаю русских деревень, два мужика стерегут труп в пустом поле; они греются от холода ночи около разведенного ими костра. Один из них молчит, глупо смотрит спокойным взглядом на умершего; другой болтает: молча-

ние его товарища пугает его, он потоком слов защищается от неопределенных страхов, нападающих на него. По дороге проходит какой-то послушник, напевая церковные мотивы; он также боится, приближается к сторожам и без труда уговаривает болтавшего проводить его от этого злополучного места до ближней деревни. Придурковатый мужик остается один, безмолвный, гипнотизированный белой массой: она выделяется пятном в потемках при вспышках пламени, наполняющего все поле, кажется великанской под светом, выделяющем из мрака этот одинокий, плачевный предмет. Перевертываешь несколько страниц книги, на которых собраны другие рассказы, и кажется, что картина, запечатленная в памяти, воскресает на каждой из этих страниц. Такова Россия, какой ее видит и представляет автор; огромный труп, вытянутый под своим снеговым саваном, сереющим посреди степей и лесов, созерцаемым отупевшим народом, которого покинул послушник, убегающий, шепча свои молитвы, а также и резонер, обманывающий силою своего бормотания тяжелые предчувствия.

В картине недостает только одного лица: человека, который пролил бы на этот призрачный поток черных, едких чернил.

Правы ли будут перед этим богатырем, великаном, воспетым в русских былинах; правы ли будут писатели, которые стараются доказать ему, что он неисцелим, покрыт язвами, наполовину мертв, неспособен снова зажечь здоровой жизнью «раньше ста или двухсот лет?» Удастся ли им развратить его девственную душу, уничтожить ее чувством полной нравственной немощи? Встанет ли на ноги инстинктивным движением этот великан, со всей энергией, которая спит и скопляется в его обширных жизненных резервуарах? «Если бы знать! Если бы знать!» – как говорит Ольга в «Трех сестрах». На что Чебутыкин, великолепный русский старого образца, отвечает нараспев: «Тара... ра... бумбия... сижу на тумбе я... Всё равно! Всё равно!» Когда Чебутыкины говорят это таким образом, то последнее слово служит ответом на всё, потому что оно также обозначает на их языке: «Говорите себе... Что бы ни было, я вполне верю в себя!»

Волжский (А. С. Глинка)

Достоевский и Чехов. Параллель¹

Подготовка текста, предисловие, послесловие В. В. Гульченко

Аннотация: Данное сочинение Волжского интересно уже самим подходом к теме – эмоциональным, откровенно лирическим зачином своего этюда, где он усматривает разницу между Достоевским и Чеховым в принципиальном несовпадении творческих стихий, им свойственных. Трагическому индивидуализму Достоевского, развивает свою мысль Волжский, решительно противостоит не менее трагический универсализм Чехова. То есть, против чеховских горизонталей выступают достоевские вертикали. Это и есть очевидное пересечение их творческих стихий, линии которых в другом – неевклидовом измерении – могут одновременно восприниматься и как линии параллельные.

Ключевые слова: Достоевский, Чехов, параллели, стихии человеческой души, ночь и день, неевклидово измерение, точки пересечения, сложность и простота, слово и безмолвие, безудержность и сдержанность, страстность и целомудрие, безверие и вера, воля и тоска.

Volzhsky (Glinka, A. S.)

Dostoevsky and Chekhov. The Parallel

Text processing, preface and afterword by V. V. Gulchenko

Abstract: This essay by Volzhsky is mainly interesting because of its approach to the topic, because of the emotional and lyric introduction in which the author discovers the difference between Dostoevsky and Chekhov in the fundamental mismatch of their creative elements. Volzhsky affirms that Dostoevsky's tragic individualism firmly opposes Chekhov's tragic universalism. That is, Chekhov's horizontals oppose Dostoevsky's verticals. And here there is the obvious intersection of their creative elements which can be perceived as parallels in another, non-Euclidean geometry.

Keywords: Dostoevsky, Chekhov, parallels, human soul creative elements, night and day, non-Euclidean geometry, cross points, complexity and simplicity, passion and chastity, godlessness and faith, will and ennui.

¹ Публикуется по: *Волжский. Достоевский и Чехов. Параллель* // Русская мысль. 1913. Кн. 5. С. 33-42.

Александр Сергеевич Глинка (1878–1940) – известный русский журналист, публицист, «талантливый критик; пишет под псевдонимом Волжский», – укажет о нем в Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона С. А. Венгеров. И тут же в этой заметке добавит: «Часть написанного Глинкой собрана им в книге “Из мира литературных исканий” (СПб., 1906). Заглавие этого сборника очень верно определяет основную черту духовного облика Волжского. Он – искатель истины в лучшем смысле слова. Ему чужда робость людей, желающих прежде всего успокоения на лоне какого-нибудь определенного мирозерцания; мысль его всегда тревожна. “Критиком” Волжского можно назвать только с формальной точки зрения, потому что он пишет по поводу литературных явлений; чисто литературная сторона этих явлений его совершенно не интересует. В книжке о Чехове он так прямо и заявляет, что цель его – “рассмотреть идейное содержание литературной работы Чехова под одним строго определенным углом зрения”. <...> Властитель дум Волжского – Достоевский – занимает его исключительно со стороны постановки религиозно-нравственной проблемы. <...> “В Достоевском и в том, что за ним и около него, я пережил свой собственный личный кризис рационализма и сознательно и свободно пошел к подлинной религии, не чураясь метафизики и не боясь мистики. Достоевский влек меня, конечно, не в социально-политических моментах своего творчества, а в религиозно-философских озарениях. Осложнение старой идеологии новыми напластованиями шло у меня медленно, с вечной боязнью оступиться, с раздумьем и оглядыванием назад, в страхе переступить дорогое старое новым нужным. Это не страх свистков и усмешечек, которыми преследуется в нашей прогрессивной литературе все уклоняющееся из-под общепризнанного шаблона, а боязнь самого себя, желание не обрывать без нужды традиционной преемственной связи, потребности быть в связи с прошлым, с умершим, своего рода культ отцов, предков. Нарастающая сложность религиозно-философских увлечений всегда была для меня требованием живой совести, как интеллектуальной, так и этической, дальнейшим обоснованием и укреплением того живого делания, к которому звали все впечатления с самого раннего детства”. Как ни искренни и глубоки порывы Глинки к мистике, они не идут на пользу его изящного и тонкого таланта. <...> Совершенно не соответствует также тревожности исканий Волжского его стремление к осевшим формам религиозной мысли. Лучшая сторона его “живого делания” там, где он в рассудочность русской радикальной программы вносит мечтательность мистических порываний, вывода обязанности мыслящего человека из тоски по идеалу, из потребности жертвы, из любви к Богу как началу справедливости. Соединение мистики и метафизики с непреклонной преданностью русской социально-политической радикальной программе делает Глинку одним из наиболее видных представителей того “неоидеализма”, который создан в последние годы С. Булгаковым, Н. Бердяевым, профессором Новгородцевым, П. Б. Струве и др.» [https://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron/29920/Глинка].

Небольшая работа Волжского (А. С. Глинки) была опубликована в пятой книжке журнала «Русская мысль» за 1913-й год.

В последнее десятилетие московским издательством «Модест Колеров» была принята попытка издать Собрание сочинений А. С. Глинки-Волжского в трех томах. Первый том был издан в 2005-м году. Туда, в частности, вошли, помимо собранных самим автором «Двух очерков об Успенском и Достоевском» и «Очерков о Чехове», статьи и рецензии 1903–1905 гг., опубликованные автором в различных периодических

изданиях. В содержание третьего тома, по словам составителя, публикатора и комментатора издания Анны Резниченко, планировались брошюры, статьи, заметки и рецензии 1906–1919 гг., как напечатанные (в частности, и данная работа «Достоевский и Чехов. Параллель»), так и по разным причинам не напечатанные при жизни автора; а также ряд текстов 1930-х гг. Пока этот том в печати не вышел по обстоятельствам, как у Чехова говорится, «от редакции не зависящим»...

В.Г.

В искусстве заявляют о себе две противоположные стихии человеческой души. Одна – жгучая, знойная, как бы насыщенная нервным электричеством, пламенная, огненно-горящая, она изнутри согревается и изнутри же светится самосветящимся светом лихорадочного возбуждения. Страстно взывающая и тревожная, мучительно напряженная и неутомимая, вспыхивает она и разгорается в зовущих вечерних огнях, влекущих и обещающих, несется в волнуемом вихре порывов и стремлений, среди бурь и гроз сменяющихся настроений, выплывающих из ночной тьмы к горящему свету лампы. Она проникает в тайну жизни, врезывается в зачарованную глубину, утопая в ней; врывается в самую темь и добывает правду жизни, красоту творчества в страшном напряжении волевых усилий своих, в лихорадочном горении, в жару и истоме душевной, в мучительном изнурении, среди болящих потрясений и извержений душевной лавы, в трепете взрывов ужаса и восторга, в экстатической иступленности.

Эта беспокойная, мятущаяся стихия эстетической динамики, *стихия великих страстей искусства*, оргиастическая. Противоположна ей другая стихия души, северная, дневная. Власть ее не в зовущих среди тьмы таинственных чарах ночных огней, ночных видений, а в спокойной ровности, в прозрачной ясности дневных лучей. Очарование ее не в темнеющей глубине ночных проникновений, а в светлеющей необъятной шире белого дня, солнечного или пасмурного.

Вместо бурь и гроз, потрясений и иступлений – здесь величавая тишина, вместо бушующих ураганов, волнующихся страстей – здесь видимое спокойствие, ровность, сдержанность. Взрывам душевной мятежности, муке напряжений и изнурений полуночного бдения отвечает здесь, в полудне души, застенчивость, стыдливость, холодок утренней свежести и как бы сонность, связность движений. Мудрости ночной, полуночной, лунной или звездной, отвечает уже иная мудрость белого дня, северного дня. Эта стихия эстетической статики, *стихия великого целомудрия искусства*.

Обе они носят в себе свои тайны, одна – тайну темной ночи, другая – тайну белого дня, и обе вместе влекут вдаль, обещают и зовут...

Но чем ближе к полюсам, тем больше и больше день и ночь сближаются между собой, всматриваются друг в друга, раскрывая загадку своей двойственности в скрытом единстве. Полдень и полночь в искусстве сближаются в какой-то загадочной точке, и раскрывается тайна их глубочайшей *слиянности, двуединства*.

Стихия великих страстей искусства жила и клокотала в Достоевском, вечно рождая бури и грозы. Достоевский весь и всегда в истоме и муке предельного восторга и трепета, в боли и судорогах душевного изнурения. Он впитал в себя с гениальной мощью и довел до края всю тревогу полуночных исканий и бодрствований, звездное, лунное на-

чало русской литературы, русской культуры. В нем и Лермонтов, и Тютчев, и вся вообще струя творческих устремлений к тайне ночной души, к дисгармонической двойственности, трагической сложности.

Если в Достоевском вершина полуночи русской души, то в Чехове крайнее выражение ее полудня. *Достоевский классик, увенчанный звездным венчанием во мгле ночной сокрытости*, в Чехове классицизм дневного начала, он в венце солнечного сияния, полднейной ясности и явности. Чехов весь в стихии великого целомудрия искусства. Он последний классик русского реализма, завершающий и уже преодолевающий его. Последний удивительный цветок на этом древе художественного познания белого дня жизни, самый тонкий, нежный и ароматный цветок. В нем – сияние завершающегося творческого дня нашего реализма, – наступающая сумеречность. В нем и тургеневское, и толстовское, но уже чище, тоньше, классичнее. Здесь можно почувствовать то великое, что открылось нам через Пушкина, загадочно светило в Гоголе и дальше, разветвляясь и разрастаясь. Но в чеховском творчестве многоцветный спектр солнечных лучей объединился в одном белом луче, который все вобрал в себя и как бы погасил манящую пестроту цветов и красок.

И не поэтому ли чеховское *всё*, соборный, синтетический белый луч его творчества принимался вначале критикой за *ничто*, полнота казалась пустотой, солнечность тусклостью казалась, от силы света в глазах темнело, как в жаркий день от избытка солнечности...

Творческая мощь Достоевского изумила собою критику сразу, первой вспышкой своего огня; силу безудержного гения его оценили, почувствовали с самого появления «Бедных людей». Совсем не так приняли гений Чехова; не легко давалась, разгадывалась тайна его творчества, раскрывалась его глубина.

Так же и жизнь Достоевского мы все знаем, еще более предполагаем, чувствуем громадную мощную силу его личности, его переживаний. Жизнь Чехова, самая его личность совсем не так легко чувствуется, в силе своей допускается. И как ни много написали о нем рассказов и воспоминаний после смерти, все же жизнь его, как и творчество, тонет в какой-то странной дымке призрачной неясности, не ухватывается, не раскрывается, не распознается ощутимо в своем подлинном и важном.

Какой же человек Чехов, как и чем он жил?

Многое писалось и пишется о творчестве Чехова, издаются критические комментарии, и я когда-то написал книгу и еще статьи, но тем сильнее, острее чувствую, всматриваясь в черты его творческого лица, что все это, написанное о нем, *не то, не так*, все это отдаленные приближения, слабые намеки. Самое-то настоящее, подлинное, живое и такое выразительное в Чехове не уясняется, не схватывается в характеристиках и разборах, самое индивидуальное, самое-то важное, ценное, такое бесконечно дорогое и любимое, вырываясь, уплывает из-под них, уносится куда-то в манящую даль, в бесконечность, *конкретно* воплощенную в Чехове.

О его жизни много рассказывается, написано много воспоминаний, подробностей, мелочей, деталей, немало верного, тонкого, правдивого, но много и грубого, смешно-не нужного, выдуманного. И все это вместе опять же *не то, не так*. Правдивое, верное только иллюстрирует то, что и без того чувствуется через собственные писания Чехова, через его творчество, такое, как оно казалось прежде, безличное, объективное, однако

очень личное и субъективное. Все, что передается подлинного в рассказах о жизни Чехова, о личности его, познается в душе Чехова непосредственно из творчества, и, кажется, не рассказывая вам, вы и так скажете, что это было, а вот этого не могло быть с ним.

Самое-то живое, самое индивидуальное, интимное и вместе полное огромного общего смысла, что зовет и манит в творчестве и личности Чехова своей обаятельностью, так изумительно, так странно, страшно просто, просто, как белый день, и мудро, как правда этого белого дня. Но потому-то, что она так проста, эта правда, она так и неуловима, потому-то ее так и трудно схватить живой и дышащей. Дорогая, роскошная простота чеховского слова о жизни, такая мудрая простота, что над ней невозможно, бессмысленно мудрить. Она так кристально чиста в своем великом целомудрии, что пытаться вскрыть ее в определениях и словесных уяснениях почти значит замутировать ее прозрачную глубину, спугнуть ее стерегущую тишь. Иногда мне кажется, что вершиной критики Чехова должно быть глубоко понимающее, чутко насторожившееся безмолвие, целомудренное молчание.

Это странно, но все же хочется сказать, что глубокое безмолвие, задумчивое молчание – характернейшая черта творчества Чехова и его личности; в рассказах оно чувствуется, равно как и в письмах. О самом важном, значительном, об огромности жизни, об ее вопросах и тайнах он не просто не говорит, не касается их, не думая, не чувствуя, а именно *молчит о них, очень думая и чувствуя*.

Слово у Чехова рождается как бы без усилия воли, поэтому всегда плывет по вольной воле душевных волн. И как у всех таких художников слова, у Чехова кажется, что он без слов говорит, потому что совершенно владеет словом. Между движением души и выражением его в слове есть расстояние времени и еще какое-то расстояние иного размерения, делающее словесное выражение, даже самое совершенное, не вполне адекватным смыслу душевного переживания. Вот отчего моменты своих самых интимных сложных настроений мы чаще всего не выливаем в слова, а передаем, поскольку передаем, – иначе, без слов, быть может, молчаливым взглядом, выражением лица. Чеховская речь по своей непосредственности очень уж близка к речи без слов, сила ее в том, что она кажется незаметной, беззвучной. У Чехова почти незаметно, невидимо то, *«как»* он передает свое внутреннее, открывается прямо *«что»*. Здесь высшее развитие, совершенство формы, когда она делается нечувствительно легкой, и порою как бы забываешь, читаешь ли роман, видишь ли живопись, изваяние, слышишь ли музыку; словно непосредственно душою глядишься в душу жизни. Таково искусство, но такова же и личность Чехова. Он говорит так правдиво, искренно, так целомудренно просто, как бы молчал. И когда *о чем* стыдливо молчал, то так глубоко, содержательно, что как бы выразительно говорил.

Если речь Чехова целомудренна, проста и так естественна в своей гармонической выразительности, как глубокое безмолвие больших дум и больших чувств, то речь Достоевского изнурительно страстная, мучительно напряженная в своих болящих диссонансах, всегда приподнята до неумолчно зывающего крика. Его творческий голос неровный и нервный, проникновенно грудной, страстно возбужденный, вещающий и вещей. Всегда в тревоге и беспокойстве, в лихорадочном возбуждении, то в ознобе, то в огне, гнался Достоевский за манящими огнями, страшно спешил схватить, выяснить все и со всем договорить до конца, добраться до края, говорил много, пламенно и беспоря-

дно, но никогда не договаривал, много раз принимаясь за одно и то же, влекущее и не дающееся, постоянно обещал, наконец, все выяснить, досказать самое важное, последнее, решающее, почему постоянно надрывался, повторялся, вечно был в долгу у самого себя и читателя. С напряжением, мукой и изнурением вымогал, выпытывал в страстной истоме вещей слов и откровений, болел, изнывал и тосковал, когда не давались они. Страстная жажда и страстная мука двигала им и кричала, и вещала в нем; порою кажется, что уж не он говорит, а *что-то, кто-то* в нем говорит, – так велика экзотическая сила его речи.

Страстная безудержность Достоевского и стыдливая сдержанность, целомудрие Чехова – два края, казалось бы, нигде не сходящиеся.

Еще в детстве Достоевского взрослые говорили о нем: «настоящий огонь». Отец часто говорил подростку-Достоевскому: «Эй, Федя, уймись, быть тебе под красной шапкой». Но Федя не унимался, палящий жар души разгорался пылающими огнями, к юности начавшими его самого пугать и мучить. Красного каления достигает в Достоевском внутреннее пламя в «Подполье» и «Бунте» юности. До белого каления дошло оно в дальнейшем опыте жизни, в «Осанне», прошедшей через горнило сомнений и отрицаний. Дрожащими, зловеще темными тенями и вместе огненно-горящими языками, странно радостными отсветами падает на жизнь Достоевского пережитая им каторга и страшная святая болезнь. Замечательно здесь также и свидетельство биографов, что Достоевский и в буквальном смысле *ночью* жил; самое сильное в его жизни *ночью* протекало; тогда просыпалась, окрылялась и горела душа, тогда он работал, творил, посещаемый вдохновениями, проникновениями, видениями и вещами снами.

Совсем иные свидетельства о Чехове. Школьный товарищ его г. Сергеенко, пытаясь припомнить что-нибудь знаменательное, вспоминает: «Отчетливо рисует передо мной белая маска лица с ухмыляющейся улыбкой... Он не был ни задирой, ни плаксой, ни тем ни сем, что называется. И учился Чехов тоже так себе; и держался он не то чтобы сосредоточенно, “с печатью думы на челе”, как подобало бы будущей *знаменитости*, а скорее *полувяло, полузастенчиво*».

Замечательно, что в дальнейшем впечатления от личности Чехова совсем не отвечали *ее действительным размерам*.

Окружающие Чехова долго не замечали, с кем они имели дело, долго не видели Чехова во весь рост. Внешние условия способствовали этому. Но было еще что-то, что делало Чехова как бы невидимым для глаз. Тоже «*полувяло и полузастенчиво*» встретила его критика, считая «ни тем ни сем». Ни вокруг его, ни в нем самом не было того движения, оживления, какое так характерно для Достоевского. Как говорит сам Чехов, «скудно и грустно, серо и свинцово» было все вокруг. «благополучно и скудно», как пишет он в другом письме... Так много было в Чехове целомудренной скрытности и стыдливости, что русская критика долго и нескромно стыдила его и как бы даже стыдилась им, таким «безыдейным», «безыдеальным», обыкновенным и будничным.

Будничность и внешняя, кажущаяся холодность замечалась в личном общении с Антоном Павловичем. «Встретил он меня приветливо, – рассказывает Бунин, – но так просто, что я, – тогда еще юноша, не привыкший к такому тону при первых встречах, – принял эту благородную простоту за холодность». Рассказывая о дальнейшем знакомстве с Чеховым, Бунин замечает: «Был и он настроен ко мне дружески... по крайней

мере так чувствовалось по его письмам, по той радостной улыбке, с которой он встречал меня... К тому, что я пишу, он тоже относился очень хорошо... Но та сдержанность, о которой я упомянул, не покидала его даже в самые задушевные минуты разговоров, а про его отношение к тому, что я пишу, я узнал как следует только после его смерти из газет: сам он почти никогда не говорил мне об этом. Скажу даже более: он был редкий семьянин, он нежно любил мать, сестру, братьев, но и с ними он держался так, что очень многие думали, что он почти равнодушен к ним... И так во всем... Будничной, дневной была художественно-творческая стихия Чехова, в дневной трезвости писал он, как-то по-дневному и встречен был.

Достоевский писал, как в лихорадочном жару, припадочно, Чехов же говорил Бунина: «Садиться писать нужно тогда, когда чувствуешь себя холодным, как лед». Он писал, как бы стыдясь самого себя; так и письма писал, как и жил, как-то трогательно конфузясь жизни, застенчиво отшучиваясь от людей, стыдясь даже перед самим собой наедине². Чехов в высокой мере любил чистоту, был в *высшем смысле* чистоплотный человек, боялся оболгать себя, перейти естественность и меру, оказаться не самим собой. Отсюда сдержанность, самообладание, исключаяющие всякую приподнятость. В воспоминаниях Куприна отмечено о Чехове: «чрезвычайно редко сказывался в его речах художник и беллетрист. Он отчасти нарочно, отчасти инстинктивно употреблял в разговоре обыкновенные средние общие выражения, не прибегая ни к сравнениям, ни к картинам... происходило это, думаю, от природной сдержанности, но также и от особенной стыдливости. Есть люди, органически не переносящие, болезненно стыдящиеся слишком выразительных поз, жестов, мимики и слов, и этим свойством А. П. обладал в высшей степени». Куприн справедливо указывает в Чехове боязнь пафоса, сильных чувств. «Вообще фраза, – говорит сам Чехов в одном из рассказов³, – как бы она ни была красива и глубока, действует только на равнодушных, но не всегда может удовлетворить тех, кто счастлив или несчастлив: потому что высшим выражением счастья или несчастья является чаще всего безмолвие; влюбленные понимают друг друга лучше, когда молчат, и горячая, страстная речь, сказанная на могиле, трогает только посторонних, вдове же и детям умершего кажется она холодной и ничтожной»...

Чехов как бы вовсе не чувствовал бремени своего «я», его тяжелого ига. Здесь та божественная легкость, с которой мы воспринимаем Чехова в его творчестве. Это «я» легко растворяется, становится прозрачным, невидимым, но невидимо присутствующим. В воспоминаниях Бунина есть такое замечание: «в своих работах Чехов почти никогда не говорил о себе, о своих вкусах. В жизни он также никогда не носился со своим “я”, очень редко говорил о своих симпатиях и антипатиях: “я люблю то-то”... “я не выношу того-то”... это не чеховские фразы... Но симпатия и антипатия его были чрезвычайно устойчивы и определены, и среди его симпатии одно из первых занимала именно естественность».

Достоевский же, несмотря на великую силу его экстатичности, порою мучительно больно ощущал тяготу собственной личности, *слишком чувствовал себя*, свою огромность; отсюда – как ранние боли и вихри самолюбивой мнительности, так и вывихи ду-

2 В этом отношении мне приходилось слышать много характерного от человека, долго знавшего Чехова, но тоже конфузящегося писать «воспоминания».

3 Рассказ «Враги». – *Прим. ред.*

шевного изнурения, самомучительства, самоистязания. Отсюда – душевное раздвоение. Достоевскому так тяжело и трудно было бремя самого себя, что он до ран, до воспалений жегся собой, изнывал от себя, надорвался в изломах и надсаде душевной, в томительной маяте около самого себя, своего страшного, своего темного, своего чужого...

Достоевский записал как-то в записной своей книжке: «Человек всю жизнь не живет, а сочиняет себя, *самосочиняется*». Это самосочинительство было глубочайшей его душевной складкой, особенно сильной в юношеских смутных борениях с самим собой...

Чехов не знает этих мучений самосочинительства. «Мне кажется, – пишет Чехов в одном из писем к Плещееву, – что меня можно скорее обвинить в обжорстве, в пьянстве, в легкомыслии, в чем угодно, но *только не в желании казаться или не казаться*». Вместо узловой мускулистости, волевой требовательности, знойности Достоевского, у Чехова ровность без напряжений, без усилий, ласкающая нега души. Стыдливая трезвость во всем у него, адогматизм, атеоретизм, вольная воля безволя, чуткого и трогательного, красивого и правдивого безволя. «Будем обыкновенными людьми», – пишет он в одном из писем.

Противоположные по своему душевному складу, Достоевский и Чехов противостоят друг другу во всем.

Великим религиозным страстям Достоевского у Чехова отвечает стыдливое, робкое безмолвие, религиозное безволие, бесстрастность неверия, не нежелание, а неумение верить. «Я давно растерял свою веру и только с недоумением поглядываю на всякого интеллигентного верующего», – так писал Чехов сам о себе в письме к Дягилеву за год до смерти. Религиозной мятежности Достоевского, мукам религиозных вопрошаний у Чехова отвечает не атеизм, даже не агностицизм, а именно *безволие в вере*, религиозное безмолвие, немота и немощь. И это чеховское религиозное безмолвие, такое живое и вольное в нем, идет так далеко, что истинная религия рисуется ему в таком отдалении и холодном отчуждении, что представляется математически бесстрастным знанием, которое должно оторваться от старой веры, прежней религии, должно создаться заново из ничего. «Теперешняя культура, – пишет Чехов Дягилеву, – это – начало работы во имя великого будущего, работы, которая будет продолжаться, быть может, еще десятки тысяч лет для того, чтобы хоть в далеком будущем человечество познало истину настоящего Бога, т. е. *не угадывало бы, не искало бы в Достоевском*, а познало ясно, как познало, что дважды два есть четыре. Теперешняя культура – это начало работы, а религиозное движение, о котором мы говорим (религиозно-философские собрания в Петербурге), есть пережиток, уже почти конец того, что отжило или отживает». Это «дважды два четыре» через «десятки тысяч лет» единственное *видимое* утешение Чехова.

Подчеркиваю «*видимое*», потому что у Чехова в его творчестве есть другое, не столь заметное. Утешения Чехова о том, что когда-нибудь будет же на земле «дважды два четыре» везде и во всем, – только скучный, нудный припев очень многих его произведений, особенно пьес и последних рассказов.

В этом припеве чеховской тоски, его плачущих, печальных мелодий некоторые хотят тоже видеть идеал Чехова, его «Бога». Для Достоевского это грядущее в силе и в славе «дважды два четыре» – только плоскость и пошлость, которую всеми проклятиями прокликает, страшным смехом высмеивает он в «Записках из подполья», в раннем и позднейшем бунте. «По крайней мере, – говорит Достоевский в “Записках из подполья”, –

человек всегда так боялся этого дважды два четыре, а я и теперь боюсь. Я согласен, что дважды два четыре – превосходная вещь; но если уже все хвалить, то дважды два пять – премилая иногда вещь». *Обидная ясность* чеховского утешения Достоевским была вулканически взорвана в его «подполье». «Законы природы постоянно и более всего всю жизнь меня обижали», – жалуется его подпольный человек. Вспомним стенания Ивана Карамазова, его возмущения против эвклидовского ума...

Не будем еще говорить о «Подполье» и «Бунте». Все это теперь известное, слишком известное, прямо противоположно нудным речам чеховских героев и самого Чехова в иных письмах и словах о новой жизни, новых людях через тысячи лет: «Страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас» («Три сестры») и «все эти житейские гадости нужны, так как они с течением времени переработаются во что-нибудь путное, как навоз в чернозем» («По делам службы»), «надо работать, только работать», говорит и развалина-профессор в «Дяде Ване», и милый студент Петя Трофимов в «Вишневом саде», все в унисон с тоской отчаяния зовут работать, утешаются о грядущем в веках через тысячелетия «дважды два четыре», зовут «В Москву! В Москву!». Как сказал бы черт Ивана Карамазова: «скучища неприличнейшая».

Изумительно, что это устало-безразличный жест отчаяния Чехова, его усталое безволие, почти гримаса принимаются критикой за идеал, за какой-то указывающий перст и тщательно культивируется, как светоч зовущей правды. В сущности же в нем – минутное выражение чеховской тоски, большой и глубокой, как житейское море, мучительной и стонущей, как закатные дали уходящей жизни, как великий ее плач о самой себе.

Трагическому индивидуализму Достоевского противостоит здесь чеховский, не менее трагический универсализм. Отчаяние личности, взыскующей всего, искушающейся о Боге и мире, встречается с отчаянием мира, утешающемся о месте пусте.

И как различны тоска, томления, искания у Достоевского и Чехова.

Тоска Достоевского в его пламенном искании Бога, Христа живого, абсолютно-конкретного, и воссоединения с Ним в теле Его, в церкви. «Я ишу святынь, мое сердце жаждет их, потому что я так создан, что не могу жить без святынь», – восклицает Достоевский в тоске своей, и тоска его была воистину тоской о Господе. Вечно исполненный святого беспокойства о высшем смысле жизни, вечно ищущий откровений, молящийся о суде, посещаемый видениями, с душой страждущей, молитвенно простертой к Богу, Достоевский всю жизнь свою провел в тревожно-вдохновенных, в страстно-прониновенных порываниях в мир иной, имел сердце высшее, способное великою мукой мучиться «горняя мудроствовати и горних искати». Дышал дыханием *оттуда*, ощущая корни свои *там*, и жил живым чувством соприкосновения своего таинственным мирам иным. Он смотрел на темную жизни загадку взором, теряющимся *там*, в тайне миров иных... Лицо Чехова обращено сюда, оно кажется *бестайным*, страшно здешним, по-сюсторонним. О «мирах иных» он безмолвно молчал тою страшною выразительностью своего безмолвия, о которой говорилось выше. Трепетание вечности и ее огромных невидимых крыл, которое так головокружительно сильно чувствуется в творческих диссонансах Достоевского, у Чехова в его «гармонии» мертвеет под властью времени и смерти. Достоевский весь в стремлении безвременности, весь в напряженности ожиданий, что вот-вот «*времени больше не будет*», «*не может, не должно быть, вот-вот исполнятся времена и сроки*», и правда о конце мира въявь раскроется, разверзая вечность.



У Чехова до ужаса обнажена именно власть времени, он весь в неугасимой скорби, в неутешной тоске тленного, пленного бытия, весь в истоме уходящей, тающей жизни, в вечерних лучах заката, весь в мертвенной бледности, в усталости «так жить» и неизбежной надобности все-таки именно так и жить; вообще, «жить», «работать», «только работать» и стремиться «В Москву! В Москву!»... Чехов весь в *бытовании*, в *быту* и среди быта, Достоевский – в событиях и среди событий. Чехов в обыденности, Достоевский в необычности, чрезвычайности.

У Чехова все, как есть, как бывает, у Достоевского – как случится, разразится, как случится, как может, как должно быть, как не может не быть. Лицо Достоевского творчески озарено огненно-красным светом великих ожиданий, оно воспалено жгучей жаждой горных восхождений, обновлений, перерождений, у Чехова лицо жизни мертвенно-бледно, оно в великой усталости, на убыли. Здесь тлеющие угли и пепел догорающих огней, уныние и скорбь великого Пана, уставшего изживать жизнь в бесцельном, бессмысленном круговращении, – великого Пана, ощутившего, наконец, пустоту и скуку своего величия и смерть внутри самого себя.

Достоевский порой в желаниях, стремлениях своих говорит: «Всё или ничего»; Чехов ищет хотя чего-нибудь, хоть какой-нибудь радости жизни, хочет улыбнуться светло и весело чему-нибудь в ней. Достоевский извивается в судорожных муках греха, в болях совести, в столах покаяния; у Чехова в ласкающей нежной мягкости, изящной и красивой, тает грусть сожаления, боль страдания, печаль раскаяния и муки совести. Белоснежная тоска его и сам он весь как бы лучится в божественной легкости и прозрачной ясности. Достоевский весь в дерзающей активности, в мужественной мощности усилий, Чехов – в уступчивой пассивности, в ласковой женственности.

Пересечение параллельных

В опубликованной выше работе Волжского «Достоевский и Чехов. Параллель», появившейся на свет в 1913-м году, достигается, на наш взгляд, главное: искусно намеченные и частично прочерченные им параллели пересекаются. Автор добивается своих результатов в пору, когда мысли о теории относительности посещали не одну мудрую голову.

Уже приходилось писать, что XIX век стал последним столетием, удерживавшим массовое сознание населения нашей планеты в пределах земного пространства. К началу XX века сознание это было уже вполне подготовлено, чтобы признать новый взгляд человечества на себя. Взгляд не по принципу зеркального отражения, а как бы со стороны – третьим зрением, если под первым полагать взгляд снаружи, а под вторым – взгляд изнутри.

Новый этот взгляд не мог быть сформулирован и сформирован без совместных усилий науки и искусства и, в частности, без Эйнштейна и Чехова, параллельные чьих поисков незримо, но вполне осязаемо пересеклись.

Надо заметить, что к 1905 году, независимо от А. Эйнштейна и одновременно с ним, А. Пуанкаре разработал основы специальной теории относительности с анализом ее приложений и математических следствий.

Известный исследователь научного творчества Эйнштейна Б. Г. Кузнецов писал: «...художественная литература и посвященные ей исследования чаще и во все более

обобщенной форме показывают коллизии научного творчества, поднимаясь от отдельных литературоведческих экскурсов к интегральной демонстрации связи науки, морали и эстетики» [Кузнецов 1979: 557].

С другой же стороны, стоит обратить внимание на слова А. Кугеля в его опубликованных в 1900 году «Театральных заметках» о чеховском «Дяде Ване»: «Г-н Чехов чувствует, мыслит и воспринимает жизнь эпизодами, частностями, ее разбродом, и, если можно так выразиться, бесконечными параллелями, нигде не пересекающимися, по крайней мере, в видимой плоскости» [Кугель 1900].

Речь, как видим, идет о некоем встречном движении науки и искусства, составляющих в целом то, что называется культурой человечества.

Речь идет о том встречном движении, где параллели науки и искусства так или иначе, рано или поздно – *пересекаются*.

Таким образом, уже самой постановкой вопроса мы обязаны не только Волжскому или вышеупомянутому Кузнецову, но и, конечно же, Эйнштейну с его теорией относительности, и Чехову с его, скажем так, практикой относительности, результатом которой являются его пьесы – не менее знаменитые, чем открытия Эйнштейна.

Фигуру Эйнштейна невозможно ограничить одной только этой связью – с фигурой Чехова, исследование которой дарит нам множество «сюжетов для небольшого рассказа». Тот же Кузнецов, например, весьма плодотворно сопоставлял Эйнштейна с Достоевским и другими художниками, другими творческими личностями. А вот как отзывается о Достоевском сам Эйнштейн: «Достоевский дает мне больше, чем любой научный мыслитель, больше, чем Гаусс» [Мошковский 1922: 162]; «Достоевский показал нам жизнь, это верно; но цель его заключалась в том, чтобы обратить наше внимание на загадку духовного бытия и сделать это ясно и без комментариев» [Эйнштейн 2011: 33].

17 августа 1880 г, после завершения работы над главой «Черт. Кошмар Ивана Федоровича», Достоевский сделал две записи. Вот вторая из них: «Реальный (созданный) мир конечен, невещественный же мир бесконечен. Если б сошлись параллельные линии, кончился бы закон мира сего. Но в бесконечности они сходятся, и бесконечность есть несомненно. Ибо если б не было бесконечности, не было бы и конечности, немислима бы она была. А если есть бесконечность, то есть бог и мир другой, на иных законах, чем реальный (созданный) мир» [Достоевский XXVII, 43]. «Итак, – заключает по сему поводу Е. И. Кийко, – бытие бога и “другого мира” вытекает из признания бесконечности пространства, для которого справедливы иные, чем для Земли, неэвклидовы закономерности» [Кийко 1985: 126]. Это же подтверждает и один из героев Достоевского, Иван Карамазов: рассуждая о создании богом земли по эвклидовой геометрии и с приятием умом человеческим лишь трех пространственных измерений, он полагает меж тем, что «находились и находятся даже и теперь геометры и философы, и даже из замечательнейших, которые сомневаются в том, чтобы вся вселенная или, еще обширнее – всё бытие было создано лишь по эвклидовой геометрии, осмеливаются даже мечтать, что две параллельные линии, которые, по Эвклиду, ни за что не могут сойтись на земле, может быть, и сошлись бы где-нибудь в бесконечности» [Достоевский XIV, 214]. По всему видно, настал тот исторический час, тот критический в развитии цивилизации момент, когда начинает действовать известный принцип горы и Магомета: если бесконечность не приближается к человеку, то человек сам приближается к ней.

Достоевский, по мысли И. В. Ружицкого, осуществляет это так: он «сначала связывает детали, создает систему событий, действий, а потом – нарушает ее, создавая неопределенность, чтобы доказать, что дважды два не равно четырем. Неопределенность – это мир, где количество возможностей сосредоточивается в бесконечности. Элемент случайности, появление возможностей разрушает детерминизм образа, его архэ». «Для чего это надо Достоевскому? – задается резонным вопросом исследователь. – По всей видимости, ответ заключается в стремлении автора обнаружить что-то в хаосе возможностей, но для этого надо такой хаос возможностей создать. Когда исчезают «возможные миры», остается... бобок, тот самый бобок, в котором случайности, вероятности, неопределенность соединились в одной точке, наступает строго детерминированный мир неодушевленных и... одушевленных деталей» [Ружицкий 2017: 18]. Свойственное спившемуся герою «фантастического рассказа» Достоевского умение обнаруживать и синтезировать этот самый «бобок» в хоре подпольных, неодушевленных (или же, выразимся точнее, новоодушевленных) кладбищенских обитателей, – подобное этому умение обнаруживается и в других сочинениях писателя с его пока еще живыми персонажами, в частности, в тех же «Бесах» и «Братьях Карамазовых».

«Поэтика Достоевского, – пишет Б. Г. Кузнецов, – была рационалистической, потому что сквозной темой его романов была мысль, бьющаяся в своих противоречиях, стремящаяся к воплощению человеческая мысль». По мнению исследователя, «сцена, где Иван Карамазов отказывается от любой, пусть даже “неэвклидовой” вселенской гармонии, если она включает мучения ребенка, это не только ключ к “Братьям Карамазовым”, но и ко всем произведениям писателя и к его поэтике, к этому удивительному просвечиванию космических проблем через сугубо локальную, бытовую, приземленную картину» [Кузнецов 1979: 557].

«Романы Достоевского – это *страшный крик* (курсив наш. – В. Г.), который прорезал ночь, и теперь уже никто не может уснуть. <...> Это крик боли, жажды гармонии, который вошел в историю человеческой культуры как вопрос, обращенный к XX столетию» [Кузнецов 1979: 570]. Произведения Чехова – преимущественно горькая, ироничная усмешка, адресованная грядущим поколениям, сквозь двести-триста и тысячу лет. Чехов не прячется, не затеривается среди своих героев, а напротив, продолжает оставаться буквально в каждом из них, разделяя вместе с ними их заботы, тревоги, разочарования. Чехов не верил и не искал гармонию – он скрупулезно выстраивал свою логику миропонимания, логику дисгармонии, обнаруживая и в ней свою поэзию и красоту. По мысли же Б. Г. Кузнецова, «напротив, дисгармония кажется Достоевскому чем-то нереальным, фантастическим, каким-то тяжелым кошмаром, когда человек хочет и не может проснуться». У Достоевского, считает он, «страсть служит аккомпанементом мысли и по большей части выражает порыв к утверждению, проверке, испытанию мысли. Настроения героев редко бывают безотчетными и даже в этих случаях быстро расшифровываются и оказываются коллизиями мысли». У Чехова же, на наш взгляд, страсть, чувство главенствуют над анализом и, как бы минуя его, подводят читателя (и зрителя) к необходимой мысли. Вот почему чеховские герои более понятны нам не когда они говорят или, тем более, разглагольствуют, а когда они действуют и молчат.

«Достоевского, – полагает Б. Г. Кузнецов, – поглощала не перспектива небытия – здесь он, вероятно, воспринимал формулу Эпикура не только логически, но и как ощу-

щение, – его интересовала реальность индивидуального бытия. Если освободить помыслы Раскольникова, Ставрогина, Ивана Карамазова от того, что их разделяет, останется напряженный, доведенный до границ разума, позже до безумия, вопрос: “Живу ли я?”, “Реально ли мое индивидуальное бытие?” Вопрос этот в известном смысле обратный по отношению к сомнениям в реальности внешнего мира» [Кузнецов 1979: 590].

Кажется, что и Чехов порой в этом смысле ощутимо приближается к Достоевскому, например, в сцене бунта пьяного Чебутыкина, восставшего наконец не только против других, но и прежде всего против самого себя, способного, кажется, в эти отчаянные для него минуты на встречу с самим чертом, готового в самом себе признать фантома – реального, настоящего фантома. Истинного философа открывают в нем дважды повторяющиеся его слова: «Может быть, нам только кажется, что мы существуем, а на самом деле нас нет» / «Ничего нет на свете, нас нет, мы не существуем, а только кажется, что существуем... И не всё ли равно!» [С XIII, 162, 178]. Чебутыкин специально уравнивает фантомность с реальностью, разделяя одну от другой на некие параллельные линии существования, и в этом смысле вышеуказанный его бунт – одна из редких точек пересечения, кульминация сюжета. А при этом он еще ухитряется случайно разбить любимые часы покойной мамы трех сестер, женщины, которую по-настоящему любил: он буквально – «вдребезги!» – разбивает самое ВРЕМЯ, приговаривая себя к безнадежному существованию среди его осколков. Следует, наверное, сказать, что этим своим действием не он утрачивает время, а само время зримо *утрачивается в нем*, переходя из настоящей своей субстанции в прошедшую (прошлую); это жизнь истаивает, заканчивается в нем... А фраза Солёного в «Трех сестрах» по поводу отдаленности вокзала от города: «...если бы вокзал был близко, то не был бы далеко, а если он далеко, то, значит, не близко», – еще одно подтверждение, пускай и шутливое, *теории относительности*. (С этой философемой чеховского героя своеобразно рифмуется фраза Достоевского из его дневниковой записи, приведенной выше: «...если б не было бесконечности, не было бы и конечности, немислима бы она была».) И, в конце концов, все время собираться в Москву и все время не уезжать – это тоже глубоко противно обыкновенной, однолинейной житейской логике...

Сочинение Волжского интересно уже самим подходом к теме – эмоциональным, откровенно лирическим зачином своего этюда, где он усматривает разницу между Достоевским и Чеховым в принципиальном несовпадении творческих стихий, им свойственных. «Обе они, пишет он, носят в себе свои тайны, одна – тайну темной ночи, другая – тайну белого дня, и обе вместе влекут вдаль, обещают и зовут... Но чем ближе к полюсам, тем больше и больше день и ночь сближаются между собой, всматриваются друг в друга, раскрывая загадку своей двойственности в скрытом единстве. Полдень и полночь в искусстве сближаются в какой-то загадочной точке, и раскрывается тайна их глубочайшей *слиянности, двуединства*». Трагическому индивидуализму Достоевского, развивает свою мысль Волжский, решительно противостоит не менее трагический универсализм Чехова. То есть, против чеховских горизонталей выступают достоевские вертикали. Это и есть очевидное пересечение их творческих стихий, линии которых, заметим, в другом – неевклидовом измерении – могут одновременно восприниматься и как линии параллельные, уносящие нас в «звездное, лунное начало русской литературы, русской культуры» (Достоевский), «в манящую даль, в бесконечность, конкретно воплощенную в Чехове».

Волжский полагает Достоевского «классиком, увенчанным звездным венчанием во мгле ночной сокрытости», а Чехова, как представителя классицизма дневного начала, он видит «в венце солнечного сияния, полудневной ясности и явности». Его окончательный расклад таков: «Если в Достоевском вершина полуночи русской души, то в Чехове крайнее выражение ее полудня». Таким образом, в целом две этих творческих стихии входят в некие многослойные сутки эстетического календаря – полный, как сказал бы Волжский, «творческий день нашего реализма».

«Страстная безудержность Достоевского и стыдливая сдержанность, целомудрие Чехова – два края, казалось бы, нигде не сходящиеся». Сказав это, Волжский, тем не менее, взялся (и весьма успешно) намечать, отыскивать точки пересечения указанных и угаданных им параллельных.

По свидетельству биографов, как пишет Волжский, «самое сильное в его (Достоевского. – В. Г.) жизни *ночью* протекало; тогда просыпалась, окрылялась и горела душа, тогда он работал, творил, посещаемый вдохновениями, проникновениями, видениями и вещими снами».

Другое дело – Чехов. Волжский выскажется о нем так: «Стыдливая трезвость во всем у него, адогматизм, атеоретизм, вольная воля безволя, чуткого и трогательного, красивого и правдивого безволя». Чехов, по отзывам его современников, Сергеенко, например, еще в школьные, ученические годы держался «не то чтобы сосредоточенно, “с печатью думы на челе”, как подобало бы будущей знаменитости, а скорее *полуяло, полузастенчиво*». В этом вот “полу-” – один из основных ключей к поэтическому арсеналу Чехова, у которого, по замечанию Волжского, слово «рождается как бы без усилия воли, поэтому всегда плывет по вольной воле душевных волн», в котором он прозорливо и справедливо выделяет «глубокое безмолвие, задумчивое молчание». В его молчании содержится «та божественная легкость, с которой мы воспринимаем Чехова в его творчестве. Это “я” легко растворяется, становится прозрачным, невидимым, но невидимо присутствующим».

Будучи художником слова, Чехов гениально умеет молчать о том, о чем он думает и чувствует. Потому речь Чехова и кажется незаметной, беззвучной. Недюжинная сила его художественного молчания в том, что «между движением души и выражением его в слове есть расстояние времени и еще какое-то расстояние иного размерения, делающее словесное выражение, даже самое совершенное, не вполне адекватным смыслу душевного переживания». Молчание у Чехова выше, шире, образнее и выразительней слова, которое здесь правильнее было бы назвать *Словом в пространстве Молчания*.

Применительно к Достоевскому, впору говорить о многоголосии, некоем хоре голосов, выросшем и сложившемся, то и дело разрастаясь и резко устремляясь то ввысь, то вниз, симфонически насыщенном одиноком, индивидуальном голосе – выражении глубоко индивидуальной личности, этакой «вещи в себе» как сущности в себе, становящейся, вызревающей сущности, усилиями умственных и душевных исканий извлекаемой из некой первородной сущности – ее плоти, сгустка и концентрата.

Слово, рождающееся у Чехова без кажущегося усилия воли, на самом деле свидетельствует о силе мысли и чувства писателя; Достоевский же как раз силен силою энергичного, атакующего слова, отважно и даже безоглядно рвущегося в бой за истину, пробивающегося к победе буквально напролом.

Верхом чеховского совершенства была обыкновенность, предельное, максимальное внимание к повседневному и будничному, как-то незаметно способному обернуться мигом вечности, единственным и неповторимым: чеховская неповторимость происходит именно из нее – из повторяемости...

Энергией взрывного, клокочущего Достоевского, напротив, оказывалась некая неумная предельность во всём, повышенное внимание к неожиданностям (не случайно в его словаре так часто встречается слово «вдруг»).

Ю. Карякин подсчитал, что в произведениях Достоевского около четырех тысяч раз встречается слово «вдруг». «“Вдруг” здесь, – пишет Карякин, – и порождение нового хронотопа и одно из средств его построения. (“Вдруг-хронотоп” вмещает в себя все времена и пространства.) Вообще слово “вдруг” у Достоевского можно, по-видимому, считать предельно минимальной (неразложимой дальше, но все-таки цельной) единицей, мерой бессознательной художественной изобразительности. <...> Можно сказать, что Достоевский в конце концов создает образ, художественный образ “Вдруг”, создает этот образ и словом и сценами (“вдруг-слово”, “вдруг-сцена”») [Карякин 1989: 642, 643].

Саму эту единицу «вдруг» Карякин дифференцирует следующим образом:

«Есть “вдруг” – носитель мертвого времени и “вдруг” – носитель времени живого. “Вдруг” – некрасивость и “вдруг” – красота.

Если четыре тысячи “вдруг” Достоевского предвосхитили миллионы “вдруг”, обрушившиеся на нас в XX веке, то сколько и каких “вдруг” ожидают нас в веке XXI?» [Карякин 1989: 644-645].

В. Шкловский назвал любимое слово Достоевского «словом о разорванности жизни, о ее неровных ступеньках» [Шкловский 1983: 568]. Сам он характеризовал «вдруг» как «включение новой силы, включение новых качеств, новых заданий» [Шкловский 1983: 567]. Тут, следуя Шкловскому, впору говорить уже и о «вдругой» действительности, «вдругой» жизни.

«Вдруг» Достоевского по-своему подготовило возникновение «звука лопнувшей струны» Чехова.

«Звук лопнувшей струны», достигнув имени Раневской, не иссяк там, а унесся дальше в XX век и доносится до нас и поныне. Нет, он не стал громче, но он стал, увы, настойчивей.

Почему – «увы»? Потому что слишком много «вдруг» накопилось за это время, едва ли не достигнув пределов критической массы...

В сонме душевных недугов Достоевского Волжский выделяет в качестве главного его «душевное раздвоение. Достоевскому так тяжело и трудно было бремя самого себя, что он до ран, до воспалений жегся собой, изнывал от себя, надорвался в изломах и насаде душевной, в томительной маяте около самого себя, своего страшного, своего темного, своего чужого...»

Достоевский и Чехов категорически по-разному понимали и, главное, соблюдали внутреннюю этику: взаимоотношения с собой. Первый, как известно, истово и безоглядно изнурял себя самомучительством, второй же ограничивался самоучительством и как жил, так и творил. Душевное раздвоение первого резко контрастировало с душевным *сдвоением* второго. Достоевский, по его же словам, предпочитал «само сочинять»

ся», Чехов же просто и буднично сочинял сам, не беспокоя при этом сверх должной меры собственную натуру.

«Бестайное» лицо Чехова смотрит на нас спокойно и мудро. Искаженное гримасою мучительного поиска Бога и веры, неутолимого желания прожить чужие страдания собственным нутром и, в конце концов, вынести их, лицо Достоевского, кажется, обращено не только и не столько к нам, сколько куда-то поверх нас, помимо нас. Это – не просто разница взглядов на сущее в мире, но и принципиально разные способы приятия и неприятия жизни. Параллельные между двумя титанами литературы не пересекаются, как и положено в обычной евклидовой геометрии, но все же странным образом скрещиваются, перекликаются, проникают друг в друга в соответствии с другой геометрией – Лобачевского.

«Чехов, – напишет наш замечательный театральный педагог М. М. Буткевич, – шагнул, как Лобачевский, в совершенно новое, неевклидово пространство (в не аристотелевское измерение), где драма открывала другие закономерности, новые и неожиданные, непривычные и непредвидимые. Он понял, что драма завершила и исчерпала свой композиционный, сочиняемый период развития; он не мог создавать, что начинал новый этап, он только ощущал и предчувствовал это» [Буткевич 2005: 530]. Давняя статья Волжского – одно из первых свидетельств этого предчувствия.

В своем исследовательском этюде о Чехове и Достоевском Волжский темпераментно и прозорливо всмотрелся в существование и взаимодействие двух столь разных поэтик, разведя их, так сказать, по обжитым своим углам. В оригинальных своих размышлениях Волжский всецело доверился собственному читательскому чувству, возбужденному и напитанному впечатлениями от прочитанного.

Литература

- А. К-ль* <А. Р. Кугель>. Театральные заметки // Театр и искусство. СПб., 1900. № 8.
- Буткевич М. М.* К Игровому театру. М.: Изд-во ГИТИС, 2005. 702 с.
- Венгеров С.* Глинка А. С. [Электронный ресурс.] Режим доступа: https://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron/29920/Глинка (дата обращения 17.08.2017).
- Кийко Е. И.* Восприятие Достоевским неевклидовой геометрии // Достоевский. Материалы и исследования. Вып. 6. Л.: Наука, 1985. С. 120-128.
- Карякин Ю.* Достоевский и канун XXI века. М.: Сов. писатель, 1989. 656 с.
- Кузнецов Б. Г.* Эйнштейн: Жизнь, смерть, бессмертие. М.: Наука, 1979. 695 с.
- Мошковский А.* Альберт Эйнштейн. Беседы с Эйнштейном о теории относительности и общей системе мира. М.: Работник просвещения, 1922. 209 с.
- Ружицкий И. В.* «Возможные миры» в семантическом пространстве Достоевского. // “Stephanos”. М., 2017. № 1 (21). С. 9-21.
- Шкловский В.* Избранное: В 2 т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1983. 640 с.
- Эйнштейн о религии // Альберт Эйнштейн. М: Альпина нон фикшн, 2011. 144 с.

Хелен Макэфи

Чехов и дух Востока¹

Публикация, вступительная статья, примечания В. В. Гульченко

Аннотация. Статья полемична по отношению к высказываниям американских славистов 1910-х годов, пытавшимся квалифицировать русскую культуру как отсталую «азиатчину». Автор статьи оценивает Россию и русскую культуру как гармоничное пространство между Западом и Востоком. Примерами интеллектуального богатства служит творчество Достоевского и Чехова. Первая публикация данной работы вышла на английском языке в 1916 г., русский перевод публикуется впервые.

Ключевые слова: Россия, Запад, Восток, Достоевский, Чехов, культура, менталитет.

McAfee, Helen

Chekhov, and the Spirit of the East

Publication, introductory article, and comments by V. V. Gulchenko

Abstract. The article is polemical towards several statements made by American Slavacists in the 1910s, who tried to qualify Russian culture as “Asian backwardness”. The author considers Russia and Russian culture to be a balanced space between East and West. Dostoyevsky and Chekhov’s body of work serve as examples of intellectual wealth. This article was first published in English in 1916, Russian translation is published for the first time ever.

Keywords: Russia, East, West, Dostoyevsky, Chekhov, culture, mentality.

Август шестнадцатого, или Закат Запада и восход Востока

Непременным условием сохранения цивилизации на планете Земля является, на наш взгляд, устойчивый баланс между Востоком и Западом, эту цивилизацию образующими. Развитие цивилизации достигает наибольших успехов в моменты достижения чаемого баланса; нельзя, однако, сказать, что история нас щедро балует такими момен-

¹ Перевод с английского. Оригинал публикации: McAfee, Helen. Tchekhov, and the Spirit of the East. *The North American Review*, Vol. 204, No. 729 (Aug., 1916), pp. 282-291.

тами. Коллективный разум человечества велик, но уязвим разноверием, разноповедением, разномыслием и разночувствованием отдельных представителей человечества – любых религий, рас, полов и возрастов. Но Запад и Восток всегда будут нужны друг другу, как Адам необходим Еве и наоборот. Запад и Восток – это культурный фундамент цивилизационной семьи. И еще это как день и ночь, как солнце и луна и любые другие парные элементы бытия.

Освальд Шпенглер считал, что мировая война – это начало агонии европейской цивилизации. Его соотечественник Отто Зеек еще в 1901 году выпустил шеститомный труд «Закат античного мира» и, наверное, вдохновил Шпенглера на повтор в названии слова «закат». В 1918-м году, подводя итоги Первой мировой войны, снесшей в никуда четыре империи, в том числе и германскую, Шпенглер объявил в своей пророчески-знаменитой книге «Закат Европы» (с недавних пор получившей и второе дублирующее название: «Закат Западного мира»), что ей осталось просуществовать примерно 100 лет, и обозначил, соответственно, ее конец в 2018-м году. И он описал, как это конкретно произойдет: сначала туда нахлынут потоки чужаков, пришлых людей из других стран, затем начнутся погромы, бунты, одиночки станут стрелять по толпе. Одновременно с этим экономику поразит глубочайший кризис. И еще он предсказал, что примерно за пять лет до окончания гибели цивилизации в климате Земли произойдут глобальные изменения климата, Европа замерзнет и в ней останутся лишь те мигранты, которые способны приспособиться к холодам. Разве не в наше с вами настоящее и будущее заглянул он?..

Черты упадка цивилизации, коренящегося в изменениях дуализма ее отношений с культурами, по Шпенглеру, таковы: непомерное «омассовление» городских поселений, упадок и увядание деревень и замещение их огромными городами; современный горожанин вырождается в нового кочевника и безбожника, интересами которого станут деньги и власть, а героические мифы и патриотизм – пережитками прошлого, приговоренными к забвению; войны за мировое господство или, как сейчас принято выражаться, глобализация; приход к власти диктаторов в отдельных государствах; разрушение прежних укладов жизни и перенасыщенность ее техникой.

Каждая культура (а их в истории развития цивилизации Шпенглер насчитал восемь) имеет свою душу, на первом этапе эта душа порождает язык, вероучения, искусство, науку и государство, на втором этапе душа внезапно застывает, окоченевает, что приводит к упадку и гибели цивилизации. Девятой великой культурой он считал пробуждающуюся русско-сибирскую цивилизацию. Американский ясновидящий Эдгар Кейси, угадавший подобные и многие другие перемены намного раньше Шпенглера – в конце все того же 1901-го года, называл ее славяно-сибирской и тоже был уверен, что после падения «охладевшей» Европы именно девятая культура будет править миром.

Один из идейно-эстетических столпов этой культуры – Чехов. В австралийской экранизации его пьесы «Дядя Ваня» под названием «Сельская жизнь» тамошний Астров, упираясь взглядом в карту Европы, произносит примерно следующее: «А, должно быть, в этой самой Англии теперь холодища – страшное дело!» Еще одна экранизация того же «Дяди Вани» названа «Август» (режиссер Энтони Хопкинс, Великобритания–США, 1996). И это не случайно: август – особый, переломный, «отдельный» месяц в годовом календаре. Можно привести десятки самых разных исторических примеров из разных сфер человеческого существования, подтверждающих эту самую особость: чего толь-



ко не происходило и не происходит именно в августе: с одной стороны, традиционное время отдыха во многих странах, в любые годы; с другой стороны – пора серьезных, неизбежных перемен, некая необъяснимо ожидаемая кульминация бытия. Так или иначе, один только август может вобрать, вместить в себя целое столетие.

«Когда жизнь безопасна и сравнительно легка, люди в нашей части земного шара не очень-то задумываются о ее смысле, – пишет в своем эссе Хелен Макэффи, опубликованном в США ровно сто лет назад, в августе 1916 года. – Но начинается война, и все меняется. Когда смерть собирает свой страшный урожай, мы спрашиваем друг друга: чего стоит наша жизнь? На Востоке этот вопрос по целому ряду причин всегда оставался главным, и мы уже получили на него столько же ответов, сколько существует великих религий. И вот теперь трагедия мировой войны снова напоминает об этих ответах людям разных стран. И я ни за что не поверю, что в свете сегодняшних событий интерес Чехова к проблеме смысла жизни можно считать не более чем “навязчивой причудой”».

Смысл жизни определяется развитием и становлением цивилизации и во многом подсказывается ею. Чтобы бежать в ужасе, например, от Эйфелевой башни, прежде она все же должна быть построена. Рядовые строители цивилизации не все становятся заслуженными деятелями науки и культуры, еще меньшее число из них вырастает до прорабов духа, не говоря уже о следующих номенклатурных степенях мастеров культуры созидания. Иное дело – разрушение, с ним намного проще: единицы стремительно объединяются в десятки и сотни, сотни – в тысячи, тысячи – в миллионы и etc. В периоды мировых войн, приступов коллективного ожесточения и припадков причинения боли ближайшему своему или даже ближайшему эти картины разрушений рисуются самой действительностью почище полотен кисти Айвазовского или, допустим, Босха.

Задумавшийся о смысле жизни наивный провинциал из «киевских мещан», где-то на мелком озере, вознамерился было взглядеться в нечто из «области отвлеченных идей» – в лики таинственной космической гидры под названием (или все же – именем) Мировая душа: это вам не «сюжет для небольшого рассказа», а нечто, по замаху, несоизмеримо большее: «эпопея»! В этой ученической попытке прикоснуться хоть кончиком ума к тайнам цивилизации, разумеется, должно бы проявиться намного больше усилий интеллекта и умения выразить свои мысли – но кому-то ведь надо и пробовать! Треплев и пробует – оценивает жизнь...

«...хочу подчеркнуть, – пишет Х. Макэффи, – что у всех этих персонажей (она называет, в частности, Иванова, Треплева. – В. Г.) присутствуют восточные гены. Они – философы и мечтатели, живущие идеалами и миражами. Но у них нет той позитивной энергии, которая необходима для претворения планов в жизнь. Они не могут – или не хотят – преодолеть свою восточную инертность и принимают неизбежное с покорным фатализмом».

Чехова со Шпенглером роднит отношение к судьбе как таковой, ее верховенство в череде иных зависимостей человечества от цивилизации. Оба они – фаталисты.

Дух небытия, своего рода «буддистское» мирочувствование обнаруживала у Чехова еще Зинаида Гиппиус. Продолжая ныне ее линию, Б. Парамонов говорит о чеховской растворенности человека в пейзаже как о реальном выражении этого самого «буддистского небытия». «Много позднее, – указывает далее Б. Парамонов, – провидец Шпенглер, начав писать о России, обнаружил ее, как это у него называлось, прафеномен – как раз в степи: степь – праобраз России: ширь во все стороны в отсутствие выси, горизон-

таль, а не вертикаль» [Парамонов 2004]. И в этом, добавим мы от себя, еще одно сближение Чехова с автором «Заката Европы» – присутствие горизонтальности и вертикальности в сюжетосложении чеховских пьес. Цитируя Шпенглера, Парамонов приводит его слова о том, что «мистическая русская любовь – это любовь равнины», комментируя это следующим образом: «Человек Запада смотрит вверх, русский смотрит вдаль, на горизонт. Так что порыв того и другого в глубину следует различать в том отношении, что у первого это есть страсть порыва во все стороны в бесконечном пространстве, а у второго – самоотчуждение, пока “оно” в человеке не сливается с безграничной равниной... Русская, безвольная душа, прасимволом которой предстает бесконечная равнина, самоотверженным служением и анонимно тщится затеряться в горизонтальном брэнном мире...» [Парамонов 2001]. Можно сказать, наверное, и то, что если Шпенглер писал о закате Европы, то Чехов добавил сюда свой взгляд и на закат Азии – точнее, на ту евразийскую местность, каковой и является Россия. В пьесах Чехова и в «Вишневом саде», в особенности, горизонталь России как Азии, как Востока пронизывается вертикалью Европы как Запада. Россия, Азия предстают у него как равнина-земля, а Европа, Запад – как небо. В свете вышесказанного тот же «звук лопнувшей струны» мы воспринимаем как сверхглубинную, сквозную вертикаль, простирающуюся с «неба» (в ремарке) под землю, – в «шахту» (слова Лопахина). Звук этот может напомнить какой-то сверхмощный космический луч: он буквально пронзает не только эту местность, но и всю Землю, весь земной шар и, прежде всего, равнину, прежде всего, Россию...

Казалось бы, равнина она и в Африке равнина. Однако нет. Одно дело – степь где-нибудь в Малороссии и совсем другое – степь в Монголии. И дело тут не в самих природных особенностях, ландшафте, фауне и флоре обеих степей, а в разном *восприятии и ощущении* степи, в особенностях поэтической точки зрения на нее.

Вдохновенное необъятными российскими просторами мировосприятие сформировало у людей, на них обитающих, вкус к *созерцанию*. «Созерцание в духовной жизни чеховских героев, – отмечает Б. Зингерман, – играет огромную роль – что так характерно для Востока, – этого не скажешь об импульсах поведения, для западного человека первостепенных. (То, что легко понимают в пьесах Чехова японцы, иногда оказывается камнем преткновения для его западных почитателей.) Созерцание у Чехова способствует возникновению “атмосферы” и “настроения”, общего для нескольких действующих лиц» [Зингерман 2002: 129]. У Макэффи природа этого созерцания и связана со всё теми же генами восточной культуры, присутствующими в творческом организме Чехова: «Его более свободный и более простой реализм есть не что иное, как результат соприкосновения русской литературы с культурой Востока, в которой ежедневные разговоры незамысловаты до такой степени, что режут слух человеку западному. В народном театре Востока неспешная беседа обычно иллюстрирует действие. У Чехова все иначе, но и не так, как у англо-саксонских драматургов. Нашим авторам важна каждая фраза, она лаконична и выразительна. А в чеховских диалогах находится место для любых лирических отступлений». И в то же время, указывает Макэффи, в ситуациях, которые должны были бы вызвать сильную эмоцию, чеховские персонажи разговаривают на редкость сдержанно. В качестве яркого тому примера она приводит финальную сцену «Чайки»: «Ироничность этого финала в том, что диалог начисто лишен трагичности и не выходит за рамки повседневного общения». «Театр Чехова, –

писал Зингерман, – объединяет Европу и Азию не потому, что Чехов был западником или ориенталистом, а потому, что он глубоко, как мало кто другой, понимал природу *русского*» [Зингерман 2002: 133]. Быть может, потому П. А. Кропоткин, например, считал пьесы Чехова «чересчур русскими».

Век назад («П и щ и к (*удивленно*). Сто лет... Вы подумайте!..») американка Макэфи задалась вопросом: объединятся ли черты западной и восточной культур в современном мире, в огромном плавильном котле под названием «Россия», как это случилось когда-то в Древней Греции? И получают ли в этом случае славяне такое же первенство среди народов завтрашнего мира? Век прошел, мы, русские, с горячностью эстонских или финских парней, продолжаем терпеливо ждать на этот вопрос ответа.

Есть талант действия и есть «талант бездействия». Последнее выражение почерпнуто нами из публикуемой ниже статьи Хелен Макэфи, представляющей несомненный научный интерес и в наши дни. Может быть, мы, русские, щедро наделены и этим драгоценным талантом? И это тоже сближает нас с Востоком, который, как хорошо известно, «дело тонкое»...

Август 2016-го

Литература

Зингерман Борис. Между Европой и Азией // Связующая нить. Писатели и режиссеры: Сб. М.: ОГИ, 2002. С. 117133.

Парамонов Борис. Россия в лицах: Чехов // Выступление по радио «Свобода», 2001 год. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.svoboda.org/a/24202975.html> (дата обращения: 30.08.2016).

Парамонов Борис. Чехов: к столетию смерти // Выступление по радио «Свобода», 2004 год [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.svoboda.org/a/24202887.html> (дата обращения: 30.08.2016).

В. Г.

В самом начале войны профессор Мюнстерберг выступил с заявлением, явно имевшим целью опорочить русскую культуру. Он утверждал, что «с культурной точки зрения Россия есть Азия». И с этого момента все антиславянски настроенные критики вдруг стали замечать, что русское искусство вообще и русские писатели в частности запятнаны ориентализмом. Пока те, кто пытается извиняться за эту великую нацию перед ее врагами и перед ее доброжелателями, а также те, кто это обвинение решительно опровергает, яростно спорят друг с другом, я заявляю, что как ни реагирую на теорию Мюнстерберга – решительно ее отрицая либо старательно ее разясняя, – мне она вовсе не представляется заслуживающей такого внимания. Во-первых, она сама себя опровергает, а во-вторых, демонстрирует отсутствие воображения у автора. Она лишний раз подтверждает, что в основе германского менталитета заложена идея, будто Восток не может породить ничего хорошего; произведение искусства, достойное внимания, вообще не может появиться ни в каком другом обществе, кроме нашего.

Ну что ж, бросим вызов разом обеим сторонам конфликта: разве ориентализм – это плохо? Разве для страны, находящейся в положении России, он не является полезным качеством, которое сделает и, более того, уже делает ее вклад в мировую культуру не только существенным, но и выдающимся? В первую очередь я имею в виду не политическую, а интеллектуальную жизнь этой страны – живопись, литературу, философию. К сожалению, сегодня многие народы Востока не в состоянии нести груз собственных великих традиций. Хуже того, они не могут защитить самих себя от распространяющегося с Запада милитаризма и коммерциализации общества; примером тому – Япония на Дальнем и Персия на Ближнем Востоке. Что если Россия, с ее прямым доступом ко всем восточным регионам, с ее огромным молодым населением и неисчерпаемой жизненной энергией, перехватит путеводный факел из рук, которые уже не могут его удержать? Что если она сохранит и распространит по всему миру те идеалы, которым иначе суждено погибнуть?

Однажды это уже произошло, и человечество помнит, как один-единственный народ одержал победу над интеллектуальным богатством и Востока, и Запада. Греческая цивилизация была нами англизирована столько поколений назад, что мы уже почти забыли о ее восточных чертах; во всяком случае, не помнили о них до тех пор, пока недавние открытия археологов не вернули нам ее терпкий восточный аромат. Возможно, что равновесие между эллинской мыслью – этим чудом столь преуспевшей эпохи – и безупречностью греческого искусства, по-прежнему остающейся для нас загадкой, было как-то связано с тем, что пока Греция принадлежала Западу, на ее территорию постоянно проникали и жизненные токи Востока. Вы можете спросить: объединятся ли черты западной и восточной культур в современном мире, в огромном плавильном котле под названием «Россия», как это случилось когда-то в Древней Греции? И получают ли в этом случае славяне такое же первенство среди народов завтрашнего мира?

Об этом мечтали многие русские. Достоевский верил, что историческая миссия России – свести на нет противоречия между Востоком и Западом. Он надеялся, что его собственная деятельность в какой-то мере поспособствует достижению этого величайшего компромисса. Что бы сам Достоевский об этом ни думал, но в его романах очень силен восточный аромат. Кто-то даже отмечал, что структура его сюжетов напоминает архитектуру московского Храма Василия Блаженного: они тоже состоят из пяти-шести соединенных воедино элементов. Но бесформенность – это все-таки качество отрицательное. Всеобъемлющая нежная меланхолия – вот что выдает в этом русском писателе наследника восточного менталитета.

Совсем не трудно, хотя и утомительно, выделить восточные черты в творчестве русских писателей мирового уровня, расположив их бок о бок с чертами чисто западными. Та же страстная меланхолия, которую мы видим у Достоевского, присуща многим произведениям композиторов-славян. Как и Бородин, использовавший в «Князе Игоре» мелодии Центральной Азии, другие композиторы часто черпали вдохновение в восточной народной музыке. То же касается и художников. Леон Бакст визуализирует для нас изыски восточной декоративной культуры, обогащая наш кругозор. Его замысел декораций к балету «Шахерезада» – это изумительный пример того, как в традиции мусульманского Востока можно вдохнуть новую жизнь.

Но вернемся к русским писателям. К сожалению, наши знания об их творчестве в лучшем случае вторичны, и посредники, которые нас с ним связывают, не всегда спо-

способны передать их восточный аромат. Русская литература знакома нам лучше прочих, но в книгах великих современных авторов традиции Востока не столь ярко выражены, чтобы их стоило пристально изучать. На сегодняшний день не составляет труда увидеть восточное влияние в сюжете или стилистике произведения, ибо восточные первоисточники давно и хорошо изучены. Я уже упоминала о Достоевском. Точно так же восточная задумчивость присутствует в идеалистической меланхолии Тургенева, в религиозном мистицизме Толстого, в безжалостном реализме Горького. А Гончаров во всемирно знаменитом образе Обломова раз и навсегда показал врожденную инертность, талант бездействия.

Восточное влияние в русской драматургии заметно не меньше, чем в романах, хотя нам она известна хуже. Отчасти по этой причине я более детально остановлюсь на характеристике самой привлекательного из русских драматургов – Антона Павловича Чехова. А еще потому, что он в большей степени, чем его коллеги-земляки, связан с западной культурой – его даже называют «русским Мопассаном». Князь Кропоткин предупреждал, что не стоит принимать всерьез его слова о том, что хотя Чехов и ближе всех к Мопассану, «явное семейное сходство между этими писателями заметно лишь в некоторых рассказах». Сходство это особенно бросается в глаза в тех рассказах Чехова, которые наименее для него характерны, например, в «Произведении искусства» или «В ландо». Но пьесы его настолько типично русские, что в России даже сокрушались по поводу их высокой оценки во всем мире. В лекции, прочитанной в Америке десять лет назад, Кропоткин говорил: «За пределами России известны только его рассказы. Пьесы у него чересчур русские». Именно по этой причине их особенно уместно рассматривать, говоря об ориентализме – чрезвычайно важном элементе русского искусства.

Моя цель – всего лишь сделать несколько намеков на то, как традиции восточной литературы видоизменились в драматургии Чехова и до какой степени они скрасили атмосферу его пьес. Не буду настаивать на справедливости своего утверждения. Это сократило бы его до уровня формулы, что совершенно несправедливо по отношению к работе автора, у которого есть много других достоинств, кроме мною упомянутых. Но я уже дала опрометчивое обещание поговорить о смешении разнообразных элементов – западных и восточных – в великом русском искусстве. Приведу лишь несколько примеров, по которым можно судить о широте данной темы.

Для начала рассмотрим сюжеты чеховских пьес. Насколько же они проще тех, к которым приучили нас Шекспир и Ибсен! Впрочем, они не так просты, как в ранних пьесах Островского, которого некий английский критик однажды обвинил в «простоте, характерной для очень слабого периода творчества, смутно напоминающего драматургию Индии и Китая». Здесь действительно нет тщательно проработанной структуры главной и побочной сюжетных линий – все персонажи в той или иной степени вовлечены только в развитие главной линии, что приводит к крайней незамысловатости пьесы.

Чеховские сюжеты определенно не предполагают такой физической активности персонажей, к которой привыкли мы. О происходящих в пьесе чисто внешних событиях герои почти не говорят. «Вишневый сад» будет так же непонятен американской аудитории, как движущиеся картинки немого кино. Ряд таких картинок – это возвращение некоторых членов семьи в их родное поместье в первом акте, прощальный танец посреди старой гостиной в третьем акте и финальный отъезд героев из имения, которое им боль-

ше не принадлежит. На сцене происходит продажа имения с аукциона, которая стала бы важным событием, будь это западная мелодрама, а не русская трагикомедия. В первой половине пьесы большая часть времени отведена обсуждению вопроса: продавать сад или не продавать. Во второй части персонажи страстно демонстрируют свое отношение к тому, что сад продан. Во всей мировой драматургии трудно найти произведение, в котором выходы на сцену и уходы со сцены были бы столь естественны, как у хозяев вишневого сада. То, как здороваются друг с другом люди, не видевшиеся много лет, создают суматоху, то и дело сталкиваются, говорят банальности, – сделано настолько точно, но при этом так искусно, что на экране просто потерялось бы.

Но это не значит, что в пьесах Чехова ровным счетом ничего не происходит. Именно что происходит – благодаря магии театра. Герой «Иванова» на наших глазах совершает самоубийство, а дядя Ваня в отчаянии грозит убить ворчливого и самовлюбленного профессора, а когда ему помешали – приставляет пистолет к своему виску. «Чайка» заканчивается трагическим сообщением о том, что в соседней комнате застрелился Треплев. Все эти события – типично драматические и производят очень сильное впечатление. Но, показывая их, Чехов пользуется необычными методами – он не подводит нас к ним шаг за шагом, как можно было бы ожидать. Нет, Чехов не обставляет эти самоубийства в соответствии с чисто западными приемами. И именно поэтому они вызывают такой же шок, какой вызвали бы в реальной жизни, а не остаются всего лишь «кульминацией действия».

Из этого можно сделать вывод, что драматическое напряжение присутствует в пьесе не постоянно. Конечно, время от времени персонажи борются с самими собой, а иногда – друг с другом, причем всегда весьма деятельно. Чтобы увидеть это, обратимся к сцене из «Чайки», в которой знаменитая актриса Аркадина собирает все внутренние силы – весьма, надо сказать, недюжинные, – чтобы высвободить своего впечатлительного любовника, Тригорина, из ловушки новой влюбленности; или сцену из «Вишневого сада», когда Лопухин, несмотря на яростное сопротивление хозяев имения, пытается убедить их предпринять решительные шаги для спасения их же собственности. Но поединки силы воли и темперамента у Чехова никогда не длятся долго. Куда важнее для него те изменения, которые происходят с установившимся укладом жизни. В его пьесах нет длительного напряжения, как в «Росмерсхольме»; нет того непрекращающегося надрыва, как у автора «Макбета». Психологизм Чехова воздействует исподволь, изнутри, как пожар на торфяном болоте, распространяющийся под землей и прорывающийся наружу в самый неожиданный момент. Конечно, это свойственно русскому темпераменту, который отличается чисто восточной инертностью и взрывается, только если его очень сильно к этому подтолкнуть.

Еще более ярким показателем «восточности» является то, как чеховские персонажи понимают свою ответственность за происходящее в их жизни. Ни один из них не считает себя «творцом своей судьбы», что бы ни обозначала эта патетическая формулировка. Так, три сестры в одноименной пьесе старательно вынашивают свой план, но на протяжении всего действия их не покидает ощущение, что что-нибудь обязательно им помешает. И, разумеется, это «что-нибудь» случается. Полк, который стоит в их маленьком городке и в представлении сестер неразрывно связан с их будущим, неожиданно уходит, а они остаются, чтобы строить на старом месте новую жизнь, ничем не отличающуюся

юся от старой. Могу себе представить, как американский драматург рассматривал бы борьбу, которая в «Вишневом саде» происходит между богатым купцом Лопахиным – человеком, который «сделал себя сам», – и аристократическим семейством Раневской. Разумеется, в конце Лопахин просто обязан получить всю недвижимость, принадлежащую бестолковым землевладельцам. Да, в пьесе так и происходит, но борьбу эту Чехов понимает совершенно иначе. Он показывает нам, что Лопахин на стороне класса собственников. Он, сын бывшего крепостного Раневской, все время предупреждает своих бывших хозяев об угрожающей им опасности. Более того, он предлагает им единственный возможный вариант выхода из этой ситуации, умоляет воспользоваться его советом, пока еще не поздно. И что же, они его послушались? Конечно, нет. И вообще, эта тема их раздражает. Они лучше подождут – как мистер Микобер², – пока что-нибудь переменится само собой, но, в отличие от этого джентльмена, не испытывают оптимизма по поводу будущего. Они просто предпочитают довериться судьбе, и пусть будет лучше или хуже, а когда это «хуже» случается, они покорно смиряются.

Много слов уже сказано о реалистичных диалогах в современных пьесах, начиная с Ибсена. Но реализм Чехова совершенно иной. Чехов не добивается реализма специально, не следует советам теоретиков реализма. Он родился реалистом. Его более свободный и более простой реализм есть не что иное, как результат соприкосновения русской литературы с культурой Востока, в которой ежедневные разговоры незамысловаты до такой степени, что режут слух человеку западному. В народном театре Востока неспешная беседа обычно иллюстрирует действие. У Чехова все иначе, но и не так, как у англо-саксонских драматургов. Нашим авторам важна каждая фраза, она лаконична и выразительна. А в чеховских диалогах находится место для любых лирических отступлений. Персонажам дозволяется рассказывать неинтересные истории, задавать неуместные вопросы, делать выговор слугам без всякой на то причины. Люди с твердыми убеждениями занудно их отстаивают. В «Чайке», например, Треплев после провала своего спектакля рассуждает о том, как нужно писать пьесы³; знаменитый писатель Тригорин раздраженно объясняет, как именно он пишет свои рассказы. Ощущение тривиальности усиливается тем, что все эти разговоры ни к чему не ведут. В одной из сцен грустная история об оперном певце и синодальном певчем превращает происходящее на сцене в обсуждение жалования синодального певчего. Чехов с легкостью позволяет героине нарушить повисшую на сцене тишину сообщением о том, что она «ногу отсидела». Как же далеко все это от реализма «Кукольного дома»! После чеховских пьес любой диалог из западной драматургии покажется напыщенным и высокопарным.

С небольшой поправкой можно было бы сказать об этих пьесах, как когда-то о китайской драме в целом, что «в их языке нет ни малейшей страсти или пафоса». Во всяком случае, в ситуациях, которые должны были бы вызвать сильную эмоцию, чеховские персонажи разговаривают на редкость сдержанно. Пожалуй, самый яркий тому пример – финальная сцена «Чайки». На сцене трое: Аркадина (мать Треплева), ее любовник Тригорин и некий доктор Дорн. Последний только что обнаружил, что в соседней комнате

2 Уилкинс Микобер – персонаж романа Чарльза Диккенса «Жизнь Дэвида Копперфильда, рассказанная им самим» (1840).

3 Речь идет о сцене Треплева и Дорна в первом действии пьесы.

застрелился Треплев. Дорн входит и предлагает свое объяснение того, что за звук все они слышали:

«Лопнула склянка с эфиром. *(Напевает.)* “Я вновь пред тобою стою очарован...”

А р к а д и н а *(сидясь за стол)*. Фуй, я испугалась. Это мне напомнило, как... *(Закрывает лицо руками.)* Даже в глазах потемнело...

Д о р н *(перелистывая журнал, Тригорину)*. Тут месяца два назад была напечатана одна статья... письмо из Америки, и я хотел вас спросить между прочим... *(берет Тригорина за талию и отводит к рампе)* так как я очень интересуюсь этим вопросом... *(Тоном ниже, вполголоса.)* Уведите отсюда куда-нибудь Ирину Николаевну. Дело в том, что Константин Гаврилович застрелился... *(Занавес)»*.

Ироничность этого финала в том, что диалог начисто лишен трагичности и не выходит за рамки повседневного общения.

Но этот эффект оказался почти неуловим для наших западных критиков, которые засомневались в его выразительности, особенно вкупе со столь равнодушным драматизмом. Забавно, что чеховскую пьесу критиковали ровно за то, чем восхищались в драматургии великого индийского поэта Калидасы. Профессор Артур Макдауэл пишет, что в пьесах Калидасы «утонченная сентиментальность в соединении с нехваткой действия производит на зрителя незабываемо яркое впечатление». Однако в случае с русским драматургом эти соображения отодвигаются на второй план, несмотря на шумный успех пьесы в России и ту уверенность, с которой ступила она на зарубежную сцену.

Много уже написано работ, которые и обвиняют, и защищают чеховских «загубленных интеллектуалов», его героев-неудачников – Иванова, Треплева и других. В этой дискуссии я не собираюсь принимать чью-либо сторону. Просто хочу подчеркнуть, что у всех этих персонажей присутствуют восточные гены. Они – философы и мечтатели, живущие идеалами и миражами. Но у них нет той позитивной энергии, которая необходима для претворения планов в жизнь. Они не могут – или не хотят – преодолеть свою восточную инертность и принимают неизбежное с покорным фатализмом. То, что говорит о себе доктор Астров в «Дяде Ване» – «я для себя уже ничего не жду», – мог бы сказать любой из чеховских неудачников.

Что касается чеховских женщин, они обладают невероятной выносливостью и долготерпением своих восточных сестер. Как и мужчины, они тщетно борются со всевозможными испытаниями и часто бывают вынуждены признать, что бессильны перед ними. «А у меня такое чувство, как будто я родилась уже давно-давно, – говорит Маша в “Чайке”, – жизнь свою я тащу волоком, как бесконечный шлейф...» Елена, жена профессора из пьесы «Дядя Ваня», пожалуй, ответила бы ей, что это скучно и противно. Впрочем, не все чеховские женщины настроены столь пессимистично. В том же «Дяде Ване» Соня, безответно влюбленная в мужчину, который ее не замечает, и живущая лишь одной монотонной работой, все же находит для себя возможность «веровать горячо, страстно» в некое туманное светлое будущее. За исключением того, что подобная вера требует от человека некоторых усилий, Сониная философия мало чем отличается от восточного мистицизма.

Есть что-то восточное и в том, как чеховские героини выражают свои мысли и чувства. Когда в первой сцене «Чайки» влюбленный в Машу герой спрашивает ее, почему она всегда ходит в черном, с какой восточной ноткой отвечает она: «Это траур по моей

жизни. Я несчастна». В этой реплике – вся лицемерная честность женщин Востока, сбивающая с толку тех, кто воспитан в духе привычной нам открытости. Маша, как и женщины Востока, свободно говорит не о том, что видит, делает или чувствует, но о том, что лежит в основе этих действий и чувств, и произносит свои детские слова легко, без излишней театральности. Мне кажется, что подобные саморазоблачения усиливают, а не уменьшают загадочность чеховских женщин.

Независимо от пола, персонажи Чехова озабочены общей проблемой – они хотят постичь смысл своей жизни. «Чего ради все это?» – вот вопрос, который готов сорваться с их губ. «Стоит ли надеяться на будущее?» Для них, как и для многих персонажей романов Тургенева, жизнь – одно сплошное разочарование. Но все они, потерявшие надежду или еще верящие в грядущую победу добра, едины в одном – жить все-таки стоит. Даже если ты знаешь, что никогда не осуществишь свою мечту – и тут мы опять оказываемся на грани с мистикой Востока, – нужно попытаться и лишь после этого умереть.

Для нас сейчас важно не столько отношение самого Чехова к этой проблеме, сколько то, что в его пьесах она неизменно звучит. Если ее нет на авансцене, она служит фоном. Именно этим чеховские пьесы разительно отличаются от наших. «Пока наши западные драматурги, – пишет мистер Кэлдерон⁴, – ограничивают себя лишь тем, что реально возможно, и ведут острую полемику с различными общественными институтами, русские вступают в схватку с глубинными устремлениями своей души». Интересуют ли нас, западных людей, надежды и страхи души человеческой? Возможно, еще вчера и не интересовали. Когда жизнь безопасна и сравнительно легка, люди в нашей части земного шара не очень-то задумываются о ее смысле. Но начинается война, и все меняется. Когда смерть собирает свой страшный урожай, мы спрашиваем друг друга: чего стоит наша жизнь? На Востоке этот вопрос по целому ряду причин всегда оставался главным, и мы уже получили на него столько же ответов, сколько существует великих религий. И вот теперь трагедия мировой войны снова напоминает об этих ответах людям разных стран. И я ни за что не поверю, что в свете сегодняшних событий интерес Чехова к проблеме смысла жизни можно считать не более чем «навязчивой причудой».

Когда Чехов был еще в середине своего творческого пути, некий критик, видимо, желая подразнить писателя, сказал, что тот никогда не избавится от своего «сумрачного стиля». Не избавится, потому что не сможет. Тень, падающая на все его пьесы, порождена творцом более властным, чем он сам, – духом Востока. Сегодня, имея перед собой все достижения Чехова, нам остается лишь оберегать этот сумрачный стиль и великое будущее русской литературы – единственной литературы, которая продолжает сохранять для современного мира равновесие между Западом и Востоком.

Перевод с английского Марии Ворсановой

4 George Calderon, “The Russian stage”, *The Quarterly Review*, 1912, July, pp. 31.

Джордж Лесли Кэлдерон (George Leslie Calderon, 1868–1915) – английский драматург и литературовед, юрист, лингвист, этнограф и художник; один из первых исследователей, переводчиков и пропагандистов творчества А. П. Чехова.

Хью Уолпол

Епиходов: заметки о русском характере¹

Аннотация. Автор делится личными впечатлениями от спектаклей «Вишневый сад» и «Три сестры», увиденных в Московском Художественном театре в годы Первой мировой войны. Незабываемым для него стал образ Епиходова, созданный Москвиным и подмеченный автором заметок в русской действительности 1910-х годов.

Ключевые слова: А. П. Чехов, Московский Художественный театр, «Вишневый сад», «Три сестры», образ Епиходова, И. М. Москвин, русский характер.

Walpole, Hugh

Epikhodov: a note on a Russian character

Abstract. The author shares his impression after watching *The Cherry Orchard* and *Three Sisters* of the Moscow Arts Theatre during the First World War. The image of Epikhodov created by Moskvina had become unforgettable for him and he often noticed it in Russian reality of the 1910-s.

Keywords: A. P. Chekhov, Moscow Arts Theatre, *The Cherry Orchard*, *Three Sisters*, the image of Epikhodov, I. M. Moskvina, Russian character.

Английский писатель Хью Уолпол (1884–1941), потомок прославленного Горация Уолпола (1717–1797), автора первого готического романа («Замок Отранто»), родился 13 марта 1884 года в Окленде, Новая Зеландия, где его отец, впоследствии ставший епископом Эдинбургским, служил каноником собора. С пяти лет Хью Уолпол воспитывался в Англии, в графстве Корнуолл, образование получил в Кентерберийской королевской школе и в Оксфордском университете. После окончания учебы некоторое время был священнослужителем, потом преподавателем, но предпочел литературную карьеру. Уолпол переселился в Лондон и стал писать книжные обзоры для «Ивнинг стандарт». В 1913 году вышел его роман «Стойкость». В его биографии немалую часть занимает Россия: в 1914–1917 гг., в годы Первой мировой войны, Уолпол находился в России, где работал в «Красном Кресте». За героизм при спасении раненых был награжден российским ор-

¹ Перевод публикации: Hugh Walpole. Epikhodov: a note on a Russian character, in: *The soul of Russia*. Macmillan and co, limited. London, 1916. PP. 34-39.

деном Святого Георгия. Российская тема – главная в его лучшем романе «Темный лес» (1916), а в романе «Тайный город» (1919) нашли отражение события Февральской революции 1917 года. В 1923 году Уолпол познакомился с Гитлером и потом очень сожалел, что не отравил будущего фюрера. – *Ред.*

I

Ослепленный роскошным дягилевским балетом, игрой Шаляпина, живописными грибами, метелями и иконами, описанными Стивеном Грэхемом, и золотом ширм в «Гамлете» Московского Художественного театра, поставленном Гордоном Крэгом, приезжающий в Россию англичанин небеспричинно ожидает, что русский театр окажется более чем блистателен.

Лично я не могу сказать, каков сейчас русский театр, ибо видел его лишь в годы войны. Я был взволнован, разочарован и скучал; в общем, я обнаружил, что для меня в нем слишком много Островского и слишком мало новизны; что Московский Художественный театр восхитителен и воздействует еще сильнее, чем прежде; что в России очень мало современных драматургов, которые вызывали бы безусловный интерес. На самом же деле всё просто: мы в Англии всегда готовы превозносить любой зарубежный театр в сравнении с собственным театром, но даже если на сегодняшний день мы не можем показать нашим иностранным гостям ничего лучшего, чем талант Джорджа Роуби, меланхоличная ирония мисс Ли Уайт или утонченная пародия Нельсона Киса, то уж за них-то нам точно нет нужды краснеть.

И тем не менее, в сегодняшнем русском театре есть то, что входит в число лучших произведений искусства, которые может предложить нам современность, и в первую очередь это постановки чеховских пьес «Вишневый сад» и «Три сестры» на сцене Московского Художественного театра. Подобная высокая оценка этих спектаклей – общее место театральной критики, и я бы не подчеркивал его, если бы не следующий факт: именно в подобных пьесах русские театры – не только Московский Художественный, но и маленькие театры Петрограда, Киева или Одессы – находят материал, необходимый для их особенного, неповторимого гения. Посмотрите «Синюю птицу» Метерлинка или «Сверчка на печи» на сцене Московского Художественного театра, и вас поразит та крайне восторженная оценка, которую они получили. А теперь посмотрите на игру Книппер и Станиславского в третьем акте «Трех сестер» или на Москвина в начале второго акта «Вишневого сада», и вам станет ясно, что перед вами искусство столь высокое, столь отличное от искусства любой другой страны и любого другого периода, что его даже не с чем сравнить, чтобы оценить по достоинству.

Судя по всему, природа гениальности русского актера кроется именно в степени ироничности, патетичности, неспешности драматургии, подобной этим двум пьесам Чехова. Я прекрасно понимаю, что моего кратковременного пребывания в России мало для глубокого понимания русского театра, и мой взгляд – это взгляд чужестранца, едва подошедшего к въездным воротам; и тем не менее, постоянное появление в русских пьесах одного и того же персонажа, неизменная выразительность и симпатия, с которой этот персонаж изображается, наводит меня на мысль, что это и есть настоящий русский драматургический гений-дух. Он далеко не блистателен, в нем нет ни живости, ни ярких



красок, как в творениях Л. Бакста; он не танцует под музыку Стравинского, не обладает душевной широтой Дмитрия Карамазова, Протасова или Николая Ставрогина, – он просто Епиходов из «Вишневого сада», тот Епиходов, которого являет нам Москвин, один из величайших русских актеров; Епиходов – простодушный дурачок, находящийся в плену беспокойной путаницы собственных мыслей, стремлений, мечтаний и разочарований.

II

Все, кто видели в Лондоне «Вишневый сад» в постановке Театрального Общества, наверняка запомнили, как смутил зрителей образ Епиходова. Этот герой был не более чем балаганно-фарсовым персонажем, и даже такой доброжелательный критик, как Джордж Кэлдерон, счел его таковым.

Он ломает бильярдный кий, над ним откровенно издевается лакей, вместо гвоздя он ударяет молотком по пальцу, – во всех этих сценах он шут гороховый, который пытается подшутить над другими, но сам же и страдает от своих шуток. И в этом он весь!.. Что делает Епиходов в доме такой здравомыслящей женщины, как Раневская, – это лишь одна из неразрешимых загадок, которые загадывает нам Театральное Общество. «Загадочная страна Россия», – перешептывались зрители, выходя из зала, и в глазах у них застыл страх: вот так вот попадешь в русское поместье и окажешься во власти ухмыляющегося и вечно что-то бормочущего сумасшедшего. Бедный Епиходов! Со дня спектакля призрак его и по сей день где-то бродит, вздыхая при воспоминании о той игре в кошки-мышки и о том, как превратился в жалкую пародию на глазах у лондонского зрителя. «Вечно надо мной все издеваются, – возможно, утешает он себя. – И всегда мне не везет. Ничего другого я и не жду. Судьба такая».

В пьесе он говорит Дуняше: «Собственно говоря, не касаясь других предметов, я должен выразиться о себе, между прочим, что судьба относится ко мне без сожаления, как буря к небольшому кораблю».

Теперь я не могу воспринимать Епиходова иначе, чем его образ создал Москвин. Конечно, у него есть и другие формы существования, и душа его принадлежит ему одному, вот и бродит он, свободный от интерпретаций и даже от своего великого создателя, где-нибудь на Елисейских полях, мучается от приступов смущения, порожденных его борьбой с собственной участью, неопрятный, растрепанный, но не побежденный, – да, ему свойственна независимость и именно Москвину раскрыл он шепотом свои секреты.

Разве может тот, кто это видел, забыть первое появление Епиходова на сцене – с букетиком, в скрипящих сапогах, в коротком сюртуке и с горящими выпученными глазами? Он с самого начала таков, что должен вызывать у зрителя смех, но Москвин в этой первой сцене поднимает своего героя до уровня трагического величия. Роняя букетик, он бросает на презирающую его горничную взгляд, полный безнадежного призыва понять, что он не так глуп, как кажется. «Ну, вот опять, – говорят нам его глаза, – разве это не судьба? Я ж весь день изо всех сил готовился. Помылся, сапоги начистил, привел себя в порядок, а тут этот букет все испортил. Я хочу, чтобы она полюбила меня, увидела таким, каков я есть... Лучше б мне не думать о том, что другие люди думают обо мне».



Сразу видно, что с горничной ему «не светит». Она может пококетничать с ним, если рядом нет более подходящего объекта, но потом будет еще больше над ним потешаться. У Епиходова та же трагедия, что и у Мальволио, но у Мальволио есть утешение – его чувство собственного достоинства. Мальволио тщеславен, он знает, к чему стремится, да и соперник у него довольно жалкий. Невозможно представить себе, чтобы Мальволио спрашивал сэра Тоби, чем лучше смазать скрипящие сапоги. А Епиходов спрашивает и тут же получает щелчок по носу. «Отстань. Надоел», – говорит Лопехин, богатый купец, которому вишневый сад сам плывет в руки.

Епиходов качает головой: «Каждый день случается со мной какое-нибудь несчастье. И я не ропщу, привык и даже улыбаюсь».

Несмотря ни на что он играет героическую партию. Против него – сама жизнь, но человек творец своей судьбы, и в один прекрасный день всё должно измениться к лучшему; а пока он терпит и не ропщет.

Трагедия Епиходова достигает наивысшего накала во время танцев, когда наконец сообщается о продаже вишневого сада. Москвин показывает, как его герой жметесь по углам, с завистью наблюдая за танцующими. Время от времени он решается выйти вперед и принять участие в празднике, но тут же отступает обратно, опасаясь, что судьба опять сыграет с ним очередную злую шутку. Когда перед ним возникает ослепительная горничная Дуняша, он бросается к ней, но лишь для того, чтобы хранить молчание, когда ему дается возможность говорить. В конце концов он произносит, запинаясь: «Вы, Авдотья Федоровна, не желаете меня видеть... как будто я какое насекомое». Дуняша, у которой в разгаре роман (вернее, она думает, что у нее роман) с парижским лакеем, пудрит носик. На самом деле она – ничемная безмозглая кукла. Отталкивает она его довольно безжалостно.

Он пятится от нее прочь, и именно в этот момент наступает пик его трагедии. Дуняша отвергла его, и теперь ему грозит жестокая месть Вари, приемной дочери хозяйки. Варя злится на него за то, что он ведет себя здесь как гость. «Только и знаешь, что ходишь с места на место, а делом не занимаешься».

Над Епиходовым разверзлись небеса; его отважная терпимость по отношению к несправедливой, непонимающей его судьбе терпит крах. Дуняша отвергла его из-за глупого, пустоголового лакея. Эта женщина сказала ему «ходишь с места на место». «С места на место»! Боже милостивый! Неужели все эти люди не понимают, с какими великими идеями ему приходится бороться? Неужели они не могут отвлечься от дурацких сапог, короткого сюртучишки, неуклюжести – и *разглядеть* «суть его души»?

Дрожа от праведного гнева, он выпаливает: «Работаю ли я, хожу ли, кушаю ли, играю ли на бильярде, про то могут рассуждать только люди понимающие и старшие».

«Понимающие» люди... Вся глубина трагедии его жизни скрыта в этих словах. Он попал не в тот мир. Может быть, и есть на свете место, где его поймут, некая планета *esprits superieurs*², которые судят о человеке не по одежке.

Но пока он «дух изгнания» и абсолютно одинок. В последнем акте Епиходов молчит, помогая с отъездом хозяйской семьи. Он сминает шляпную коробку, ломает гвозди ударом молотка, над ним снова издевается парижский лакей, называя его «двадцать два несчастья», но свою независимость он сберег.

2 Высших умов (*фр.*).

III

Я уже говорил, что фигура Епиходова продолжает существовать в русском театре. В последний раз я видел ее пару недель назад. Рядом с домом, где я квартирую в Петрограде, есть небольшой кинотеатрик. Поскольку место здесь тихое и торговля идет вяло, хозяину кинотеатрика приходится привлекать сюда публику. В фойе у него каждый вечер играет неблагозвучный оркестр, витрины увешаны плакатами фильмов ужасов, а в перерывах между сеансами выступает небольшой мюзик-холл – два карлика, певец с песнями на злобу дня, толстая женщина и ее худющий супруг, – и всё это за сущие копейки. В маленьком зале душно и затхло; слышно, как публика лузгает семечки. Всё время кто-то обнимается и громко целуется. Во время сеанса двери на улицу открыты, и видно голубоватое свечение белой ночи, мощеную улицу, зеленые деревца, блестящую гладь канала и стоящие на приколе баржи, выкрашенные в светлые тона.

Именно там я и заметил Епиходова в прошлый раз. Он поднялся на узенькую поскрипывающую сцену, одетый в невообразимый вечерний костюм, – глаза горят, ботинки скрипят, волосы дыбом. Он сказал, что будет читать нам стихи Бальмонта – крайне странный выбор для такого места. И начал – со всем пылом своей щедрой души. Он забывал слова, останавливался, беспомощно озирался по сторонам, заикался, начинал сначала и опять запинаясь.

Публика собралась доброжелательная, не язвительная и враждебная, как в Англии. Зрители пытались помочь, терпеливо и даже с симпатией ждали продолжения. Он еще раз попытался сразиться со своей всевластной судьбой, потерпел поражение и ретировался к огромному нашему облегчению. Но прежде чем он исчез, я встретился взглядом с его глазами – глазами Епиходова. В них пылал огонь недоуменного, почти королевского бессилия.

Перевод с английского Марии Ворсановой

А. Г. Горнфельд

Два сорокалетия
Подготовка текста, вступительная статья, примечания
В. В. Гульченко

Аннотация. В политическом рассуждении и в моральной проповеди, в общественной публицистике и в историко-культурном размышлении он неизменно говорил свое, не обычное, не научное; неизменно был слабо доказателен, но захватывающе убедителен. Эта убедительность, этот пафос не увлекли современную критику... Спорить о «достоинствах его произведений» не приходится. Чем неожиданнее события, потрясающие мир, чем утонченнее тайные движения души человеческой, тем поразительнее та исчерпывающая глубина слов Достоевского, в которых находят выражение разнообразнейшие новые проявления жизни и духа. Мы это поняли не сразу, но мы сумели это понять.

Ключевые слова: Достоевский, Пушкин, Толстой, Тургенев, душа, «психология бессознательного», униженные и оскорбленные, метафизика страдания, хвала и хула, «жестокий талант», познание нравственного мира, загадки и вопросы гения.

Gornfeld, A. G.

Two Forties
Text processing, preface and comments by V. V. Gulchenko

Abstract. In political reasoning and moral preaching, in public journalism and in historical and cultural reflection, he invariably spoke his own, not ordinary, not scientific; was invariably weakly demonstrative, but breathtakingly convincing. This persuasiveness, this pathos did not attract modern criticism... There is no arguing about the “virtues of his works”. The more unexpected the events, the stunning world, the more subtle the secret movements of the human soul, the more striking is the exhaustive depth of Dostoevsky’s words, in which the most diverse new manifestations of life and spirit find expression. We did not understand this immediately, but we managed to understand this.

Keywords: Dostoevsky, Pushkin, Tolstoy, Turgenev, soul, “psychology of the unconscious”, humiliated and insulted, metaphysics of suffering, praise and blasphemy, “cruel talent”, knowledge of the moral world, riddles and questions of genius.

На эту полузабытую статью А. Г. Горнфельда обратил в свое время внимание А. П. Скафтымов: «Что касается других юбилейных статей и заметок о Достоевском, то в них единодушно выдвигается его заслуга в использовании глубин человеческого духа, подчеркивают, что русское общество выросло в сближении с Достоевским-мыслителем, поняло глубину его захвата, бесстрашие его отрицания и преклонились пред трагической серьезностью его существа (А. Горнфельд. Два сорокалетия. Дом Литераторов. Пушкин и Достоевский. Пб., 1921)»¹. Представляется любопытным как происхождение самой статьи, так и ее присутствие в составе ставшего библиографической редкостью сборника петербургского Дома литераторов, рецензию на который С. Карцевского² мы приводим ниже в полном виде:

«КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ.

ПУШКИН. ДОСТОЕВСКИЙ. ПЕТЕРБУРГ. Изд. Дома литераторов, 1921. 148 с.

Эта маленькая книжка интересна хотя бы уж в том отношении, что позволяет нам приобщиться к интеллектуальной жизни России.

Это первый сборник Дома литераторов. Мы находим в нем статьи о Пушкине (А. Блок, “О назначении поэта”, В. Ф. Ходасевич, “Колеблемый треножник”, А. Ф. Кони, “Общественные взгляды Пушкина”, Б. М. Эйхенбаум, “Проблемы поэтики Пушкина”), стихотворение М. А. Кузмина “Пушкин” и две статьи о Достоевском (А. Г. Горнфельд, “Два сорокалетия” и А. М. Ремизов, “Огненная Россия”). Сборник является отражением, хотя и неполным (в нем отсутствует по разным причинам целый ряд статей Сологуба, Лернера, Котляревского, Щеголева и др.), Пушкинских дней в 84-ю годовщину смерти и поминок по Достоевскому по случаю 40-летия со дня смерти, справленных Домом литераторов в феврале 1921 г.

Культ Пушкина и тревога за судьбы поэта в ближайшем будущем вдохновляли участников этих двойных поминок.

Петровский и петербургский период истории кончился. Прежняя Россия, а тем самым Россия пушкинская, сразу и резко отодвинулась от нас. Созданиям Пушкина предстоит претерпеть ряд изменений в сознании читателей: Пушкин отделился от своего времени и вышел в открытое море истории. Отсюда с неумолимой неизбежностью следует, что и ему, как Софоклу или Данте, предстоит обрасти толкованиями и комментариями. Так совершенно правильно рассуждает В. Ф. Ходасевич. Вообще всей русской литературе XIX в. предстоит еще подвергнуться коренной переоценке, ибо вместе с ликвидацией старого режима ликвидируются и будут еще ликвидироваться и пересматриваться и все прежние критерии литературной критики. Одну из таких попыток разобраться по-новому в творчестве Тургенева мы уже отмечали в IX кн. “Сов. Записок”.

Мы вступаем в период “нового затмения” Пушкина. “Те, на кого опирался Писарев, – читаем мы в статье Ходасевича, – были люди небольшого ума и убогого эстетического развития, но никак невозможно сказать, что это были дурные люди, хулиганы или мракобесы. В исконном расколе русского общества стояли они как раз на той стороне, на которой стояла его лучшая, а не худшая часть”. “Слабел Пушкин, – говорил Блок в своей речи, – слабела вместе с ним и культура его поры – единственной культурной эпохи в

1 Скафтымов А. Новое о Достоевском // Культура. Науч. прилож. Саратов, 1922. № 2-3.

2 Карцевский С. О. [Рец. на кн.:] Пушкин. Достоевский: Сб. Пб.: Изд-во Дома Литераторов, 1921 // Современныe записки. 1922. Кн. X. Критика и библиография. С. 390-392.

России прошлого века... Над смертным одром Пушкина раздавался младенческий лепет Белинского. Этот лепет казался нам совершенно противоположным, совершенно враждебным вежливому голосу Бенкендорфа. Он кажется нам таковым и до сих пор. Было бы слишком больно всем нам, если бы оказалось, что это не так... Во второй половине века то, что слышалось в младенческом лепете Белинского, Писарев орал уже во всю глотку". В настоящее же время не только придворные поэты-футуристы режут, что пора сбросить Пушкина "с парохода современности", но и многие из тех, что искренне, как напр. М. Гершензон, стремятся истолковать великого поэта, стоят уже на той незримой черте, которой история разделяет эпохи.

В предвидении наступающего охлаждения к Пушкину объединились друзья его, чтобы условиться, "каким именем аукаться, как перекликаться в надвигающемся мраке", – и выработали Декларацию о ежегодном Всероссийском чествовании Пушкина в день его смерти (11 февр. / 29 янв.), под которой подписался длинный ряд учреждений, начиная с разряда изящной словесности Российской Академии наук и кончая петроградским Пролеткультом.

Как ни были авторы сборника далеки от мысли придавать их выступлению какой-либо политический характер, защита Пушкина в советской, как и в старой России есть в то же время защита права для поэта на "покой и волю". Это особенно явственно сказывается в речи А. Блока "О назначении поэта". Стихи Блока, конечно, несравнимы с его прозой, но в этом сжатом слове, до того прозрачном, что по временам форма его неощутима, покойный поэт высказал много верных и хороших мыслей в защиту призвания поэта против нападков со стороны "придворной черни". "...Нужно быть тупым или злым человеком, чтобы думать, что под чернью Пушкин мог разуть простой народ. Пушкинский словарь выяснит это дело – если русская культура возродится. Пушкин умер, – продолжает Блок, – но "для мальчиков не умирают Позы", сказал Шиллер. И Пушкина тоже убила вовсе не пуля Дантеса. Его убило отсутствие воздуха. С ним умирала его культура".

"Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит", – как применимы эти пушкинские слова к самому Блоку!

Интересны статьи А. Ф. Кони и Б. М. Эйхенбаума.

А. Г. Горнфельд дал очень вдумчивый разбор отношения к Достоевскому со стороны публики и критики как при его жизни на протяжении сорока лет писательства, так и за сорок лет, истекшие со дня его смерти. "Не отдельных героев Д-ого научились мы понимать за эти годы, не его интригу, не его образы, не его романы, а самого Ф. М. Д-ого – главного героя его произведений, более глубокого, чем все их глубины, более загадочного, чем все его загадки".

Сергей Карцевский».

Мы приводим текст С. Карцевского полностью, потому что он интересен в литературоведческом отношении как самостоятельный научный документ, а еще и потому, что содержание данной рецензии органично входит в состав нашего сборника, целью которого было вписать отдельно рассматриваемую тему «Чехов и Достоевский» в контекст становления и развития русской литературы, где присутствие художественной личности того же Пушкина представляется необходимым³. С «воздухом Пушкина» в загадоч-

3 См., в частности, статью А. П. Давыдова «Пушкин, Чехов, Достоевский и мы» в настоящем издании.

но-заповедной атмосфере русской литературы нам легче и полнее дышать – вглядываться, вдумываться и, наконец, вчувствоваться в произведения двух совершенно разных, но одинаково для нас великих мастеров слова. Несомненно интересно познакомиться, в частности, с мыслями о Достоевском самого автора публикуемой статьи «Два сорокалетия» А. Г. Горнфельда, чья широко известная работа «Чеховские финалы»⁴ давно пользуется большим вниманием исследователей творчества Антона Павловича. И на этот раз, как и в случае с двумя публикациями Мельхиора де Вогюэ о Достоевском и Чехове, мы как бы повторяем избранный прием составления книги, предоставляя читателю возможность взглянуть на интересующие нас фигуры глазами одних и тех же авторов с двух ракурсов параллельно.

В. Г.

Два сорокалетия⁵

I.

Сорок лет, прошедшие со дня смерти Достоевского, замечательны тем, что в течение их Достоевский стал живым. Сорокалетие, собравшее нас здесь, есть годовщина не только смерти человека, но и рождения писателя. Писатель ведь рождается только тогда, когда находит своего читателя и становится для него своим.

Достоевский писал в течение почти сорока лет, и это сорокалетие, временами дававшее ему высокую оценку, может быть названо эпохой его сплошного непонимания. Лишь время, отделяющее нас от его смерти, указало его настоящее значение, подняло на должную высоту, принесло хоть некоторое его знание.

Дело здесь даже не в оценке. С удивительной прозорливостью предсказал Белинский судьбу Достоевского в отзыве об одном из самых ранних его произведений. «Что касается до толков большинства, – говорит он, – что “Двойник” – плохая повесть, что слухи о необыкновенном таланте автора преувеличены и т. п., – об этом г. Достоевскому нечего заботиться: его талант принадлежит к разряду тех, которые постигаются и признаются не вдруг. Много в продолжение его поприща явится талантов, которых будут противопоставлять ему, но кончится тем, что о них забудут в то время, когда он достигнет апогея своей славы». Но не только Белинский, не читавший ни одного романа Достоевского, но и хоронившие в нем сорок лет тому назад уже бесспорного большого писателя не знали того Достоевского, которого знаем теперь мы. Его признание и постижение есть, как оно всегда бывает, его преображение. Никто из русских классиков не изменил так своего облика, не преобразился, не вырос так в представлении потомства, как Достоевский.

Признание он имел и при жизни. В тех или иных обстоятельствах, в тех или иных общественных условиях он мог казаться спорным, но в общем он казался большим, и неизменно с ростом его творческих обнаружений росло и общественное к нему внимание. Были, конечно, эпизоды, теперь вызывающие в нас только усмешку, иногда горь-

4 Первая публикация: Красная новь. 1939. № 8-9. С. 286-300.

5 Первая публикация: *Горнфельд А.* Два сорокалетия // Дом Литераторов. Пушкин и Достоевский. Пб., 1921. С. 99-137.

кую, но чаще веселую. То, что популярный в свое время Ткачев находил, что у Достоевского «нет образа живого человека», а только «галерея помешанных», «манекены с ярлыками характера бреда», – не должно казаться странным. Ткачев писал после «Бесов» и, раздраженный публицист, полемизировал против публициста. Сам Белинский, как известно, вскоре поколебался в своем прогнозе. Но вот, Аполлон Григорьев, позднейший друг и соратник Достоевского, видел в героях его «исчадия, пропитанные зловонием внутренней болезни», а в его реализме – в его, как она называлась тогда, «натуральной манере», – «смесь грязи с сентиментальностью, трагизма самого ребяческого с намеренным углублением в анализ самых ничтожных и бессмысленных подробностей повседневной действительности». О «Преступлении и наказании» влиятельный «Современник» говорил: «Не совместно с понятием истинного искусства изображение явлений одиночных, исключительных, никому не известных, тем более измышление для поэтического изображения явлений вовсе не существующих, таких, например, как представляет собой студент Раскольников в новом романе г. Достоевского». Что создания Достоевского исчерпываются клеветой на действительность и пасквилем на молодежь, об этом неизменно твердили еще до «Бесов» после всякого его романа. «Бывали ли когда-нибудь случаи, чтобы студент убивал кого-нибудь для грабежа? – строго спрашивал критик влиятельного “Современника”. – Если бы такой случай и был когда-нибудь, что может он доказывать относительно настроения вообще студенческих корпораций? В каких состояниях и сословиях не бывало подобных исключительных случаев. Из каких источников могу я удостовериться, что студенты убийство из-за грабежа почитают поправлением и направлением природы? Ведь если ничего подобного, что мне представляется, нет в действительности, то мой роман на подобную тему будет самым тупым и позорным измышлением, сочинением самым жалким. Если же что-нибудь подобное есть в действительности, то тут надобно действовать никак не посредством поэзии, а посредством полиции, наружной или тайной. Какою разумною целью может оправдываться подобный сюжет для романа?» «Что же сказать, – восклицает критик “Отечественных Записок”, – о том художественном такте поэта, который процесс чистого, голого убийства с грабежом берет темой для своего произведения и самый акт убийства передает в подробнейшей картине со всеми малейшими обстоятельствами! В художественном отношении это – чистая нелепость, для которой не может быть найдено никакого оправдания ни в летописях древнего, ни в летописях нового искусства. К чести натуральной школы должно, впрочем, сказать, что г. Ф. Достоевский представлял собой в ней едва ли не единственный пример подобного свирепого баловства искусством». О молодежи, изображенной в «Идиоте», говорил в свое время – тогда либеральный – Буренин: «Всех этих молодых людей корчит и коробит, кого от самолюбия, кого от низости собственной души, кого, наконец, просто от физических недугов, – все они говорят, точно бредят, всех их автор заставляет действовать нервически-болезненно с тайной задней мыслью опозорить какие-то их стремления, очевидно неприятные автору. Если бы хотя на одну минуту можно было вообразить себе, что подобные характеры взяты из действительности, то можно почувствовать отвращение к жизни, где юноши в ранние и лучшие годы вырабатывают в себе такие больные, старчески-расслабленные души, но так как все помянутые характеры суть чистейшие плоды субъективной фантазии романиста, – то приходится только сожалеть о несчастном настроении этой фантазии». Даже после



«Подростка» повторялось, что роман этот есть злостное изображение гнусного нигилистического эгоизма, владеющего молодым поколением. Так говорили радикальные критики, не переубежденные даже тем, что роман появился в «Отечественных Записках». Консервативная печать была, конечно, не лучше, и «Московские Ведомости» усматривали в романе иллюстрацию вредного увлечения западной культурой; основанием для такого суждения было то, что герой романа, «подросток», будучи еще мальчиком, в благородном пансионе, стыдится своей матери, простой необразованной женщины, и благоговеет перед развязным товарищем французом Тушаром.

Так или иначе, хотя подчас в порыве политического увлечения и заявляли о «почти окончательной утрате таланта Ф. Достоевского» и о необходимости «поставить крест на этом писателе» – это провозглашено в «Новом Времени» в 1873 г., – в общем, однако, о художественном даровании Достоевского, можно сказать, все-таки не спорили. Вот только насчет его умственного развития критики были в сомнении. Уже по выходе первых выпусков «Дневника писателя» газета, в общем одобрявшая его «гуманное направление», считала необходимым отметить, что у Достоевского «нет никакой системы философского мышления», «нет резко-определенных социально-политических признаков». «Весьма жаль, что такой крупный талант, как г. Достоевский, лишен определенного мировоззрения, что он во многих взглядах своих ушел от научно-философской основы, за которую каждый из нас должен держаться». Это было мнением довольно распространенным, и с отчетливостью, еще более самодовольной, оно было высказано в отзыве, который можно было бы и забыть, если бы личность автора не придавала ему в наше время особенно забавной выразительности. «У нас, – говорится в этом отзыве, – очень мало обращают внимание на отсутствие мировоззрения, а какое воззрение имеет автор “Подростка”? Сказать это очень затруднительно. Можно только наметить все те странности, какие заключают его взгляды по разным вопросам, интересующим нашу интеллигенцию. Тех же странностей следует ожидать и в “Дневнике”. Этот даровитый романист прошел через множество жизненных испытаний, но его развитие имело характер скорее регрессивный, чем прогрессивный. Увлечения его молодости, доставшиеся ему горькой ценой, привели его к такой смеси туманного идеализма и почвенного мистицизма, которая вырыла между ним и стремлениями молодых генераций огромную и глубокую яму. Этого не следует забывать и отрицать этого нельзя».

Этот суровый отзыв принадлежит... П. Д. Боборыкину; как известно, молодые «генерации» опровергли его довольно скоро.

Эта величественная поза умственных людей должна быть отмечена именно в отношении к Достоевскому, в котором великий художник так очевидно сплетается с необычайно умным человеком. Но уже Белинский, первый ценитель Достоевского, придя в восторг от первого его произведения, считал маловероятным, чтобы Достоевский сам понимал ту замечательную правду, которую нашел непосредственным чутьем. В дальнейшем, как известно, это высокомерие рациональной мысли возросло до полной неспособности понять и оценить сокровища художественного творчества, и нет ничего удивительного в том, что Достоевского недооценили те, которые так решительно произвели переоценку Пушкина.

Однако, – надо это помнить, – хвалители Достоевского были ни в коем случае не выше его порицателей, и если их отзывы на наш современный взгляд менее курьезны,

то истины, сохранившейся в них до наших дней, не больше. Не все было неверно в том, что говорили о Достоевском при его жизни, но все было неизменно мелко, частично, ничтожно. Здесь нет бессмысленного упрека тому, что было исторически необходимо, и есть даже что-то трогательное в том упорстве, с которым бессильные охватить громадное стихийное явление современники пытались отыскать для его размаха какую-нибудь форму: найти толкование для его образов, определение для его дарования, средоточие его воззрений. Его называли поэтом униженных и оскорбленных, в нем видели выразителя социальной скорби и проповедника любви к ближнему. Его считали продолжателем Гоголя и «натуральной школы» и одним из создателей русского реального романа. Критик, преклоняющийся перед Достоевским, поэт Случевский, находил, что единственно прочная почва для оценки творчества Достоевского есть его эпилепсия. В нем усматривали специалиста по литературной психопатологии, сосредоточившего все свое внимание на душевных уродствах, и ученый врач распределял его героев по категориям учебника психиатрии. Его индивидуальной особенностью, его особой сферой, характерной для его творчества, называли «область неопределенных и неогласимых чувств и стремлений, необыкновенных болезненных ощущений, противоречий мысли и дела, короче сказать, психологию бессознательного», – как будто эта область не есть естественный удел трех четвертей поэтов и т. д. Конечно, никак нельзя сказать, что характеристики эти неверны; наоборот, они более или менее верны, но тем хуже: так они мелки, так малозначительны, так подменяют великое целое второстепенной его частью, так далеки от надлежащей точки зрения на Достоевского, что поистине правда, заключенная в них, хуже лжи.

Формулы эти верны, но верны лишь постольку, поскольку мы влагаем в них новое содержание, какое и не снилось старой критике, их предложившей. Да, Достоевский, конечно, поэт униженных и оскорбленных, но совсем не в том смысле, какой придавали этому определению 60-ые годы; внимание его совсем не так сосредоточено на социальной несправедливости и ее жертвах; он, конечно, всеми силами своей души хочет, чтобы на свете не было этих страдальцев; но не пороки того или иного общественного строя, не страдания угнетенных его занимают, а душевная организация униженных и унижающих, самая структура деспотизма одних и реакция других, метафизика страдания, космически-моральное его оправдание и т. д. Достоевский, конечно, один из основоположников русского реализма, но каким сложным представляется теперь его реализм, как пропитан он элементами фантастики, романтики, условности, как выросли в символы громадной значительности те его образы, которые казались то бесхитростно-правдивым изображением действительности, то каким-то непонятным ее извращением. У Достоевского, конечно, больше, чем у какого бы то ни было писателя, героев с нашей точки зрения неуравновешенных, душевнобольных, ненормальных. Но какую ничтожную роль в определении их смысла, в оценке их существа, их характера, их идеологии играет то, что они представляются психиатру созревшими для его лечебницы. Как ясно теперь, что не о больных и не для больных пишет Достоевский, а для всех и обо всех, о нас, о тех, кто считается нормальным. Конечно, нет в поэтическом образе ничего случайного, и в этом смысле совсем не случайно, что чистый, божественно-нежный, умница князь Мышкин есть идиот, что Ставрогин – извращенный развратник, что Лиза Хохлакова – истеричка. Но в многообъемлющем мире творчества Достоевского, в его мудром ясно-



видении, в громадном охвате его нравственного мировоззрения как далека от решающего значения, от определяющего момента та или иная степень неуравновешенности некоторых его героев. «Психология бессознательного», конечно, была его излюбленной областью, но как плоско это нераскрытое определение, как оно мелко для того, кто знает, какое значение имеет у Достоевского психология сознательного, логическое рассуждение, рациональная мысль его героев. Какую бы старую характеристику Достоевского мы ни взяли, она неизменно представляется нам в лучшем случае бесконечно бедной содержанием: сплошное недоразумение, то есть разумение, неполное до извращения, сплошное «то, да не то».

II.

Так бессильна была критика ответить на запросы читателей, не умела не только уяснить им Достоевского, но не умела научить их знать его, читать его. А между тем, именно в читательской среде назревала реакция. Читатели плохо знали Достоевского, потому что плохо читали его, читали плохо, потому что схватывали в Достоевском лишь случайное, лишь поверхностное. Но где-то в недрах душевных происходила невидимая работа. Она задерживала читателей в недоумении пред Достоевским; они останавливались пред ним, но мимо не проходили. При появлении каждого нового произведения Достоевского они чувствовали в нем нечто необычное, чрезвычайное, чреватое загадками, иногда как будто чуждое и даже враждебное, но во всяком случае важное и ценное. Читатель чувствовал то, чего не умела сказать и показать ему критика: что о чем бы ни говорил Достоевский, он говорил не для изображения жизни так, как она есть, не для обличения русской революционной молодежи, не для восхваления русского старчества; мимо всего этого, сквозь все это, посредством всего этого он говорил о самом главном, о самом важном.

Русское общество усложнялось и дробилось. Назревали те настроения, которые, десять лет спустя, начали находить себе выражение в декадентской литературе, в моральном индивидуализме, в отказе от идейного наследия 60-х годов, в религиозных устремлениях. Но и та часть передовой интеллигенции, которая не дошла до переоценки всех великих ценностей и твердо знала, во что верить и что делать, имела необходимость в новых основах своей веры. И она не могла удовлетвориться категоричностью и ограниченностью материалистического догмата, не могла остановиться на коротеньком мировоззрении недавнего прошлого, она искала иного – и пламенных искателей она почувствовала в своих больших художниках. Здесь была неизбежна встреча с Достоевским. При всей видимости своего догматизма, Достоевский в своем искании, в своем горении был гораздо шире своего догмата; его христианство было выше официальной церковности, его государственный консерватизм окрылялся глубоким демократизмом. В политическом рассуждении и в моральной проповеди, в общественной публицистике и в историко-культурном размышлении он неизменно говорил свое, не обычное, не научное; неизменно был слабо доказателен, но захватывающе убедителен. Эта убедительность, этот пафос не увлекли современную критику. Одна часть ее видела в Достоевском по преимуществу политического противника, каким он был на самом деле, другая обрадовалась политическому соратнику, но обе стороны были равно бессильны почув-



ствовать за убедительностью Достоевского его великие колебания, за его догматами его великие искания. Для критики этой эпохи все основные вопросы были, можно сказать, решены: атеистическая или православная, радикальная или реакционная, она, с готовой истиной в кармане, поглощенная десятками существенных, но относительно второобразных вопросов, лишь на поверхности творений Достоевского сосредоточивала свое внимание, неспособная не то что проникнуть сквозь наружную толщу их вглубь, но просто не замечая этой глубины. Между тем – хорошо это или плохо – если не нового догмата, то новой формулы своего исторического места, если не пересмотра, то углубления своей культурной программы, нового оправдания своего бытия искала русская интеллигенция. Она искала учителя и по старому своему обыкновению искала его в литературе.

В этой атмосфере раздалась речь Достоевского о Пушкине. Ее называли исторической, и в самом деле, если с этим эпизодом не может быть связана мысль о целом сдвиге общественного настроения, то он во всяком случае есть символ поворота русского общества, поворота к Достоевскому. Потрясающее впечатление, произведенное этой речью, казалось неожиданным и даже основанным на недоразумении. Недоразумение, если угодно, было: радикальная молодежь конца семидесятых годов в этом панегирике русскому скитальцу, в этом восхвалении русского максимализма услышала оправдание себе, своим стремлениям, своим мечтаниям; в этом манифесте консерватора, националиста, церковника она усмотрела одобрение своему отрицанию, своему космополитизму, своей революционности. Здесь, пожалуй, было недоразумение, и его поспешили вскрыть такие борцы прогрессивного лагеря, как Александр Грановский и Глеб Успенский, как Кавелин и Михайловский. Но не было недоразумением то, что в таком оправдании чувствовалась потребность, и что именно от Достоевского оно должно было быть получено. И когда через полгода похороны Достоевского обратились в необычайно широкую скорбную манифестацию, объединившую в едином чувстве людей самых различных мировоззрений, можно было сказать, что мир русского общества с Достоевским заключен, и заключен навеки... И – как оно часто бывает – глубоко личный, отъединенный голос великого человека самостоятельно выразил общее чувство. «Я никогда не видал его, – писал Лев Толстой Страхову в ответ на известие о смерти Достоевского, – и никогда не имел прямых отношений с ним; и вдруг, когда он умер, я понял, что он был самый близкий, дорогой, нужный мне человек. И никогда мне в голову не приходило меряться с ним, никогда. Все, что он делал (хорошее, настоящее, что он делал), было такое, что чем больше он делает, тем мне лучше... Я его так и считал своим другом, и иначе не думал, как то, что мы увидимся, и что теперь только не пришлось, но что это так. И вдруг читаю – умер. Опора какая-то отскочила от меня».

Конечно, этой опоры не нашел бы Толстой в Достоевском. Слишком он был сам по себе, слишком далек путь его мысли от исканий Достоевского. Ему и не нужна была опора, иначе он и не потерял бы ее в живом Достоевском, но нашел бы ее в Достоевском бессмертном, в книгах Достоевского, как в конце концов нашли ее здесь разнообразные русские люди.

Начало было положено. Но это было только начало. Через три дня после смерти Достоевского в годовом собрании Литературного Фонда его председатель, известный историк литературы и литературный критик В. П. Гаевский говорил: «Ф. М. Достоевский с первых шагов своего литературного поприща заслужил громкую известность, которая,

возрастая в течение всей его литературной деятельности, перешла в такие овации, которых еще не удостоивался не один русский писатель. Тайна этого небывалого еще у нас общественного сочувствия лежит в свойстве таланта покойного. Можно спорить о достоинстве его произведений, но нельзя не признать, что все они проникнуты истинно-христианской любовью к бедному человеку»...

В этом надгробном суждении, принадлежащем признанному литературному авторитету своего времени, как бы сосредоточена вся суть отношений к Достоевскому при его жизни. Сорок лет минуло с тех пор, и за эти годы раскрылась нам вполне коренная ошибка Гаевского; мы можем спорить о том, следует ли назвать то чувство, которым проникнуты сочинения Достоевского, «истинно-христианской любовью к бедному человеку», но не этой любовью определяется для нас значение его произведений. И во всяком случае, спорить о «достоинствах его произведений» не приходится. Чем неожиданнее события, потрясающие мир, чем утонченнее тайные движения души человеческой, тем поразительнее та исчерпывающая глубина слов Достоевского, в которых находят выражение разнообразнейшие новые проявления жизни и духа. Мы это поняли не сразу, но мы сумели это понять.

Это был долгий процесс. Медленно складывались новые формулы, определяющие творчество и мысль Достоевского, медленно отливало в законченную форму отношение к нему читателей, медленно росло самое умение читать Достоевского, самое знакомство с его произведениями. Как это ни странно, писателя, в значительности которого уже не сомневались ни друзья, ни противники его мировоззрения, поэта, в котором наиболее чуткая часть общества склонна была чувствовать великого художника, знали неизмеримо меньше, чем не только его великих современников, но и второстепенных беллетристов, не всегда даже увлекавших общественной тенденцией, а просто дававших интересный материал для чтения. Герои Тургенева и Толстого, Гончарова и Островского стали своими людьми, стали ходячей монетой, общественными формулами, определяющими и объясняющими тот или иной душевный склад, общественный класс, нравственное свойство, историческую категорию и т. д. Не только Базаров и Обломов, Пьер Безухов и Катерина (из «Грозы»), но и образы более второстепенные – Калинович и Штольц, Платон Каратаев и Гамлет Щигровского уезда были для русского читателя чем-то ясным, известным, своим, но фигуры героев Достоевского, как и основные линии его произведений, как и идеи, владевшие его творческим миром, оставались в каком-то сумрачном сплетении, не выделялись достаточно индивидуально, не запечатлевались в мысли, не становились общеизвестными, необходимыми, да и до сих пор, в сущности, не стали в должной степени.

Через десять лет после появления Карамазовых, через семь лет после смерти Достоевского, Андреевский, автор первой работы, по-настоящему открывающей путь в Достоевского, совершенно правильно объясняет появление этой работы тем, что «хотя Достоевский и внесен в пантеон мировой литературы каким-то безмолвным общим признанием, но до сих пор оставлен критикой почти без всякого комментария и – стыдно сознаться – даже и не вполне прочитан людьми, наиболее близкими к литературе». Работа Андреевского, как он указывает в примечании, и была задумана «как путеводитель к “Братьям Карамазовым” ввиду того, что в то время еще не многие осилили этот роман».

В высшей степени показательно это замечание свидетеля достоверного и осведомленного о том, что Достоевский в это время внесен в пантеон литературы лишь *безмолвным* признанием. Это значит, что и здесь критика все еще отставала от читательской массы, от общественного мнения, и эта масса, плохо разбираясь в Достоевском и смутно чувствуя его значение, искала поддержки в критике, искала формулы, искала надлежащего отношения к Достоевскому. Нужны были не хвалители – хвалителей было достаточно, – нужны были исследователи, раскрывающие смысл образов Достоевского и на этом постижении его художественного творчества основывающие его высокую оценку, его предчувствуемую значительность,

Два выдающихся явления критической литературы о Достоевском предшествовали очерку Андреевского, но, при всем своем весе, они не дали того, что было нужно. «Три речи» Владимира Соловьева, в сущности, посвящены не художнику-Достоевскому, а исключительно религиозному мыслителю. О религиозных элементах творчества Достоевского, столь напряженно насыщающих его мысль, не может не вспомнить всякий, говорящий о его созданиях, но здесь – в речах Вл. Соловьева – ничто не опиралось на художественное существо этих созданий. Здесь моралист говорил о моралисте, богослов о богослове, публицист о публицисте, – и высокая оценка, данная здесь, дана как-то издали, абстрактно, без проникновения в живую плоть писателя. Этим аналитическим проникновением запечатлена статья Михайловского «Жестокий талант» – в сущности, первая в русской литературе работа о Достоевском, которая может быть названа *исследованием* его творчества. Здесь впервые его творчество рассмотрено, как единое целое, проникнутое не только единой мыслью, но и единым эмоциональным началом, здесь впервые отмечен и выдвинут ряд образов, эпизодов и замечаний в произведениях Достоевского, вне которых невозможна его полная и убедительная характеристика; резко расходясь со своими предшественниками в определении самого существа личности и творчества Достоевского, Михайловский впервые указал одну черту, столь существенную и очевидную, что теперь уж, конечно, должно считаться с ней всякое исследование. Но это только одна черта, одна частность – и в этом была ошибка Михайловского; в частности, хотя бы существенной, в определенной черте, он хотел видеть как бы идею-мать всего целого, сложного и противоречивого, – в жестокости таланта, в жестокости человека усмотрел основу для уяснения и оценки всего творчества Достоевского. Много лет спустя опубликованная покаянная исповедь пред Львом Толстым панегириста Достоевского Страхова блистательно подтвердила всю правоту Михайловского, который на основании чисто литературного анализа произведений, на всех производивших впечатление захватывающей проповеди чистой гуманности, пришел к убеждению, что автор их по существу был жесток. Но эта жестокость не исчерпывает личности Достоевского; в ней нет разгадки его творчества, ее надо отметить и поставить на свое место. Что бы ни говорил критик о писателе, на нас действует то, *в каком ключе*, в каком тоне даны его суждения. Здесь – не в категорических заявлениях, а в оттенках, между строк – заключена подлинная оценка писателя, и как высоко Михайловский ни ставил дарование Достоевского, наше отношение к автору «Карамазовых» определяется не этой оценкой, осложненной столь полновесными оговорками.

Так или иначе работы Михайловского и Влад. Соловьева были важнейшими показателями той атмосферы, в которой сложились первые попытки по-новому подойти к



Достоевскому, по-новому заговорить о нем. Насколько насыщена была эта атмосфера, показывает то, что непосредственно за очерком Андреевского появилась работа Розанова «Легенда о великом инквизиторе». По намерениям автора, это – по стародавней традиции русской критики – не столько критика, сколько публицистика, и публицистика политического и религиозного единомышленника. «Легенда» привлекает внимание Розанова потому лишь, что «в ней схоронена заветная мысль писателя, без которой не был бы написан не только этот роман (“Карамазовы”), но и многие другие произведения его: по крайней мере, не было бы в них всех самых лучших и высоких мест». Но именно эта сочувственная публицистика несла в своих подробностях, в своих придаточных предложениях ту высокую литературную оценку, которая делает книгу Розанова наиболее выдающимся явлением критической литературы о Достоевском.

Дело не в том, какое значение придавал Розанов этой «заветной» религиозной мысли Достоевского; дело в том, как она раскрыта, в каком окружении показана. Что бы ни говорили о Достоевском до Розанова, как бы умны и любопытны ни были данные до тех пор характеристики, здесь впервые почувствовалась конгениальность критика, здесь впервые заражающе прозвучало волнение, с которым должны были вскоре заговорить о Достоевском все, здесь нашло глубокое выражение веяние времени, которое всех привело к Достоевскому, здесь он впервые определился, как «властитель дум» поколения. Сам Розанов был как бы вне поколений, но настоящими представителями этого поколения, оформленного Достоевским, полными выразителями своего времени в характеристиках Достоевского явились Мережковский и Вольнский. Им не надо было открывать Достоевского ни для себя, ни для русского читателя, но их книги – книги о себе – показали, какова сила воздействия, оказанного Достоевским на его новых читателей. Не у Соловьева, не у Андреевского, не у Розанова – здесь впервые *основой* отношения к Достоевскому явился тот пафос, вне которого и до сих пор немислимо плодотворное суждение о Достоевском. Лишь теперь, после многих лет враждебного недоумения и почтительного отчуждения, Достоевский начал занимать в развитии, в мысли русского читателя место, сходное с местом, которое занимали в ней Тургенев и Толстой. Теперь исследования следовали за исследованиями, оценки за оценками, и кто бы ни говорил теперь о Достоевском, церковно-верующий Булгаков или неверующий Вересаев, упорный марксист Переверзев или адогматик Шестов, – основной тон их разнообразных суждений один, ключ один, и основой всего, что они говорят о Достоевском, является всеобщее убеждение, что он неустраим, что так или иначе он вошел в нашу плоть и кровь, он стал одним из наших воспитателей, одним из самых влиятельных, временами чуть не основным руководителем.

III.

Это воздействие тем более важно, что, в сущности, никак нельзя сказать, будто русское общество усвоило целиком мировоззрение Достоевского, религиозное или общественное, нравственное или политическое. Если сопоставить того русского читателя семидесятых годов, для которого Достоевский был автором пасквильных «Бесов» и в лучшем случае гуманным защитником «бедных людей», и нынешнего, ощущающего в Достоевском своего великого учителя, то разница совсем не в том, что один есть после-

дователь Достоевского, а другой его идейный противник. Русское общество не переделалось по указке Достоевского; об этом, между прочим, достаточно энергично заботился наш политический строй, отравлявший политикой тех, кто был создан для лучшего назначения, вгонявший в оппозицию людей консервативного – в лучшем смысле этого слова – умонастроения. Русское образованное общество, – скажем, то общество, идейным средоточием которого были университет или толстый журнал, ареной политической работы подполье или земство, – не перестало быть в *общей массе* атеистичным, либеральным, радикальным; оно не приняло в свой символ веры ни православия, ни самодержавия, ни национализма даже в том смысле, в каком уваровская триада входила в мировоззрение Достоевского. Если оно отошло от узкого материализма шестидесятых годов, то оно не отреклось от освободительной мысли, от того идеализма сороковых годов, над которыми так презрительно издевался Достоевский, рисуя карикатуру на Грановского. Если оно отошло от Писарева и писаревщины, то не отреклось от Белинского, который для Достоевского был «смрадное и тупое явление русской жизни», не отреклось от Герцена, от Тургенева, изображенного Достоевским в виде отвратительного ничтожества, не перестало чтить и отстаивать ту западническую прогрессивную гражданственность, которой его учили Кавелин и Грановский, как ни пламенно нападение Достоевского на них и на их культурно-общественное направление. Русское просвещенное общество ничему не изменило, но оно выросло – и выросло в сближении с Достоевским. Оно отвергло политика, но сроднилось с мыслителем, оно спорило и спорит с публицистом, но прилепилось душой к художнику; оно осложнилось исканиями Достоевского, обогатилось его методами. Оно поняло глубину его захвата, бесстрашие его отрицания, оно преклонилось пред трагической серьезностью его существа. Оно привыкло ценить в своих художниках учителей жизни, и здесь оно нашло высшую степень моральной сосредоточенности, высшее напряжение чувства ответственности. Поэзия, как легкая забава, художественный роман, как безразличная картина быта, творчество, как игра любопытствующей мысли – вот, что было бесконечно чуждо мельчайшему из созданий Достоевского. Он воспитывал в читателе религиозное отношение к жизни, и в напряжение этой религиозности входило не только напряжение чувства и воли, но и напряжение мысли. Оттого так властно захватил он не только своих единомышленников, но и своих противников: споря с ним, возмущаясь им или преклоняясь перед ним – все равно – мимо него не пройдет тот, кому дорога истина: ее надо искать вместе с ним. Он пропитал собой наше самосознание; темными чарами, каких не знает светлое, ясное, солнечное искусство других наших великих писателей, он вовлек нас в огненный круг своих мечтаний, своей мысли, он захватил нашу душу так неотразимо, точно она открыла в себе новую неведомую стихию, точно только и ждала этого таинственного, но родного зова:

О! страшных песен сих не пой!
 Про древний хаос, про родимый.
 Как жадно мир души ночной
 Внимает повести любимой⁶.

6 Из стихотворения Ф. И. Тютчева «О чем ты воешь, ветр ночной?..» (Начало 1830-х годов).

Но, конечно, не для того открыл Достоевский этот ночной мир души, не для того открыл его древнее, его исконное родство с хаосом, чтобы оставить ее в пределах ночи, в пределах хаоса. На то он великий художник, чтобы вести нашу мысль от первичного мрака к просветлению, от хаоса к космосу. И нет нужды здесь заниматься определением того, чему научил нас Достоевский, что дал он нам. На то мы бесконечно различны, чтобы дал он нам бесконечно разное. Но дал он всем. Его мысли вышли за пределы его книг, его формулы стали обиходными, его слова крылатыми, его герои своими. Громадно его воздействие на теоретическую мысль, на познание нравственного мира. Невозможно представить себе моралиста, философа, богослова, психолога, церковного политика, который смог бы пройти мимо Достоевского, мимо его потрясающих конфликтов, мимо его сатанинской диалектики, мимо его страстных попыток наново поставить важнейшие вопросы жизни и духа. Это не сила дискурсивной мысли, это художественный пафос, это пламя иррационального познания – и думается, что если существо Достоевского, как мыслителя, более или менее осознано, переведено толкователями из области смутных предощущений к ясным определениям, то особенности его художественной личности, его творческих приемов еще далеко не уяснены. Достоевский был прежде всего великий художник; его идеология окрылена и вознесена в необычайную высоту его искусством; мы же, уяснив себе идеологию художника, склонны думать, что уяснили себе его мастерство. Мы наслаждаемся поэтом, но, пытаясь уяснить себе это наше наслаждение, слишком охотно сосредоточиваемся на мыслителе, и оно понятно, потому что это если не единственная доступная нам сторона его деятельности, то во всяком случае линия наименьшего сопротивления. Итак, искусство Достоевского все еще ждет анализа, который должен если не уяснить, то хоть указать, назвать, наметить тайну его мастерства. Надо помнить, что если у нас были поэты выше Достоевского по выразительности образов, по их емкости, по широте и размаху изображения, по пластической и живописной силе, то не было ему подобного, не было равного по необычности, по неожиданности. Мелкими и ничтожными кажутся – хотя бы и убедительные, хотя бы бесспорные – указания на школу, к которой он принадлежал, на влияния Гоголя или Гофмана, которые он претерпел. Все это имеет значение для историка, для которого важно связать поэта с его эпохой, с линией литературного развития, с созданием стиля, но когда мы просто вчитываемся в Достоевского, просто остаемся с ним лицом к лицу, он кажется нам чудом, внеисторическим феноменом, упавшей с неба диковиной. И это впечатление производят, конечно, не взгляды Достоевского, не его мировоззрение, но его искусство, его люди, его стиль. Поразительна самая связь этих людей с этими воззрениями. Больше чем кто-либо Достоевский писал с себя и больше чем у кого-либо его герои выражают его мысли. Но никто никогда не умел, переливая свои воззрения в личность своих героев, сообщать им такую потрясающую живую силу. И у Гончарова Райский сплошь и рядом говорит то, что думал Гончаров, и Потугин в «Дыме» есть выразитель взглядов Тургенева, и Пьер Безухов и Левин живут мыслями и порывами Толстого, но нигде эти мысли не становятся в такой степени самым существом их носителя, нигде герои романа не являются в такой мере героями мировоззрения, нигде нет этого всепоглощающего эмоционального охвата, делающего из мысли, из слова какой-то заряженный взрывчатый веществом снаряд, таящий под своей оболочкой громадную разрушительную силу. Тихим умствованием, вялой теорией кажутся все головные волнения Андрея

Болконского и Нехлюдова пред этим остервенелым напором, пред этой воплощенной действенностью мысли – и если образы других больших художников по праву называют высеченными из гранита, то здесь пред нами гранит расплавленный, в том виде, в каком извергают его подземные силы вулкана. Вот в этой вулканической лирике, в этой сверхчеловеческой эмоциональности несравненная мощь диалектики Достоевского, и когда мы рационально разлагаем эту диалектику, когда мы стараемся воссоздать стройный очерк его идеологии, мы закладываем лишь первые камни его изучения.

Это изучение едва начато. Будет время: новые его средства дадут нам возможность связать воедино мировоззрение поэта с приемами его мастерства, его личность с его стилем; исследование самой ткани его образов, деталей его искусства откроет новую страницу в истолковании и оценке его произведений.

Если русская критика успела только поставить себе трудную задачу такого исследования, то русская изящная словесность самым отношением к художеству Достоевского показала, как многозначительно может быть в ее судьбах его творчество. Мы не можем и, быть может, не сможем говорить о школе Достоевского, но его влияние на целый ряд писателей совершенно очевидно. Романисты не опередили общего сознания, общего понимания Достоевского, и сначала его влияние было поверхностно, ограничиваясь внешней оболочкой его образов. Естественно: влиял тот Достоевский, который был доступен тогдашнему взгляду. Достоевский был для всех изобразителем больной психики того полунормального, истерического, психопатического состояния, которое мы легко называем достоевщиной, и ранние подражатели его – Альбов, Будищев, Муравлин – именно этим сосредоточением на болезненной психологии вызывали мысль о влиянии Достоевского. Впоследствии это влияние утончилось, и его проявления в творчестве Андрея Белого и Леонида Андреева, Федора Сологуба и Ремизова доказывают, какие крупные писатели захвачены этим создателем новых форм. Еще глубже его воздействие там, где оно не проявляется в таких отчетливых формах, – в неопределенных оттенках, в неуловимых настроениях, в лирике. Литература символизма и декадентства, литература индивидуализма и неоромантизма, литература, отрицавшая быт и в необычайном искавшая воплощения обычного, сплошь прошла под знаменем Достоевского. И – причина как и следствие этого воздействия – Достоевский перестал быть в родной стране достопочтенной неизвестностью, писателем читаемым и все же мало знакомым. Мир его воззрений так же открыт теперь русскому читателю, как и мир его образов. Теперь нет нужды в таком элементарном путеводителе по Достоевскому, какой дал Андреевский. Он усвоен как единое целое, его произведения слились для нас в одно цельное творение и влились в личность автора. Для нас Ставрогины и Карамазовы, Фома Опискин и Раскольников, Парфен Рогожин и Версиков, Неточка Незванова и Грушенька не странные незнакомцы, не ненормальные субъекты, не своевольные чудачки, не фантастические измышления, а живые люди, частицы живого мира, частицы нашей души, частичные и выразительные воплощения души их великого создателя. Не отдельных героев Достоевского научились мы понимать за эти годы, не его интригу, не его образы, не его романы, а самого Федора Михайловича Достоевского, – главного героя его произведений, более глубокого, чем все их глубины, более загадочного, чем все его загадки.

Но загадка его личности и его творений – загадка гения – тем и велика, что несет в себе и отгадку.

Известен вдохновенный конец пушкинской речи Достоевского и не раз применялся к самому Достоевскому: «Он умер в полном развитии своих сил и бесспорно унес с собой в гроб некоторую великую тайну. И вот мы теперь без него эту тайну разгадываем». Однако – как и многое в этой соблазняющей речи – эта захватывающая лирика не подлежит ли оговоркам? Да, конечно, Пушкин унес с собой тайну, но разнится ли он в этом от какого бы то ни было великого поэта, особенно умершего столь преждевременно? Кому – даже из малых сих – дано высказать все, чем жила его душа, и в конце концов не уносит ли с собою некую тайну всякое человеческое существо, хоть недолго сознательно смотревшее на мир? «Всякий человек есть однократное, неповторяемое чудо», – сказал мыслитель, столь многим обязанный Достоевскому, – и эта неповторяемость, это своеобразие есть тайна всякого существа. Но в том-то и разница между заурядной человеческой козявкой и творческим умом, что, уходя от нас навеки, не оставляют нас одинокими и беспомощными великие мыслители и художники; не только некую тайну они уносят с собой, но и некую ясность оставляют здесь. Да, громадная работа определяется перед нашей мыслью и нашим чувством, когда мы, оторвавшись от большого произведения искусства, останавливаемся с испытующим напряжением перед его смыслом. Но в нем не тайна, в нем вопрос, и это великая разница. Это вопрос поставленный, вопрос уясненный большим умом, и потому мы не бессильны пред ним, мы получили в нем путь к отысканию истины, метод, руководство, а, стало быть, и ответ. Других ответов не знает ведь искусство: оно, как философия, тем и занято, что ставит вопросы, и в смене этих вопросов, в их преемственности, в их определении, в их усложнении, в их исследовании – единственный путь к достижению доступной нам истины. Не в том величие поэта, что он унес с собой тайну; наоборот, тайну он принес с собой из небытия, тайным он сделал то, что поверхностной мысли до него казалось явным, он указал ее везде – в жизни, в мире, в нашем существе. И в том его значение, в том смысл его явления, что отныне мы не беспомощны, что тайну, им оставленную в его творениях, в его личности, в его судьбе, мы разгадываем не в жутком одиночестве, не без него, как сказал Достоевский о своем великом учителе, а вместе с ним. И, конечно, пока жива человеческая мысль, от этой могучей опоры она не сможет отказаться.



III.

ОТ ДОСТОЕВСКОГО К ЧЕХОВУ —
ДВИЖЕНИЕ ПОЭТИК И СМЫСЛОВ

А. П. Давыдов

Пушкин, Чехов, Достоевский и мы¹

Аннотация. Одно из значений Пушкина в том, что из его логики художественного видения реальности выросла логика художественного мышления Чехова. Пушкин предложил российскому обществу тему для обсуждения, которую можно определить как патологию российской культуры. Значение Чехова в том, что он сделал анализ этой патологии основной темой своего творчества. Достоевский так же, как и Чехов, писатель заболевания русской культуры, но понимание глубины болезни у них принципиально разное. Герои Достоевского возмущены несправедливостью этого мира и ищут альтернативные пути для решения проблемы признания высокой ценности человека в России. Герои Чехова не возмущаются несправедливостью Бога и людей. Они догадываются, что не способны жить. Но не потому, что боятся смерти либо растерялись перед жизнью, а потому, что бессильны перед патологией собственной рефлексии.

Ключевые слова: Пушкин, Чехов, Достоевский, патология русской культуры и сознания, ценность человека, Бог, вера, рефлексия, красота и уродство жизни.

Davydov, A. P.

Pushkin, Chekhov, Dostoevsky and All of Us

Abstract. One of the values of Pushkin is that from his artistic vision of reality the logic of Chekhov's artistic thinking grew up. Pushkin proposed to the Russian society the topic for discussion, which can be defined as the pathology of Russian culture. The value of Chekhov that he made an analysis of this pathology the main theme of his work. Just as Dostoevsky, Chekhov is the writer who revealed the diseases of Russian culture, but his understanding of the depths of illness was quite different. Dostoevsky's heroes are outraged at the injustice of this world and are seeking alternative ways to solve the problem of recognition of high human values in Russia. Chekhov's heroes do not resent unfairness of God and people. They realize that they are not capable of living. But not because they are afraid of death or confused before the life, but because they are powerless in the face of their private reflection pathology.

Keywords: Pushkin, Chekhov, Dostoevsky, pathology of Russian culture and the value of human consciousness, God, faith, reflection, the beauty and the ugliness of life.

¹ Вторая редакция статьи. Первая публикация: Давыдов Алексей. Пушкин – Чехов – Достоевский // Журнал поэтов. 2015. № 1 (63). «Созвездие – Чехов». С. 18-20.

Иерархия героев в данной статье расположилась следующим образом: Пушкин, затем Пушкин – Чехов и затем Пушкин – Достоевский. Я пытаюсь понять, почему Чехов, а не Достоевский продолжил пушкинскую методологию анализа человеческой реальности, почему Пушкин и Чехов находятся сегодня в эпицентре мысли, анализирующей русскость.

Достоевский вышел не из Пушкина, а из общинно-религиозной толщи русского народа.

Достоевский моралист, Пушкин – нет. Герои Достоевского и в Другом, и в «сфере между» ищут добро, пушкинская мысль движется по ту сторону добра и зла. Для Достоевского главное – право каждого на голос. Пушкину это тоже важно, но оно для него не главное, важнее – его способность к поэзии как движению между голосами в поисках нового голоса. Достоевский пытается «исправлять» действительность, для Пушкина основная цель – его поэзия, которая, будучи истинной, сама уже является исправленной действительностью, потому что слова поэта суть уже его дела. Сущность поэтики Достоевского – в полифонии смыслов, сущность поэтики Пушкина – в их гармонии. Поэтому диалог Пушкина результативен, ведет к небесно-земному, богочеловеческому третьему. А «неслиянно-нераздельный» полифонический преддиалог Достоевского не способен менять организацию отношений и не синтетичен. Полифония Достоевского – это диалог-статика, диалог-утопия, диалог-религия. Это – форма застревания русской культуры.

Одно из значений Пушкина в том, что из его логики художественного видения реальности выросла логика художественного мышления Чехова. Пушкин предложил российскому обществу тему для обсуждения, которую можно определить как патологию российской культуры. Значение Чехова в том, что он сделал анализ этой патологии основной темой своего творчества.

Пушкин пришел к выводу об инверсионности, «пародийности» русского общества, цивилизационной незрелости, культурной незавершенности формирования русского человека. Его вывод проявился, пожалуй, не столько в Онегине, сколько в царе Борисе. Именно дух Бориса присутствует в неспособных к адекватной самооценке персонажах Тургенева, Гончарова, Достоевского, Чехова. Чеховское творчество стало апофеозом анализа неспособности русского человека к принятию эффективного решения. То, что у Пушкина было частью спектра мира, у Чехова стало целым. Иррациональность, неэффективность, раскол в культуре, ее неспособность к выживанию, царь-борисовость России стали основными в чеховском творчестве, где умирание проанализировано как социокультурная проблема. Чехов, следуя пушкинскому принципу «Цель поэзии – поэзия», развил другую сторону этой «цели». В чеховской логике преследование этой цели может привести к обнаружению неспособности рефлексии быть целью самой себе, неспособности быть мерой себя. Это понял уже пушкинский Борис, хотя не осознал еще причины этого. Чехов открыл рефлексии абсурда как феномен культуры – рефлексии, суть которой в сознательном уничтожении рациональности, равнозначном неспособности к выживанию. Если Гоголь писал, что он «в добре не видит добра», то Чехов признавался, что «ничего не понимает из того, что видит». Вывод о том, что умом Россию не понять, принимает у него трагическую глубину. Писатель переходит на принципиально иной уровень анализа культуры: от философствования по поводу непознаваемости России к философствованию по поводу неспособности русского человека понять смысл



своего непонимания себя, то есть к осмыслению вырождения рефлексии русского человека. Чехов, как и Пушкин, устранив иллюзии из своего анализа, показал, что русская рефлексия опасно и хронически больна. Диагноз болезни – патологическая неспособность рефлексии быть рациональной, принимать эффективные и, следовательно, нравственные решения, т. е. быть собой.

От этой болезни, по Чехову, уже ничто не спасает. Оказывается, красота, любовь, вера, Бог, если они потусторонни и не образуются из рефлексии и рационального функционирования культуры, есть формы порабощения человека. Счастье ведет к несчастью. Красота создает уродство жизни. Любовь переходит в ненависть. Вера в Бога становится безбожной. Жизнь порождает духовную смерть человека при его биологическом функционировании. Чехов подчеркивает глубокий раскол и инверсионность в самой логике существования потусторонней культуры. Пушкин увидел начало вырождения русского субъекта культуры, Чехов – писатель его апофеоза. Чеховские персонажи не могут принять решения. Никакого. Все их решения половинчаты, противоречивы, взаимно исключают друг друга и отменяют предыдущие. Поэтому они трагично неэффективны. У каждого персонажа своя правда, поэтому монологизм чеховских героев достигает предела. Деградация русского субъекта культуры, начавшаяся в Борисе, достигла дна.

На первый взгляд кажется, что герои Чехова не претендуют на самоутверждение и самосовершенствование и преодолели инверсионную логику героев Достоевского. Создается впечатление, что они руководствуются нравственностью, основанной на объективном анализе и любви к ближнему. Но это не так. В основе их нравственной импотенции – та же инверсия, но возведенная в абсолют. Россия, по Чехову, и сегодня населена «скифами», «эскимосами» и «печенегами». Они устремлены к добру, но необходимо порождают зло. Они – гоголевская статичность, лермонтовский фатализм, гончаровское бессилие в действии, традиционализм и эсхатологизм пушкинского Бориса. Все это вместе Чеховым экстраполировано на всю русскую культуру как логика ее воспроизводства.

Не точно, что Чехов является писателем растерянности перед жизнью или страха перед смертью. Скорее он писатель патологии рефлексии. Достоевский так же, как и Чехов, писатель заболевания русской культуры, но понимание глубины болезни у них принципиально разное. Герои Достоевского возмущены несправедливостью этого мира и ищут альтернативные пути для решения проблемы признания высокой ценности человека в России. Такими путями могут быть бунт против Бога, церкви, самодержавия, общества, несправедливости, насилия, лжи, несовершенства мира или эгоизма. Его герои чувствуют свою правоту в момент принятия решения и страдают от неправоты других. У них есть надежда на спасение, пусть даже она иллюзорна, заключается в их заблуждениях и ведет к новым. Они опираются на интерпретацию Бога, совести, традиции, морали, добра. Анализ Достоевского – это культурология на уровне ценностей добра и зла.

Чехов работал на ином уровне. Его герои не возмущаются несправедливостью Бога и людей. Они догадываются, что не способны жить. Но не потому, что боятся смерти либо растерялись перед жизнью, а потому, что бессильны перед патологией собственной рефлексии. Они не обладают инструментом самоанализа. Герои Достоевского не понимают, что они патологичны. Поэтому альтернатива в культуре, выдвигаемая Достоевским, несет существенный элемент утопии. Чеховские герои понимают, что они патологичны, «серы» [Булгаков 1993: 144], «полуживы» [Розанов 1989: 304], «бессо-



держательны» и «ничтожны», как «мыльные пузыри» [Трубецкой 1994: 328]. Они понимают, что их жизнь это — «умирание» [Мильдон 1996], и именно поэтому чеховская альтернатива реальна, она — в самом этом понимании.

Чеховский индивидуализм вырастает из пушкинской середины. Соборно-религиозный гений Достоевского происходит из российской традиционности. Пушкин стоит существенно в стороне от Достоевского. И в этих соотношениях с Чеховым и Достоевским историческое значение Пушкина. Сравнение Чехова с Достоевским необходимо именно на основе их отношения к народничеству, «народной правде». Достоевский верил в здравый смысл русского народа, который через веру, любовь, братство, труд, пользу способен предотвратить революцию. А Чехов показал, что здравый смысл в России невозможен, если он не преодолевает безрефлективность веры, любви, братства, труда, пользы, осмысливаемых через нерасчлененность, синкретизм народнического интеллигентского сознания. Религиозное народничество Достоевского противостоит индивидуализму Пушкина-Чехова.

Значение Достоевского в том, что он существенно углубил пушкинский анализ инверсионности русской культуры, неспособности русского человека выйти за рамки культуры. Достоевский сформулировал ряд факторов саморазрушения русской культуры. Первый — забитость «забитых людей», у которых самостоятельная мысль в силу специфики их исторического воспитания еще не сформировалась [Добролюбов 1935: 367-408]. Второй — вулгарный атеизм толпы, провозглашение человека Богом и девиз «все позволено». Третий — сознательная самоориентация субъекта, например, «подпольного человека», на иррационализм, на уничтожение рационального содержания в своей рефлексии, на смерть. Это точно почувствовал Н. Бердяев [Бердяев 1994: 53]. Четвертый — абстрактная, абсолютная любовь потустороннего Бога к человеку. Она хотя и спустилась на землю в образе сияюще-молчащего Иисуса, но не стала от этого более диалогичной и человечески-постижимой и потому создает лишь иллюзию альтернативы. Об этом писал В. Розанов [Розанов 1996: 11-113; Розанов 1994: 74-79].

Достоевский указал на патологию: русский человек ищет нравственное решение, принимая при этом решения безнравственные, потому что его способность к рефлексии парализована. Этому выводу Достоевского поразился З. Фрейд [Фрейд 1990: 126]. Достоевский углубил анализ феномена инверсионной логики в русской рефлексии, открытый Пушкиным в образах Онегина и царя Бориса. Писатель еще не осознал общекультурного значения этой логики, но интуитивно установил ее фатально-саморазрушительный характер.

Достоевский внес огромный вклад в изучение слабой рефлексивности русской культуры, и его способ анализа был и до сих пор остается важным фактором ее гуманизации. Однако он свято верил в здравый смысл русского народа, в его способность не допустить катастрофы революции, и в опоре на Бога победить Дьявола разрушения в себе. Жизнь показала, что Достоевский заблуждался. «Сейчас даже можно прямо сказать, что Достоевский ошибся, что в русском народе не оказалось противоядия против антихристовых соблазнов той религии социализма, которую понесла ему интеллигенция», — писал в 1918 году Н. А. Бердяев [Бердяев 1991: 69].

Достоевский увлечен потусторонностью и мистикой, его идеалы мессианства, соборности, народничества, национализма, шовинизма и богоискательства были чужды

Пушкину. Дуалистическая культурология Достоевского была гуманистической, но, углубляя пушкинский анализ русской традиционности, его культурология, в отличие от пушкинского анализа, несла в себе слабый альтернативный потенциал. Пропитанная духом потусторонности и иллюзий, она не была способна предложить России реальную меру культурного синтеза.

Достоевский предлагает народнический ответ на проблемы, поставленные Пушкиным. Чехов дает честный ответ и Пушкину, и Лермонтову, и Гоголю, что Россия не способна позитивно ответить на поставленные ими вопросы. Принципиальное отличие ответа Чехова от ответа Достоевского в том, что чеховские герои утратили все надежды.

Чехов, анализируя русского интеллигента, не увидел в нем того здравого смысла, который Достоевский пытается обожествить у народа и выразителем которого пытается сделать религиозно-народническое интеллигентское сознание. Вот основные черты вырождения русской рефлексии, определенные чеховским анализом культуры. Это – статичность, бессилие в действии, инверсионность в логике, фатализм, одновременное требование абсолютной справедливости и свободы, иллюзорные надежды на всеисилие потусторонности – «Божью правду» и «народную правду», слабая способность к объективному анализу, диалогу, принятию решения. Это – неэффективность, двойственность, расколотость. Отсюда – низшие формы органического развития и изначально гипертрофированные до патологии социальные отношения. И отсюда – слабая сопротивляемость нарастающей сложности мира, фатально-всеобщая неспособность к осознанию неотвратимости надвигающейся гибели, неумение осмыслить нарастающую бессмысленность своего существования в существующих формах и, следовательно, неспособность к выживанию.

Достоевский анализировал человека, меряя его абсолютной ценностью Бога и народа, Чехов анализировал человека в смысловом пространстве между Богом и народом. Чехов, как и Пушкин, не был ни религиозным, ни народным писателем, но нес в своем творчестве элемент и того, и другого. Определения «религиозность» и «народничество» содержат в себе абсолютизацию идей Бога и народа. Но религиозность и народность Чехова заключалась в анализе и критическом освоении этих полюсов культуры, а не в их абсолютизации. Выдавливает из себя по капле раба, – значит, по Чехову, выдавливать из себя веру в спасительность потусторонности, сложившихся смыслов культуры, веру в то, что красота спасет деградирующего субъекта от деградации, в то, что любовь должна приноситься в жертву неспособности жить как спасение, что Бог спасет человека, который поверит в то, что Бог есть, что что-то или кто-то, например, народ, спасет человека, если человек поверит в спасительность его как в Бога.

Российская критика высказывается почти единодушно: Чехов – писатель социального коллапса, тупика в русской культуре, деградации и смерти. Но что значит сказать о безвыходности положения и о том, что культура умирает? Что значит заявить о патологии русской рефлексии? Это как раз и значит найти самую эффективную альтернативу ее умиранию. Заявить, что русский человек на традиционном пути своего развития не является представителем *homo sapiens* в интеллектуальном понимании, есть великое достижение пушкинско-чеховской методологии поиска альтернативы. Такое отрезвление субъекта лишает его иллюзий и впервые вооружает рефлексией, т. е. рациональностью, цельностью и мужеством.

Гоголевский призыв к людям: «Не будьте мертвыми, а будьте живыми» — продолжился в чеховской мечте о «другом» человеке и о «Боге живого человека». Чеховский «Бог живого человека» это — посюсторонний Бог рефлексии, а не Бог царства небесного и не потусторонний Бог «мертвых душ». Из чеховских цитат можно было бы составить более десятка идеалов, которые автор противопоставил современной ему социальной действительности. Дело не в них. Чехов анализировал способность человека стать «другим» в сфере между Богом и человеком. И центральная проблема становления «другого» человека в России — в том, что «Бог живого человека» как медиация не может утвердить себя в культуре, где господствует патология — потусторонняя нравственность «мертвых душ», инверсия. Идеи пушкинской медиации нашли себя в чеховском творчестве.

Чехов довел пушкинский анализ образа Бориса как социальной программы деградации русской культуры до конца, т. е. до признания деградации рефлексии субъекта культуры и вырождения русского человека как культурного типа. Критики, либреттисты и сценаристы знают, что Пушкин придавал особое значение «Борису Годунову», но стараются не замечать альтернативности, заложенной в катастрофизме Бориса. Но если образ Бориса и приукрасить можно, то все чеховское творчество, как от начала до конца анализирующего царь-борисовский катастрофизм, приукрасить невозможно.

Пушкин исследовал, в основном, смысл полюса «божьей правды». Чехов исследовал, в основном, интеллигентский, городской вариант «народной правды», народнические ценности, отрефлектированные в синкретичном интеллигентском сознании. Оба искали альтернативу абсолютизации значений этих полюсов, опираясь на ценность индивидуализма в сфере между Богом и народом. Пушкинско-чеховская методология анализа русской культуры с позиций современной науки должна рассматриваться как целое.

Литература

Бердяев Н. А. Духи русской революции // Из глубины. Сб. статей о русской революции. М.: Новости, 1991.

Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. Т. 2. М.: Лига, 1994.

Булгаков С. Н. Чехов как мыслитель // *Булгаков С. Н.* Соч.: В 2 т. М.: Наука, 1993. Т. 1.

Добролюбов Н. А. Забытые люди // *Добролюбов Н. А.* Полн. собр. соч.: В 6 т. Т. 3. М.: Гослитиздат, 1935. С. 367-408.

Мильдон В. И. Чехов сегодня и вчера («другой человек»). М.: ВГИК, 1996.

Розанов В. В. Наш «Антоша Чехонте» // *Розанов В. В.* Мысли о литературе. М.: Современник, 1989.

Розанов В. В. О легенде «Великий инквизитор» // *Розанов В. В.* Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. М.: Республика, 1996. С. 11-113.

Розанов В. В. Христос как судия мира // *Розанов В. В.* В темных религиозных лучах. М.: Республика, 1994. С. 74-79.

Трубецкой Е. Смысл жизни. М.: Республика, 1994.

Фрейд З. Будущее одной иллюзии // *Фрейд З.* Сумерки богов. М.: Политиздат, 1990.

Леонид Ржевский

Творческое жизнеощущение Чехова¹

Аннотация. В статье утверждается, что мироощущение Чехова было удивительно синтетично, целостно и гармонично в самом себе. Чехов чувствовал сложную противоречивость жизни, слиянность в ней до нерасчленимости светлого и мрачного, улыбки и отчаяния, блаженства и смертного горя; и этот синтетизм мироощущения – главное в поэтике Чехова.

Ключевые слова: мировоззрение Чехова, творческая манера, забавное и трагическое.

Rzhevsky, L.

Chekhov's Creative Perception

Abstract. The article affirms that Chekhov's perception was amazingly synthetic, integral and harmonious within itself. Chekhov felt the contradictoriness of life, the embodiment of light and gloom, of smiles and despair, of bliss and grief. This synthesis in perception is the main feature of Chekhov's poetics.

Keywords: Chekhov's perception, creative style, funny and tragic.

Как чувствовал жизнь Чехов? Каким восприятием жизни создал обширную литературную галерею своих современников – интеллигентов, чиновников, обывателей городов и деревни, своего «Учителя словесности», свою «Даму с собачкой», архиерея из рассказа того же названия? Раскрыть это мироощущение, кажется, значило бы и понять художнический облик Чехова.

Мои попытки ответить на этот вопрос содержат два пункта: одно воспоминание и одно предположение.

В апреле 1935 года в Москве отмечалось 75-летие со дня рождения А. П. Чехова. В Литературном музее был устроен по этому случаю вечер чтения чеховских рассказов, в котором приняла участие известные московские актеры и чтецы. Я не был ни чтецом, ни актером, был преподавателем литературы на курсах подготовки в вузы, но получил приглашение участвовать. В виде исключения мне разрешили читать по книжке, не наи-

¹ Первая публикация: *Ржевский Леонид*. К вершинам творческого слова. Литературоведческие статьи и отклики. Norwich, [Vt.], Norwich University Press, 1990. С. 80-84.

зуть. В жюри этого вечера были жена писателя О. Л. Книппер-Чехова, Марья Павловна, его сестра, и артист Художественного театра И. М. Москвин.

Каждый участник должен был выбрать небольшой чеховский рассказ, но такой, в котором черты чеховской творческой манеры выступали бы отчетливо.

Я очень долго выбирал, что прочесть, и когда перечитывал раннего, главным образом, Чехова, помню, мне показалось, что самое удивительное во многих его рассказах — это синхронность, переплетение светлого и мрачного, улыбочатого и трагического в изображаемой там жизни.

Выбрал я рассказ «Горе», напечатанный в 1886 году за подписью «Антоша Чехонте». Рассказывается в нем о том, как у одного старого деревенского токаря, прекрасного мастера, но мужика непутевого и пьяницы, заболела старуха-жена и он повез ее сквозь снежный буран в местную больницу.

Мне понадобится привести два небольших отрывка из рассказа в качестве материала для разбора и заключений.

«Токарь торопится. Он беспокойно прыгает на облучке и то и дело хлещет по лошадиной спине.

— Ты, Матрена, не плачь... — бормочет он. — Потерпи малость. В больницу приедем, и мигом у тебя, это самое... Даст тебе доктор, Павел Иваныч, капелек, или, может, милости его угодно будет спиртиком каким тебя растереть, оно и тово... оттянет от бока. Павел Иваныч постарается. Покричит, ногами потопает, а уж постарается... <...> А я ему: Ваше высокоблагородие! ...вот как перед Богом... плюньте тогда в глаза, если обману: как только моя Матрена, это самое, выздоровеет, станет на свою настоящую точку, то всё, что изволите приказать, всё для вашей милости сделаю! Портсигарчик, если желаете, из карельской березы, шары для крокета, кегли могу выточить самые заграничные...»

Но старуха умирает по дороге, и токарь, поняв это, плачет. «Ему не так жалко, как досадно. Не успел он пожить со старухой, высказать ей, пожалеть ее, как она уже умерла... «Жить бы сызнова!» — думает токарь. Потом соображает, что ехать в больницу теперь уж незачем, поворачивает, но во тьме снежной вьюги и в душевном своем смятении забывает, что уже повернул, поворачивает снова...

Приведу последние строки рассказа:

«Просыпается он в большой комнате с крашеными стенами. Из окон льет яркий солнечный свет. Токарь видит перед собой людей и первым делом хочет показать себя степным, с понятием.

— Панихиду бы, братцы, по старухе! — говорит он. — Батюшке бы сказать...

— Ну, ладно, ладно! Лежи уж! — обрывает его чей-то голос.

— Батюшка! Павел Иваныч! — удивляется токарь, видя перед собой доктора. — Ваше-скородие! Благодетель!

Хочет он вскочить и бухнуть перед медициной в ноги, но чувствует, что руки и ноги его не слушаются.

— Ваше высокородие! Ноги же мои где? Где руки?

— Прощайся с руками и ногами... Отморозил. Ну, ну... чего же ты плачешь? Пожил и слава Богу. Небось шесть десятков прожил — будет с тебя!

— Горе!.. Вашескородие, горе ведь! <...> И как на этом свете все скоро делается. Павел Иваныч! Портсигарчик из карельской березы, крокетик выточу...



Доктор машет рукой и выходит. Токарю аминь!»

Весьма примечательно в этом рассказе переплетаются забавное и трагическое. Происходит как бы их взаимопроникновение, трансформация смешного в его прямую противоположность. Образ Григория намечен как образ комический. Как забавно, например, рассуждает он о «капельках» или растирании, которыми доктор поставит его старуху на ноги... Но старуха тут же умирает, и Григорий становится отнюдь не смешным: он несчастен. И дальнейшие рассуждения его вот-вот могут вызвать полуулыбку, но она сразу же исчезает перед таким скорбным и человеческим: «Жить бы сызнова!» Да и весь стержневой эпизод рассказа – о том, как заблудился токарь по дороге в больницу – мог бы оказаться забавным, но старик отморозил руки и ноги – тут не до смеха!.. И как ужасен контраст между его обещанием в мысленном диалоге с доктором: «Портсигарчик из карельской березы выточу»... – и теми же словами, которые он произносит, лежа обрубком на больничной койке и пытаясь, уже без ног, бухнуться в ноги доктору!..

Когда после окончания юбилейного вечера Мария Павловна Чехова спросила меня, почему я выбрал именно этот рассказ, – я ответил, что, по-моему, сочетание того, что вызывает улыбку, и того, что страшно, очень характерно для чеховской, особенно ранней, прозы. «Да, это был у вас, конечно, подлинный Чехов!» – сказала она, и этот ее отзыв о прочтенном мною рассказе был приведен потом в издаваемой тогда газете «Советское искусство».

Итак: полвека назад мне показалось, что я отчасти нашел ответ на вопрос, как ощущал жизнь Чехов? Остаюсь и посейчас при той мысли, что мироощущение Чехова было удивительно синтетично, целостно и гармонично в самом себе, то есть что он чувствовал сложную противоречивость жизни, слиянность в ней до нерасчленимости светлого и мрачного, улыбки и отчаяния, блаженства и смертного горя; и этот синтетизм мироощущения – главное в поэтике Чехова.

Таково мое предположение. Продолжу его немного. Иллюстрировать его нелегко: оно скорее интуитивно, чем доказуемо словом. Вот один из возможных полупримеров: чеховская «Чайка», которую я считаю сильнейшей пьесой писателя. Что, собственно, в ней происходит? Здесь нет ни остро завязанного сюжета, ни темы о злодействе и добродетели. Живут самые обыкновенные люди. Живет девушка. Некий писатель походя сходитя с ней, потом бросает. Она страдает, но страдания ее как будто приоткрывают перед ней какую-то дорогу. Еще персонаж – юноша, который ее любит и такой дороги перед собою не видит. Стреляется. Зрители переживают странное и беспокойное ощущение сложности, непонятности и противоречивости того, что мы называем жизнью: переживают и то трудно объяснимое, но захватывающее и значительное, что мы называем также искусством.

Был такой писатель – Николай Телешов, создавший в конце прошлого века литературный кружок «Среда», в котором бывал и Чехов, Телешов утверждал, что Лев Толстой говаривал: «Чехов – это Пушкин в прозе». Иные сомневались, было ли это. Бунин написал на полях книги, где приводилось это высказывание: «Брехня! Когда говорил? Кому?..»



Я думаю, однако, что Толстой действительно высказал когда-то такое суждение. В 50-х годах в Париже В. А. Маклаков, последний досоветский русский посол во Франции, много рассказывал мне о Толстом и Чехове. Он, Маклаков, в юности был близок к семье Толстого и проводил много времени в Ясной Поляне. Рассказывал, что однажды вечером Толстой сказал ему: «Завтра утром придет к нам Чехов. Пожалуйста, встретьте его и займите до обеда, а там я выйду». Маклаков говорил, что Толстой очень любил Чехова как писателя и человека, часто повторял, что всякий человек представляет собою дробь, в которой числитель – то, чего этот человек стоит, а знаменатель – что он сам о себе думает. И Чехов, по Толстому, был очень скромен и потому цельным.

Толстовское сопоставление Чехова с Пушкиным, возможно, не имело в виду каких-либо формальных аналогий мастерства и стиля, но ту гармоничность пушкинского мироощущения, в которой так сочетались жизненные контрасты. Это ведь пушкинские строки:

Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать,
И ведаю: мне будут наслажденья
Средь горестей, забот и треволненья.

Или знаменитый пушкинский оксюморон:

Мне грустно и легко. Печаль моя светла...

Русскому философу Семену Франку принадлежит прекрасный этюд на эту тему «Светлая печаль».

Возвращаясь к синхронности разноощущений жизни в прозе Чехова, скажу, что мне эта синхронность представляется чем-то вроде большого диска, одна половина которого черного, а другая белого цвета. Если начнем вращать этот диск, – краски сольются, образуя сплошной с е р ы й цвет. Какому ощущению этот серый цвет отвечает? Дам слово одному из интереснейших русских художников, Кандинскому, в книге которого «О духовном в искусстве» читаем:

«...чистая радость и незапятнанная чистота облакаются в белые одежды, а величайшие скорби – в черные. Равновесие этих двух красок, возникающее путем механического смешения, образует с е р ы й цвет. Серый цвет беззвучен и неподвижен. Серый цвет есть безнадежная неподвижность».

А может быть – и грусть, если речь идет не о живописном диске, а о человеческой душе? Грусть эта перемежается с надеждой в той фатальной слитности мрака и света, которая знаменует жизнь и вместе с надеждой образует мироощущение Чехова и неповторимый лиризм таких его вещей, как «Скучная история», «Дом с мезонином», «Дама с собачкой», «Архиерей», «Скрипка Ротшильда» и многое другое.

Борис Хазанов

Смысл и оправдание литературы¹

Аннотация. Автор рассматривает литературу как создание альтернативного мира, высветленного искусством. Литература не есть фантазия или эстетическая игра, но некая сверхреальность, жизнь, восстановленная силой воображения.

Ключевые слова: назначение литературы, писатель, читатель, воображение, альтернативная реальность.

Khazanov, B.

The Sense and Justification of Literature

Abstract. The author considers the literature as creating some alternative world lightened by art. Literature is not a fantasy or an aesthetic game but some “extra-reality”, the life restored with the help of imagination.

Keywords: appropriation of literature, writer, reader, imagination, alternative reality.

Был задан вопрос: в чём оправдание художественной литературы?

Кочевье корней языка ведёт их в новые земли, миграция слов меняет одежду слов, вместе со звучанием изменяется их душа. Слова взрослеют или деградируют; предок не узнал бы потомка. Так латинское *ratio* превратилось во французское *raison*, оттуда проникло в наш язык, где «резон» означает опять-таки не совсем то же самое. Итак, вы хотели бы знать, каков смысл занятий литературой, в чём её резон.

Уме незрелый, плод недолгой науки!
Покойся, не понуждай к перу мои руки:
Не писав летящи дни века проводи
Можно, и славу достать, хоть творцом не быти.
(Антиох Кантемир)

¹ Выступление в мюнхенском Русском литературном кружке.

Один ответ уже дан: пишут ради известности. Можно было бы продолжать. Пишут, чтобы выставить себя напоказ. Повинуясь потребности выразить себя. Высказаться по поводу той или иной злободневности. Расквитаться с кем-нибудь (литература — это сведение счётов, сказал Арман Лану). Пишут для собственного удовольствия. Для заработка (что оказывается чаще всего иллюзией: доходы прозаика средней руки уступают улову опытного собирателя подаяний). Наконец, можно возразить, что, как всякое традиционное занятие, литература существует потому, что она существует: коль скоро есть редакторы, издатели, критики и, по некоторым сведениям, читатели, то должны быть и писатели.

И всё же вы чувствуете унылую недостаточность этих доводов, слишком сиюминутных, — между тем как остаётся без ответа нечто такое, чему невозможно дать конкретное и прагматическое объяснение, нечто... словом, *нечто такое*.

Durch so viel Formen geschritten,
durch Ich und Wir und Du,
doch alles blieb erlitten
durch die ewige Frage: Wozu?

(Ты прошёл через такое множество форм, через Я, через Мы, через Ты, — но вечной мукой остался вопрос: зачем? *Готфрид Бенн*).

Стихотворение Бенна обросло множеством интерпретаций; в конце концов оно говорит о смысле существования. Я цитирую его, пытаясь отдать себе отчёт о смысле того дела, которым мы занимаемся. В постановке вопроса скрыто подозрение, что такой смысл всё-таки существует. Верно ли это? Наши литературные предки могли испытывать тяжёлые сомнения относительно своих творческих способностей, но им не приходила в голову мысль о ненужности самой литературы.

Гораций (ода III, 30 — обращение к Мельпомене) ставит себе в заслугу то, что он ввёл в латинскую поэзию метры эолийской лирики. Он полагает, что этого достаточно, чтобы остаться в памяти потомков до тех пор, пока жрец с молчаливой весталкой будут всходить на Капитолий (*dum Capitolium scandet cum tacita virgine pontifex*), иначе говоря, навсегда. Притязание на бессмертие литературы подкреплено ссылкой на традицию, то есть опять же на литературу; смысл литературы — в ней самой.

Пушкин в стихотворении под эпитафией из Горация (*Elegi monumentum*) выразил уверенность, что его будут помнить и чтить за то, что он, по примеру Радищева, восславил свободу и воспел милосердие; эта четвёртая строфа, как мы знаем, была слегка переделана.

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я свободу
И милость к падшим призывал.

Переключка (вслед за Ломоносовым и Державиным) с римским поэтом, но ответ совершенно другой. Смысл литературы в том, что она призывает к человечности.

Если вы не устали от цитат, я приведу ещё одну, в совершенно другом роде, из письма Пруста графу Жоржу Лори (G. de Lauris). Пассаж, который почти без изменений вошёл в заключительный том романа «В поисках утраченного времени»:

«Величие подлинного искусства... состоит в том, чтобы вновь обрести, схватить и донести до нас ту реальность, от которой, хоть мы живём в ней, мы полностью отторгнуты, реальность, которая ускользает от нас тем вернее, чем гуще и непроницаемей её отгораживает усвоенное нами условное знание, подменяющее реальность, так что в конце концов мы умираем, так и не познав правду. А ведь правда эта была не чем иным, как подлинной нашей жизнью. Настоящая жизнь, которую в определённом смысле переживают в любое мгновение все люди, в том числе и художник, жизнь, наконец-то открывшаяся и высветленная, – это литература. Люди её не видят, так как не пытаются направить на неё луч света. В результате вся их прошедшая жизнь остаётся нагромождением бесчисленных негативов, которые пропадают без пользы оттого, что разум людей их не проявил».

Это, может быть, самое радикальное заявление. Литература есть заново, во всей её реальности восстановленная жизнь. В отличие от той, замусоренной рутинным знанием, прожитой и неотрефлексированной, не высветленной искусством жизни, это жизнь подлинная. В этом и состоит задача литературы, её высший смысл. Литература не есть фантазия или эстетическая игра, но некая сверхреальность.

Легко, конечно, возразить, что, если словесность и могла бы притязать на статус второй действительности, то это всё же действительность, подвергнутая обработке, другими словами, денатурированная в результате химического процесса, именуемого творчеством. В случае с романом «В поисках утраченного времени» – денатурированная дважды: «жизнь» возрождается в памяти рассказчика Марселя, который только собирается писать роман, а сам Марсель существует в сознании писателя Марселя Пруста.

«Обретенное время», последний том эпопеи Пруста, было опубликовано, если не ошибаюсь, в 1927 году; через пятьдесят лет Ролан Барт в лекции, прочитанной в Collège de France незадолго до своей нелепой гибели от несчастного случая на улице, развивает альтернативную мысль об особой раскрепощающей функции литературы. Наш язык по своей природе авторитарен; язык – это инструмент подавления, это фашист. Всякий дискурс в той или иной мере поражён вирусом порабощения и рабства. Язык должен быть изобличён, «подорван» внутри самого языка, эту работу, выполняемую писателем, лектор называет смещением.

«Если, – продолжает он, – считать свободой не только способность ускользать из-под любой власти, но также и прежде всего способность не подавлять кого бы то ни было, то это значит, что свобода возможна только вне языка. Беда в том, что за пределы языка нет выхода: это замкнутое пространство... Нам, людям... не остаётся ничего, кроме как плутовать с языком, дурачить язык. Это спасительное плутовство, этот блистательный обман, позволяющий расслышать звучание безвластного языка, во всём великолепии воплощающего идею перманентной революции слова, – я, со своей стороны, называю *литературой*» (пер. Г. Косикова).

Литература возвращает человеку свободу от политического, идеологического, научного, религиозного единовластия, от порабощения, орудием которого является уже сам язык.

Сказанное выше может убеждать или не убеждать; похоже, что все попытки оправдать литературу недостаточны, — и не в этом ли, в силу какого-то хитрого парадокса, скрыто её конечное оправдание? Однако вопрос «зачем» фатально смыкается с вопросом «для кого». Кто такие наши воображаемые читатели, есть ли у нас вообще читатели. Поистине скандальная тема нашего времени. Оставим её в стороне: о плачевной участи литературы, вытесненной на обочину в массовом телевизионном обществе, сказано достаточно.

Будем говорить «о высоком». (В конце концов эпохи, когда серьёзная литература предназначалась для ничтожного меньшинства, — правило, а не исключение.) Знаменитая фраза Флобера из письма к м-ль Леруайе де Шантпи от 18 марта 1857 г. о том, что писатель в своём произведении подобен Богу в природе, он везде присутствует, но его нигде не видно, — фраза эта не могла не всплыть в нашем разговоре. Для автора «Госпожи Бовари» это формула объективной, безличной прозы. Можно предложить другое сравнение: романист по отношению к своим героям — то же, что игрок над шахматной доской. Он распоряжается фигурами, а они, в свою очередь, диктуют ему свою волю, ибо живут и двигаются по собственным правилам; таковы законы искусства, которыми писатель не может пренебречь.

Таков ещё один ответ о смысле нашего ремесла: сотворение альтернативного мира.

Альтернативного, так как он вовсе не притязает на воспроизведение действительности; более (или хуже) того, он молчаливо ставит под сомнение реальность реального мира. Да, под сомнение, и всё же (замечает Франсуа Мориак в эссе «Романист и его герои») совесть писателя не чиста: люди «с ужасом» узнают себя в этих выдуманных героях. Так это или не так, действительно ли Чехов изобразил в художнике Рябовском своего друга Левитана, а в Тригорине самого себя, — мир, созданный писателем, побуждает читателя задуматься о загадках мира, в котором он живёт, и о тайне своей собственной жизни.

Уподобление литературного творчества игре, пусть даже такой рафинированной, как шахматы, может покорибуть: оно как будто игнорирует нравственные ориентиры. Впрочем, некоторые представители послесоветского поколения писателей в сегодняшней России с удовольствием подхватят тезис, согласно которому искусство не интересуется разницей между добром и злом. Идея не новая, как все шокирующие идеи, но на ней стоит остановиться.

Открытие неприглядной действительности, беспощадный натурализм великих романов XIX века, Бодлер, Достоевский научили видеть в человеке существо, не заслуживающее доверия, — трезвый взгляд, что и говорить, и покончивший со всяческим прекраснодоушием. Редукционистские теории — экономические, социологические, психологические — санкционировали этот взгляд, этот вектор, направленный вниз, в грязные закоулки жизни и тёмные подвалы души; туда переселилось искусство. Отсюда было недалеко до смакования безобразного, до фекального эстетизма. (Термин «фекальная литература» изобретён не мною.) Из литературы культ безобразия переключался на сцену, его с восторгом подхватил экран. Сложился, по закону обратного воздействия искусства на творца, новый тип писателя-циника, драматурга-циника, кинематографиста-циника, для которого иной взгляд на вещи, иной подход — как бы уже дурной тон. Проза, драма, кино словно не чувствуют себя вправе заниматься чем-либо другим, кроме раскапыва-

ния экскрементов. Предполагается, что рвотный рефлекс, который хотят возбудить у читателя или зрителя, есть новая разновидность катарсиса.

Между тем пафос разоблачения выдохся. («Красавице платье задрал, Видишь то, что искал, а не новые дивные дива».) Эпатаж приелся, кажется, что всё уже сказано, всё названо своими словами. Но надо продолжать, и постоянной заботой этого искусства становится переплёвывание самого себя. Каждый раз надо выдавать что-нибудь позабористей. Литература, столь успешно восставшая против надоевшего морализма, в свою очередь надоела.

Заговорив о литературе безобразия, унижающей читателя, рискнём ли мы вспомнить о древнейшей функции искусства – творить красоту? От этого слова пахнет, как сказал бы незабвенный Гаев, пачулями. От него разит парикмахерской и кичем. И всё-таки. Перечитайте «Египетские ночи», и вы, по крайней мере, почувствуете, что такое эстетическое совершенство прозы. Красота прозы отнюдь не чурается жизненной прозы. Её не пугают подвалы жизни. Чехов жаловался, что в рассказе «Припадок» никто не заметил описания первого снега в переулке публичных домов. Повесть «Чёрный монах» начинается за здравие, кончается за упокой; и нечасто встретишь в русской литературе произведение, чей итог, сюжетный и философский, был бы таким беспросветным. Диагноз, поставленный русской деревне в повестях «Мужики» и «В овраге», в рассказе «Новая дача», безнадежен. Но как это всё написано!

Вернёмся к морали: что же всё-таки стряслось с «идеалами»? А ничего – их попросту больше нет. Они исчезли. Литература отгрызла их, как волк – лапу, защемлённую в капкане. Осталось другое – и я не думаю, что оно противоречит нашему представлению о литературе как о высокой игре. После дурно пахнущего натурализма, после гнилостного эстетизма, после проституированного соцреализма, после всяческого хулиганства и раздрызга мы возвращаемся в пустующую башню слоновой кости, на которой висит объявление «Сдаётся в наём», и с удивлением замечаем, что с тех пор, как её покинули последние квартиранты, кое-что переменялось. Тысячу раз осмеянная башня стала не чем иным, как одиноким прибежищем человечности. Подумайте над этим. Читайте хороших стилистов. Что такое стиль? В самом общем смысле – преодоление хаоса. Ничто так не очищает душу, как чтение хороших стилистов. Потому что тот, кто хорошо пишет, отстаивает честь нашего языка, другими словами, отстаивает достоинство человека.

Современникам всегда казалось, что их время – самое ужасное. Минувший век, однако, может похвастать новациями, о каких не слышали прежде. Я не говорю о компьютерах и генетике. Это был век концлагерей, век тоталитарных государств, ублюдочных вождей и вездесущей тайной полиции. Век «масс», для которых тотальная пропаганда, оснащённая новейшей технологией массовой дезинформации, с успехом заменила обветшалую религиозную веру. Век двух мировых войн, необычайного совершенства технических средств истребления людей и разрушения памятников цивилизации, когда стало возможным в считанные минуты уничтожить с воздуха целый город, в короткий срок умертвить в газовых камерах шесть миллионов женщин, мужчин, детей и стариков.

Мы родились в эпоху величайшего умаления человека. Литература, для которой человек по-прежнему остаётся высшей ценностью, именно об этом, об этой ценности, и твердит. Вопреки всему, она настаивает на том, что нет ничего важнее человеческой личности. Вот в чём, с вашего позволения, смысл работы писателя, резон литературы.

К этому как будто уже нечего прибавить.

Но — ещё два слова. Рано или поздно каждый, кто всерьёз занимается литературой, догадывается, что его суверенность — мнимая. На самом деле он находится в услужении. Не у государства, или общества, или народа, об этом и говорить сегодня как-то неловко. Литература предстаёт перед писателем как некая сущность или, если хотите, живое сверхсущество, наделённое вечной жизнью. Оно стоит над всеми современниками и соотечественниками. Все мы, великие и невеликие, знаменитые и неизвестные, пляшем под его дудку. Оно существовало до нас и переживёт нас всех. Мы умираем, сказал Блок, а искусство остаётся. Его конечные цели нам неизвестны.



Александр Суконик

Вовремя взглянуть на часы¹

Аннотация. Статья посвящена своеобразию мировоззрения и творческой манеры А. П. Чехова.

Ключевые слова: Чехов, мировоззрение, психологизм, русская культура.

Sukonik, A.

Timely Glance at the Clock

Abstract. The article is about A. P. Chekhov's perception and creative style.

Keywords: Chekhov, perception, psychological insight, Russian culture.

«Как репортеры пишут свои заметки о пожарах, так я писал свои рассказы: машинально, полубессознательно, нимало не заботясь ни о читателе, ни о самом себе... Писал я и всячески старался не потратить на рассказ образов и картин, которые мне дороги и которые я, Бог знает почему, берег и тщательно прятал».

Так начинал свой путь в литературу последний великий писатель XIX века. Так непохоже на всё, этой литературой культивированное и взлелеянное, порожденное и достигнутое. В то время как русская литература неуклонно шла по пути идейного напряжения, утяжеления слова, придания ему внелитературной серьезности, откровенности и на этом пути достигала невиданной высоты, являлся вдруг писатель, который с самого начала опрокидывал все ценности, ставил их с ног на голову.

Подумать только, свести искусство на уровень описывания чернильниц-пепельниц! Потерять духовный кругозор, свойственный русским писателям, превратить святое искусство в технологический процесс!

Выходит, недаром Мережковский в статье «Грядущий Хам» говорил, что Чехов и Горький – интеллигентские писатели, тогда как Толстой и Достоевский – поднимают выше, народные, а Михайловский – что у Чехова нет истинного мировоззрения, которое единственное способно уяснить глубинные язвы общества и возбудить благородные чувства справедливости?

Формальную сторону, чеховское мастерство, все хвалят почти одинаковыми словами: чеховскую деталь, пейзаж и так далее. Но содержание, если и находят, то каждый

¹ Первая публикация: Независимая газета, 3 ноября 2005 г.

свое: то пантеизм, то импрессионизм, то натурализм, то лиризм. Что означает: сомнительно у вас, г-н Чехов, насчет содержания...

«Тоска по Богу, по смыслу жизни, которого нельзя найти в ее процессах и завоеваниях» — Бердяев о «Скучной истории».

«Он был поэт и, как всякий поэт, пессимист для настоящего и великий оптимист для будущего» (Гершензон).

«Верил ли Чехов в эту сверхчеловеческую, всё преодолевающую силу добра, которая имеет одержать победу в отдельной человеческой душе и в совокупном человечестве, или был пессимистом во всем огромном и ужасающем смысле этого слова?» — вопрошал о. Сергей Булгаков в статье «Чехов как мыслитель» и тут же вопреки документированной очевидности (Чехов в письме к Дягилеву: «Веру я свою давно растерял») спешил уверить, что верил, верил, то есть начинал верить, иначе какой же он христианский мыслитель, а если не христианский мыслитель и верующий человек, то как бы мог быть великим русским писателем?

Вот она дилемма, вот он пунктик. Либо Чехов не был великим русским писателем — либо... начинаются затруднения.

О. Сергей Булгаков требует, чтобы Чехов был христианским мыслителем, а Михайловский — чтобы социальным. Внезапно до сих пор непримиримые стороны начинают смежаться близнецами: и те и другие под содержанием имеют в виду мировоззрение, в котором индивидуальные человеческие критерии понимаются ограниченными и относительными по сравнению с предельностью объективной истины (в одном случае пары Добро и Зло, Бог и Дьявол, в другом — социальная несправедливость и идеальное общество). Вот в этом Чехов настолько в стороне (далее) от Михайловского и Булгакова, что по сравнению с ним они выявляются одинаковостями. Но если «далее», то не кроется ли в этом залог некоего содержания?

В пьесе «Чайка» устами писателя Тригорина описывается творческий процесс. Сначала Тригорин говорит о «подсматривании жизни» и относит его прямо к эстетике, к «как»: «Виджу вот облако, похожее на рояль. думаю: надо будет упомянуть где-нибудь в рассказе, что плыло облако, похожее на рояль... Ловлю себя и вас на каждом слове и спешу запереть все эти фразы и слова в свою литературную кладовую: авось пригодится!» Затем Тригорин говорит о другом: «Когда кончаю работу, бегу в театр или удить рыбу, тут бы и отдохнуть, забыться, ан нет, в голове уже ворочается тяжелое чугунное ядро — новый сюжет, и уже тянет к столу». Итак, к столу заставляет вернуться причина: «чугунное ядро» содержания, которое ворочается в голове, приходит изнутри, в то время как подсмотренные в жизни детали извлекаются из кладовой как следствие и по мере необходимости используются в ином контексте, чем тот, в котором они были «подсмотрены».

Иными словами, знаменитая чеховская деталь, которая признана единодушно главным достоинством его поэтики, на самом деле в структуре творческого процесса признается второстепенностью, «отделкой отдельных строк», «фокусом», за которым стоит «чугунное ядро содержания», идеи.



Лев Шестов в статье «Творчество из ничего» прозорливо раскрыл уникальность мировоззрения Чехова в его принципиальной отрицании абсолюта за объективной истиной, высмеивание идеи как таковой. Статья такого же ранга, как «Великий инквизитор» Розанова, однако розановская статья породила традицию понимания Достоевского, а шестовская почти забыта. Но почему? Не потому ли, что русская культура расцветала в системе координат объективной истины и не могла даже помыслить себя вне жесткой идеологической структуры?

До сих пор русские писатели, как бы проникновенно они ни изображали человека, брошенного в океан жизни, все равно глядели на него со стороны, не теряя знания сторон света, то есть системы координат «добро-зло». Но Чехов выходил вместе с человеком в океан, и вместе их крутило, бросало во все стороны, берега то появлялись, то исчезали, небо то открывало звезды, то скрывало их за тучами, иди пойми, где север, где юг. Все относительно, кроме человека. Все относительно, кроме недоверия и презрения к тем, кто стоит на берегу и утверждает, будто берег недвижим, между тем как мы-то знаем, что никто не стоит на берегу, все в океане, их берег – такая же выдумка, как все остальное.

...И все-таки, видимо, учителя были правы. Чеховское мировоззрение было предвестником смерти русской культуры – а кто способен взглянуть смерти прямо в глаза? В этом писатель соглашался с ними: для него тоже не было разделения между объективной системой координат «добро-зло» и Россией. Чехов был русский Кьеркегор, и, как Кьеркегор не любил Гегеля, Чехов не любил Россию. Спустя двадцать лет после письма о том, что люди не могут понять друг друга и вообще понимать «незначем», следует ли этому пониманию сопротивляться, Чехов в «Острове Сахалин» очень подробно и с явным восхищением описывает обычай японцев говорить собеседнику приятные, хотя и чисто формальные, противоречащие так называемой «правде» вещи. И на конкретном примере показывает неизмеримое превосходство японского солдата над русским коллегой, неуклюже ввязавшимся соревноваться с ним в этом предмете. У русских выходит из лжи только рабская лесть, потому что они лгут с целью добыть что-нибудь, умильаться чем-нибудь: в системе их мировоззрения ложь выходит заведомо отрицательна. В системе же мировоззрения японцев ложь – сознательный прием в разговоре равного с равным, она направлена не к личной выгоде, но к выгоде собеседника и потому выходит вежливостью (еще один важный термин в чеховской философии наряду с порядочностью). Но и русская погоня за объективной истиной презренна для Чехова, он не видит в ней ничего, кроме фальши, претенциозности, распушенности, хамства, аморальности, то есть набора субъективных черт, только прикрывающихся высокими словами.

Объективная истина не существует. Иначе позиция чеховских японцев была бы аморальна, что недопустимо для моралиста-стоика Чехова. И – обратно – русский человек неизлечимо болен объективной истиной, иначе он не был бы так безнадежен для Чехова. «Их штербе», – сказал он свои последние слова по-немецки вместо «я умираю» по-русски.

Пик русской культуры – Достоевский, поскольку он наш самый крупный философ. Ключевой момент в эстетике Достоевского – диалог, Бахтин достаточно ясно показал это. Не только эти диалоги «содержательны», то есть интересны и значительны сами по себе, не только Достоевский посредством диалога сталкивает друг с другом различные мировоззрения, но и самый диалог у него служит способом перехода от субъективного (отдельных «голосов», по терминологии Бахтина) к сложному многоголосью объектив-



ной (в какой-то степени постижимости) истины. Между тем вот что делает с диалогом Чехов, когда к герою рассказа «Моя жизнь» приходит в гости доктор: два персонажа долго сидят, обсуждают проблемы человечества (ни дать ни взять Карамазовы Алеша с Иваном собрались), а потом доктор украдкой смотрит на часы, и герою ясно, что вся-то травля затеяна с целью дождаться сестру героя, с которой у доктора роман. Чехов иронизирует над диалогом, уничтожает его, сводя функцию слов к дымовой завесе, средству достижения внесловесных целей. Слово девальвировано, и мы должны научиться читать между строк (в чем, собственно, и заключается знаменитый чеховский психологизм и в чем позже заключалась советская так называемая общественная жизнь).

Как злая фея Карабосс из «Спящей красавицы», Чехов разыграл русскую культуру, подкинув ей самого себя в качестве пресловутого веретена. И с этого мгновения всё, что ни прикасалось к нему, до сих пор живое, рассыпалось в прах, превращалось в карикатуру. То есть если бы русская культура сумела со своих позиций объяснить и прояснить позицию Чехова, тогда его карта была бы бита, а русская культура продолжала бы казаться бессмертной. А коль скоро вышло наоборот, то должно было случиться что-то «оборотное», и оно случилось. Через десяток-другой лет после тихого, никем не оцененного столкновения с айсбергом-Чеховым русская культура картинно (всеочевидно) гибнет в столкновении с революцией. Пришла, видимо, пора. Сама очертила круг своей ограниченности, сиречь смертности. То, что приходит ей на смену, между тем отнюдь не новая идеология, система координат или новая серьезность. Не в этом тайная пружина дела, а в отказе от идеологии, в переходе на рельсы чеховского мировоззрения со всеми столь характерными, присущими чеховской эстетике чертами – в том числе погруженности в субстанцию несерьезности. Вот как бы для чего на самом истинном уровне делалась революция, которая, чтобы оказаться устойчивой, должна будет пародировать идеологию, имитировать содержание, «что».

В качестве P. S.

Александр Суконик

Пародия на экзистенциальный роман²

Обратимся теперь к одной любопытной цитате. «У нас, русских, вообще говоря, никогда не было глупых надзвездных и особенно французских романтиков, на которых ничего не действует, хоть земля под ними трещи, хоть погибай вся Франция на баррикадах, – они всё те же, даже для приличия не изменятся и всё будут петь свои надзвездные песни, так сказать, по гроб своей жизни, потому что они дураки. У нас же, в русской земле, нет дураков; это известно; тем-то мы и отличаемся от прочих немецких земель. Следственно, и надзвездных натур не водится у нас в чистом их состоянии...»

Эта весьма остроумная тирада принадлежит «парадоксалисту» из «Записок из подполья» Достоевского. <...> «Записки из подполья» состоят из двух частей, «Подполья» и «По поводу мокрого снега». Первая часть – это философский экзистенциальный трактат, вторая – чистая литература. Каково их сочетание, в чем заключается их единство? Герой второй части по крайней мере на двадцать лет моложе героя первой части. Герой

² Фрагмент статьи, опубликованной в журнале «Новый Мир», 2007, № 2. С. 149-161.

первой части «знает себя» (экзистенциальный герой). Герой второй части себя еще не совсем знает и, уединившись, непрерывно фантазирует – не только воображая свое лицо умным и благородным, но и видя себя героем нелепых романтических сюжетов. На первый взгляд «По поводу мокрого снега» – это хоть и живой, но не такой уж значительный рассказ в духе раннего Достоевского. Но по существу это тонкая, с двойным дном пародия не только на раннего Достоевского, но и вообще на литературу. По ходу рассказа все происходящее в нем исподтишка имитирует, то есть пародирует, так же исподтишка, знакомые читателю сюжеты. Например, покупка немецкого бобрика на воротник имитирует «Шинель» Гоголя, а о других сюжетах он знает и сам, что все это из Сильвио и из «Маскарада» Лермонтова. Наконец, центральный сюжет, столкновение-поединок героя с проституткой, – скажем о нем отдельно. С самого момента, когда герою «ярко представилась нелепая, отвратительная, как паук, идея разврата, который без любви, грубо и бесстыже, начинает прямо с того, чем настоящая любовь венчается», читатель (если, разумеется, этот читатель принадлежит к иудеохристианской цивилизации) начинает смутно ощущать, что имеет дело с вариантом издавна знакомого сюжета о кающейся блуднице. <...> То, что Достоевский выбирает для кульминации именно этот, такой изначально моралистский и экзальтированный сюжет, и то, как он выворачивает его наизнанку, превращая в сюжет волевого самоутверждения слабого мужчины, а не слабой женщины, указывает, насколько бездонно двойное дно «Записок из подполья».

Герой «Записок из подполья» – это не Достоевский и не герой Достоевского, а прозревшие Достоевского. Автор как бы разделил себя надвое: одну часть себя он поместил в «По поводу мокрого снега», а другую – в «Подполье». Сам же он во всей своей эмоциональности, непоследовательности и противоречивости, как истинный писатель, оставался до конца дней одновременно сорокалетним и двадцатилетним героем «Записок...», иначе он не написал бы своих романов (чтобы их написать, нужны были способность к прозрениям сорокалетнего и литературный восторг двадцатилетнего). Немудрено, что он не слишком хорошо относился к «Запискам...» и при случае заявлял, что они «пройденный этап», – тут он был не совсем искренен, потому что куда скорей все его последующие романы – это своего рода «пройденный этап» по сравнению с «Записками...», в которых сорокалетний герой, потеряв способность восторгаться, издевается над литературным вдохновением и вообще литературой. В «Записках из подполья» Достоевский до конца выказал свою способность к издевательской иронии, которую не так легко заметить в его романах, но которая достаточно проявилась в «Дневнике писателя». А уж когда Достоевский пускался в какую-нибудь сторону, удержу ему не было (только шекспировские крайности могут сравниться с крайностями Достоевского). Вот почему сорокалетний герой с его потерей способности к восторгам и высокому и прекрасному становится пророческой фигурой на будущее, кем-то наподобие вагнеровского нибелунга, отвергнувшего способность к любви во имя приобретения магического золота Рейна: только теперь, в наши так называемые постмодернистские времена, мы можем свидетельствовать, как в «человечестве» (словцо-термин Достоевского для Европы) потеря способности восторгаться (не входит ли сюда и потеря веры?) пришла рука об руку с потерей способности производить «высокое» искусство и как это оказалось связано с материальным благополучием «безбожного», основанного на секулярном гуманизме и секулярной этике европейского общества, о котором столько гадал-загадывал Достоевский...





IV.

ЧЕХОВ И ДОСТОЕВСКИЙ:
РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКИЙ ДИАЛОГ.

Л. В. Карасёв

Достоевский и Чехов. Вера и сомнение

Аннотация. В статье рассматриваются и сравниваются позиции Достоевского и Чехова по отношению к религии. Достоевский – искренне верующий человек, которого, тем не менее, посещают сомнения в его вере. Чехов, напротив – атеист, которого посещают сомнения в его неверии. Статья написана на основе сопоставительного анализа главных романов Достоевского и пьес Чехова.

Ключевые слова: Достоевский, Чехов, религия, вера, сомнение, атеизм.

Karasev, L. V.

Dostoevsky and Chekhov. The Faith and Doubts

Abstract. The author considers and compares Dostoevsky's and Chekhov's views concerning religion. Dostoevsky was a religious man, though having doubts about his faith. Chekhov was an atheist having doubts about his lack of faith. The article is based on the contrastive analysis of the main Dostoevsky's novels and Chekhov's plays.

Keywords: Dostoevsky, Chekhov, religion, faith, doubts, atheism.

Название, (как, впрочем, всякое название) конечно, несколько упрощает суть дела, однако нечто важное для ее понимания в нем все-таки присутствует, к чему мы, хотелось бы надеяться, придем по ходу изложения.

Все статьи и книги, посвященные означенной в названии теме, весьма похожи друг на друга, это и понятно: ясно, что Достоевский – христианский писатель и мыслитель, Чехов же, скорее, атеист, проявляющий известный интерес к вопросам религиозного толка. Одним и тем же остается и набор привлекаемых источников – письма, воспоминания современников, фрагменты, взятые из сочинений: ничего нового нет, да и взяться ему неоткуда; сочинения Достоевского и Чехова, включая письма и дневниковые записи, полностью опубликованы, а какое-либо новое свидетельство (буде оно найдено) вряд ли нарушит устоявшуюся картину коренным образом¹. По этой причине и в данной

¹ Лучшим образцом размышлений о религиозности (или ее отсутствия) у Достоевского и Чехова может быть названа статья В. И. Свинцова, см.: [Свинцов 1998].



заметке будут вновь приводится давно знакомые высказывания на интересующую нас тему, с той разницей, что служить они будут вполне определенной цели, да и перечисление их будет несколько отличаться от того, что писалось по данному вопросу ранее. Тут на помощь приходит Паскаль с его знаменитой фразой: «Неправда, что я не сказал ничего нового: расположение материала ново».

Религиозность Достоевского вполне очевидна, что следует из его собственных высказываний, свидетельств современников и соответствующих фрагментов его литературных сочинений. В то же время, несмотря на несомненную приверженность писателя к православной вере, есть сведения, которые указывают на тот факт, что не всегда эта вера была неоспоримо крепка и равна сама себе. Известно, что в сороковые годы Достоевский переживал период безверия, утраты веры в Христа. Во всяком случае, так это время выглядит в сравнении с шестидесятыми годами, когда вера Достоевского была как никогда крепка и осмысленна.

В принципе такого рода паузы, сомнения в истинности собственной веры или вообще веры как таковой, которые случаются у людей искренне верующих, достаточно часты. Через подобные испытания прошли многие мыслители, включая и великих мистиков прошлого. Дело в том, что истинная вера подразумевает и включает в себе возможность неверия, пусть краткосрочного, мимолетного, но неверия. Чтобы сделаться подлинной, окончательной, вера должна быть однажды подвергнута фундаментальному сомнению.

Если понимать веру как своего рода «дело» или «практику деланья», даже в том случае, когда вера дана человеку как дар свыше (не говоря уже о вере приобретенной, умственной), такого рода перебои представляются, скорее, чем-то закономерным, нежели случайным. Существует, судя по всему, некий универсальный механизм или закон, под воздействием которого всякое начинание, утвердившись поначалу – в физическом навыке или умственной, душевной привычке, – в какой-то момент дает сбой, отрицает собственное существование (как у Алеши Карамазова или у самого Достоевского). Нарботанное, едва ли не автоматическое, как будто забывается или мешает самому себе существовать в качестве успешного предприятия. Конечно, прежде всего это относится к людям «интеллектуального труда», к тем, для кого состояние сомнения относительно каких-либо, в том числе и «непреложных», истин является вполне нормальным.

Зато потом, когда кризис уже преодолен (причем, не волей человека, а под действием скрытых от сознания сил), возможность веры открывается в гораздо более полной мере и с большей, чем прежде, убежденностью и глубиной. У Достоевского подобная убежденность и глубина приводит даже к парадоксам, к ситуациям, которые в поле ясного сознания вряд ли имеют решение. Я говорю о знаменитых словах Достоевского о вере и Христе из письма к Н. Д. Фонвизиной (1854 г.): «...Если б мне кто доказал, что Христос вне истины и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной» [Достоевский XXVIII, кн. 1, 176].

Что, собственно, здесь сказано? На первый взгляд – игра словами, как будто неуместная в случае разговора об истинной вере. Однако при более внимательном прочтении этого странного, по всем меркам, высказывания становится понятно, что свой смысл, своя логика в нем несомненно присутствуют. Для Достоевского подлинным воплощением (в прямом смысле этого слова) является Христос («Аз есмь путь и истина и жизнь»,

Ин. 14: 6) тогда как «истина» или «истины», на обладание которыми претендует земная, состоящая из грешных людей церковь, могут быть таковыми по форме, но не по сути. Иначе говоря, то, что Достоевский знает о Христе из чтения Нового Завета (а других источников у него нет), убеждает его в том, что полнота истины – в словах и поступках Христа, и этой полноты достаточно, чтобы в минуту соблазна сделать свой выбор. Что скрыто за оболочкой изрекаемых кем-то истин, это еще вопрос, даже если это слова, взятые из Евангелия. Христос же полнотой своего божественного и человеческого проявления и присутствия являет собой истину в ее подлинном и окончательном свете.

«Окончательный», как, впрочем, и «свет» – слова весьма важные для понимания того, что Достоевский понимает под понятиями «веры», «истины» и «спасения во Христе». В этом принципиально важном пункте он смыкается со считавшим себя неверующим Чеховым, размышления которого приводили к похожим, как у Достоевского, результатам. Жизнь человека и человечества не длится вечно, но важно то, что конец существования земного означает начало жизни новой, вечной. Гарантом этой новой и вечной жизни является Христос, который есть «путь и истина и жизнь». В нем спасается человек, надеющийся обрести бессмертие.

В отличие от расхожего понимания «спасения» как охраны от земных невзгод, болезней, неудач и пр., подлинный смысл слов «спаси и сохрани» относится не к карьере или здоровью, а к посмертному существованию человеческой души. Ее нужно спасти и сохранить для жизни вечной. Даже будучи повернутыми к земной жизни человека, эти слова говорят о том же самом: мы просим Христа помочь нам избежать тех греховных дел, которые могут повредить нашу душу, просим спасти ее от ада и сохранить для Царствия Небесного (не случайно Христос – «Спас»: спаситель душ человеческих).

Такое понимание «спасения» делает жизнь человека осмысленной. Он понимает, зачем он живет и что ожидает его в посмертной перспективе. То же самое относится и ко всему человечеству, которое, как ни смотри на его миллиардную толпу, состоит из отдельных людей, ищущих сути, смысла жизни и верящих в свое личное спасение. Именно вера в возможность бессмертия и определяет собой суть этого смысла.

Достоевский пишет в «Дневнике писателя»: «Те же, которые, отняв у человека веру в его бессмертие, хотят заменить веру, в смысле высшей цели жизни, “любовью к человечеству”, т. е., говорю я, поднимают руки на самих же себя, ибо вместо любви к человечеству насаждают в сердце потерявшего веру лишь зародыш ненависти к человечеству <...> Я даже утверждаю и осмеливаюсь высказать, что любовь к человечеству вообще есть, как идея, одна из самых непостижимых идей для человеческого ума. Именно как идея. Ее может оправдать лишь одно чувство. Но чувство-то возможно именно лишь при совместном убеждении в бессмертии души человеческой <...> В результате ясно, что самоубийство, при потере идеи о бессмертии, становится совершенною и неизбежною даже необходимостью для всякого человечка, чуть-чуть поднявшегося в своем развитии над скотами. Напротив, бессмертие, обещая вечную жизнь, тем крепче связывает людей с землей» [Достоевский 1994: 390].

Речь, как мы видим, не об абстрактном бессмертии человечества, не о бессмертии вообще, а о вере в личное бессмертие «всякого человечка». Только сохранение и спасение собственной души имеет смысл, все остальное – общая отвлеченная идея, отрицающая ценность человека, его индивидуальность.

Сходной точки зрения на вопрос о бессмертии придерживался и Чехов. С одной стороны, он являет (и в собственных высказываниях, и в свидетельствах современников) примеры очевидно атеистического взгляда на жизнь (по словам И. Бунина, Чехов утверждал, что бессмертие – это «вздор», и что он докажет это «как дважды два четыре»), с другой – Чехов сходным образом собирается доказать, что бессмертие – это факт, и человек будет жить после физической смерти [Бунин 1960: 666].

В этом пункте мы подходим к принципиальной проблеме понимания того, что представляет собой вера в Бога. При всей популярности рассуждений о Боге как о высшем существе, о том, в чем выражается его сущность (несмотря на его абсолютную непознаваемость), о том, может ли Бог помочь человеку в его земных делах, на самом деле, в подкладке веры лежит осознаваемая или неосознаваемая надежда человека на воскресение после смерти и обретение жизни вечной. Бог – это гарантия вечной жизни. Бог это и есть сама вечная жизнь.

Достоевский, согласно духу христианства, говорит о спасении и бессмертии души. Чехов – о бессмертии личности, об индивидуальном бессмертии. Он не соглашался ни на какой «обмен вещами» и слияние «с козявками и мухами в мировой жизни, которая имеет цель» [Дневник Алексея Сергеевича Суворина 2000: 303]. Иначе говоря, либо личное бессмертие, либо никакого другого (говоря словами Треплева: «Новые формы нужны, а если их нет, то лучше ничего не нужно» [С XIII, 8]). Здесь «атеист» Чехов, чье детство, впрочем, прошло на церковном клиросе, вполне вписывается в христианское понимание бессмертия. И отвечать за себя на Страшном суде будет каждый человек, и вечная жизнь ему уготована не абстрактная, а вполне конкретная, то есть его собственная. В этом пункте заключен своего рода мистический материализм христианства, утверждающего вещи куда более трудно доступные для понимания, нежели рассуждения о тенях и бесплотных душах, витающих в пространстве вечной жизни. Христианство говорит о будущем воскресении людей не в какой-то эфемерной субстанции, а в материальном теле: другое дело, что речь идет не о привычной земной, а новой мистической телесности, способной существовать вечно и для себя неущербно.

У Достоевского проглядывает какая-то надежда на будущее, пусть нездешнее, когда он говорит о том, что человек по законам природы должен переродиться в другую физическую натуру. У Чехова же на фоне многочисленных рассуждений о прекрасном будущем – жизнь изменению не подлежит. В рассказе «Студент» пафос финала вполне радостный, христианский, но картины, явленные в самом сюжете, куда сильнее: бедность и тоска кругом, как при Рюрике или Грозном: «и <...> при них была точно такая же лютая бедность, голод, такие же дырявые соломенные крыши, невежество, тоска, такая же пустыня кругом, мрак, чувство гнета, – все эти ужасы *были, есть и будут* (курсив мой. – Л. К.), и оттого, что пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше» [С VIII, 306].

Чехов постоянно, едва ли не навязчиво твердит о счастливой прекрасной жизни, которая наступит через двести-триста лет: для него это общее место, которое само из себя никак не объясняется и никакими внешними причинами объяснено быть не может. Уже много раз в истории человечества проходили эти двести-триста лет, но жизнь от этого лучше не становилась.

А Тузенбах в «Трех сестрах» заявлял и того круче: «Не то что через двести или триста, но и через миллион лет жизнь останется такую же, как и была; она не меняется,

остается постоянно, следуя своим собственным законам, до которых вам нет дела или, по крайней мере, вы никогда о них не узнаете» [С XIII, 147]. В рассказе «Случай из практики» Чехов пишет о «какой-то направляющей силе, неизвестной, стоящей вне жизни, посторонней человеку» [С X, 82].

Но что такое – стоящая вне жизни и непонятная человеку «направляющая сила», как не христианская мысль, идея о предопределенности истории, которую атеист и «безбожник» Чехов, как называл Толстой, пытается высказать на своем языке? По сути, это та самая соловьевская идея о несопоставимости того, что народ думает о себе в истории и что Бог думает о нем в вечности. К тому же прорыв к чаемому будущему, пусть нездешнему, у Чехова все-таки есть, и более чем определенно явлен он в «Дяде Ване» в последних словах Сони: «Мы, дядя Ваня, будем жить. Проживем длинный-длинный ряд дней, долгих вечеров; будем терпеливо сносить испытания, какие пошлет нам судьба; <...> а когда наступит наш час, мы покорно умрем и там за гробом мы скажем, что мы страдали, что мы плакали, что нам было горько, и Бог сжалится над нами, и мы с тобою, дядя, милый дядя, увидим жизнь светлую, прекрасную, изящную <...> Я верую, дядя, я верую горячо, страстно <...> Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах...» [С XIII, 115-116].

В одном из своих интервью Жак Деррида, упоминая в том числе о падениях веры великих мистиков прошлого, говорит о том, что «так и не научился жить», имея в виду – жить без религиозных подпорок, без веры в бессмертие, которое само по себе и означает веру в Бога [Автономова 2011: 193]. Научиться жить просто так, радуясь самой жизни и самой возможности жить. Такие же слова вполне мог бы сказать если не Достоевский (разве что в эпоху утраты веры), то уж точно Чехов. Здесь тоска по невозможности нормальной человеческой жизни, взятой в ее уникальной самоценности. Однако встает вопрос: а можно ли вообще рассуждать об этом, мечтать об этом, если речь идет не о бездумной человеческой массе, а о существе мыслящем и совестливом, честном в своей логике и выводах, из нее следующих? Тогда только и остается, как у Достоевского: пулю в лоб, чтобы выбраться из этой бесконечной «теории навоза», где каждое поколение является навозом для произрастания следующего, и в итоге в истории ничего, кроме навоза, и не остается.

Возвращаясь к началу этих коротких заметок, я не хотел бы механически записать христианскую веру по ведомству Достоевского, а сомнение в вере, в ее возможности по ведомству Чехова. Понятно, каждый по-разному, сомневались оба, да и Толстой сомневался, и Гоголь.

В случае же Достоевского и Чехова, если попробовать выразиться наиболее кратко (что нередко огрубляет существо дела, но нередко указывает на само его существо), то я бы сказал, что сомневались Достоевский и Чехов по поводу одного и того же предмета – предмета веры в бессмертие, но подходили к нему с двух противоположных сторон.

Если Достоевский сомневался в подлинности, «крепости» своей веры, то Чехов сомневался в истинности и «крепости» своего безверия или «безбожия». Можно сказать, в истории русской литературы не было двух равновеликих мыслителей и сочинителей,



которые бы, несмотря на внешнее несходство, столь «гармонично» дополняли друг друга в самом главном вопросе человеческого существования: сомнения в вере и сомнения в неверии.

Литература

Автономова Н. Философский язык Жака Деррида. М.: РОССПЭН, 2011. 510 с.

Бунин И. А. Из незаконченной книги о Чехове / Публ. Н. И. Гитович // Литературное наследство. Т. 68. Чехов. М.: АН СССР, 1960. С. 639-680.

Дневник Алексея Сергеевича Суворина / Текстол. расшифровка Н. Роскиной; подготовка текста Д. Рейфилда, О. Макаровой. 2-е изд., исправл. и доп. London: The Garnett Press; М.: Изд-во Независимая Газета, 2000. 670 с.

Достоевский Ф. М. Дневник писателя // *Достоевский Ф. М.* Собр. соч.: В 15 т. Т. 13. СПб.: Наука, 1994.

Свинцов В. И. Вера и неверие: Достоевский, Толстой, Чехов и другие // Вопросы литературы. 1998. № 5 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/1998/5/svin.html> (дата обращения: 02.02.2017).



А. А. Гапоненков

«Жажда верить» Достоевского и «маловерие» Чехова: религиозно-философский диалог в произведениях писателей

Аннотация. В статье рассмотрена специфика *исповедания веры* в религиозно-философском диалоге персонажей в произведениях Достоевского и Чехова. Романский диалог Достоевского очень напряженный, таинственный, мистический, обладает духовной насыщенностью, интенсивностью протекания, темпа речевого взаимодействия. Религиозно-философские диалоги в прозе и драматургии Чехова невелики по объему, *точечны*, дискретны, со многими паузами, меньшим количеством философов, однако с огромным потенциалом подтекста, тончайших нюансов настроения, чеховской сдержанности.

Ключевые слова: Достоевский, Чехов, религиозно-философский диалог, вера, персонажи, христианский гуманизм.

Gaponenkov, A. A.

Dostoevsky's "thirst to believe" and Chekhov's "lack of faith": a religious-philosophical dialogue in the writers' works

Abstract. The article considers the confession of faith's specifics in the religious-philosophical dialogue of the characters in the works by Dostoevsky and Chekhov. Dostoevsky's novel dialogue is very intense, mysterious, mystical, has a spiritual richness, the intensity of its passing, the pace of speech interaction. Religious-philosophical dialogues in Chekhov's prose and drama is small in size, *dotted*, discrete, with many pauses, less philosophy but with a huge potential of subtext, the subtle nuances of mood, Chekhov's modesty.

Key words: Dostoevsky, Chekhov, religious-philosophical dialogue, faith, characters, Christian humanism.

В известном письме к Наталье Дмитриевне Фонвизиной (Омск, 1854 г.), в котором Достоевский обозначил центральный «символ веры» своей пророческой жизни и искусства, есть и такое признание: «...жаждешь, как "трава иссохшая" (см. Псалом 101: 5, 12. – А. Г.), веры, и находишь ее, собственно, потому, что в несчастье яснее истина.

Я скажу Вам про себя, что я – дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор и даже (я знаю это) до гробовой крышки. Каких страшных мучений стоила и стоит мне теперь эта жажда верить, которая тем сильнее в душе моей, чем более во мне доводов противных» [Достоевский XXVIII (1), 1985: 176]. «Воля к вере» проявлена во многих художественных произведениях Достоевского. Во множестве религиозно-философских диалогов его романов перед нами знаковое событие – *исповедание веры*, вопрос о вере, заданный одним персонажем другому, собственно обмен словесными репликами (жестами, молчанием) подводит собеседников к ключевому моменту споров: «веруете ли вы, во что веруете»? Карамазовы, Ставрогин, Шатов, Кириллов, Тихон, Мышкин, Макар Долгорукий, Раскольников, Соня, Мармеладов и другие персонажи характеризуются по их отношению к вере и неверию, своеволию.

Вопрос о ней поднимается героями Достоевского в самые кульминационные отрезки словесных поединков. После того, как произнесены слова о вере, сила звучания реплик персонажей ослабевает. Религиозно-философский диалог Достоевского очень напряженный, таинственный, мистический, обладает своеобразной духовной насыщенностью, интенсивностью протекания, темпа речевого взаимодействия. По М. М. Бахтину, диалог «речевых активностей» субъектов создает *образ идеи*, «живое событие, разыгрывающееся в точке диалогической встречи двух или нескольких сознаний» [Бахтин 1979: 100].

Возьмем небольшой эпизод из диалога Алеши Карамазова и Лизы Хохлаковой:

«– А я в бога-то вот, может быть, и не верую.

– Вы не веруете, что с вами? – тихо и осторожно проговорила Lise. Но Алеша не ответил на это. Было тут, в этих слишком внезапных словах его нечто слишком таинственное и слишком субъективное, может быть и ему самому неясное, но уже несомненно его мучившее» [Достоевский XIV, 1976: 201]. Это не что иное, как кризис веры, все те же сомнения, тревога, душевное беспокойство, отсутствие уверенности в выборе пути жизни.

Героев Достоевского не так остро волнует вопрос существования Бога, как присутствие Его в мире, идеал богоподобия человека, христологическая тема.

Кириллов в диалоге со Ставригиным утверждает «сверхчеловека»:

«– Он придет, и имя ему человекобог.

– Богочеловек?

– Человекобог, в этом разница» [Достоевский X, 1974: 189].

Будучи рационалистом и скептиком, Кириллов пытался признать Божество разумом и не смог. Неудача измучила его. Кириллов почувствовал потребность истовой веры. О силе этой веры говорят слова Петра Степановича Верховенского, обращенные к герою: «Знаете что, по-моему, вы веруете, пожалуй, еще больше попа» [Достоевский X, 1974: 471]. Вера Кириллова направлена не к Богу, а к способности человеческого разума выдумать нового Бога. Афористичность, строгая логизация мыслей, убежденность помещанного Кириллова придают его заимствованной и выстраданной философской идее рождения Человекобога стройную разумную обоснованность и невероятную богоборческую силу воздействия, вырастающую в своевольное дерзание духа.

Другой герой-идеолог Шатов честно отвечает Ставригину на вопрос о вере в Бога: «я... я буду веровать в бога» [Достоевский X, 1974: 201]. Он, верующий в народ-богоно-

сец, по сути, не верит в Бога. После столь откровенных слов разрыв между репликами диалога заполняется портретной паузой молчаливого противоборства: «Ни один мускул не двинулся в лице Ставрогина. Шатов пламенно, с вызовом смотрел на него, точно сжечь хотел его своим взглядом» [Достоевский X, 1974: 201]. Для Ставрогина – это уже давно пройденная идея, к которой он относится теперь безразлично.

В главе «У Тихона», не вошедшей в основной текст романа «Бесы», Достоевский свел в диалоге-исповеди Ставрогина с отцом Тихоном. На вопрос «главного беса» о «сомнении» в вере, Тихон отвечает о себе самом неожиданно для собеседника: «Не совершенно верую» [Достоевский XI, 1974: 10]. Что значит «не в совершенстве», с чувством глубочайшего равнодушия. Даже атеизм «почтеннее светского равнодушия», ближе всего подходит к «совершеннейшей вере». Ставрогин же вызывающе «равнодушен», верует в беса «канонически» [Достоевский XI, 1974: 10].

«Атеисты» – Иван Карамазов и его герой Великий Инквизитор. Достоевский пояснил этот образ перед чтением знаменитой главы из последнего романа в пользу студентов Петербургского университета: «Смысл тот, что если исказишь Христову веру, соединив её с целями мира сего, то разом утратится и весь смысл христианства, ум несомненно должен впасть в безверие, вместо великого Христова идеала созиждется лишь новая Вавилонская башня» [Достоевский XV, 1976: 198].

Философ С. Л. Франк к 50-летию смерти Достоевского (1931 год!) написал статью «Вера Достоевского» для берлинской газеты «Руль». Он очень емко охарактеризовал существо веры писателя – в Бога, человека и мир, в Россию. Вера Достоевского «побеждает всякий скептицизм и пессимизм» [Франк 1996: 355], преображая земную жизнь в любви к «клеяким весенним листочкам», к «мать сырой земле». Вера в человека, носителя «чуда свободы», Достоевским осмыслена через соблазны и падения как вера в «богоподобную человеческую личность» [Франк 1996: 356]. И наконец, Россия и русский народ находят свое место в отношении к человеку: «Нет ничего легче, чем издеваться над верой Достоевского в русский народ, как в “народ-богоносец”. <...> Вера в русский народ, как и вера в человека вообще, есть у Достоевского вера в *воскресение, в нравственное возрождение падшего, греховного существа*» [Франк 1996: 356]. Как видим, Франк специально останавливается на христианских мотивах Достоевского.

Но вернемся к процитированному выше письму писателя к Н. Д. Фонвизиной: «В этом высказывании важно каждое слово <...> – поясняет И. И. Евлампиев, – это констатация своей “современности”, означающей невозможность остаться в рамках нерассуждающей веры, которая для мыслящих людей навеки принадлежит прошлому <...>. Новая эпоха *требует* трагических сомнений и отречения от старой, не оправдавшей себя веры. <...> Достоевский решительно идет по пути освобождения христианства от всего ложного и наносного ради того, чтобы восстановить его в качестве основы европейской культуры, всей европейской жизни» [Евлампиев 2012: 353-354]. С этим можно поспорить, напротив, не возвращается ли Достоевский от просвещенного гуманизма к истинному христианству, теологической проблематике? Распространяется ли заявленная «личная вера» Достоевского на поздние романы автора, отмеченные молитвенным благословением? Ведь прошло много лет с 1854 года. Так, Роуэн Уильямс, архиепископ Кентерберийский, замечает: «Было бы, впрочем, ошибкой воспринимать слова, прозвучавшие в письме к Фонвизиной, как некую категорическую декларацию: Достоевский



медленно усваивает понятия и практику религии и не очень представляет себе, как соотносить их с православной традицией» [Уильямс 2013: 43]. Если принять во внимание волюнтаризм декларации о Христе и истине из этого письма, то нетрудно убедиться, что «вера в Христа принципиально противоположна тому, что может быть признано составной частью рационального устройства мироздания» [Уильямс 2013: 71]. С точки зрения Достоевского, истина «вне» Христа является ложной, какими бы логическими построениями она ни была обоснована, более того, без христоцентрической веры любая истина о мире людей невозможна.

Писатель связал гуманистический идеал с христианским. Это, кстати, отмечает и С. Л. Франк в известной статье «Достоевский и кризис гуманизма» [Франк 1996: 360-367]. Достоевский – *христианский гуманист*, с этой формулой можно и нужно согласиться. Применима ли она к Чехову?

А он повторял, преклоняясь перед Львом Толстым, ниспровергателем таинств и церковной жизни: «я человек неверующий, но из всех вер считаю наиболее близкой и подходящей для себя именно его веру» [П IX, 29] (письмо к М. О. Меньшикову от 28 января 1900 г.). Учение «яснополянского старца» было очень притягательным в эпоху общественного безвременья, пессимизма. Впоследствии и в этой «вере» Чехов усомнился, но не в необходимости во что-то *верить*. Посмотрим на лейтмотивные слова героинь пьес Чехова. «Умей нести свой крест и веруй. Я верую и мне не так больно...» [С XIII, 58] – приходит к осознанию своей жизни Нина Заречная. Соня в последнем монологе говорит дяде Ване: «Я верую, дядя, я верую горячо, страстно...» [С XIII, 115]. Маша в «Трех сестрах» напоминает о том, что «человек должен быть верующим или должен искать веры, иначе жизнь его пуста, пуста...» [С XIII, 147]. И тем не менее Чехов – один из самых *культурных* писателей в истории русской литературы, в котором культура, здравый эмпирический опыт довлеют над верой, народностью, церковью.

Он продолжает традицию Достоевского в изображении человека, *жалая его*, своим героям и читателю задавая мучительные вопросы, полные трагических сомнений, тоски по идеалу, высшему смыслу жизни, и одновременно входит в противоречие с излюбленными мыслями автора «Дневника писателя» о народе и интеллигенции: «Но, не возвышая его до себя, любите народ, а сами принизившись перед ним...» [Достоевский XXVII, 1984: 54]. Чехов вряд ли бы согласился с таким «принижением» культурного, образованного человека перед мужиком, на которого смотрел очень трезво, критично как врач и писатель. В повести «Мужики» он даже сомневается в благодатной силе и прочности народной веры: «Все как будто вдруг поняли, что между землею и небом не пусто, что не все еще захватили богатые и сильные, что есть еще защита от обид, от рабской неволи, от тяжелой, невыносимой нужды, от страшной водки. <...> Но отслужили молебен, унесли икону, и все пошло по-старому, и опять послышались из трактира грубые, пьяные голоса» [С IX, 307].

Лихарев в диалоге с Иловойской из рассказа Чехова «На пути» размышляет о вере русского человека и интеллигенции, «почти дословно повторяя Достоевского» [Булгаков 2002: 542]: «Я так понимаю, что вера есть способность духа. Она все равно, что талант: с нею надо родиться. <...> Природа вложила в русского человека необыкновенную способность веровать, испытующий ум и дар мыслительства, но все это разбивается в прах о беспечность, лень и мечтательное легкомыслие...» [С V, 468, 474].

У Чехова есть и другой образ человека. Зоолог фон Корен – совсем не мечтатель, сибранный, со *своей* верой в Христа, заповедовавшего «любовь разумную, осмысленную и полезную» [С VII, 432]. На вопрос молодого дьякона: «В Христа же вы не веруете, зачем же вы его так часто упоминаете?», – фон Корен строго отвечает: «Нет, верую. Но только, конечно, по-своему, а не по-вашему. Ах, дьякон, дьякон! – засмеялся зоолог...» [С VII, 432-433]. Диалог их, прерываясь, разрешается в самый кульминационный момент сюжета благим поступком: крик дьякона из-под куста во время дуэли спасает Лаевского от смерти и самого фон Корена от греха убийства. Кроме того, в финале повести именно дьякон ставит точку в диалоге персонажей о победе над *гордостью*. «Вся внутренняя направленность “Дуэли” глубоко христианская. Радостно удивляет тут в Чехове оптимизм, совершенно евангельский: “во едином часе” может человеческая душа спастись, повернуть на сто восемьдесят градусов» [Зайцев 1999: 394]. Гордость и смирение – лейтмотивы творчества Достоевского.

Глубоко сомневаясь и отражая «мятущееся беспокойство русской души и её большую совесть» [Булгаков 2002: 542], так же, как и Достоевский, Чехов верит в человека (интеллигент ли это или мужик, не важно). В письме к И. И. Орлову от 22 февраля 1899 года он скажет: «Я верую в отдельных людей, я вижу спасение в отдельных личностях, разбросанных по всей России...» [П IX, 98]. К ним обращены его раздумья и помыслы. «Избыток видения и знания» [Бахтин 1986: 16] по отношению к персонажу Чехов проявляет в скрытой иронии, тоске по идеям справедливого мироустройства, культурного прогресса или в оптимистичной картине далекого будущего, а воспроизводит – посредством слов и звуков, пауз, эмоциональной атмосферы. Так, писатель по-особому торжественно переживал звуки церковного благовеста, которые оставались в его душе напоминанием о православной вере, оскудевшей в нем, когда он мучительно пытался объяснить трагизм жизни. Религиозное чувство поднимается на горную высоту, когда мы слышим «заключительные мистические аккорды “Дяди Вани” и “Трёх сестер”» [Булгаков 2002: 556].

«Пророческий дар» Достоевского высвечивает авторский «указующий перст, страстно поднятый» [Достоевский XXIV, 1982: 308]. Было бы, конечно, неверным отказывать романским финалам Достоевского в многозначности прочтений: «Цель Достоевского – явить читателям произведение “подвижное”, лишённое искусственного деструктивного финала, катарсиса, и одновременно возводящее процесс повествования к целительной конвергенции безоговорочного отпущения грехов; этой цели Достоевский достигает через диалог» [Уильямс 2013: 140].

У Чехова темперамент не пророка. Он приглашает читателя сделать свои выводы, художественную *жизненную ситуацию* заключить в свой кругозор, широк ли он или узок, усмотреть истину в меру своего понимания, сдержанности. «Постановка “вопроса” в контексте эстетических суждений Чехова – самое активное проявление авторского начала, тот порог объективности, за которым стоит “запретная” для художника зона субъективности – решение вопроса» [Полоцкая 2001: 121]. Вопросы ставятся в процессе диалога персонажей.

Чеховские диалоги – невелики по объёму, *точечны*, дискретны, идут неспешно, со многими паузами, и это совсем не экстатический обмен репликами, без намеренного, свойственного прозе Достоевского, *художественного ограничения* конкретных примет



портрета, пейзажа, деталей быта, с меньшим количеством философом, однако с огромным потенциалом подтекста, «подводного течения», тончайших нюансов настроения, чеховской *стыдливости*.

Вот знаменитый диалог о «прекрасной жизни» и безответной любви, с метафорой «сорной травы» как преграды на пути к истинному счастью:

«Т у з е н б а х (*не слушая*). У меня страстная жажда жизни, борьбы, труда, и эта жажда в душе слилась с любовью к вам, Ирина, и, как нарочно, вы прекрасны, и жизнь мне кажется такой прекрасной! О чем вы думаете?

И р и н а. Вы говорите: прекрасна жизнь. Да, но если она только кажется такой! У нас, трех сестер, жизнь не была еще прекрасной, она заглушала нас, как сорная трава...» [С XIII, 135].

В последних словах Ирины слышится та часть Евангельской притчи о сеятеле, в которой семя «иное упало в терние, и выросло терние и заглушило его» (Мф. 13:7), не принесло плода.

Любовные чувства персонажей в произведениях Чехова заметно отличаются от сильных страстей героев Достоевского, бесконечного многообразия их форм выражения, включая сентиментальные нотки. «С молодости Чехов демонстративно отказался от изображения сильных страстей, высмеивал их в пародиях» [Полоцкая 2001: 158]. Преодолевал он и фельетонную «слезливость», свойственную газетной прозе. Однако глубину чувств изобразил *сокровенной*, увел в подтекст. «Когда все же чувство одолевает человека, то у Чехова появляется ситуация тайной связи и вызванной ею двойной жизни героев, как в “Даме с собачкой”, – в отличие от подобных ситуаций у Достоевского, где всё скрываемое рвется наружу и тайное становится явным» [Полоцкая 2001: 159]. Достоевский раскрывает «последнюю глубину» человека в любви, чтобы показать его окончательное падение или возрождение. Чехов такую задачу перед собой не ставит. В его произведениях любовные чувства ведут к невозможности личного счастья. Оба писателя придерживаются одной из важнейших истин русской литературы – счастье обретается страданием.

Вынесенные из детства теплые воспоминания о чтениях «Житий святых», колокольном звоне, церковном пении, молитвах, иконописном лике, сердечном благословении священника и домашних отчасти передались персонажам Чехова. Заметна «чуткость» его к поэзии религиозного чувства и вообще глубокое и тонкое понимание религиозной психологии, в особенности же простолюдинов. В этой области Чехов оставляет позади себя даже Толстого, приближаясь к Достоевскому, не имеющему здесь себе равных» [Булгаков 2002: 556]. Напомним о глубоком психологизме религиозных образов Липы («В овраге»), ее смиренной любви, и преосвященного Петра, отошедшего к Богу («Архиерей»).

Обрядовую сторону религии Чехов подвергал взыскательной проверке на живую истинность, используя свое знание церковной службы. «Трудно заклеить более беспощадно мёртвую обрядовую веру, не радующую, не смягчающую, не облагораживающую людей, чем это сделал Чехов в “Убийстве” <...> один человек убил другого за его желание есть постное масло в день, когда по церковному уставу этого не полагается» [Измайлов 2002: 885-886]. Трагическое здесь переходит в усмешку, такая вера становится бессмысленной, алогичной для здравого рассудка, соединяясь со злом. Но это все-та-

ки исключение из логики жизни. Надежда на исправление остается. «Настоящая вера» ждет Якова Терехова после братоубийства, на каторге: «Всё уже он знал и понимал, где бог и как должно ему служить, но было непонятно только одно, почему жребий людей так различен, почему эта простая вера, которую другие получают от бога даром вместе с жизнью, досталась ему так дорого...» [С IX, 160]. Писатель Б. Зайцев припоминает в связи с этим рассказом Раскольникова: «Странным образом тот Антон Чехов, который не весьма любил Достоевского, пошел тут даже дальше Достоевского. Все же Раскольников после каторги только продолжал стоять на пороге, Яков же Иваныч окончательно все решил, каторга все ему открыла» [Зайцев 1999: 385].

Напряженное поле противоречий, поиск *новой веры* своими персонажами Чехов расположил в срединном и глубоком течении жизни, в еще большей бытовой повседневности, раздроблении, в мире людей, которые разобщены, а многие живут в невежестве без каких-либо духовных запросов. Достоевский еще сохранял мистическую связь между ними. Юноша брат старца Зосимы говорит, что «воистину всякий пред всеми за всех и за все виноват. Не знаю я, как истолковать <...> это, но чувствую, что это так до мучения» [Достоевский XIV, 1976: 262]. «Единения людей» в христианской вере в эпоху Чехова уже было достичь почти невозможно. Это остро ощущали и его современники в отзывах на творчество писателя (С. Н. Булгаков, Л. Шестов).

Чехов в драматургии, начиная с «Чайки», снимает вину персонажей как основу драматического, трагедийного конфликта [см.: Гапоненков 2016], отказывается их судить. «А люди виноваты только в том, что они слабы» [Скафтымов 2008: 471]. Слабость человеческой природы отнюдь не предполагает отказа от понятия греха. Как и Достоевский, Чехов не терял веру в человека, «и за последнее время она все жарче и жарче разгоралась в нём», несмотря на «скорбь о человеческой слабости» [Булгаков 2002: 557].

Приведем ещё один редкий отзыв П. Б. Струве из либерально-консервативного лагеря – его статья «Скорбь. Памяти Чехова» написана в 1929 году. Когда-то 34-летний политик и редактор журнала «Освобождение», узнав о том, что Чехов приехал в Баденвейлер, засобирался из Штутгарта навестить его, но не успел. Спустя годы он создал синтетический портрет писателя: «Чехов был большой маловер, до мозга костей пронизанный скептицизмом. Но в то же время душа этого маловера была мягкой и нежной. И вот – маловерие Чехова, соединяясь с его мягкостью и нежностью, обволакивало весь его дух пеленой скорби. Но скорби не мрачной и не жесткой, а, наоборот, светлой и мягкой. <...> Маловерие предохраняло Чехова от всякого впадения в чувствительность, или сентиментальность. Но нежность и мягкость спасала этот маловерный дух и от всяких углов и заострений, от доходившей до озлобленности нетерпимости вечного богоборца Достоевского...» [Струве 1981: 272-273]. Маловерие Чехова – от «маловерного ума, трезвого почти до холода» [Струве 1981: 276]. Такого рода феномен Струве объясняет конкретно-историческими причинами 1880-х годов: общая «демократизация» русской жизни, отсутствие желания выработки определенного мирозерцания (которое мешает быть свободным художником), эмпирический взгляд на мир, *утомленные* и *опустошенные* души литераторов чеховского поколения.

Автор первой монографии о Чехове А. А. Измайлов, в сущности, писал об этом же духовном свойстве писателя: «Температура веры, если можно так выразиться, не была в Чехове настолько высока, чтобы религиозность его прорывалась помимо его воли,



обвела зноем приближавшихся к нему. Но он не был и индифферентом веры, ни, того менее, верующим на всякий случай» [Измайлов 2002: 901].

В новой популярной энциклопедии «А. П. Чехов» статья о Достоевском (автор – С. В. Тихомиров) разграничивает понимание веры писателями: «Но вера, в которой так нуждаются герои Достоевского, – вера отчетливо религиозного характера – не отвечает истинным чаяниям чеховских героев. Дело не в том, что их интересы остаются слишком приземленными, а в том, что для них, остро чувствующих, что они живут в принципиально новой и по-новому проблематической исторической эпохе, вера Достоевского кажется во многом архаичной и, как следствие, догматической, не покрывающей всех запросов и потребностей современного человека» [Тихомиров 2011: 431]. Можно ли это принять, этим удовлетвориться? Как будто настоящая вера, в «горниле сомнений» (метафора из записной тетради Достоевского 1880–1881 гг.), как и любовь, может быть «архаической». И здесь решают за автора. Такой подход опровергается словами самого Достоевского: «Мерзавцы дразнили меня *необразованною* и ретроградною верою в бога. Этим олухам и не снилось такой силы отрицание бога, какое положено в Инквизиторе и в предшествовавшей главе, которому ответом служит весь роман («Братья Карамазовы». – А. Г.). Не как дурак же, фанатик, я верую в бога. И эти хотели меня учить и смеялись над моим неразвитием. Да их глупой природе и не снилось такой силы отрицание, которое перешел я. Им ли меня учить» [Достоевский XXVII, 1984: 48]. Его вера проистекает из потаенных глубин духовного опыта, «христианского духа народного» [Достоевский XXVII, 1984: 65].

У Достоевского свои сомнения в историческом христианстве. Вера писателя – в Христа! Это очень реальный для Достоевского образ и одновременно идеальный, совершенный человек во плоти. О Христе рассказывает Мармеладов, видение Его светлого лика явилось Алеше Карамазову в монастырской келье. «Христос вне истины», т. е. вне какой-либо исторической, религиозно-философской идеи. Одна из последних записей писателя гласит: «Подставить ланиту, любить больше себя – не потому, что полезно, а потому, что нравится, до жгучего чувства, до страсти. Христос ошибался – доказано! Это жгучее чувство говорит: лучше я останусь с ошибкой, со Христом, чем с вами» [Достоевский XXVII, 1984: 57]. Личность Христа – это Абсолют, символ веры Достоевского.

Вспомним, как герой рассказа Чехова «Студент» переживает живое евангельское событие (как и Алеша в «Братьях Карамазовых»), испытывая поначалу чувство уныния, на вдовьих огородах приходит к осмысленной, но еще *не совершенной вере*. Перед Иваном Великопольским, сопереживающим Петру, который три раза отрекался от Учителя, встает образ Христа – во время тайной вечери, молящегося в саду, связанного, когда его били, на допросе. Однако подлинного осознания искупительной жертвы Спасителя в душе героя не происходит. Он ограничивается мыслями о «правде и красоте, направлявших человеческую жизнь...», и «ожиданием счастья» [С VIII, 309].

Еще одно недоразумение: как будто бы «гармоничный» Чехов и совсем не гармоничный Достоевский с его перенапряжениями, надрывами, бунтом, тяжестью страданий – антиподы (прибавим сюда и резкую ложную дихотомию Н. К. Михайловского – «равнодушный» и «жестокый талант»). Нетрудно заметить, что подобное утверждение тоже в корне неверно. Тот же Лихарев в своей одержимости и искренности – персонаж

надрывный, скорее трагикомический: «Ведь я <...> веровал не как немецкий доктор философии, не цирлих-манирлих, не в пустыне я жил, а каждая моя вера гнула меня в дугу, рвала на части моё тело» [С V, 470-471]. Чехов продолжает традицию Достоевского в изображении персонажей колеблющихся, сомневающих в обретении веры. В их *попытках верить* много неопределенного, устремленного к будущей жизни, идеал культуры, прогресса, который есть секулярная форма религиозной эсхатологии, мечты о благе здоровой, свободной личности в России, которая будет украшена прекрасными садами. «Это вера тоскующая, рвущаяся и беспокойная, но, однако, по-своему крепкая и незыблемая» [Булгаков 2002: 554].

У Чехова всегда заметен эмпирический врачебный взгляд на вещи, персонажей. Так, поведение «странного» студента-юриста Васильева из рассказа «Припадок» мотивировано «душевной болью» и «отчаянием» [С VII, 221], а в конце произведения медицинским диагнозом – неврастенией и морфинизмом. Достоевский редко прибегает к точному врачебному анализу поведения своих героев и в этом смысле менее рационалистичен. Однако и у него заметны *мотивировки* «фантастического» («Господин Прохарчин», «Хозяйка», «Двойник», «Бесы» и др.) в виде обыкновенных эмпирических причин (сны, галлюцинации, бред, душевные болезни).

Только внешний взгляд, поверхностный, в какой-то мере удобный для *безрелигиозного литературоведения*, лишает героев Чехова благородного порыва к правде, бунта, устремлений к самым высоким, святым идеалам, ощущения мистики церковной службы и колокольного звона, Божественного присутствия. Они ищут *правды* – это первый признак религиозности натуры. Казалось бы, «никто не знает настоящей правды» [С VII, 453] – так думает скептик фон Корен, персонаж «Дуэли». С ним не соглашается *про себя*, после раздумья, Лаевский при виде гребцов, сидящих в отплывающей лодке: «В поисках за правдой люди делают два шага вперед, шаг назад. Страдания, ошибки и скука жизни бросают их назад, но жажда правды и упрямая воля гонят вперед и вперед. И кто знает? Быть может, доплывут до настоящей правды...» [С VII, 455]. Диалог Коврина и Черного монаха устремлен к бессмертию, к «вечной правде».

В «Палате № 6» персонажи много рассуждают, и там есть картина отношения к православной иконе, молитве: «Прежде всего Михаил Аверьяныч повел своего друга к Иверской. Он молился горячо, с земными поклонами и со слезами, и когда кончил, глубоко вздохнул и сказал: – Хоть и не веришь, но оно как-то покойнее, когда помолишься. Приложите, голубчик. Андрей Ефимыч сконфузился и приложился к образу, а Михаил Аверьяныч вытянул губы и, покачивая головой, помолился шепотом, и опять у него на глазах навернулись слёзы» [С VIII, 110]. У Чехова «иконическое присутствие» [Уильямс 2013: 240] служит больше характеристике персонажа, «мужиков»; в произведениях Достоевского икона *сама по себе* становится либо образом почитания, либо предметом бесовского глумления.

Как таковая вера в рассказах Чехова не может быть ограничена религиозным опытом, конфессиональным выбором, а связана с культурными запросами, в том числе занятием наукой. Николай Степанович из «Скучной истории» говорит себе: «Испуская последний вздох, я всё-таки буду верить, что наука – самое важное, самое прекрасное и нужное в жизни человека <...>. Вера эта, быть может, наивна и несправедлива в своем основании, но я не виноват, что верю так, а не иначе; победить же в себе этой веры я



не могу» [С VII, 263]. Сложный мирозерцательный диалог с самим собой, полный сомнений, разочарования в прожитой жизни.

В рассказе «Соседи» диалог двух помещиков о судьбе сестры одного из них превращается не в выяснение отношений, а в тяжбу о несчастных отношениях двух любящих – Власича и Зины, неизбежности печали от прожитой жизни. Сочувствие к несчастной девице, «униженной и оскорбленной», приводит Власича к «странному браку во вкусе Достоевского» [С VIII, 64], а затем и к разрыву. Новая любовь к Зине, взаимная и, казалось, счастливая, не приносит удовлетворения. Брат Зины «фанатически верил в необыкновенную честность и непогрешимость своего мышления» [С VIII, 65] и в «волнениях и страданиях, да и во всей его жизни, он не видел ни ближайших, ни отдаленных высших целей, а видел только скуку и неуменье жить» [С VIII, 65]. Чехов совмещает ничтожное и высокое, чтобы еще раз подчеркнуть, что отсутствие надындивидуальных целей не приносит счастья даже двум любящим сердцам.

Мнимый лакей из «Рассказа неизвестного человека» спрашивает у горничной: «– Поля, вы в бога веруете? – А то как же! – Стало быть, вы веруете, – продолжал я, – что будет страшный суд и что мы дадим ответ богу за каждый свой дурной поступок?» [С VIII, 144]. Наконец, он убеждается, «что у этой цельной, вполне законченной природы не было ни бога, ни совести, ни законов» [С VIII, 144]. Юмор рассказчика подтверждается поступками Поли, укравшей личные вещи Зинаиды Федоровны. У каждого персонажа из этого произведения свое оправдание существования религии. Пекарский провозглашает: «Веровать в бога не умно, но религия должна быть охраняема, так как для народа необходимо сдерживающее начало, иначе он не будет работать» [С VIII, 146].

Отчасти на оппозиции *вера – неверие* держится сюжет этого рассказа. Зинаида Федоровна высказывает свои сомнения любовнику: «Вы, Жорж, не верите в бога, а я немножко верую и боюсь возмездия. Бог требует от нас терпения, великодушия, самопожертвования, а я вот отказываюсь терпеть и хочу устроить жизнь на свой лад. Хорошо ли это? А вдруг это с точки зрения бога нехорошо?» [С VIII, 152]. И наконец, сам «неизвестный человек», рассказчик, признается: «Эх, к этому безмятежному спокойствию и удовлетворению, какое наполняет душу, хотя бы кусочек какой-нибудь веры» [С VIII, 199].

Владимир Иванович, довольный жизнью и лечением в Италии, воодушевлен толстовством: «назначение человека или ни в чем, или только в одном – в самоотверженной любви к ближнему. Вот куда мы должны идти и в чем наше назначение! Вот моя вера!» [С VIII, 207]. Комизм ситуации заключен в том, что при «самоотверженной любви к ближнему» он не замечает страданий Зинаиды Федоровны, которую он вывез за границу. Герой принимает «мир идей», а за идеями ничего не стоит, кроме эгоцентризма: «Все эти ваши прекрасные идеи, я вижу, сводятся к одному неизбежному, необходимому шагу: я должна сделаться вашей любовницей» [С VIII, 206]. Достоевский особо ощущал разрушительную силу идей. Чехов в обычной бытовой ситуации проявляет то, что люди не понимают друг друга, произносят пустые слова о вере, хотят «мира, тишины... тепла, вот этого моря... близости», но не могут справиться со своим эгоизмом: «Я верю и в целесообразность, и в необходимость того, что происходит вокруг, но какое мне дело этой необходимости, зачем пропадать моему “я”?» [С VIII, 213].

Рассказ заканчивается трагически: умирает после родов Зинаида Федоровна, брошенная и действительным любовником – отцом ее ребенка, и несостоявшимся любов-

ником, почти тургеневским Инсаровым, Владимиром Ивановичем, который осуществляет свою последнюю миссию – сдает ее дочку Соню в приют. Никаких «намерений» по поводу этой женщины у него не было изначально, а значит, и веры в христианский брак, добропорядочную семью. И так, «хотя бы кусочек какой-нибудь веры», не получается её обрести, никак.

Чехов не моралист, в отличие от Л. Толстого, и не пророк как Достоевский. Но он по-своему заботится о нравственной чистоте, духовной стыдливости, долге, внутренней свободе. Любой человек достоин сострадания, и он способен избрать ту веру, которая поможет ему пережить весь трагизм жизни, *не иссохнуть*, как *сорная трава*, оторвавшись от почвы, и не *заглушить тернием* свой путь.

Литература

Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. М.: Сов. Россия, 1979. 320 с.

Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. 2-е изд. М.: Искусство, 1986. 445 с.

Булгаков С. Н. Чехов как мыслитель. Публичная лекция // А. П. Чехов: pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в. (1887–1914): антология. СПб.: Изд-во РХГИ, 2002. С. 37-565.

Гапоненков А. А. О «виновности» драматических персонажей Шекспира и Чехова (в восприятии русской религиозной философии) // Чехов и Шекспир. По материалам XXXVI-й международной научно-практической конференции «Чеховские чтения в Ялте» (Ялта, 20–24 апреля 2015 г.): коллективная монография. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2016. С. 266-272.

Евламиев И. И. Философия человека в творчестве Ф. Достоевского (от ранних произведений к «Братьям Карамазовым»). СПб.: Изд-во РХГА, 2012. 585 с.

Зайцев Б. Собрание сочинений: В 11 т. Т. 5. Жизнь Тургенева: Романы-биографии. Литературные очерки. М.: Русская книга, 1999. 544 с.

Измайлов А. А. Вера или неверие? (Религия Чехова) // А. П. Чехов: pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в. (1887–1914): антология. СПб.: Изд-во РХГИ, 2002. С. 872-505.

Полоцкая Э. А. О поэтике Чехова. 2-е изд. М.: Наследие, 2001. 240 с.

Скафтымов А. П. Собр. соч.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век#21», 2008. Т.3. 540 с.

Струве П. Б. Скорбь. Памяти Чехова // *Струве П. Б.* Дух и слово: статьи о русской и западноевропейской литературе. Париж: YMCA-PRESS, 1981. С. 272-276.

Тихомиров С. В. Достоевский // А. П. Чехов: энциклопедия / сост. и науч. ред. В. Б. Катаев. М.: Просвещение, 2011. С. 430-431.

Уильямс Р. Достоевский: язык, вера, повествование / пер. с англ. Н. М. Пальцева. М.: РОС-СПЭН, 2013. 295 с.

Франк С. Л. Вера Достоевского // *Франк С. Л.* Русское мировоззрение. СПб.: Наука, 1996. С. 353-357.

Франк С. Л. Достоевский и кризис гуманизма // *Франк С. Л.* Русское мировоззрение. СПб.: Наука, 1996. С. 360-367.



Валентина Чеботарёва-Билл

Чехов и Достоевский¹

Аннотация. Как правило, сравнения Чехова с Достоевским не основываются на биографическом материале. До сих пор никто не предпринял попытку сопоставить ключевые этапы в жизни этих писателей: принудительное пребывание Достоевского на каторге в Омском остроге и добровольное проживание Чехова среди ссыльных на Сахалине. Впрочем, никто никогда не оспаривал тот факт, что именно этот опыт оказал огромное влияние на последующее творческое формирование обоих писателей. Именно здесь мы видим плодородную почву для наиболее яркого их сравнения.

Ключевые слова: Чехов, Достоевский, «Остров Сахалин», «Записки из Мертвого дома», свобода, человеческое и божественное, одиночество, страх, вседозволенность, страдание.

Tschebotarioff Bill, Valentina

Chekhov and Dostoevsky

Abstract. None of the comparisons of Chekhov and Dostoevsky have dealt with biographical material. No one has attempted a comparative examination of a crucial phase in the lives of the two authors: Dostoevsky's enforced sojourn within the walls of the Omsk prison and Chekhov's voluntary expedition to the penal colony of Sakhalin. No one has ever contested that these experiences had the most profound effect on the subsequent creative development of both authors. There is fertile ground here for an illuminating comparison.

Keywords: Chekhov, Dostoevsky, *The Island of Sakhalin*, *House of the Dead*, freedom, human and Divine, isolation, fear, permissiveness, suffering.

Когда 28 января 1881 года умер Достоевский, литературная карьера Чехова только начиналась. «Письмо к ученому соседу», его первое опубликованное произведение, было напечатано в юмористическом еженедельнике «Стрекоза» в марте предыдущего года.

Высказывания Чехова о Достоевском редки и лаконичны. 5 марта 1889 года он пишет своему издателю, писателю Суворину: «Купил я в Вашем магазине Достоевского и

¹ Перевод на русский язык по: Tschebotarioff-Bill Valentina. Chekhov and Dostoevsky // Записки Русской академической группы в США. Т. 18: А. П. Чехов. New York, 1985. С. 91-106.

теперь читаю. Хорошо, но очень уж длинно и нескромно. Много претензий» [П III, 169]. В другом случае Чехов отзывается о нем следующим образом: «Талант он несомненно очень большой, но иногда у него недоставало чутья. Ах, как он испортил “Карамазовых” этими речами прокурора и защитника, – это совсем, совсем лишнее» [Чехов о литературе 1955: 308].

Скудность и сдержанность этих и некоторых других высказываний объясняются пропастью, разделяющей художественное видение двух писателей. Отличительными чертами творчества Чехова с самого начала были краткость и сдержанность. Его трезвый, тренированный ум ученого рассматривал общество, словно под микроскопом, препарировал скальпелем хирурга и фиксировал наблюдения избирательно и немногословно. По форме и стилю его филигранные рассказы и хрупкие, мелодичные пьесы очень далеки от тяжеловесных трагических романов Достоевского, переполненных лихорадочными диалогами и мученическими монологами, многие из которых написаны на одном дыхании, когда за спиной автора стоял очередной кредитор.

Исследований, сравнивающих творчество двух этих писателей, крайне мало. В блистательной лекции «Чехов как мыслитель», прочитанной осенью 1904 года, через несколько месяцев после смерти Антона Павловича, Сергей Булгаков утверждал, что после Толстого и Достоевского Чехов «является писателем наибольшего философского значения», который, вслед за ними, отражал в своих произведениях главные моральные и духовные вопросы человеческого существования. Булгаков видит близость Чехова к Достоевскому в «необыкновенной чуткости его к поэзии религиозного чувства и вообще глубоком и тонком понимании религиозной психологии, в особенности же простолюдинов» [Булгаков 2002: 556].

Почти через десять лет, несмотря на пропасть, отделяющую Чехова от Достоевского, «Русская мысль» нащупала между ними хрупкую «параллель» [Волжский 1913: 33-42]. В центре творчества Достоевского – треволения и страсти, трагический разлад человеческой души, – писал Волжский, – в то время как трезвая ясность и спокойная простота чеховской мудрости фокусируется на прозе повседневной жизни. Своим порывистым, порой пронзительным потоком сознаний Достоевский пытается вскрыть пределы человеческих возможностей, обнажить связь человека с загробной жизнью. Голос же Чехова размерен и спокоен, гармоничен в своей выразительности, а часто и вовсе смолкает, уступая место многозначительной тишине и размышлениям о величии человеческой жизни. Гений Достоевского принадлежит ночи; ночью его посещали видения, вдохновение и дурные предчувствия. Гений Чехова расцветал при свете дня, разгоняющего сильные эмоции, противоречивые порывы и ночные кошмары.

Советская литературная критика преуспела в сравнении этих двух писателей и того меньше. В сборник «Достоевский и русские писатели» 1971 года вошла статья Э. А. Полоцкой «Человек в художественном мире Достоевского и Чехова». Вопросов духовного порядка, ведущих к рассмотрению религиозных проблем, автор касается очень осторожно, даже в главе «Глубины человеческой души». Полоцкая пишет, что конфликт прямо противоположных эмоций, борьба между верой и ее разумным отрицанием, которые терзают души героев Достоевского, в чеховском мире приглушены и смягчены. Схватка добра со злом, света с тьмой в сознании главных героев Чехова не столь ярко выражена, ибо все они – жертвы душевной атмосферы социума. «Приоритет духа в быте – невиди-

мая, но прочная связь между Чеховым и Достоевским» [Полоцкая 1971: 184-245], но для Достоевского среда – это «социологическая мотивация» поведения его героев, пища для их мыслей, в то время как чеховские персонажи полностью погружены в ежедневную рутину, а потом вдруг открывают для себя ее несовершенство.

Не так давно идеологических связей между Чеховым и Достоевским коснулась М. Я. Ермакова в двух статьях, опубликованных в 1981 году [Ермакова 1981: 47-60]. Она подчеркивает, что корень идеологии обоих авторов – в несовершенстве современного им общества. По мнению Ермаковой, идеологический конфликт героев «Дуэли» Чехова базируется на восприятии общества, которое сродни видению Великого Инквизитора Ивана Карамазова как разделенного на привилегированное меньшинство и безликое большинство; а в чеховской «Палате № 6» содержится отрицание попытки Великого Инквизитора заставить человеческое подсознание умолкнуть.

Забавно, что ни одно из сравнений Чехова и Достоевского не основывается на биографическом материале. Никто не предпринял попытку сопоставить ключевые этапы в жизни этих писателей: принудительное пребывание Достоевского на каторге в Омском остроге и добровольное проживание Чехова среди ссыльных на Сахалине. Впрочем, никто никогда не оспаривал тот факт, что именно этот опыт оказал огромное влияние на последующее творческое формирование обоих писателей. Именно здесь мы видим плодородную почву для наиболее яркого их сравнения.

Гуманистические и социалистические мечтания молодого Достоевского разбились вдребезги за четыре года, которые он провел в Омске среди 250 каторжан. В тамошней мрачной атмосфере несвободы и притеснений его утопические мечты испарились, он утратил надежду на то, что человечность, от природы добродетельная и благоразумная, сможет создать рай на земле, мир более справедливый и менее жестокий, чем созданный Богом. Достоевский обрел твердую уверенность в том, что вера в человеческую разумность и врожденную доброту – всего лишь иллюзия, что ни светские пути усовершенствования мира, ни путь революционный, основанный на уравнивании всех людей, не являются решением проблемы. Наблюдая за людьми, лишенными возможности закалять свою силу воли, Достоевский обнаружил ошибочность утверждения, будто человек движим единственно стремлением к выгоде. Ему открылся самый мощный стимул, управляющий человеческим поведением, – жажда свободы. Быть лишенным свободы, не мочь поступать согласно собственным желаниям или прихотям, – самая страшная беда для человека, куда страшнее, чем физические страдания.

Открытие это подтверждалось ежедневно и сотнями разных способов. Наиболее красноречивый из них заключался в той ценности, которую для заключенных приобрели деньги. Даже ничтожная сумма, зачастую полученная путем воровства или обмана, становилась источником богатства и власти. Тратя эти деньги, заключенный мог самовыражаться: делать выбор, торговаться, хвастаться... Безрассудно потраченные во время запоя, эти жалкие гроши дарили им редкие моменты мнимой свободы, минуты «забытой призрачной вольности», той независимости, по которой заключенные тосковали до «приступов умопомрачения» [Достоевский, т. 3, 473].

Но именно характеры и воспоминания «вожаков» среди заключенных показали Достоевскому, до каких крайностей может довести человека потребность самоутвердиться. Достоевский выслушивал истории самых циничных убийц, рассказанные без тени

раскаяния и сопровождавшиеся «неудержимым, по-детски веселым смехом». Это были люди с невероятной силой воли и самообладанием, они гордились своей силой и своими преступлениями, презирали слабохарактерных, веривших в долг совести, и были полны решимости совершить побег из Омского острога, как только представится такая возможность.

Но было у свободы и другое лицо, которое Достоевский увидел в Омске. Единственной книгой, которую на каторге ему разрешалось читать от начала и до конца, был «Новый Завет», и он пришел к пониманию Евангелия как религии свободы, религии моральной ответственности каждого человека за свой выбор между добром и злом. Христианство предлагало именно то, что гуманистический социализм отвергал либо упускал из виду. Попытки утвердить зависимость человека от окружающей среды, объяснить его неудачи общественными пороками лишили бы индивидуума его независимости, моральных обязательств и свободы выбора; они парализовали бы его сознание и понизили его до уровня твари, обезличенного раба.

Более сорока лет отделяют поездку Чехова на Сахалин от приезда Достоевского в Омск. Когда Чехов принял решение совершить это «паломничество», «как турки ездят в Мекку», и посетить «девятый круг, этот последний предел страданий человеческих» [II IV, 32], его взгляды относительно бесценности свободы человека уже полностью сформировались. Известно, что в юности он изо всех сил старался побороть последствия отцовской деспотичности и развить в себе чувство собственного достоинства и независимости. Известно и его описание этого болезненного процесса самовоспитания как «выдавливание из себя по капле раба». К концу 1880-х годов процесс внутреннего освобождения принес свои плоды, и Чехов говорил, что начал испытывать «чувство личностной свободы». В октябре 1888 года он писал своему другу, писателю Плещееву: «Моя святая святых – это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода, свобода от силы и лжи, в чем бы последние две ни выражались» [II III, 11].

Слова эти звучат как сигнал, возвещающий об окончании тяжелой работы по подготовке себя к поездке на Сахалин, чтобы изучать там географию острова, климат, почвы, природные ресурсы, экономику, местное население, а также то, как администрация соблюдает закон. Устало вздыхая, Чехов жаловался, что у него развивается «мания сахалиноза». Он приехал на Сахалин с микроскопом и скальпелем, чтобы как можно глубже изучить больной организм островного общества, зараженный вирусом несвободы.

Документальный отчет об этой поездке, «Остров Сахалин», который Чехов называл «жестким арестантским халатом в своем беллетристическом гардеробе», – это исследовательский труд, содержащий географическую и метеорологическую информацию, а также сведения, основанные на переписи населения, которую автор провел самолично. Но это и произведение искусства, мрачное и наводящее ужас творение, по силе воздействия сравнимое с «Записками из Мертвого дома» Достоевского². Лязг цепей и кандалов слышится на каждой странице, посвященной описанию обитателей острова. Рабство не прекращается за дверями переполненных грязных тюрем с их полуголодными, подвергающимися издевательствам жителями, но пронизывает все классы, все группы

2 Примечательно, что в «Острове Сахалине» есть две отсылки к произведениям Достоевского: первая – к Фоме Опискину из «Села Степанчикова», вторая – непосредственно к «Запискам из Мертвого дома».

сахалинского общества. Тяжкий труд сменяется не менее тяжким трудом, пишет Чехов о «колонистах», заключенных, которые отбывают вторую часть своего срока в качестве поселенцев, когда отработают основной приговор. Все без исключения выходят из тюрьмы с подорванным здоровьем, вынужденные влечить жалкое существование – обрабатывать бесплодную мерзлую землю; они не могут даже охотиться на соболя, лисицу или медведя, ловить сельдь весной или лосося летом, ибо все эти занятия требуют выносливости и уверенности в своих силах, свойственных свободным людям.

Даже тюремщики обитают в такой же несвободе, как заключенные; охранники и надзиратели погрязли в пьянстве, азартных играх и разврате; им безразличны их подопечные. Женщины на Сахалине либо занимаются проституцией, либо изменяют мужьям. Очень высока здесь детская смертность, а те, кто выжил, все бледные, худющие, вечно голодные и апатичные, о телесных наказаниях они говорят как о чем-то само собой разумеющемся.

Чехов пишет, что мораль на острове вывернута наизнанку. Убийства среди заключенных остаются безнаказанными, поскольку внутри тюрьмы считаются нормой. Зато попытка побега и даже помощь в его подготовке наказывается как тяжчайшее преступление. Именно в связи с этим Чехов дважды вскользь касается концепции свободы, поскольку проповедовать ее и впрямую призывать к ней читателя было бы равносильно осквернению самой этой концепции. Даже в этом документальном тексте Чехов твердо придерживается своего художественного метода – подталкивает читателя к формированию собственного независимого суждения, к тому, чтобы быть «судьей». Одно из двух упоминаний о свободе мы находим в сноске: «Естественное и непобедимое стремление к высшему благу – свободе, здесь рассматривается, как преступная склонность, и побег наказывается каторжными работами и плетями, как тяжкое уголовное преступление» [С XIV-XV, 324, 344]. Но такая свобода есть зрелище отвратительное – это «высшее благо человеческой жизни» – мертвое, безголовое, страшно оскверненное и столь безнадежно желаемое на острове, что после Сахалина вдохновение у Чехова еще больше разыгралось.

Достоевский написал основные свои романы после возвращения из Сибири в 1859 году, когда начал переносить наблюдения в «Мертвом доме» на мир живых людей, на царство зарождающегося всевластия денег, промышленности и городского образа жизни, которое как раз стало брать верх в аграрной России и ее исконно природоориентированной экономике. В последующие двадцать лет, неоднократно посещая Европу, Достоевский видел и общество потребления, развивающееся под лозунгом невмешательства в личную жизнь человека, которое всё больше отторгало религию и безжалостно стремилось к росту благосостояния, к эгоистическому материальному благополучию. Но понимание, столь болезненно приобретенное в Омске, и переоценка человеческих и христианских ценностей привели Достоевского к тому, что он продолжил фокусировать свое внимание на человеческой личности. Нездоровье современного общества уходит корнями не в окружающую действительность; всему виной нездоровье в сознании человека, которое потом распространяется на семью и общество, разрушая супружеские, сыновние и общественные отношения. Гуманизм поставил личность в самый центр мироздания, отказавшись от мысли, что человек создан по образу и подобию Бога, и провозгласив превосходство человеческого разума над всем на свете. Отделенное от церк-

ви, меркантильное общество девятнадцатого века открыло новые широкие возможности для современного человека с его жадной свободой. «Человеческая трагедия» Достоевского разыгрывается между двумя полярными идеями: свободы в независимости человеческого разума, которая, как опасался Достоевский, сведет человечество к состоянию неразумного муравейника; и свободы, обретенной через принятие существования Бога.

Трагедия эта разыгрывается в самых высоких сферах духовной реальности. Герои-безбожники в романах Достоевского погрязли в отравляющей суе и гордыне, они парят на головокружительных высотах «гордого уединения», изоляции от обычных людей. Их своеволие, взлелеянное возвышенными размышлениями, приводящими к преувеличенно важным выводам, поднимает их всё выше и выше – к призрачному миру всемогущего человека. Раскольников переступает черту и убивает старуху-процентщицу, чтобы проверить, имеет ли он право пролить кровь и, став новым Наполеоном, утвердить новые законы морали. Аркадий Долгорукий хочет «стать Ротшильдом», ибо деньги дают путь к свободе. Деньги дарят человеку власть, а власть обеспечивает «уединенное и спокойное сознание силы. <...> Вот самое полное определение свободы» [Достоевский, т. 8, 98]. «Атрибут божества моего – Своеволие!» [Достоевский, т. 7, 644] – восклицает Кириллов перед тем, как совершить самоубийство. Свобода наступает тогда, когда становится всё равно – жить или не жить. Кириллов кончает с собой без какой бы то ни было видимой причины, кроме решения доказать существование этой новой свободы. Ставрогин считает его смелость беспредельной, а его мечты – безграничными. Его совесть умолкла, и он получает одинаковое удовольствие, творит ли он зло или добро. А на вершине стоит Великий Инквизитор и произносит торжественный монолог о том, что должен исправить работу Творца – лишить человека свободы и заставить его совесть молчать. Простые смертные, слабые и ничтожные, не в состоянии отличить добро от зла. И видится Великому Инквизитору рай земной, где хлеба в изобилии, любознательность уничтожена, подчинение властям абсолютное.

Нет сомнений в том, что, когда Чехов писал о «претензиях» Достоевского и о недостатке у него скромности, он имел в виду противоположность идей и сосредоточенность на экстремальных проявлениях человеческого рассудка, которые для Достоевского составляли первооснову реальности, но были чужды чеховскому трезвому и упорядоченному уму. А идея свободы была для него так же важна, как и для Достоевского. Но его интересовала свобода обычного человека; свобода, спустившаяся с высот «гордого уединения» на земной уровень повседневной жизни; свобода, необходимая для наиболее полного развития личности и обязательная для взращивания цивилизованных людей, а если коротко – свобода, которую почти не видела Россия за свою долгую и столь нелегкую историю и которую на Сахалине Чехов увидел погибшей и погребенной. Как и Достоевский, Чехов считал, что причина нездоровья современного общества – в сознании человека. Но изучал он человека самого обыкновенного, в душе которого Сахалин отдается эхом и для которого «широкие возможности» героев-безбожников Достоевского – это тупиковый путь.

Чеховским героям свойственна оторванность от других людей. Но эта оторванность не преднамеренная, не порожденная силой или чувством превосходства; и это не признак свободы. Персонажи Чехова редко говорят о своем одиночестве, большинство их них его даже не осознает. В чеховском мире из множества невольных порывов и необ-

думанных поступков соткана тончайшая паутина беспомощного безразличия и бездействия. Вряд ли есть рассказ или пьеса, где отсутствует тема не сложившихся отношений между людьми. И с каким виртуозным искусством, с каким придирчивым вниманием изучает Чехов бесконечные степени ухода человека от общения с другими людьми! Он оставил нам богатейшую палитру наблюдений, уводящую все глубже и глубже в ледящее душу, вызывающее оцепенение человеческое одиночество.

Люди общаются раздраженно, зачастую не слыша друг друга. В «Трех сестрах» Чебутыкин ведет совершенно абсурдный спор с Соленым: он говорит, что «чехартма» – это «жаркое из баранины», а Соленый уверяет, что «черемша вовсе не мясо, а растение вроде нашего лука». Люди предпринимают долгие и тщетные попытки быть услышанными и понятыми. В рассказе «Почта» дружеская беседа студента с почтальоном не складывается из-за сурового и мрачного отказа последнего принимать участие в разговоре. А в рассказе «Тоска» извозчик Иона – всего лишь средство передвижения для благополучных и бесчувственных пассажиров, которых подбирает он холодным зимним вечером, и никто из них не слушает его жалобных слов о смерти сына.

Когда кто-то просит сочувствия, люди оказываются слепы и глухи. В рассказе «Знакомый мужчина» зубной врач Финкель, в недавнем прошлом клиент проститутки Ванды, не узнает ее в потрепанной одежде, только что вышедшую из больницы и без копейки денег, когда она приходит к нему в надежде попросить займы. А в «Тайном советнике» эlegantный тайный советник из Петербурга проводит лето в провинции, у своей сестры, но на протяжении всего времени не обращает ни малейшего внимания на своего юного племянника и на то, с каким восторгом паренек смотрит на такого важного и выдающегося родственника.

Всё глубже и глубже проникает скальпель. Крайняя степень человеческой изоляции показана в «Скучной истории». На пороге смерти Николай Степанович, яркий представитель мира науки и медицины, диагностирует у себя смертельное заболевание. Оно развивалось у него всё то время, что он шел к славе и успеху. И вот Николай Степанович обнаруживает, что полностью утратил интерес к профессиональным и личным контактам, сложившимся за жизнь блестящего врача и ученого, мужа, отца и опекуна Кати, дочери своего покойного товарища. Он говорит, что его умственные способности не пострадали, а физическое одряхление представляется ему вопросом несущественным. Он ставит себе диагноз – паралич души. Дело не в том, что он стал хуже видеть или слышать, а в том, что он *не желает* слышать и видеть прежних знакомых, откликаться на призывы о помощи. Это еще больше усиливает изоляцию и приводит Николая Степановича к смерти... «Равнодушие – это паралич души, преждевременная смерть» [С VII, 306].

Как изоляция не обеспечивает ни малейшего ощущения свободы, которого жаждут герои-безбожники у Достоевского, так и деньги не помогают героям Чехова добиться власти. Даже наоборот. Богачи чувствуют себя неуютно в капкане своего благосостояния. Миллионер Алексей Лаптев из повести «Три года» воспринимает свое богатство как мрачную, удушливую силу, которая лишает его независимости. Лиза Ляликова в рассказе «Случай из практики», унаследовавшая крупное промышленное предприятие, страдает бессонницей и приступами раздражительности из-за своей бессмысленной жизни и безделья. В первой главе «Бабьего царства» миллионерша Анна Акимовна только что

получила полторы тысячи рублей, которые ее приказчик «отсудил у кого-то, выиграв дело во второй инстанции». Вид этих денег вызывает у нее неловкость и замешательство. И только когда она принимает решение потратить их на благотворительность, настроение ее мгновенно улучшается. А еврей Соломон, этот маленький, жалкий, но при этом гордый человек из «Степи», сжег шесть тысяч рублей наследства, чтобы показать свое превосходство над другим человеком. Возможно ли, что Чехов заставил своего Соломона повторить поступок Настасьи Филипповны из «Идиота» Достоевского, которая бросает в огонь 100 000 рублей, чтобы проверить своих поклонников на жадность и заодно посмотреть, у кого из них хватит духу вытащить деньги из пламени?

Если свирепая гордыня была главной чертой героев Достоевского – Раскольников, Аркадия Долгорукого, Ставрогина, Кириллова и многих других, достигших высшей степени изоляции, то беспомощность и бездействие, в которых существуют одинокие чеховские персонажи, часто разрастаются до чувства страха. Высокого ранга чиновник Орлов из «Рассказа неизвестного человека» выказывает ироническое отношение ко всем сторонам человеческого существования. Ирония стала его укоренившейся привычкой, безусловным рефлексом, потому что он «боится жизни» и держит иронию «всегда наготове, точно щит у дикаря» [С VIII, 140]. Для чеховского мира Орлов – далеко не исключение из правила. Миллионер Алексей Лаптев из повести «Три года», находящийся в плену собственного богатства, говорит о своей застенчивости и страхе: «Я боюсь дворников, швейцаров, городских, жандармов, я всех боюсь». Помещик Дмитрий Петрович, герой рассказа «Страх», говорит, что боится вовсе не «привидений и загробных теней»: «Я, голубчик, не понимаю людей и боюсь их» [С VIII, 131].

Беликов, герой рассказа «Человек в футляре», является у Чехова наиболее ярким символом страха и идеальным воплощением изоляции. Здесь предельно высока концентрация примет оторванности от жизни, добровольного затворничества, поэтому портрет Беликова вполне мог бы украсить собой галерею гоголевских «мертвых душ», каждый из экспонатов которой является носителем какого-либо одного порока. В жизни Беликова страх приобретает гигантские размеры. Он пожирает, уродует, замуровывает его, подчиняет себе, заставляет соблюдать все правила и нормы поведения, завладевает его мыслями, поведением, даже манерой одеваться. Даже профессия становится для Беликова спасительным щитом. Учитель греческого и латыни в местной гимназии, Беликов выражает свое отвращение к настоящему через постоянное восхваление далекого прошлого и красоты античного мира. И какая тонкая ирония скрыта в том, что Чехов заставляет этого духовного калеку демонстрировать мелодичность греческого языка на примере слова *antropos* – человек. Для Чехова слово «человек» исполнено множества скрытых смыслов.

В трагических романах Достоевского куда меньше внимания уделено духовной свободе, предлагаемой христианством, чем опустошающей драме всемогущества, провозглашенного современным человеком. Высшая идея освобождения и вседозволенности выражается через молчание – безмолвным поцелуем сострадания и сочувствия, запечатленным Христом на бескровных губах Великого Инквизитора в «Легенде» Ивана Карамазова. Это ответ на его длинный и рациональный монолог в защиту безбожия. Старец Зосима дает христианскому послы высшее словесное выражение. Он приходит к священству в возрасте двадцати пяти лет в знак покаяния за восемь лет мятежной и

разгульной жизни, исполненной высокомерия и гордыни и превратившей его «в существо почти дикое, жестокое и нелепое» [Достоевский, т. 9, 370].

Только испытывая жгучее чувство вины за прошлые прегрешения и муки возродившейся совести, можно примирить прошлое и настоящее. Согласно Зосиме, совесть есть признак человеческого бессмертия. Именно путем покаяния можно прикоснуться к вечности и достичь смирения, каковое является высшей степенью свободы и полной противоположностью гордыни. Сам Зосима живет именно в такой христианской свободе, веруя в человеческое общество, взлелеянное на смирении и гармонии взаимозависимости. «Всё как океан, – говорит Зосима, – всё течет и соприкасается, в одном месте тронешь, в другом конце мира отдается. <...> ...да и корни наших мыслей и чувств не здесь, а в мирах иных» [Достоевский, т. 9, 400-401].

То, какую роль приписывает совести Чехов, это, пожалуй, ключевой аспект его родства с Достоевским – здесь и тесная близость, и огромная пропасть. Начиная с самых ранних рассказов, Чехов связывает человеческий разум с моралью. Сбивчивая речь и путаница в мыслях – отличительные черты Червякова («Смерть чиновника»), Очумелова («Хамелеон») и забияки Пришибеева – все они жалкие людишки, пресмыкающиеся перед представителями власти и ни за что не способные нести ответственность.

В повести «Огни», написанной за два года до поездки на Сахалин, рассказчик слушает исповедь инженера Ананьева, вспоминающего свою молодость, когда он ратовал за рационализм и пессимизм, говорил о бесцельности жизни, бренности мира, неизбежности смерти и о том, что «по существу и результатам каторжная жизнь на острове Сахалине ничем не отличается от жизни в Ницце» [С VII, 114]. Придерживаясь такого мировоззрения, он бессовестно совратил молодую, несчастливую в замужестве женщину, в которую был безумно влюблен в гимназические годы. На следующее же утро Ананьев ее бросил и уехал из города, даже не объяснившись. А теперь его мучает совесть, он понимает, что совершил «зло, равносильное убийству», и что это осознание – признак того, что впервые в жизни он начал размышлять. Раньше даже «техника мышления» была ему незнакома. «Нормальное же мое мышление, как мне теперь кажется, – говорит Ананьев в самом конце истории, – началось только с того времени, когда я принялся за азбуку, то есть когда совесть погнала меня назад в N., и я <...> покаялся перед Кисочкой, вымолил у нее, как мальчишка, прощение...» [С VII, 136]. В повести нет сформулированной автором морали, и читатель остается в некотором недоумении из-за контраста между основной историей и жестким и бессердечным отказом Ананьева помочь мужику в трудной ситуации.

Тема нравственных колебаний и совести, которую либо не слышат, либо намеренно игнорируют, возникает в рассказах Чехова снова уже после Сахалина. Но именно в «Палате № 6» он показывает нам особенно сильную и яркую конфронтацию между разумом и сердцем, между рефлексией и чувством, между сознанием и интуицией, и делает совесть верховным судьей человеческого поведения.

«Палата» – это небольшой флигель при больнице в заброшенном провинциальном городке, отведенный душевнобольным. Клопы, вонючие больничные халаты, звериный запах, а над всем этим – фигура жестокого сторожа Никиты, который своими огромными кулачищами поддерживает здесь «порядок», и всё это полностью устраивает доктора Рагина. Чтобы оправдать свою врачебную несостоятельность, Рагин прикрывается раз-

личными усовершенствованиями. Разум – вот что возвышает человека над животными. Стремясь к осмыслению жизни и культивируя в себе безразличие, спасающее от страданий, Рагин превращается в заядлого читателя и погружается в мир книг.

В свою жизненную философию Рагин пытается вовлечь пациента Громова, образованного человека и прекрасного оратора, одного из обитателей палаты № 6, страдающего манией преследования. Когда Рагин призывает его подняться над убожеством и отвратительностью палаты и ее обитателей, погрузиться в мир разума и согласиться с тем, что умственная деятельность – единственный источник радости жизни, этот «сумасшедший и человек» возмущенно возражает Рагину. Самое важное – это не разум, а чувства: «На боль я отвечаю криком и слезами, на подлость – негодованием, на мерзость – отвращением. По-моему, это, собственно, и называется жизнью» [С VIII, 101]. Громов ощущает свое превосходство над Рагиным, потому что всю жизнь страдал, а Рагин «как пьявица, кормился около чужих страданий» [С VIII, 105].

Ассистент Рагина, Хоботов, использует частые визиты доктора в палату № 6 и его долгие дискуссии с умалишенным пациентом как возможность продвинуться по служебной лестнице. Ему удастся убедить начальство, что Рагин тоже сумасшедший и его нужно снять с должности. Под предлогом «консультации» Рагина привозят в палату № 6, сторож Никита отбирает у него одежду и выдает больничный халат, воняющий копченой рыбой. Когда Рагин предпринимает попытку вырваться, Никита его избивает. Он падает на пол, чувствуя во рту соленый вкус крови, и вдруг его посещает мысль о том, что ту боль, какую он сейчас испытывает, пациент его терпел всю жизнь, день за днем. И совесть, «такая же несговорчивая и грубая, как Никита, заставила его похолодеть от затылка до пят» [С VIII, 125]. На следующий день он умер от удара.

Есть множество других рассказов, в которых Чехов говорит о влиянии совести на человеческую душу, и каждый раз влияние это уподобляется физическому удару. Один из них, «Княгиня», написан за год до Сахалина. Его героиня – богатая женщина, участвующая во множестве благотворительных мероприятий. Но доктор Михаил Иванович рисует весьма мрачную картину ее деятельности, когда княгиня завязывает с ним разговор в саду монастыря, который она почтила своим посещением. То, чем она занимается, он называет «кукольной комедией» и «игрой в любовь к ближнему». Он бросает ей в лицо жестокие обвинения, приводит примеры ее бессердечного и презрительного отношения к людям, от возбуждения размахивая шляпой. И княгине кажется, что «доктор долбит ее своей шляпой по голове». Ощущение, будто ее бьют, преследует женщину на протяжении всей длинной речи доктора. «Уйдите! – сказала она плачущим голосом, поднимая вверх руки, чтобы заслонить свою голову от докторской шляпы. – Уйдите!» [С VII, 244].

В рассказе «По делам службы» Чехов снова колдует над человеческой душой. Метель вынуждает судебного следователя Лыжина заночевать в деревне Сырня, где он и уездный врач проводили вскрытие человека, якобы совершившего самоубийство, но они заподозрили, что бедняга был убит. Лыжина мучает сон, повторяющийся всю ночь. Покойник и совершенно беспомощный местный сотский, успевший рассказать Лыжину обо всех своих несчастьях, являются ему во сне, пробираясь сквозь злую метель и поддерживая друг друга. Оба жалуются на жестокую судьбу и завидуют тому, как живет Лыжин и подобные ему люди. Они приплясывают и напевают: «Мы идем, мы идем, мы идем...». Проснувшись от этого кошмара, Лыжин чувствует, что «это самоубийство и

мужицкое горе лежат и на его совести» [С X, 100]. Он вдруг осознает всю несправедливость своей успешности и лени, в то время как эти беспомощные и уязвимые люди неизбежно претерпевают все тяготы жизни. Вспоминая песенку двух приснившихся ему людей, он испытывает такое чувство, «точно кто стучит молотком по вискам» [С X, 100].

У Рагина совесть просыпается в последние мгновения его жизни. Княгиня ограничивается чувством физического дискомфорта. Стоит ей покинуть монастырь, как радость жизни и ощущение собственной важности и праведности тут же к ней возвращаются. Сон Лыжина тоже быстро перестает на него воздействовать. На следующее утро он собирается уезжать, и тот самый сотский, который преследовал его во сне, подходит проститься. Но Лыжин не отвечает и уезжает прочь.

У Николая Иваныча, героя рассказа «Крыжовник», совести нет вовсе. Дожив до зрелого возраста, он наконец понимает, чего именно хочет от жизни, и покупает небольшое имение. Наслаждаясь маленькими радостями жизни одинокого помещика, он превращается в тучного, довольного и заносчивого человека. Рассказчиком, братом Николая Иваныча, «овладело тяжелое чувство, близкое к отчаянию», когда он впервые посетил имение. Описывая это имение, Чехов использует гротеск и опять, как в случае с Беликовым, выражает страх и одиночество образами, близкими к гоголевским гиперболам. Ивана Иваныча встречает толстая и похожая на свинью рыжая собака, которой лень лаять. Повар тоже похож на свинью. А Николай Иваныч, отдыхающий на диване после сытного обеда, «постарел, располнел, обрюзг; щеки, нос и губы тянутся вперед, – того и гляди, хрюкнет в одеяло» [С X, 60]. Выращенный в имении крыжовник, который он поглощает с радостью ребенка, получившего долгожданную игрушку, жесткий и кислый, – символизирует самообман, позволяющий Николаю Иванычу чувствовать себя счастливым в узких рамках сбывшейся мечты и с заносчивым презрением говорить: «Образование необходимо, но для народа оно преждевременно», «телесные наказания вредны, но в некоторых случаях они полезны и незаменимы» [С X, 61].

Оба рассказа, «Человек в футляре» и «Крыжовник», заканчиваются намеком на далеко идущие последствия. Беликовское добровольное лишение свободы начинает распространяться на жителей города, в котором он жил и умер, и рассказчик делает следующий вывод: весь город влачит бесполезное, вялое существование, наполненное банальностями, маловажными занятиями и удушающей бездеятельностью. Рассказчик в «Крыжовнике» жалуется на то, что многих вполне устраивает такая жизнь, какую ведет Николай Иваныч, и их не трогают тяжелое положение и страдания других людей. «Надо, чтобы за дверью каждого довольного, счастливого человека стоял кто-нибудь с молоточком и постоянно напоминал бы стуком, что есть несчастные... Но человека с молоточком нет» [С X, 62].

Однако в чеховском мире такой человек с молоточком есть. Его видение реагирует на стук этого маленького молоточка то размахиванием шляпой жестикулирующего доктора, то певческим дуэтом из беспокойного сна Лыжина, звучащим в унисон с монологом Великого Инквизитора, цель которого – усыпить совесть человеческую. Эти звуки пробуждают совесть у инертных героев, живущих в изоляции и страхе, эти звуки призывают человека вспомнить о том, что он создан по образу и подобию Бога, о заповеди братской любви и о свободе, которую можно найти во взаимопонимании и взаимодействии.

Раскольников в «Преступлении и наказании» сознается в содеянном, потому что чувство оторванности от других людей, преследующее его после убийства, становится невыносимым. «Я не старуху убил, я себя убил», – восклицает он. Понимание того, что он отнюдь не великая личность, низвергает его на землю с высоты призрачного человеческого всемогущества. В финале романа он возвращается в мир людей и падает на колени перед Соней, благодаря ее за любовь, сострадание, терпение и смирение, заставившие ее последовать за ним на каторгу.

У Чехова нет сцен, которые могли бы сравниться с этой по силе угрызений совести, которые испытывает герой. Но есть моменты, когда человек, заблудившийся в тумане изоляции, словно бы сбрасывает с себя бессилие и беспомощность и, вспомнив о связи с другим миром, вступает в контакт и обретает согласие с людьми. Это светлые моменты, когда герой начинает искать свободу в единении с такими, как он сам. Такие моменты у Чехова встречаются куда реже, чем невнимание, пренебрежение и разобщенность, но они тоже находят место на весах, измеряющих полноту безразличия и закрытости. В некоторых из этих моментов даже нет диалогов; в них может звучать только один голос или содержаться молчаливый ответ на чувство. Но в них всегда присутствует взаимодействие, в них вовлечены все персонажи, даже если они молчат.

Рассказ «Студент» относится к числу наиболее любимых самим автором и является одним из самых загадочных в его творчестве. Холодным и сырым весенним вечером две крестьянки жгут костер на своем огороде. Иван Великопольский, студент духовной академии, возвращается домой с охоты и останавливается с ними поговорить. Настроение у него мрачное. Он протягивает к огню руки, озябшие на колючем холодном ветру. На исходе Страстная Пятница, и он думает о том, что послезавтра Пасха. Он говорит о событиях, происходивших девятнадцать веков назад в Гефсиманском саду, и о том, как апостол Петр трижды отрекался от Иисуса.

Простыми и понятными словами, совершенно не рассчитывая произвести на женщин впечатление, Иван передает глубину страданий Петра, его боль и угрызения совести. Он поражен тем, как внимательно его слушают и какой молчаливый, но эмоционально сильный отклик находит его рассказ. Две женщины не просто слушают эту историю, но словно сами переживают те события, испытывают страдания вместе с апостолом. Старшая всхлипывает, и Иван видит слезы, катящиеся по ее щекам, а младшая краснеет, и лицо ее выражает беспредельную муку. Иван уходит, его настроение уже не назовешь мрачным. Он наполнен какой-то неизведанной ранее радостью и энергией. Его согрело то, что женщины разделили с ним это чудесное переживание. Он понимает, что тронуло их вовсе не его красноречие. Их реакция – свидетельство понимания чувств апостола Петра. Их возродило осознание того, что святой прошел обычный земной путь, ему было трудно, он испытывал боль так же, как испытывают ее простые смертные.

Именно сопряжение человеческого и божественного, та волшебная связь, что сплетает воедино столетия, соединяет сиюминутное и вечное, – вот что потрясло Ивана и наполнило его таким ликованием, что пришлось остановиться и перевести дух. Он почувствовал, что происходившее «девятнадцать веков назад имеет отношение к настоящему – к обеим женщинам и, вероятно, к этой пустынной деревне, к нему самому, ко всем людям» [С VIII, 309]. И представил он себе эту неразрывную связь в виде цепи: «И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как

дрогнул другой» [С VIII, 309]. Цепь – вместо океана старца Зосимы. Чехов заставляет Ивана, простого студента-богослова, повторить слова великого христианского целителя из романа Достоевского.

Литература

А. П. Чехов о литературе / Под ред. Е. Сахаровой. М., 1955.

Булгаков С. Н. Чехов как мыслитель. Публичная лекция // А. П. Чехов: pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в. (1887–1914): Антология. СПб.: РХГИ, 2002. С. 537-565.

Волжский. Достоевский и Чехов. Параллель // Русская мысль. 1913. № 5. С. 33-42.

Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 10 т. М., 1956-1958.

Ермакова М. Я. Чехов и Достоевский: диспут идеи о человеке; Чехов и Достоевский: легенда о Великом Инквизиторе Достоевского и рассказ Чехова «Студент» // Проблема традиции и новаторства в русской литературе XIX – начала XX вв. / Под ред. М. Я. Ермаковой и др. Горький, 1981. С. 47-60.

Полоцкая Э. А. Человек в художественном мире Достоевского и Чехова // Достоевский и русские писатели. М., 1971. С. 184-245.

Перевод с английского Марии Ворсановой

Людмила Парц

«В овраге»: совесть Чехова против веры Достоевского¹

Аннотация. «В овраге», одна из самых мрачных повестей Чехова, содержит явные отсылки к Достоевскому, в особенности – к «Братьям Карамазовым». Чехов заставляет своих персонажей проживать сюжеты Достоевского, но не наделяет их интеллектом и чрезмерной рефлексией героев Достоевского. Результат поразительный: за пределами литературного пространства, в фольклорном мире повести «В овраге», тщательно структурированный мир идей Достоевского теряет свою власть и силу. Чехова интересует многообразие индивидуальных проекций веры, а также сложность самой проблемы. В повести «В овраге» он формулирует абстрактную проблему религиозности и нравственности через извечные понятия совести и выгоды.

Ключевые слова: Чехов, «В овраге», Достоевский, «Братья Карамазовы», мир идей, фольклор, религиозная вера.

Parts, Lyudmila

In the Ravine: Chekhov's Conscience vs. Dostoevsky's Faith

Abstract. *In the Ravine (V ovrage)*, one of Chekhov's gloomiest stories from the life of the people, contains explicit references to Dostoevsky's major novels, especially *The Brothers Karamazov*. Chekhov makes his characters live out Dostoevskian plots but does not provide them with the intellectual apparatus and the heightened selfreflection of Dostoevsky's heroes. The result is striking: outside its literary playing field, in the folkloric world of *In the Ravine*, Dostoevsky's carefully structured world of ideas loses most of its authority and potency. Chekhov is interested in the multitude of individual perspectives on faith, and in the complexity and irreducibility of the problem itself. In *In the Ravine*, he reformulates the abstract problem of religious faith and moral living in secular terms of conscience and profit.

Keywords: Chekhov, *In the Ravine*, Dostoevsky, *The Brothers Karamazov*, world of ideas, folklore, religious faith.

¹ Перевод публикации: Lyudmila Parts. *In the Ravine: Chekhov's Conscience vs. Dostoevskij's Faith*, in *Russian Literature* LXVIII (2010) III/IV.

Купил я в Вашем магазине Достоевского и теперь читаю. Хорошо, но очень уж длинно и нескромно. Много претензий.

Письмо Чехова Суворину, март 1889

Черт бы побрал философию великих мира сего!

Письмо Чехова Суворину, сентябрь 1891

«В овраге» (1900) – одна из самых мрачных повестей Чехова и, говоря его же собственными словами, последнее сказание из жизни народа². В ней деревня загрязнена фабричными отходами, люди погрязли в беспробудном пьянстве, ребенка убивают из-за куска земли, отец его сидит в тюрьме, а мать и деда выживают из дома. В отличие от «Мужиков» (1897), самого известного чеховского рассказа из народной жизни, получившего множество самых разных откликов марксистов, либералов, народников и цензоров³, повесть «В овраге» привлекла гораздо меньше внимания, хоть и содержит убийственную критику жизни крестьян. Критики из всех лагерей отметили в повести типично чеховский объективный, но равнодушный пессимизм⁴ и резкую критику зарождающегося деревенского капитализма. С тех пор лишь немногие литературоведы обращали внимание на сложность философского содержания повести, в особенности ее сосредоточенности на зле как общественном и философском понятии. Смею предположить, что, хотя «В овраге» безусловно содержит критику общественного устройства, в то же время повесть эта, что важнее, является исследованием природы добра и зла как религиозного понятия и легко узнаваемой литературной темы.

Религиозная концепция проблемы добра и зла, а точнее, осмысления зла в Божьем мире, традиционно называемая теодицеей, неотделима от проблемы религиозной веры. В чеховские времена крупнейшими специалистами по отражению вопроса веры в литературе были двое «великих мира сего»: Толстой и Достоевский. Существует много работ о литературных и философских связях Чехова и Толстого, а вот тема «Чехов и Достоевский» никогда не была центральной в изучении творчества этих писателей⁵. В отношении Чехова к Толстому как к писателю и человеку нет ни капли соперничества. Здесь скорее можно говорить о различиях, а не о сходстве, о неповторимой стилистике каждого из них, о темпераментах и взглядах на мир.

Чеховские произведения в целом буквально пропитаны литературной традицией. Будучи писателем, завершающим историю русской литературы XIX века, он исполь-

2 Один из мемуаристов цитирует высказывание Чехова по поводу повести «В овраге»: «Я решил больше ничего не писать из жизни крестьян» [Щукин 1911: 46-47].

3 Марксисты превознесли его как правдивую и ужасающую картину жизни крестьян (П. Струве). Народники увидели в нем искажение действительности и недопонимание Чеховым деревенской жизни (Михайловский). Толстой осуждал рассказ за то же, за что и народники, и назвал его «грехом перед народом»; цензоры сочли его достойным осуждения и настаивали (под угрозой ареста) на вымарывании страницы текста. См. примечания к повести «Мужики»: [С IX, 513-527].

4 Общий обзор современной Чехову критики см. в примечаниях к повести «В овраге»: [С X, 443-449].

5 См.: [Громов 1977: 39-52]; [Durkin 1981: 49-59]; [Tschebotarioff Bill 1985: 91-106]; [Tschebotarioff Bill 1987: Chapter II]; [Jackson 1993]; [Назирова 1994: 3-12]; [Франц 1997: 497-505]; [Полоцкая 2001]; [Svintsov 2002: 73-103].

зовал все богатство достижений писателей этого века. Критики пишут о бесконечном диалоге Чехова с русскими классиками⁶ и об использовании им стилизации в мотивах и типах речи⁷. На поверхностном уровне, когда подобные аллюзии касаются чеховских персонажей, они маркируют их как принадлежащих к определенному социальному классу и как читателей русской и западной литературы. Речь персонажей, изобилующая литературными отсылками, усиливает реализм чеховских рассказов: литература всегда была широко используемой системой отсылок. Однако во многих рассказах аллюзии к другому тексту работают на более глубинном уровне, а не только на уровне речевой характеристики: они указывают на сходство тем и типов характера, что позволяет переосмотреть, а порой и отменить привычные подтексты.

Есть несколько исследований, посвященных чеховским аллюзиям и полемике с Достоевским в таких рассказах, как «За яблочки», «Убийство», «Палата № 6» и «Драма на охоте»⁸; но ни один из рассказов не «занимается» мотивами Достоевского так явно, как «В овраге». В тексте содержатся детали, указывающие на Достоевского напрямую: элементы сюжеты, типажи, которые в момент написания повести мгновенно опознавались как свойственные Достоевскому⁹: воплощение зла и праведного добра, преступная борьба с вопросами веры и морали, страдающий ребенок, скорбящая мать в поисках утешения и потребность понять, «почему невинное дитя должно страдать?». Эти явные отсылки к основным романам Достоевского – в особенности к «Братьям Карамазовым» – усиливают и без того заметные различия между слоями общества, которые описывают Достоевский и Чехов. Герои Достоевского в большинстве своем – люди идейные; они с готовностью и со знанием дела участвуют в обсуждении идеологических, философских и религиозных оснований их поступков. В данной повести Чехов изымает эти идеи из привычной среды интеллектуалов среднего класса, студентов, юристов, предпринимателей и военных, и переносит их в мир необразованных, а порой и неграмотных крестьян. Так он заставляет своих героев проживать сюжеты Достоевского, но не наделяет их интеллектом и чрезмерной рефлексией его героев. Результат поразительный: за пределами своего литературного пространства, в фольклорном мире повести «В овраге», тщательно структурированный мир идей Достоевского теряет свою власть и силу.

Чеховский скептицизм в отношении обретенной мудрости, которая преподносится с неоспоримостью проповеди, хорошо известен: для него и автор, формулирующий мораль той или иной истории героя или героини, и читатель, с готовностью воспринимающий литературные модели как пример для подражания, одинаково введены в заблуждение. В ряде произведений Чехов рассматривает проблему зависимости интеллектуалов от литературных моделей в их попытках разобраться в своей жизни и придать ей смысл¹⁰. В «Палате № 6», как показывает Андрей Дуркин, Чехов создает персонажей, разыгрывающих клише Достоевского. И Громов, и Рагин полагаются на «готовые образ-

6 См., в частности: [Катаев 2004].

7 См.: [Кубасов 1998].

8 См.: [Jackson 1993]; [Франц 1997]; [Кубасов 1998]; [Durkin 1981]; [Назиров 1994].

9 Р. Назиров пишет о том, как подобные клише используются в «Драме на охоте»: символический образ сжигаемых денег в романе Достоевского «Идиот» у Чехова становится комическим эпизодом. Как и другие аллюзии к символически важным элементам сюжета Достоевского, этот эффект «резко снижен» [Назиров 1994: 8].

10 См., к примеру: [Morson 1993: 214-227].

цы», полученные путем запойного чтения, в попытке оправдать собственные ощущения и поступки. Громов в особенности похож на персонажей Достоевского своим преувеличенным чувством вины и ответственности. Дуркин приходит к выводу, что Чехов «в равной степени отрицает и чрезмерную восприимчивость Громова, и псевдостоическое безразличие Рагина», потому что «обе эти позиции – это неуловимые повторения обретенных представлений и литературных клише» [Durkin 1981: 59]. По контрасту с «Палатой № 6», где героями руководит литература, «В овраге» представляет нам героев, которые, в отличие от читателя, и слыхом не слыхивали о литературных сюжетах, совпадающих с событиями их жизни. За счет этого предметом анализа становится не то, что человек подражает искусству в поисках смысла и руководства, а сами литературные сюжеты и порождающие их философские системы.

Сложность отношения Чехова к Богу и религии тоже хорошо известна. Многочисленные противоречивые высказывания о вере и неверии, содержащиеся в чеховских произведениях и письмах, включая часто цитируемое «между “есть Бог” и “нет Бога” лежит целое громадное поле...» [Чудаков 1996: 186-192], неизменно приводят критиков к выводу, что в вопросах веры, как и в большинстве других вопросов, Чехов избегает однозначности. Что касательно прочих сложных проблем, Чехов старается сосредоточиться на процессе поиска ответов, а не на ответах как таковых. Согласно метафоре Александра Чудакова, «чеховская позиция – не колеблющаяся стрелка на заданной шкале, но множественность стрелок, указывающих на плоскости самые разные направления» [Чудаков 1996: 190]. Владимир Катаев напоминает нам, что Чехова интересовали частные случаи, а не типаж. В случае с религиозностью его тоже занимали различные проявления того, «как люди *веруют*, а не того, как *надо веровать*» [Катаев 1997: 354]. В отличие от Достоевского, который искал возможность верить, боролся за нее и давал однозначный и окончательный ответ на вопрос о существовании Бога и оправдания Бога перед лицом зла, Чехова интересовало многообразие разновидностей веры в рамках этой сложной и многосторонней проблемы.

В «Братьях Карамазовых» Достоевский предлагает чисто практическое решение проблемы зла и страдания: каждый отвечает за всё¹¹. Каждый в ответе за зло; и наоборот, у каждого есть силы и возможности распространять добро и противостоять злу с помощью того, что Зосима называет «опытом деятельной любви» (ч. 1, кн. 2, IV). Для Чехова личная ответственность каждого – это тоже сокровенная мечта, но Достоевский считал, что на такую ответственность способны только люди христианской веры. «В овраге» противоречит не только страстной защите Достоевским христианской веры как единственного гаранта нравственности – Чехов не приемлет абсолютов, – но и самой идее, что такая несомненность вообще допустима в литературном произведении. В случае повести «В овраге» религиозность не может ни гарантировать, ни породить добро, а внутреннее добро – скорее причина, а не следствие веры.

Выводы Достоевского Чехов ставит под сомнение тем, что переносит текстовый материал, эти выводы подкрепляющий, в мир, лишенный литературных условностей и философской основы. Наиболее яркое отступление от модели Достоевского – это исто-
 11 В. Террас отмечает, что Достоевский «задумывал роман как опровержение нападок Ивана на Божий мир и на молитвы Христу», но его посыл действует лишь тогда, когда он не подлежит обсуждению. «Успех или провал богооправдания Достоевского зависит от того, принимает ли читатель метафизическую антропологию автора» [Terras 2002: 48].

рия Анисима Цыбукина, служившего в сыском отделении и превратившегося в преступника, единственного героя повести «В овраге», кто пытается задумываться о вере. Для этого Чехов использует воспоминания героя и выразительные символы божественной благодати, которые являются ключевыми в «Братьях Карамазовых», как показывает нам Роберт Белкнап [Belknap 1989]. Анисим бережно хранит в сердце память о матери, которая ребенком водила его в церковь, и образ этот сходен с воспоминаниями Алеши Карамазова и с прошлым Зосимы:

«На душе у него было умиление, хотелось плакать. Эта церковь была знакома ему с раннего детства; когда-то покойная мать приносила его сюда приобщать, когда-то он пел на клиросе с мальчиками; ему так памятен каждый уголок, каждая икона» [С X, 153].

Однако память, которая у Достоевского преисполнена символического значения, оказывает на Анисима лишь временное воздействие. Находясь в той же церкви, Анисим чувствует то, что у Достоевского стало бы катарсисом: перебирая свои грехи, со слезами на глазах, он истово молится и просит прощения у Бога:

«Слезы мешали глядеть на иконы, давило под сердцем; он молился и просил у бога, чтобы несчастья, неминуемые, которые готовы уже разразиться над ним не сегодня-завтра, обошли бы его как-нибудь <...> И столько грехов уже наворочено в прошлом, столько грехов, так всё невылазно, непоправимо, что как-то даже несообразно просить о прощении. Но он просил и о прощении и даже всхлипнул громко, но никто не обратил на это внимания, так как подумали, что он выпивши» [С X, 153].

Исцеления не происходит. У Достоевского воздействие божественной благодати загадочно, даже чудотворно, и тем не менее эта благодать – действующая сила, влияющая на человека посредством вызывания сильнейших эмоций и поощрения правильных поступков. В чеховском мире, как понимает читатель с первых же строк, чудес не бывает. История Анисима не опровергает силу божественной благодати вообще, но является аналогом историй многочисленных грешников у Достоевского, которым эта благодать дает шанс расплатиться за грехи. Анисим не освобождается от бремени грехов: через несколько дней он уезжает в город, где продолжает нарушать закон вплоть до ареста за фальшивомонетчество и отправления на каторгу.

Фальшивомонетчество Анисима играет в повести ключевую и символическую роль. Большинство главных героев, как показывает Джон У. М. Харрисон, тоже «фальшивомонетчики»: отец Анисима, старик Цыбукин, нечестный купец, в бакалейной лавке которого незаконно торгуют водкой; жители деревни – не вполне крестьяне, ибо больше работают на фабрике, чем в поле; церковный староста и священник – лживые верующие, использующие церковные ритуалы лишь для злоупотребления властью [Harrison 1961/1962: 369-372]. Даже семейные взаимоотношения здесь поддельные: у Аксиньи роман с одним из владельцев фабрики, а женитьба Анисима – лишь деловая сделка: семья приобретает бедную, но красивую и работающую Липу; новоиспеченный муж уезжает через пять дней после свадьбы и уже не возвращается. Описанная Чеховым жизнь в овраге – безусловно, резкая критика мира алчности и лицемерия. Однако, рисуя картину этой пугающей действительности, повесть подразумевает и иную фальшь – религию как решение проблемы.

Перед отъездом Анисим, которому не к лицу говорить о добре и нравственности, в ответ на жалобы мачехи по поводу мошенничества в отцовской лавке, произносит мо-



нолог о Боге и зле. И начинает он его, как и многие герои Достоевского, со слов: «Бог, может, и есть, а только веры нет». Анисим приравнивает веру в Бога к наличию совести:

«Бог, может, и есть, а только веры нет, – сказал он. – Когда меня венчали, мне было не по себе. Как вот возьмешь из-под курицы яйцо, а в нем цыпленок пищит, так во мне совесть вдруг запищала, и, пока меня венчали, я всё думал: есть бог! А как вышел из церкви – и ничего. Да и откуда мне знать, есть бог или нет? Нас с малолетства не тому учили, и младенец еще мать сосет, а его только одному и учат: кто к чему приставлен. <...> Я так, мамаша, понимаю, что всё горе оттого, что совести мало в людях...» [С X, 157-158].

Анисим, обладающий своеобразным талантом видеть людей насквозь и находить украденные вещи, живет в страшном мире людей без совести:

«Так целый день ходишь – и ни одного человека с совестью. И вся причина, потому что не знают, есть бог или нет...» [С X, 158].

Анисим чувствует, что между совестью и верой в Бога есть связь; но, как и в использованной им метафоре яйца и курицы, проблема слишком запутана для ограниченных возможностей его разума. Инстинктивно, основываясь на личном опыте существования в мире без совести и без веры, он приписывает совести ключевое значение в вопросах морали. Анисима беспокоит нечто менее абстрактное, чем вера, а именно непонимание людьми, что хорошо, а что дурно.

Необходимо оговорить, что совесть не является частью религиозного дискурса. Владимир Даль определяет ее как «внутреннее сознание добра и зла»; следовательно, это понятие светское. Формулировка Даля переключается с кантовским пониманием соотношения между нравственными принципами и религиозными верованиями. Кант считал, что основная обязанность человека – отказаться от зла. Однако его рассуждения о нравственности не затрагивают вопроса о воздействии божественной благодати. «Нравственный закон» из знаменитой формулы Канта «звездное небо над головой и нравственный закон внутри нас» не исключает, но и не подтверждает ее религиозного происхождения. Именно в этом и состоит для Чехова главный вопрос: он переформулирует для светской жизни абстрактную проблему религиозной веры и нравственности, используя обычные, светские понятия совести и выгоды. В мире отца Анисима, где «кто к чему приставлен», не работают нравственные правила Достоевского – люди их не принимают или попросту о них не ведают. Анисим более или менее сознательно выбирает для себя нарушение закона, потому что он вырос в мире, где выгода оправдывает всё. Его невестка Аксинья за кусок земли убивает его с Липой ребенка, и ее не мучает совесть, не обвиняет закон, не осуждают люди. Она из тех, кто искренне не отличает добра от зла.

Две эти крайности – добро и зло – развиваются на разных уровнях и определяют структуру повести. На самом деле, описанному здесь миру свойственно двойное противопоставление, напоминающее фольклорный параллелизм с его явной смысловой связью между элементами текста [Литературный энциклопедический словарь 1987]. Пространство повести четко поделено на дно оврага и внешний мир; его персонажи выстроены в линию по классовому принципу и по уровню доходов. А еще они делятся на тех, кто совершает поступки, и тех, кто страдает от поступков других¹². Первый образ, возникающий в повести, – это колокольня и фабричные трубы. Вот два полюса,

12 См., напр.: [Степанов 1996: 63-70]. О других символических и структурных парах см.: [McLean 1968: 285-305].

две противоположные стороны жизни деревни: церковь и фабрика, Бог и дьявол. Годом раньше, в рассказе «Случай из практики», Чехов словно забегаёт вперед, сравнивая фабрику с дьяволом, а фабричный город – с адом: «... чудовище с багровыми глазами, сам дьявол, который владел тут и хозяевами, и рабочими, и обманывал и тех и других» [С X, 81]¹³. В сопоставлении «церковь – фабрика» «церковь» изображается поверхностно: через анекдот о дьячке, который на поминках съел всю икру. Фабрика же, напротив, определяет жизнь всей деревни: четыре кожевенных предприятия загрязняют воздух и реку, от чего слабеют люди и скот. Вот почему Аксинья связана с владельцами заводов и в конце повести открывает свою собственную кирпичную фабрику.

Фольклорная символика работает на усиление «непоэтичности» места действия повести «В овраге». Описывая Аксинью, Чехов неоднократно сравнивает ее со змеей:

«И в этих немигающих глазах, и в маленькой голове на длинной шее, и в ее стройности было что-то змеиное; зеленая, с желтой грудью, с улыбкой, она глядела, как весной из молодой ржи глядит на прохожего гадюка, вытянувшись и подняв голову» [С X, 156].

Постоянное подчеркивание в ее внешности змееподобности характеризует принадлежность Аксиньи к миру природы и фольклора¹⁴. Критики отмечают в повести фольклорную природу описаний: в образе Аксиньи совмещены сказочное зло (Змей) и презрительное выражение «змея подколодная» [см.: Роговская 1974: 329-335]. Слово «наивная», встречающееся в каждом описании Аксиньи, подчеркивает бессмысленную, почти животную природу ее алчности. Липа тоже описана «природными» словами: «жаворонок» с «тонким серебристым голоском». Если на дне оврага заправляет змея-Аксинья, то жаворонку-Липе легче дышать, когда она выбирается из этой ямы¹⁵. Аксинья никогда не покидает свой овраг; Липа показана за его пределами в двух важных сценах, включая поход на церковную службу в соседнюю деревню. Ничего не говорится о религиозности Аксиньи; вера Липы становится предметом пристального внимания.

По дороге домой из церкви Липа слушает старика Елизарова, которой объясняет, как он понимает религиозные образы: он гордится тем, что он плотник, потому что Иосиф тоже был плотником. Эта практическая интерпретация библейских символов позволяет Елизарову чувствовать себя выше мошенника-купца и переживать жизненные невзгоды. Он настаивает на том, что в глазах Бога честный работник всегда выше жадного обманщика. Эта логика помогает Липе и ее матери чувствовать себя под Божьей защитой, ведь в их сердцах нет места злу:

«...Липе и ее матери, которые родились нищими и готовы были прожить так до конца, отдавая другим всё, кроме своих испуганных, кротких душ, – быть может, им примерещилось на минуту, что в этом громадном таинственном мире, в числе бесконечного ряда жизней и они сила, и они старше кого-то...» [С X, 163].

В ту же ночь в сарае, прижавшись друг к другу, пытаясь уснуть и испугавшись Аксиньи, они думают о том же самом:

«И чувство безутешной скорби готово было овладеть ими. Но казалось им, кто-то

13 Об образе ада у Чехова см.: [Finke 1994: 67-80].

14 Согласно А. С. Собенникову, эти образы архетипические принадлежат к библейским, см.: [Собенников 2001].

15 В. М. Родионова предполагает, что чеховская пара «змея – жаворонок» перекликается со знаменитой горьковской парой «уж – сокол» из «Песни о Соколе», но у Чехова отсутствуют героический пафос и прямолинейная аллегория [Родионова 1995: 75].

смотрит с высоты неба, из синевы, оттуда, где звезды, видит всё, что происходит в Уклееве, сторожит. И как ни велико зло, всё же ночь тиха и прекрасна, и всё же в божьем мире правда есть и будет, такая же тихая и прекрасная, и всё на земле только и ждет, чтобы слиться с правдой, как лунный свет сливается с ночью.

И обе, успокоенные, прижавшись друг к другу, уснули» [С X, 165-166].

Своим типичным «казалось им» Чехов не ставит под сомнение наличие в мире правды, но подчеркивает источник этой веры: для Липы и ее матери правда Божьего мира действительно существует. Их простая доброта ведет их по жизни; их вера помогает им преодолевать тяготы жизни. Липа принадлежит к «звездному небу» из кантовской формулы, небу, представляющему собой такую же загадку, как и нравственный закон внутри нас¹⁶. Аксинья же, напротив, порождение оврага, она не видит неба, а в поведении не руководствуется правилами Липы и ее матери.

Противопоставление Аксинья – Липа превращается в конфликт, когда Аксинья убивает ребенка Липы, потому что он стоит между нею и участком земли, на котором она мечтает построить кирпичный завод; после чего она еще и выгоняет Липу из дому. Впрочем, конфликт не получает разрешения: Липа и Аксинья остаются каждый в своем мире и счастливы каждая по-своему. Спустя три года после убийства, в самом конце повести, Аксинья счастлива и уважаема:

«...она забрала большую силу; и правда, когда она утром едет к себе на завод, с наивной улыбкой, красивая, счастливая, и когда потом распоряжается на заводе, то чувствуется в ней большая сила» [С X, 178].

Липа вернулась к поденной работе. На самом деле, работает она на Аксинью – на станции нагружает вагоны кирпичом. В последней сцене повести она тоже счастлива:

«<Липа> пела тонким голосом, и заливалась, глядя вверх на небо, точно торжествуя и восхищаясь, что день, слава богу, кончился и можно отдохнуть» [С X, 180].

Встретив своего свекра, теперь тоже изгнанного из дома, она дает ему кусок пирога и уходит, крестясь. Нравственная победа, конечно, осталась за Липой, но это справедливо лишь в том случае, если предъявлять одинаковые требования к обоим мирам – Аксиньи и Липы. А сделать этого мы не можем, ибо для Аксиньи нравственность не имеет значения. У Достоевского такой персонаж невозможен, потому что даже самые великие грешники – от Свидригайлова до Смердякова – у него восприимчивы к правилам Божьего мира¹⁷. По Чехову, человек восприимчив, если он этого хочет; в конце концов, это вопрос личного выбора.

Раздача милостыни Липой в последней сцене полна символического смысла как высший христианский поступок. Кроме того, этот поступок проливает свет на роль в повести третьей женщины, мачехи Анисима, щедрой Варвары. Это самый загадочный персонаж, и она тоже мошенница; в ее случае это мошенничество с христианской благотворительностью. Женщина добросердечная и набожная, подающая бедным и сеющая

16 О символической роли неба в повести см.: [Паперный 1997: 273-278].

17 В. Свинцов так пишет о необъяснимой природе самоубийства Смердякова: «Его слишком донимала совесть. <...> Но рожденная разумом прочная стена, разделяющая веру и неверие, потихоньку начинает рушиться. (Достоевскому не следовало вешать Смердякова.) А стена между добром и злом – воздвигнутая в человеческом сознании – остается» [Svintsov 2002: 96].

добро, Варвара должна бы, казалось, олицетворять собой деятельную любовь, борющуюся со злом по всему оврагу, как делала бы такая героиня в романе Достоевского. Однако ее добрые дела на поверку оказываются не способны остановить распространение зла и даже, к концу повести, становятся его частью.

Варвара украшает дом лампадками и белыми скатертями – «всё просветлело в доме, точно во все окна были вставлены новые стекла» [С X, 145] – и, что важнее всего, подает милостыню:

«И во двор, чего раньше никогда не бывало, стали заходить нищие, странники, богомолки; слышались под окнами жалобные, певучие голоса уклеевских баб и виноватый кашель слабых, испитых мужиков, уволенных с фабрики за пьянство. Варвара помогала деньгами, хлебом, старой одеждой, а потом, обжившись, стала потаскивать и из лавки» [С X, 146].

Благотворительность – одна из главных христианских добродетелей. У Достоевского тот факт, подает Раскольников милостыню или принимает, показывает процесс его отдаления от человечности и возвращения к ней. В «Братьях Карамазовых» старец Зосима становится звеном в цепи деятельной любви, когда принимает деньги у крестьянки и передает их нищим. В повести Чехова, однако, благотворительность не означает распространение добра. Очень важен абзац, в котором говорится о том, что Варварины подаяния – это лишь видимость борьбы с грехом ее мужа, нечестной торговлей:

«В том, что она подавала милостыню, было что-то новое, что-то веселое и легкое, как в лампадках и красных цветочках. Когда в заговенье или в престольный праздник, который продолжался три дня, сбывали мужикам протухлую солонину с таким тяжким запахом, что трудно было стоять около бочки, и принимали от пьяных в заклад косы, шапки, женины платки, когда в грязи валялись фабричные, одурманенные плохой водкой, и грех, казалось, сгустившись, уже туманом стоял в воздухе, тогда становилось как-то легче при мысли, что там, в доме, есть тихая, опрятная женщина, которой нет дела ни до солонины, ни до водки; милостыня ее действовала в эти тягостные, туманные дни, как предохранительный клапан в машине» [С X, 146].

Абзац этот заканчивается очень сильной метафорой: результат Варвариной благотворительности описывается терминами механики – как предохранительный клапан. Технические термины показывают, до какой степени фабрика проникла в сознание обитателей деревни. Более того, они понижают значение Варвариных подаяний, помещают их в сферу, ассоциирующуюся со злом. Ведь предохранительный клапан – это то, что продлевает работу машины; таким образом, христианская деятельность Варвары не только механическая и своекорыстная, но и сохраняющая текущее положение вещей. Как и лампадки, которые упоминаются в одном ряду с белыми скатертями и красными цветочками, это всего лишь декорация, и никаких важных последствий ее благотворительность не имеет.

Никакие домашние катаклизмы Варвару не затрагивают. Когда Анисима арестовывают и отдают под суд, его отец, муж Варвары, сильно сдает, а вот ее реакция весьма беззаботна:

«Она тоже была огорчена, но пополнела, побелела, по-прежнему зажигала у себя лампадки и смотрела, чтобы в доме всё было чисто, и угощала гостей вареньем и яблочной пастилой» [С X, 166].



В конце повести, уже после убийства ребенка Липы, Анисима ссылают в Сибирь, и Аксинья выживает Варвариного мужа из его собственного дома, а Варвара продолжает жить как жила. Она «равнодушна», если ее муж «опять лег не евши». Он перестал быть хозяином в доме и в лавке, но на жизни Варвары это никак не сказалось:

«Варвара еще больше пополнила и побелела, и по-прежнему творит добрые дела, и Аксинья не мешает ей. Варенья так много, что его не успевают съесть до новых ягод; оно засахаривается, и Варвара чуть не плачет, не зная, что с ним делать» [С X, 178-179].

Нет надобности говорить, что слезы, проливаемые над испортившимся вареньем в доме, наполненном трагедиями, выдают в Варваре фальшивую праведность. Ее «добрые дела» не приносят добра и не мешают злу; напротив, в конце повести она становится частью мира Аксиньи.

Кроткая вера и доброта Липы противопоставлены полнейшему злу Аксиньи и механической, бессильной доброте Варвары. По мнению одного из критиков, Липа «стоит высоко, возможно, выше всех, в рейтинге бессмертных чеховских персонажей» [Tschebotarioff Bill 1987: 258]. Именно ей было доверено задать один из главных вопросов богооправдания Достоевского, вопрос страдающей невинности: «...зачем маленькому перед смертью мучиться?» – спрашивает она, неся на руках мертвое тело своего сына.

«...зачем маленькому перед смертью мучиться? Когда мучается большой человек, мужчина или женщина, то грехи прощаются, а зачем маленькому, когда у него нет грехов? Зачем?» [С X, 175]

Это главный вопрос проблемы богооправдания: труднее всего на свете – оправдать страдания невинных детей. Бога, дозволяющего это, невозможно защищать. Вот почему Иван Карамазов строит свое страстное отрицание Бога именно на страданиях детей. Весь роман Достоевского есть ответ на вопрос Ивана. Физическая истощенность Ивана и его роль в убийстве отца являются доказательствами «метафизического неодобрения его идей» и явно указывают на то, что его реакция на страдания невинных ошибочна [Teras 2002: 52]. Роль Зосимы в том, чтобы противодействовать Иванову отрицанию мира через всепрощение, принятие всеобщей ответственности за добро и зло, деятельную любовь. Этот акцент на личной ответственности для Чехова тоже чрезвычайно важен. Вот почему Липа, хоть и не получает ответа на свой вопрос, всё равно не отвергает мир и Бога, допускающего страдания и смерть её ребенка. Вот почему в конце она исцеляется от своей скорби. Впрочем, несмотря на внутреннее благородство Липы, победа ее сводится лишь к выживанию. Даже милостыня, поданная старику Цыбукину, «не облегчает его страданий и не отвлекает от радостного упоения Аксиньи своей властью» [Harrison 1961/1962: 371]. Просто в мире, описанном в повести, зло сильнее, могущественнее и деятельнее, чем Липа и другие – очень немногие – добрые люди. Липа не пытается понять это зло или бороться с ним, она может только оставаться самой собой.

Вопрос «зачем маленькому мучиться?» Липа задает старику, которого встречает, возвращаясь в Уклеево. Старик, по его же словам, не святой и не знает ответа. Он говорит, что есть вещи, «которые нам не положено знать».

«Всего знать нельзя, зачем да как, – сказал старик. – <...> человеку положено знать не всё, а только половину или четверть. Сколько надо ему знать, чтоб прожить, столько и знает».

А потом произносит речь, воспевающую жизнь и матушку-Россию:

«Великая матушка Россия! <...> было и дурное, было и хорошее. Вот и помирать

не хочется, милая, еще бы годочков двадцать пожил; значит хорошего было больше. А велика матушка Россия!..» [С X, 175].

Еще одним человеком, советующим Липе, как справиться с болью потери ребенка, является священник:

«Батюшка, подняв вилку, на которой был соленый рыжик, сказал ей: “Не горюйте о младенце. Таковых есть царствие небесное”» [С X, 176].

Бездумное употребление библейской цитаты, сопровождающееся поеданием соленого рыжика, дискредитирует батюшку, а не цитату. Обычно портреты духовенства у Чехова вполне положительные [Marshall 1963: 375-391]; данное исключение из правила служит для того, чтобы высмеять не церковь, а того, кто делает вид, будто у него есть ответ на вопрос, ответа на который не существует.

Чеховский скептицизм направлен на утверждение Достоевского о том, что на вопросы Липы и Ивана ответить можно и что ответ этот будет универсальным. В повести «В овраге» события, сходные с теми, что происходят в романах Достоевского, приводят к совершенно другим последствиям. Анисим отказывается от раскаяния, хотя шанс у него был, и не находит совести в своей душе. Аксинья, не обеспокоенная муками совести убийца, преуспевает в жизни. Благотворительница Варвара подменяет деятельную любовь пустой риторикой на тему христианской морали. И только Липа, от природы хороший человек, имеет свое собственное видение веры: есть кто-то, кто следит за ней сверху, с бескрайнего звездного неба. Религия, утверждает Чехов, это то, что помогает хорошему человеку жить в этом мире, но сама по себе она не делает человека хорошим.

Чехов напоминает, что человеку «всего знать нельзя», и что в идее всеобщей ответственности можно зайти слишком далеко. Убеденность Достоевского в том, что каждый отвечает за всех людей, парадоксальным образом снижает личную ответственность за свои собственные поступки. Что случилось бы с Митей Карамазовым, не дай ему доктор Герценштубе фунт орехов?¹⁸ Стал бы он еще одним Смердяковым, нелюбимым ребенком? Должна ли Аксинья быть прощена за нравственную ущербность, если с самого детства в нее закладывали религию выгоды – «кто к чему приставлен», а не нравственные принципы? Деревенские думают так: «Баба ничего, старательная. В ихнем деле без этого нельзя... без греха, то есть...» [С X, 179]. В мире всеобщей ответственности за поступки Аксиньи тоже отвечает кто-то другой. Но в мире Чехова ответственность за действие (или бездействие) человека лежит исключительно на его собственных плечах. Аксинья родилась в обычной семье («Я не нищая, не хамка какая, есть у меня отец и мать»), она знает, что соучаствует в незаконной торговле («Все вы тут одна шайка!»), и это ее личный выбор – участвовать, наживаться и убивать ради этого. Когда она выливает кипяток на сына Липы и уходит прочь «со своей прежней наивной улыбкой» [С X, 172], становится ясно, что она и есть это примитивное, неосознанное и бездумное зло, которое нельзя ни объяснить, ни оправдать, ни истребить. Мы не знаем, почему Акси-

18 Всю жизнь помнил Митя доброго немца и его подарок. Отдавая мальчику орехи, доктор произносит по-немецки очень важную фразу, которую следует запомнить: “Gott der Vater, Gott der Son, Gott der Heilige”. Спустя двадцать три года Митя вспоминает старика и эти слова. А доктор, давая показания, рассказывает, как Митя пришел к нему благодарить за орехи, приветствовал его словами “Gott der Vater...”, а потом сказал: «Мне никто никогда не покупал тогда фунт орехов, а вы один купили мне фунт орехов». Семена добра – деятельная любовь доктора Герценштубе – сопровождаются предостережением и пре-вращаются в семена религиозной веры.

ня – это зло, а Липа – добро, но нам понятно, что религиозность Липы проистекает из ее доброты, а наивное зло Аксиньи существует за пределами религии. Существуют они независимо друг от друга и не нуждаются в обосновании.

В письме И. Л. Леонтьеву-Щеглову (март 1890) Чехов рассуждает о понятии нравственности, повторяя, что нравственность имеет превосходство над религией: «...есть только одна <нравственность>, а именно та, которая дала нам во время оно Иисуса Христа и которая теперь мне, Вам и Баранцевичу мешает красть, оскорблять, лгать и проч.» [П IV, 44; Anton Chekhov's Life and Thought 1999: 163]. Заметьте, что у Чехова именно нравственность дала человечеству Христа, а не наоборот. Достоевский считал, что неверующий человек лишен нравственности, и это утверждение сильно повлияло на Чехова и его современников. Образованные люди поколения 1890-х годов, атеисты и агностики, не могли принять такое понятие нравственности, которое автоматически лишало бы их возможности творить добро. Право человека выбирать для себя позицию в огромном пространстве между «есть Бог» и «нет Бога» является, по Чехову, неотъемлемой частью свободы. У Достоевского неверующий человек заявляет о своей воле, в лучшем случае, нелогичным отрицанием того, что дважды два есть четыре, а в худшем – отрицанием законов Божьих и человеческих. Этому метанию между «гибельной свободой безбожника в его гордом одиночестве и искупительной свободой человеческого общества, предлагаемой христианством» [Tschebotarioff Bill 1987: 77], Чехов противопоставляет гораздо менее яркую свободу личного, порой очень трудного выбора, который делает обычный человек в обычных обстоятельствах.

Религиозность для Чехова – не долг и не данность, а скорее идеал, для многих недостижимый. И последствия достижения такого идеала, считает он, будут заметны лишь в очень отдаленном будущем: в письме к Дягилеву (1902) Чехов рассуждает об этом будущем, в котором бы «человечество познало истину настоящего бога, т. е. не угадывало бы, не искало бы в Достоевском, а познало ясно, как познало, что дважды два есть четыре» [П XI, 106; Anton Chekhov's Life and Thought 1999: 436]. Однако жизнь, основанную на нравственных принципах, негоже откладывать на столь далекое будущее. Это ответственность каждого, не данная ему Богом, а сознательно исполняемая ежедневно и в результате личного выбора.

Перевод с английского Марии Ворсановой

Литература

- Громов М. П. Скрытые цитаты (Чехов и Достоевский) // Чехов и его время. М.: Наука, 1977. С. 39-52.
- Катаев В. Б. Чехов плюс... Предшественники, современники, преемники. М.: Языки славянской культуры, 2004.
- Катаев Владимир. Эволюция и чудо в мире Чехова // Anton P. Čechov – Philosophische und Religiöse Dimensionen im Leben und im Werk. München, 1997. С. 351-356.
- Кубасов А. В. Проза А. П. Чехова: искусство стилизации. Екатеринбург, 1998.
- Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.
- Назирова Р. Г. Достоевский – Чехов: преемственность и пародия // Филологические науки. 1994. № 2. С. 3-12.

Паперный Зиновий. Между небом и землей (рассказ «В овраге») // Anton P. Čechov – Philosophische und Religiöse Dimensionen im Leben und im Werk. München, 1997. С. 273-278.

Полоцкая Э. А. О поэтике Чехова. М.: Наследие, 2001 (глава «Человек в художественном мире Достоевского и Чехова»).

Роговская М. Чехов и фольклор («В овраге») // В творческой лаборатории Чехова / Под ред. Л. Опульской, З. Паперного и С. Шаталова. М.: Наука, 1974. С. 329-335.

Родионова В. М. О повести «В овраге» // Чеховиана. Мелиховские труды и дни. М.: Наука, 1995. С. 71-76.

Собенников А. С. Чехов и христианство. Иркутск, 2001.

Степанов С. П. Мотив денег в художественной системе повести А. П. Чехова «В овраге» // Вестник С.-Петербург. ун-та. Сер. 2. СПб., 1996. Вып. 4. С. 63-70.

Франц, Норберт П. Религиозность как угроза – «Убийство» Чехова и «Преступление и наказание» Достоевского // Anton P. Čechov – Philosophische und Religiöse Dimensionen im Leben und im Werk. München, 1997. С. 497-505.

Чудаков А. «Между “есть Бог” и “нет Бога” лежит целое громадное поле...» Чехов и вера // Новый мир. 1996. № 9. С. 186-192.

Щукин С. Н. Из воспоминаний об А. П. Чехове // Русская мысль. 1911. № 10. С. 46-47.

Anton Chekhov's Life and Thought. Selected Letters and Commentary, Edited by Simon Karlinsky, Translated by Michael Henry Heim, Evanston, IL, 1999, p. 163.

Belknap, Robert. The Structure of *The Brothers Karamazov*. Evanston, IL, 1989.

Durkin, Andrew R. Chekhov's Response to Dostoevskii: The Case of *Ward 6*, in: *Slavic Review*, 40, 1, 1981, pp. 49-59.

Finke, Michael. The Hero's Descent to the Underworld in Chekhov, *Russian Review*, 53, 1, 1994, pp. 67-80.

Harrison, John W. M. Symbolic Action in Chekhov's *Peasants* and *In the Ravine*, in: *Fiction Studies*, 7, 4, Winter 1961/1962, pp. 369-372.

Jackson, Robert Louis. Dostoevsky in Chekhov's Garden of Eden. *Because of Little Apples*, in: *Dialogues with Dostoevsky. The Overwhelming Questions*, Stanford, CA, 1993.

Marshall, Richard H. Jr. Chekhov and the Russian Orthodox Clergy, *The Slavic and East European Journal*, 7, 4, 1963, pp. 375-391.

McLean, Hugh. Chekhov's *V ovrage*: Six Antipodes, in: *American Contributions to the Sixth International Congress of Slavists, Praha, 1968*, Vol. II: Literary Contributions, Edited by William E. Harkins, The Hague-Paris, 1968, pp. 285-305.

Morson, Gary Saul. *Uncle Vania* as Prosaic Metadrama, in: *Reading Chekhov's Text*, Edited by Robert Louis Jackson, Evanston, IL, 1993, pp. 214-227.

Svintsov, Vitalii. Faith and Unbelief. Dostoevsky, Tolstoy, Chekhov and Others, in: *Russian Social Science Review*, 43, 1, 2002, pp. 73-103.

Terras, Victor. *The Brothers Karamazov* as a Theodicy, in: *A Karamazov Companion. Commentary on the Genesis, Language, and Style of Dostoevsky's Novel*, Madison, 2002, pp. 47-59.

The Portable Chekhov, Edited by Avrahm Yarmolinsky, New York, 1960.

Tschebotarioff Bill, Valentina. *Chekhov – The Silent Voice of Freedom*, New York, 1987, Chapter II: “Tolstoy, Dostoevsky, and Chekhov”.

Tschebotarioff Bill, Valentina. Chekhov and Dostoevsky, *Zapiski russkoj akademiceskoj gruppy v SSSR* 28, 1985, pp. 91-106.



Н. В. Мокина

**«Фантастический рассказ» Ф. М. Достоевского «Кроткая»
и повесть А. П. Чехова «Жена»: к проблеме «диалога» писателей**

Аннотация: предметом исследования в статье становятся творческие параллели между повестью Чехова «Жена» и «фантастическим рассказом» Достоевского «Кроткая». Точки соприкосновения между двумя произведениями автор статьи отмечает в проблематике, в обращении Чехова к теме Достоевского – теме «мучительного пути прозрения героя», в психологическом рисунке образов героев-повествователей, а также в функциях пейзажа и сквозных мотивов (света / темноты, порядка / беспорядка), динамика которых маркирует авторскую позицию.

Ключевые слова: Чехов, «Жена», Достоевский, «Кроткая», творческие параллели, сквозные мотивы, авторская позиция.

Mokina, N. V.

**“A Fantastic Story” *A Gentle Woman* by Fyodor Dostoevsky
and the Novel *The Wife* by Anton Chekhov:
on the “Dialogue” of the Writers**

Abstract. This article analyzes parallels between the short stories *The Wife* by Anton Chekhov and *A Gentle Woman* by Fyodor Dostoevsky. The common points of the two works are as follows: the similar sets of problems; Chekhov’s reference to the Dostoevsky’s topic of the “torturous way of epiphany of the character”; the psychological image of the characters-narrators; the functions of the landscape and the through images (the light / the dark, the order / the disorder) whose dynamic reflects the author’s position.

Keywords: Anton Chekhov, *The Wife*, Fyodor Dostoevsky, *A Gentle Woman*, parallels, landscape, motives, author’s position.

Реминисцентный «слой» исследователи обоснованно признают важным компонентом поэтики прозы и драматургии А. П. Чехова и рассматривают как один из приемов воплощения авторской позиции. Исследование «смыслов интертекстуальности» [Кибальник 2015: 19], «диалога» (или спора) с предшественниками и современниками, который нередко идет на страницах чеховских произведений, оказывается тем более

плодотворным и важным, что Чехов «не ставит своей задачей утвердить какое-либо из мнений, которое высказывают его герои», и «отдать свои авторские симпатии одной из сторон» при изображении конфликтов между ними [Катаев 1979: 204].

Обращение к реминисцентному «слою» становится дополнительным аргументом в интерпретации замысла чеховского произведения, особенно в тех случаях, когда, казалось бы, исчерпаны возможности анализа всех прочих форм выражения авторской позиции (динамики сюжета, соотношенности высказываний героев с контекстом, со всеми pro и contra и проч. [Полоцкая 2001: 187], а дискуссионные проблемы остаются. Характерный пример – повесть «Жена» (1891), которую одни исследователи воспринимают как историю душевного восстановления главного героя и сближают с традициями «пасхальных» произведений [Собенников 1997: 195], другие – как описание одного из этапов в жизни героя, означающего «не завершение исканий и не обретение ответов, а начало новых вопросов» или даже новых заблуждений героя [Катаев 1979: 254, 253].

Реминисцентный «слой» повести, безусловно, также учитывался интерпретаторами. Наиболее очевидной уже первым читателям и критикам представлялась параллель между чеховской повестью, где описывалась семейная драма, и «Крейцеровой сонатой» Л. Толстого [С VII, 713, 715]. Современные исследователи также видят в повести Чехова «отклик на “Крейцерову сонату” Л. Толстого» [Катаев 1989: 74] или даже «печать спора» с толстовской повестью, как и в других произведениях Чехова конца 1880 – начала 1890-х гг. («Дуэль», «Три года», «Ариадна») [Катаев 1989: 71].

Воспоминание об описанной Л. Толстым семейной трагедии при истолковании повести «Жена» возникало не случайно: с героиней «Крейцеровой сонаты» сравнивал (в журнальной редакции) свою жену главный герой чеховской повести, инженер Асорин [Чехов 1892: 139]. Параллелизм двух произведений поддерживается и чеховским высказыванием о «Крейцеровой сонате» как о произведении, которое «до крайности возбуждает мысль» [II IV, 18], и «толстовской» ситуацией в чеховской повести, и даже толстовским взглядом на «семейную жизнь как ад», который исследователи обоснованно находят и в повести «Жена» [Катаев 1989: 75]. И эти очевидные параллели с «Крейцеровой сонатой» действительно позволяют отчетливее увидеть специфику чеховского понимания проблем брака, источников семейного счастья или несчастья.

Однако обращение к повести Л. Толстого, как и к другому произведению Толстого – роману «Анна Каренина», аллюзия на который содержится в выборе участников семейной драмы – немолодого инженера Асорина и его молодой жены [Катаев 1989: 75], все же не дает ответы на некоторые принципиально значимые для понимания замысла чеховской повести вопросы. Семейная драма, о которой рассказывает в повести «Жена» сам герой, осознается им (и действительно представлена в повести) неразрывно связанной со всем жизненным «порядком» или, точнее, «беспорядком»: голодом в России и даже «дурной погодой» – разбушевавшимися ветром и метелью, а возможность разрешения семейного конфликта зависит от понимания героем «общих» вопросов – сущности законов жизнеустройства, принципов отношения и к тому, что кажется жизненным «порядком» (или «беспорядком»), и к окружающим людям. Причем «порядок» в повести явно обретает отрицательные коннотации, как и мотив света, отчетливо сопутствующий попыткам героя навести такой «порядок» в личной или общей жизни. Все эти попытки,

неизменно происходящие при свете свечи [С VII, 478, 480], еще более обостряют «беспорядок», противоречия между героем и окружающими его людьми, прежде всего, его женой, и усиливают мучительное для героя «беспокойство». И, напротив, примирение героя с окружающими его людьми, разрешение семейного конфликта и обретение покоя становятся возможными тогда, когда инженер Асорин отказывается от «приведения» чужой и своей жизни в «порядок», причем происходит эта перемена в душе героя в «полуметных» или «темных» комнатах [С VII, 494, 495].

Как объяснить парадоксальное соединение традиционно «идеального» мотива *света* с «неидеальным» *беспорядком* или мотива *темноты*, как правило, имеющего отрицательные коннотации, с мотивом душевного *покоя*? Наиболее очевидным кажется такой ответ: Чехов с помощью смены освещения, динамики мотивов *света* и *темноты*, акцентирования *темноты*, окружающей инженера Асорина в финале, стремится представить его отказ от «войны» с «беспорядком» как новое заблуждение героя. Но такому истолкованию авторского отношения к новым взглядам героя мешают пасхальные мотивы, сопутствующие герою в финале: сам Асорин говорит, что чувствует себя так, как будто он «проснулся после розговенья на Пасху» [С VII, 495].

Предложим и другое объяснение: Чехов разделяет новую позицию своего героя, его отказ от приведения жизни в «порядок». Подтверждение такому истолкованию можно найти в других произведениях Чехова 1890-х годов: явно несимпатичные автору персонажи (например, сторож Никита из «Палаты № 6», Манюся, героиня «Учителя словесности», Наташа в «Трех сестрах») были отмечены именно любовью к «порядку». Но в таком случае почему исчезает мотив *света* в повествовании о герое повести?

Парадоксальное доминирование «неидеальных» мотивов в описании «восстановления» души инженера Асорина, безусловно, можно объяснить и стремлением самого Чехова к пересмотру традиционных представлений. Но столь же возможно увидеть здесь и отклик писателя на еще одно известное произведение, рассказывающее о семейной трагедии и мучительном поиске героем «правды», – на повесть Достоевского (или «фантастический рассказ», по определению самого автора) «Кроткая»¹, где в сложном переплетении и неразрывной связи оказываются именно мотивы *света* и *порядка*, также обретающие отрицательные коннотации. В немногочисленных высказываниях Чехова о Достоевском повесть не упоминается, однако «следы» чтения «Кроткой», «литературного припоминания» этой повести «при воспроизведении сходных тем» (если воспользоваться выражением А. Л. Бема) [Бем 1996: 667] можно увидеть в чеховском рассказе – его проблематике и поэтике.

О чеховской повести «Жена» в связи с «Кроткой» уже вспоминали исследователи произведений Достоевского: сравнительный анализ «Кроткой» и «Жены» открывал возможность понимания близости и разности взглядов писателей на проблему брака [Натова 1993: 29-58]. Чеховеды обращаются к повести Достоевского безотносительно к повести «Жена»: исследователей привлекает поэтика «Кроткой», отмеченная элементами «чеховской» поэтики: принципами «косвенного изображения душевных страданий», «обстоятельностью внутренней эволюции героя», «разрушением символов идеальной жизни», «принципиальной связью между внешними деталями и отраженным в них настроением финала» [Полоцкая 2001: 176-178].

¹ Пользуясь случаем, автор статьи благодарит Аллу Георгиевну Головачёву за указанную параллель.

Неупоминание о «фантастическом рассказе» Достоевского в перечне возможных источников замысла повести «Жена» можно объяснить не только молчанием самого Чехова, отсутствием отзыва на это произведение Достоевского, но и очевидными несоответствиями семейных ситуаций, описанных в произведениях, и особенно их финалов, а также социальной заостренностью проблематики чеховской повести (которой сам автор даже намеревался дать «общее» и «социальное» название – «В деревне» [П IV, 299]), что в целом приглушало «диалог» между писателями. Даже выбор типа повествования «в аспекте центрального героя» обнаруживает разность писательских индивидуальностей: в чеховской повести нет ничего «фантастического» (в достоевском смысле), хотя это также «слово героя». Если у Достоевского «условность доведена до максимума» [Туниманов 1999: 53]: офицер-ростовщик рассказывает историю своей семейной жизни перед гробом жены, обращаясь «как бы к невидимому слушателю, к какому-то судье» [Достоевский XXIV, 6], то у Чехова условность минимальна: это привычный для его произведений 1890-х годов тип «объективного» повествования [Чудаков 1971: 77 и след.]: инженер Асорин подробно описывает события трех дней его жизни, перевернувших все его представления и разрешивших его семейный конфликт.

И все же, несмотря на очевидное несоответствие ситуаций, изображенных в двух произведениях, на разность их финалов, между чеховской повестью и «фантастическим рассказом» Достоевского существуют принципиально значимые для понимания и замысла повести «Жена», и творческой индивидуальности писателей точки соприкосновения.

К числу общих точек между произведениями можно отнести выбор Чеховым «достоевской» темы – «мучительного пути прозрения героя» [Достоевский XXIV, 384]. Все мысли и поступки Асорина, как и рассказчика Достоевского, подчинены «неодолимому стремлению к истине», хотя оно и не обретает у чеховского героя «усиленной формы», «стремления к самой последней истине, “правденской правде”», как у героя «Кроткой» [Достоевский XXIV, 382]. Несомненной представляется и близость психологических типов героев-повествователей – людей «с правилами» [С VII, 483], «всегда и везде не любимых» [Достоевский XXIV, 23] или даже всеми ненавидимых [С VII, 483], склонных к деспотизму и способных наслаждаться чувством власти над гордой женщиной [Достоевский XXIV, 11, 12], испытывать удовольствие, когда удается унижить жену [Достоевский XXIV, 25] или «ужалить самолюбие» гордой жены [С VII, 460].

Безусловно, и в повести «Жена» можно увидеть уже отмеченные исследователями приглушенность внутриспсихологических контрастов героев Чехова, по сравнению с героями Достоевского, «иную силу чувств и иные формы ее выражения» – не экспрессию, а сдержанность [Полоцкая 2001: 160]. Но психологический рисунок образа чеховского героя, действительно, лишенный резких контрастов, все же во многом строится на тех же доминантах, что и психологический рисунок образа достоевского офицера-ростовщика.

Своеобразие психологического типа героев раскрывается во многом через их чувство любви к единственно близким им людям – к их женам. Это любовь, скрытая под иронией (у Асорина) или молчанием (у ростовщика), и выражается она в желании унижить любимого человека [Достоевский XXIV, 25], причинить ему нравственную или даже физическую боль [С VII, 470-471]. Воспользовавшись выражением Достоевского, ее можно определить как любовь «с мучением и только через мучение» [Достоевский XXV, 111-112]. Любовь Асорина к жене, как и любовь офицера-ростовщика, – это тоже



«подпольное, мучительное, искаженное, головное» чувство, хотя и не столь «неистовое», как у героя повести Достоевского [Туниманов 1999: 77]. Как и офицер-ростовщик, чеховский герой также склонен к театрализации отношений с женой, к игре [Достоевский XXIV, 25], что особенно ярко проявляется в сцене знакомства Асорина с гостями жены в ее гостиной [С VII, 469-471]. Но, пожалуй, главное сходство – объединяющее героев стремление к установлению «порядка» в семейной жизни, правда, асоринский «порядок» не столь изощрен, как придуманная офицером-ростовщиком «истинная система», которой он подчиняет свою семейную жизнь [Достоевский XXIV, 16].

Совпадают и некоторые психологические детали в описании героев, их жесты и повторяемые ими слова. Их беспокойство, в частности, проявляется в неустанном хождении по комнате: и Асорин «ходит и ходит» по своим комнатам [С VII, 468, 471], напоминая ростовщика, который также «все ходил, ходил, ходил», пытаясь «уяснить» причины происходящего [Достоевский XXIV, 6, 34]. Общей точкой между героями становится и слово «доволен», которое и ростовщик [Достоевский XXIV, 11-13, 23], и Асорин [С VII, 478, 481] неизменно произносят, когда осуществляются их планы.

Можно предположить, что и название чеховской повести также является скрытой отсылкой к повести Достоевского: мысль о жене, о причинах семейного «беспорядка» направляет все жесты и действия инженера Асорина, как направляла мысль о жене все душевные переживания героя-рассказчика «Кроткой». И именно жена, говоря словами самого чеховского героя, становится «переводчиком», который объясняет герою, чего хочет его совесть [С VII, 484], открывает ему причины его личной драмы, причины всеобщей нелюбви к нему, как открыла и Кроткая офицеру-ростовщику ту «правду», к которой он стремился и которой он боялся.

Как и в «фантастическом рассказе» Достоевского, семейная драма, описанная Чеховым, позволяет осознать более глубокие заблуждения героя, ошибочность его восприятия жизни в целом, а дисгармония частной жизни предстает в неразрывной связи с дисгармонией мировой жизни. Рассказывающие о своей семейной трагедии или семейной драме герой Достоевского и герой Чехова ощущают (более или менее сильно) свою вовлеченность в жизнь мироздания, связь своего личного несчастья с «проклятостью жизни всех людей» [Достоевский XXIV, 16] (в «Кроткой») или «беспорядка» в своей жизни с «беспорядком» жизни общерусской – со времен Рюрика до сегодняшнего дня (в «Жене»).

Однако если в повести Достоевского финальной точкой становится признание героем мировой дисгармонии как трагедии, как вселенской катастрофы, символически воплощенное в образе мертвого солнца над миром, то в финале повести «Жена» «беспорядок» жизни воспринимается героем уже как ее естественное состояние, которому должно соответствовать и поведение человека. И герой «Жены» действительно обретает свое место и свою роль в жизненном «беспорядке», что возвращает ему ощущение «покоя». И воплощается это новое понимание героем смысла жизни тоже в природном образе – метели, хотя метафорически-символический смысл природного образа у Чехова и не «демонстрируется открыто», как у Достоевского, а «прозревается», если воспользоваться определениями А. П. Чудакова [Чудаков 1980: 101]. Ночная метель и безумная скачка героя на тройке, сопровождаемая «неистовым шумом» разбушевавшейся стихии [С VII, 496] и помогающая ему найти «простые» слова, обозначившие его новую роль в этой жизни [С VII, 498], не теряют своей «реальности», но одновременно воспри-



нимаются и как символы – воплощение жизни-как-стихии, в которой невозможно навести «порядок», но в которой можно найти свое место, если руководствуешься правдой, совестью и любовью к людям.

Безусловно, к «диалогу» или спору с предшественниками не сводится замысел «Жены». Повесть Чехова весьма органична для чеховского творчества конца 1880 – 1890-х годов и своей темой – историей душевного перелома, переживаемого человеком, утратившим веру в те принципы, которые определяли его существование, и доминирующей интенцией героя, ищущего «связующее начало в жизни», что сближает Асорина с героями «Огней», «Моей жизни», «Случая из практики» и «По делам службы» [Катаев 1979: 276]. Однако обращение к художественному опыту Достоевского, вызванное, возможно, «литературным припоминанием при воспроизведении сходных тем», дает импульс к формированию устойчивых приемов воплощения универсального смысла «индивидуального случая». Это прежде всего символизация реального, характерная и для поэтики Достоевского [Назирова 1997: 215-216], и органично взаимосвязанные сквозные мотивы (порядка / беспорядка, света / темноты (тьмы), соотнесенные с разными планами – с бытом и бытием, повседневной жизнью героев и мироустройством в целом. Динамика этих мотивов и в повести Достоевского, и в повести Чехова составляет своеобразную коллизию, сопутствующую истории духовного прозрения героев и маркирующую авторское отношение к духовным исканиям и обретениям героев.

В повести Достоевского мотив *порядка* звучит уже в начале воспоминания-исповеди рассказчика, и сразу же он обретает разные смыслы. Герой пытается «рассказать по порядку» историю своей семейной жизни и тут же, как будто подчеркивая значимость для себя этого слова, повторяет его. Восклицание героя (в скобках): «Порядок!» [Достоевский XXIV, 6] придает слову новые смыслы. В восклицании можно услышать призыв героя к самому себе: «порядок» – тот нравственный ориентир, которому он должен следовать. Но не исключено, что восклицание содержит и горькую иронию, является скрытым признанием героя в абсурдности поиска «порядка» в том, что «порядка» лишено, – в трагедии, в которую по его вине превратилась семейная жизнь.

«Порядок» относится к числу нравственных требований героя к людям и к жизни, о чем свидетельствует его неприятие «беспорядочности» и «беспорядочных» людей. Эти слова неизменно имеют отрицательные коннотации. «Беспорядочными», например, рассказчик называет теток Кроткой, причем синонимом становится слово «скверные» [Достоевский XXIV, 10]. Их «беспорядочность», как следует из воспоминаний героя, заключается в нарушении ими норм человеческих отношений, в их жестокости по отношению к юной племяннице-сироте.

Но и сама Кроткая во время ссор с мужем-ростовщиком воспринимается им как «существо буйное, нападающее <...>, беспорядочное и ищущее смятения» [Достоевский XXIV, 18]. Слово «беспорядочное» здесь обретает, думается, дополнительный смысл: оно указывает и на нарушение Кроткой «правил» – «истинной системы», продуманной ростовщиком еще до свадьбы, а затем и установленной в семейной жизни. Правда, «беспорядочность» герой считает чертой, «обратной характеру» Кроткой: рассказывая о бунте Кроткой и ее попытке измены как мести мужу, именно нелюбовь Кроткой к «беспорядку» он признает причиной, помешавшей эту месть осуществить» [Достоевский XXIV, 19].

Идеал «порядка» как некоей «нормы» в человеческих отношениях разрушается самим героем: отмечая «беспорядочность» Кроткой, он в то же время признает, что в ее поведении нет того, что свойственно «привычной к разврату» душе, которая всегда «смягчит, сделает гаже, но в виде порядка и приличия, который над вами же имеет претензию превосходить» [Достоевский XXIV, 18]. Еще более очевидно разрушают идеал «порядка» и установленные ростовщиком для Кроткой правила поведения, сама придуманная им «истинная система» [Достоевский XXIV, 13], которая в итоге должна была привести к семейному счастью, но на самом деле основывалась на унижении и подавлении другого человека. Эту «систему» исследователи называют «инквизиторской, садистской, ложной»: она загнала семейную жизнь в «истерическую, безумную колею» [Туниманов 1999: 77-78]. История Кроткой – это история души, сломленной придуманной, навязанной жизни и человеческой душе «системой», которая герою казалась «порядком».

Рассказывая «по порядку» о событиях, предшествующих трагедии, офицер-ростовщик стремится понять и «правду» о причинах трагедии. Но желание *понять* «правду» парадоксально соединяется с убеждением героя в том, что он уже *знает* эту «правду»: «самая, самая “правденская правда”» состоит для него в том, что он – «великодушнейший из людей» [Достоевский XXIV, 16]. В последние дни жизни Кроткой все душевные движения героя направлены на то, чтобы убедить в этой «правде» «слепую» Кроткую, а после смерти Кроткой – на то, чтобы и самому признать истинность своей «правденской правды», а значит – вину в произошедшей трагедии только «слепой» Кроткой. И герой настойчиво повторяет: «Что ж, я скажу правду, я не побоюсь стать пред правдой лицом к лицу: она виновата, она виновата!» [Достоевский XXV, 17].

В сущности, «правда» и «порядок» для героя тождественны, о чем свидетельствует и его реакция на поведение Кроткой, которую пытается соблазнить офицер Ефимович. Подслушивая разговор Кроткой и Ефимовича и убеждаясь в неспособности жены к измене, рассказчик объясняет это тем, что Кроткая, «решившись на такую грязь», не вынесла «беспорядка»: «вся правда поднялась из ее души», «правда засияла как солнце» [Достоевский XXIV, 19].

В этом эпизоде впервые появляется мотив солнца, антитетичного «грязи» и символизирующего для героя его «правду» и его «порядок». И далее именно мотивы солнца (и света) остаются опорными в описании семейной трагедии и душевных переживаний героя, устремленного к утверждению своей «правденской правды», но открывающего для себя правду истинную, хотя и «ужасную» [Достоевский XXIV, 16] для него. Динамика мотивов солнца и света, сопутствующая трудному пути героя к прозрению, одновременно позволяет понять и авторский замысел.

Мотив солнца имеет в повести не только метафорически-символический смысл. И реальное – весеннее солнце освещает последние дни трагедии, подтверждая наблюдения исследователей о пристальном внимании писателя «к декорации и реквизиту психологических драм» [Гроссман 1925: 120]. В «Кроткой» описание весеннего солнца, внезапно осветившего «молчаливые комнаты», где страдали оба героя, в определенной степени может напомнить театральные эффекты. Но образ солнца – реального и метафорически-символического, сопутствующего рассказу о последних днях жизни Кроткой, неверно было бы воспринимать только как «реквизит» психологической драмы.

По справедливому утверждению А. П. Чудакова, пейзаж «не отделен и не отделён» у Достоевского: «природный предмет и явление включены в поток событийного повествования» [Чудаков 1980: 99]. В «Кроткой» апрельское солнце, «яркими пучками» осветившее «молчаливые комнаты» [Достоевский XXIV, 26], доминирует не только в картине жизни, но и в «пейзаже души» героя (если воспользоваться выражением Н. А. Бердяева), направляет поступки героя, неизбежно приближающие развязку трагедии, начинающейся в «яркий солнечный день» и завершающейся видением мертвого солнца над мертвым миром.

Свет весеннего солнца как будто освещает и душу героя, открывает ему его истинную «правду»: она в том, что он любит Кроткую, и эта любовь – единственное, что придает смысл всему его существованию. Эту долго скрываемую от себя самого «правду» он тоже стремится внушить и Кроткой, хочет осветить этой «правдой» и преобразить ею их несчастную жизнь.

Метафорически-символический смысл *солнца в душе* акцентируется самим рассказчиком: «<...> солнечный луч зажег в оступевшем уме моем мысль и догадку!», «<...> догадка озарила <...> душу» [Достоевский XXIV, 26]. «Догадка» заключается в понимании героем не только его любви к Кроткой, но и ее нелюбви к нему. Именно поэтому герой испытывает двойственное чувство: «слепящий восторг» и «страх». Однако «сияние восторга» [Достоевский XXIV, 27] пересиливает «страх» героя перед истинной «правдой», в его душе побеждает ослепляющий «свет» только его «правды»: «<...> восторг сиял в моей душе и пересиливал страх» [Достоевский XXIV, 27], – рассказывает герой и снова повторяет: «<...> Я не смотрел на ее страх, сияло новое!..» [Достоевский XXIV, 29]. Пытаясь внести «свет» туда, где ему видится «мрак», избавиться от «пелены», закрывающей его «правду» от Кроткой, герой верит, что «падала, падала с глаз пелена!» [Достоевский XXIV, 27].

Мотивы света (*сияние, ясность, солнце, электричество*) доминируют и в самоописаниях героя: «Да здравствует электричество человеческой мысли» [Достоевский XXIV, 21], – восклицает герой, воспринимая «свет», «сияние восторга» или «электричество мысли» как условие торжества его «правды» и «порядка». Но одним из источников трагедии и становится иллюзорное представление героя о том, что он считает «светом», «правдой» и «порядком».

Окончательно развеять «мрак», заставить исчезнуть «пелену» должно было «новое солнце» – поездка в Булонь: «Там солнце, там новое наше солнце <...>» [Достоевский XXIV, 30], – как будто сам себя заклинает герой. «Новое солнце» для офицера-ростовщика – это новая, счастливая, жизнь, которая должна была начаться для него и Кроткой в Булони. И смерть Кроткой он уже объясняет ее неспособностью дожидаться этого «нового солнца»: «<...> только бы капельку подождала и – и я бы развеял мрак!» [Достоевский XXIV, 29].

Но «пелена» падает, прежде всего, с его глаз, делая «ясным» для него то, что его страшит более всего, – невозможность любви к нему Кроткой. Однако и в финальном эпизоде продолжают бороться в душе героя разные «правды»: своя «правденская правда», знаками которой становятся «сияние» его «ума» («<...> я не безумный <...>». Напротив, никогда еще так ум не сиял <...>» [Достоевский XXIV, 35]) и утверждение «слепоты» Кроткой («Слепая, слепая!» [Достоевский XXIV, 35]). И с этими «правдами»



спорит «правда» подлинная – признание собственной «слепоты» и вины: «Измучил я ее – вот что!» [Достоевский XXIV, 35].

Финал трагедии – мертвое солнце над мертвым миром: «Все мертво, и всюду мертвецы» [Достоевский XXIV, 35] – превращает «частную трагедию» во «вселенскую с потухшим в финале черным солнцем и тотальным одиночеством людей на опустевшей планете» [Туниманов 1999: 53-54]. Этот финал по-разному истолковывается исследователями. Отмечая, что «принципиально важной типологической чертой мотива мироздания» у Достоевского «является дисгармоничность» [Клейман 1985: 30], Р. Я. Клейман видит в появлении солнца, поставленного во всем творчестве Достоевского в один семантический ряд со звоном похоронного колокола [Клейман 1985: 24], дополнительный штрих в описании личной трагедии как слагаемого мировой дисгармонии: «<...> Солнце, которое “живит вселенную”, в котором воплощены “вечный праздник”, “пир бытия” и т. д. (ведь именно “солнце Булони” было символом надежд героя), издевается над миром и человеком, невозмутимо озаряя своим ликующим светом самые страшные, катастрофические моменты в жизни героев» [Клейман 1985: 25].

Но в таком истолковании не учитываются те контекстные значения, которые обретает мотив солнца в повести. Солнце имеет не только двойственную семантику, как и в других произведениях Достоевского, где оно символизирует и «духовное сияние», «стремление к свету истины», и «огонь страстности», «горячность, порывистость» [Панкратова 2007: 102]. В «Кроткой» динамика мотивов света (солнца) и мрака (пелены), включенная в повествование о героя, обретает и дополнительные коннотации, благодаря соотносительности с другими сквозными мотивами – «порядка» и «правды». Свет – солнце отождествлялись героем с его идеалом «порядка» и с его «правденской правдой». Контекстные значения, которые сопутствуют сквозным мотивам, позволяют истолковать замысел повести как историю человека, который не может отличить истинную «правду» от собственной «правденской правды», «стремление к свету истины» от «огня страстности». Причиной трагедии, описанной в повести «Кроткая», оказываются «бесовская гордость» героя [Достоевский XXIV, 26], его уверенность в собственной «правде».

Возможность такого истолкования подтверждают и признания офицера-ростовщика в гордости или даже «бесовской гордости» [Достоевский XXIV, 16, 26], и его восклицания, обращенные и к себе самому: «Смелей, человек, и будь горд! Не ты виноват!» [Достоевский XXIV, 17], и название второй главы повести, где рассказывается о пяти последних днях трагедии («Сон гордости»), и размышления самого Достоевского в «Дневнике писателя за 1877 год по поводу «Анны Карениной». Высказывая свое понимание романа Толстого, Достоевский видит в нем близкий ему «взгляд на виновность и преступность человеческую». Вина человека – в том, что «с гордостью своей непогрешимости» он судит людей, забывая о том, что он – грешник сам [Достоевский XXV, 200, 202]. Причем, определяя сущность трагедии, описанной Толстым, Достоевский опорными делает именно мотивы *света и мрака*. «<...> Зло, овладев существом человека, – пишет Достоевский, – <...> парализует <...> всякую охоту борьбы с мраком, падающим на душу и сознательно, излюбленно, со страстью отмщения принимаемым душой вместо света <...>», хотя писатель считает «бесчеловечным» ставить в вину «мрачно павшему преступнику», что «он пренебрег указанным вековечно светом исхода и уже *сознательно* отверг его». Этот «свет исхода» для Достоевского заключается в Милосердии и

Любви [Достоевский XXV, 202]. Напомним, что и последние слова ростовщика – это воспоминание о завете: «Люди, любите друг друга» [Достоевский XXIV, 35].

Эти размышления Достоевского и трагическая судьба героев «Кроткой», как представляется, и дают импульс к описанию семейной драмы героя чеховской повести «Жена». И в повести «Жена» одной из причин несчастливой семейной жизни становится «гордость непогрешимости» главного героя, его убеждение в том, что он – единственный среди окружающих его «внешне беспорядочных» людей, кто способен привести в «порядок» саму жизнь, личную и общую. И этим, в сущности, тоже разрушительным попыткам героя внести «ясность» в течение жизни также сопутствует мотив света, хотя и не ослепительного света солнца, а зажженной свечи.

Финал чеховской повести лишен драматизма: инженер Асорин понимает ошибочность своей идеи наведения «порядка» в «стихии», и преодоление им «гордости непогрешимости» приводит к примирению его с близкими и дальними. Но отказ от этой идеи – только «поверхность» глубинных изменений, происходящих с Асориным: изменяется взгляд героя на жизнь в целом и на человека как такового. Источником своей личной драмы герой признает именно отсутствие любви к людям и к жизни [С VII, 490]. Этот новый взгляд чеховского героя на саму сущность жизни и ее смысл также можно рассматривать и как отклик на размышления Достоевского и его героя, хотя значимость только идей Достоевского для возникновения замысла повести Чехова не следует преувеличивать. Герой повести «Жена» решает для себя проблему, которую можно назвать «чеховской»: над ней будут задумываться и по-своему будут решать ее герои и других чеховских произведений: рассказов «Студент» и «Случай из практики», повестей «Моя жизнь» и «Три года», пьесы «Три сестры». Это – проблема соответствия жизненного «беспорядка» мироустройству в целом, без осмысления которой для чеховского героя невозможен душевный покой. Герои Чехова то признают это несоответствие, как барон Тузенбах [С XIII, 189], то в момент душевного прозрения, как Иван Великопольский («Студент»), понимают, что земная жизнь не является нарушением вселенского порядка, так как и в этой повседневной жизни обнаруживают «правду и красоту» [С VIII, 309].

Важными для понимания замысла повести «Жена» оказываются и размышления героя другого произведения Чехова – повести «Три года»: хотя и оставшиеся в черновиках, они свидетельствуют о значимости для самого Чехова проблемы соответствия (или несоответствия) вселенского «порядка» и земного «беспорядка». Константин Ярцев, герой повести «Три года», сравнивал «естественный порядок» жизни с музыкой, для понимания которой нужен музыкальный слух, потому что «только тем, у кого нет слуха, кажется, что происходит страшный беспорядок» [С IX, 382].

Суть перемены, которую переживает инженер Асорин, и состоит в обретении этого «музыкального слуха». Три дня из жизни Асорина, сначала напрасно пытавшегося подчинить жизнь-стихию разуму, «голове», придуманному им «порядку», а потом понявшего ошибочность своего отношения к жизни, и описаны в повести «Жена».

В начале повествования герою кажется, что именно «беспорядок» в жизни – источник его «беспокойства», причем «беспорядком» ему представляется жизнь в целом: голод в уезде, «общее тяжелое настроение», которое напрямую отражается в домашней атмосфере, «дурная погода», заметки в газетах, воровство голодных мужиков, анонимные письма о помощи [С VII, 456]. Асорин не принимает отношение к жизни как к «стихии»



[С VII, 464], с которой невозможно бороться, и признает тех, кто отказывается вмешиваться в ее течение, «равнодушными». «Равнодушию» он тоже объявляет «войну» [С VII, 467]. Если жизнь – «стихия», утверждает он, то ее надо подчинить разуму, «голове», ибо «человеку дана голова, чтобы бороться со стихиями» [С VII, 464], причем бороться нужно с помощью военной тактики (глазомера, быстроты и натиска) [С VII, 464].

Любовь Асорина к порядку – доминанта в поведении героя. Он навел «порядок» в своей личной жизни [С VII, 471], и прежняя «стихия» (смена взрывов ненависти и страстных примирений мужа и жены) теперь кажется невозможной: «порядок» основан на четком разделении жизненного пространства и автономном существовании мужа и жены. У Асорина выработаны и «правила» в отношениях с окружающими его людьми: они основаны на «мерках», которые он прилагает к каждому человеку (идеалист, материалист, рубль, стадные инстинкты [С VII, 492]). Следуя этим «меркам», «*пеструю* компанию» жены, занимающуюся помощью голодающим, он разделяет на наивную «психопатку», жену [С VII, 476], и корыстных помощников, людей «без определенных принципов», весь «смысл жизни которых», по убеждению Асорина, «зиждется на рубле» [С VII, 485].

Асорин всегда руководствуется «принципами», он стремится «правильно и серьезно» организовать любое дело [С VII, 463], применять закон в любой ситуации, смотреть «на всякое дело» «с принципиальной стороны» [С VII, 466]. Именно поэтому он требует «из любви к порядку» (по выражению его жены) покарать голодных крестьян, укравших зерно [С VII, 466].

Но все разумные меры, объявленная героем «война» «стихии» – общественной и семейной – приводят к нарастанию беспокойства героя и усилению ненависти, которая разделяет Асорина и его жену, Асорина и окружающих, прежде всего потому, что все предлагаемые героем меры, все его поступки и «мерки», применяемые к людям, продиктованы неверием в людей и нелюбовью к ним. Асорин видит, что он вызывает неприязнь и страх, что жена наблюдает за ним как за зверем или как за человеком, у которого в кармане острый нож или револьвер [С VII, 470]. Для жены – он не помощник, а «скиф» [С VII, 485], разрушитель, и это определение постепенно принимает Асорин, осознавая его справедливость. Как «переводчик» [С VII, 484], жена объясняет Асорину причины всеобщей ненависти: «Вы справедливы и всегда стоите на почве законности, и потому вы постоянно судитесь с мужиками и соседями <...>. Вы превосходно знаете законы, очень честны и справедливы <...>, а из всего этого вышло то, что за всю жизнь вы не сделали ни одного доброго дела, все вас ненавидят, со всеми вы в ссоре» [С VII, 483].

Как уже отмечалось выше, всем попыткам героя установить «порядок» в личной и общей жизни сопутствует мотив света – зажженная героем свеча или горящая лампа. Сами детали – реальные, «вещественные», их символический смысл не «демонстрируется», а именно «прозревается» – благодаря повторению писателем этих деталей, формирующему своеобразную «историю с вещью», если воспользоваться точным определением А. П. Чудаковым специфики приема повторяющейся детали у Чехова [Чудаков 1986: 166]. Динамика этой «истории» позволяет увидеть новые смыслы духовного пути героя, которого эти вещи «сопровождают», и дополнительные функции самой «вещи», маркирующей этапы духовного пути. Но одновременно она имплицитно передает и отношение автора к нравственным обретениям героя.

Во всех эпизодах, где Асорин пытается доказать свою правоту и неправоту жены, свеча или свет обязательно упоминаются, и сопутствуют они только Асорину. Так, Асорин, испытывая беспокойство, ходит по комнатам, выбирая «только освещенные» [С VII, 468], затем беспокойство приводит его в полутемные комнаты жены [С VII, 469] – туда, где его присутствием тяготятся и где он устраивает своего рода спектакль, оскорбляя и жену, и ее гостей. Вернувшись в свой кабинет, Асорин смотрит на «неприятно» подмигивающее ему отражение лампы в окне и «с завистливым, ревнивым чувством» прислушивается к шуму в комнатах жены, осознавая, что его, как «бабочку на огонь», «тянет к голодающим» [С VII, 472-473], увлекает желание организовать самому дело помощи. На следующий день он вновь спускается в полутемные комнаты жены, чтобы убедить ее в необходимости его участия в контроле за денежными поступлениями для голодающих, и, когда наступают сумерки, зажигает свечу [С VII, 478]. Когда Асорин, под неумолкающий плач жены, проверяет записи в ее тетрадах, радуясь, что дело, которое его беспокоило, находится в его руках, к его столу «то и дело» подходит слуга, чтобы «поправить свечи» [С VII, 480].

Но постепенно именно «потемки» притягивают Асорина, и происходит это тогда, когда герой, как ему кажется, навел «порядок» в личной и «общей» жизни. Сделав необходимые исправления в тетрадах жены, где беспорядочно, по мнению Асорина, были записаны сведения о пожертвованиях голодающим, Асорин входит в гостиную жены, но сидит «в потемках» [С VII, 481]. Огонь сопутствует уже жене Асорина: она задумчиво смотрит на огонь [С VII, 482], а Асорин, поняв после нового разговора с женой, что ему хорошо только «около жены», внезапно заслоняет «глаза от света» [С VII, 483].

Устойчивое повторение мотива зажженной свечи в повествовании об Асорине и динамика этого мотива придают жесту, как и самому мотиву света-свечи, дополнительный, символический смысл: свет выступает знаком определенного жизненного принципа – уверенности, что с помощью разума, «головой», «правил» и «принципов» можно изменить саму жизнь. В таком случае, жест указывает на перемены в душе героя, приходящее к нему понимание ошибочности его стремления следовать «принципам» и «правилам». Такой же смысл обретает и другое описание свечи, завершающее новую и напрасную попытку Асорина объясниться с женой: войдя в свои комнаты, он «потушил свечу и присидел в потемках до самого рассвета» [С VII, 487].

Характерно, что с этого момента, когда установленный героем «порядок» предельно обострил и его внутренний разлад, и его разлад с близким человеком, мотив света почти исчезает из повествования. Если Асорин и вспоминает о «свете», то испытывает при этом неприятные ощущения. Так, одной из причин, по которой он не хочет уезжать из деревни в Петербург, оказывается электрическое освещение, от которого у него «глаза болят» [С VII, 487]. Но ему «неловко» возвращаться и в свой деревенский дом при «дневном свете» [С VII, 488].

Всем переменам в жизни героя, изменяющим его жизнь, разрешающим конфликты – с женой и окружающими людьми, сопутствует мотив «темноты», имеющий, правда, разные коннотации, но устойчиво связанный с описанием «естественного порядка» жизни. Осознание героем ошибочности его представлений о жизни и ее «беспорядке», в котором только он может и должен навести «порядок», усиливается тогда, когда Асорин проезжает мимо *темных* изб деревни Пестрово [С VII, 486] и понимает, что в деревенской жизни



есть свой «порядок» [С VII, 486], из которого он исключен. И вновь реальные детали, не утрачивая буквального значения, обретают у Чехова и символический смысл. Это, прежде всего, «темнота» в описании деревни Пестрово и само название деревни, ибо *темнота* и *пестрота* – слагаемые в представлении героя о «беспорядке» жизни [С VII, 458, 469]. Деревня Пестрово Асориным воспринимается как центр разгулявшейся стихии – народного бедствия, его апофеоз [С VII, 486]. Но именно там герой неожиданно для себя видит «порядок жизни», проявления которого – простота, тишина, обыкновенность жизни, отсутствие беспокойства, улыбающийся мужик, играющие дети [С VII, 486-487]. Проезжая Пестрово, Асорин убеждается, что победить этих людей нельзя, а себя – ощущает побежденным. Он, стремившийся быть частью «народного дела» – разумной борьбы со «стихией», понимает, что стал «помехой» для «порядка жизни» [С VII, 487].

И такой же дополнительный символический смысл (не отменяющий реальности пейзажного мотива) в контексте повести обретает мотив метели, описание которой становится сквозным в повествовании о том дне, когда герой переосмысляет и свои принципы, и свою жизнь. Метель – еще один образ-символ жизни-как-стихии, в которой невозможно установление собственного «порядка». Сначала метель захватывает героя и выносит его тройку из деревни Пестрово, что сам герой воспринимает как знак своей «выброшенности» из общего течения жизни, из «миллионной толпы людей, совершающих народное дело». Метель воспринимается им как сама жизнь, себя же он осознает как «помеху», как «ненужного, неумелого, дурного человека» [С VII, 487]. Затем уже ночная метель своим неистовым шумом сопровождает безумный бег его тройки и помогает ему найти новые – «простые» слова, обозначившие его новую роль в жизни, – быть частью «народного дела», жизни-стихии [С VII, 498].

Ключевую роль в прозрении героя играет эпизод в доме Ивана Ивановича Брагина: в *полутемных* (или даже *темных*) комнатах в его доме [С VII, 494, 495] Асорин видит некий неизменный порядок, сохранившийся вопреки трагическим обстоятельствам жизни Брагина. Новое отношение к жизни, подготовленное и разговорами с женой, и впечатлениями от «порядка жизни» в деревне Пестрово, возникает под влиянием рассказа Брагина о столяре Бутыге, который «сотворил» не только мебель, «которой теперь не встретишь», но и тот «порядок», который сохранялся десятилетиями в доме Брагина [С VII, 490]. И произошло это потому, что Бутыга строил «прежде всего прочно и основательно и видел в этом главное», что он придавал «особенное значение человеческому долголетию, не думал о смерти и, вероятно, плохо верил в ее возможность». Бутыга «любил людей и не допускал мысли, что они могут умирать и разрушаться, и потому, делая свою мебель, имел в виду бессмертного человека» [С VII, 490].

Собственно, все эти мысли высказываются не Брагиным, это – размышления Асорина под впечатлением увиденного и услышанного, и они имеют непосредственное отношение к его собственным жизненным принципам и к переоценке инженерной деятельности. Сравнивая себя с Бутыгой, Асорин понимает, что он сам «не любил ни людей, ни жизни», что «даже в счастливые минуты творчества» он признавал возможность смерти и разрушения, и потому линии его творений «ничтожны, конечны, робки и жалки» [С VII, 490-491].

Переоценке цели и смысла жизни способствуют и разговоры с «блаженненьким» Брагиным [С VII, 469], убежденным в том, что жизнь – стихия и что «настоящий человек» не должен беспокоиться, подобно яблоне, которой не надо беспокоиться, «чтобы

на ней яблоки росли», или подобно жене Асорина, которая не беспокоилась, но, следуя правде и совести, любви к людям, объединила вокруг себя всех, кто стремится помочь голодающим [С VII, 493]. Такое отношение к жизни Брагин парадоксально называет «равнодушием», тем чувством, которое исследователи относят к чеховским антиидеалам [Скафтымов 2016: 41]. Однако в повести это понятие наделяется новыми смыслами и выступает антитезой «беспокойству», тоже обретающему новую семантику и означающему небескорыстную суетливость. Дополнительный смысл слову «равнодушие» придают и сравнения Брагина с «юродивым» и «блаженненьким [С VII, 469], и признания Брагина о его стремлении «со всеми жить в мире и согласии, по правде» [С VII, 489], «быть справедливым перед Богом и людьми <...>» [С VII, 493].

Усиливают готовность Асорина пересмотреть свое отношение к «порядку» и «беспорядку», «войне» и «равнодушию» (в традиционном понимании этого слова) и размышления доктора Соболя о жизни-стихии, с которой человек воюет со времен Рюрика. Если жизнь – стихия, «пожар в театре», то этой стихии нужно противопоставить не «войну», считает Соболев, а собственную «стихию», то есть твердость и неподатливость [С VII, 493], – в сущности, то, что Брагин называл «равнодушием», но что в контексте повести также означает жизнь в соответствии с «порядком жизни», но не собственным, субъективно понимаемым «порядком», а именно «естественным порядком» жизни [С IX, 382].

Характерно, что и Соболя, и Брагина, и свою жену Асорин воспринимал как «внешне беспорядочных» людей [С VII, 492]. Но именно они открывают ему возможность выхода из духовного тупика, помогают обрести согласие – с собой, с близкими и дальними, с жизнью в целом. Переломным в душевном прозрении героя оказывается сон Асорина: ему снится все то, что герой считал «беспорядком» в жизни: ненавидящие его люди, кучи снега, воюющие мужики, пожар в театре [С VII, 494]. Проснувшись в *темной* комнате в доме Брагина, он чувствует покой – такой, какой ощущал после розговенья на Пасху [С VII, 495]. Символический смысл обретает и описанное в финале повести новое посещение героем деревни Пестрово, где Асорин видит на этот раз «беспорядок». Но этот «беспорядок» уже не нарушает его душевного и творческого покоя, ибо герой осознает его проявлением «естественного порядка» жизни, а себя – участником «благотворительной оргии» [С VII, 499], стихийно возникшему делу помощи голодающим.

Нравственные перемены Асорина, действительно, согласимся с А. С. Собенниковым, можно назвать духовным «восстановлением» героя [Собенников 1997: 195], и сущность этого «восстановления» – в избавлении героя от сознания своей безусловной правоты и в признании любви к людям смыслом жизни и деятельности.

Исследователи творчества Чехова указывают на то, что в чеховских рассказах «философский дискурс <...> не имеет итога» [Собенников 1997: 92], что в «духовных поисках героев важен не этот итог, <...> а сам мучительный путь идеи» [Чудаков 1971: 247]. Эти наблюдения в целом справедливы и в отношении финала повести «Жена»: нравственные обретения Асорина, несмотря на то, что они явно вдохновлены и самой жизнью и уже согласны со взглядами «блаженненьких» персонажей, вероятно, не окончательная и не единственная «истина».

Подтверждением такого отношения к обретениям героя становится и динамика сквозных мотивов, обретающая дополнительные смыслы благодаря сравнению с динамикой достоевских сквозных мотивов. Ослепляющему героя «солнцу в душе» как



символу его собственной «правды» Достоевский противопоставил истинное солнце, указывающее на «свет исхода» и заключающееся для писателя в Евангельских заветах. У Чехова антитезой зажженной свечи, сопутствующей любящему «порядок» Асорину, выступают «тепло» и «полутьма», опорные в описании мира тех людей, кто кажутся «внешне беспорядочными», но на самом деле соответствуют «естественному порядку» самой жизни. И эта соотнесенность не света, не истинного солнца, а «полутьмы» (или даже «темноты») с «естественным порядком», возможно, отражает специфику чеховского понимания идеала не как абсолютной истины, а как проблемы (о чем уже не раз писали исследователи). Однако несомненной ценностью и для Чехова становятся любовь к человеку и жизни.

Литература

Бем А. Л. «Сумерки героя» (Этюд к работе: Отражение «Пиковой дамы» в творчестве Ф. М. Достоевского // *Достоевский Ф. М. Бесы: Роман. «Бесы»: антология русской критики.* М., 1996. С. 662-668.

Гроссман Л. Поэтика. М., 1925.

Катаев В. Б. Проза Чехова. Проблемы интерпретации. М., 1979.

Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. М., 1989.

Кибальник С. А. Чехов «за» и «против» Достоевского («Драма на охоте» как роман-пародия) // *Новый филологический вестник. Русская литература.* 2015. № 1 (32). С. 18-27.

Клейман Р. Я. Сквозные мотивы творчества Достоевского в историко-культурной перспективе. Кишинев, 1985.

Назирова Р. Г. Символизация реального // Достоевский. Эстетика и поэтика. Словарь-справочник / Сост. Г. К. Щенников. Челябинск, 1997. С. 215-216.

Натова Н. А. Проблема брака у Достоевского и Чехова: повести «Кроткая» и «Жена» // Europa Orientalis. 1993. Vol. XII. № 2. PP. 29-58.

Панкратова М. Н. Свет и тьма в творчестве Ф. М. Д.: основы подхода к исследованию малоизученного аспекта поэтики // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 2007. № 3. С. 97-104.

Полоцкая Э. А. О поэтике Чехова. М., 2001.

Скафтымов А. П. «Чайка» среди повестей и рассказов А. П. Чехова (подготовительные материалы) / Публ., вст. ст., прим. Н. В. Новиковой // «Чайка». Продолжение полета: По мат-лам Третьих междунаро. Скафтымовских чтений «Пьеса А. П. Чехова «Чайка» в контексте современного искусства и литературы». М., 2016. С. 15-42.

Собенников А. С. «Между “есть Бог” и “нет Бога”...» (О религиозно-философских традициях в творчестве А. П. Чехова). Иркутск, 1997.

Туниманов В. А. «Кроткая» Достоевского и «Крейцера соната» Толстого (две исповеди) // Русская литература. 1999. № 1. С. 53-88.

Чехов А. П. Жена // Северный вестник. 1892. № 1.

Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971.

Чудаков А. П. Предметный мир Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Вып. 4. Л., 1980. С. 96-105.

Чудаков А. П. Мир Чехова: возникновение и утверждение. М., 1986.

В. В. Гульченко

**Фигуры сдвоения и раздвоения:
Лопахин / Рогожин vs. Любовь Андреевна / Настасья Филипповна**

Аннотация. Во взятом в качестве примера соотнесении «Вишневого сада» Чехова с «Идиотом» Достоевского остановимся на двух парах их героев: это Лопахин и Рогожин, с одной стороны, и Любовь Андреевна и Настасья Филипповна со стороны другой. На самом-то деле фигур не четыре, а, по меньшей мере, восемь, ибо к четырем названным примыкают еще Аглая и князь Мышкин, с одной стороны, и два внесценических персонажа – купец Дериганов и «милый друг», парижский спутник Раневской – со стороны другой. Причем невидимые внесценические персонажи проявят себя достаточно осязаемо – зримо. Наиболее самостоятельной в группе мужских фигур, защищающих Красоту либо посягающих на нее, остается князь Мышкин. Женские персонажи Достоевского и Чехова в сложившихся сюжетных ситуациях как бы оказываются по разные стороны Красоты, отделенные друг от друга различием средств в достижении объединяющей их внешне цели.

Ключевые слова: Чехов, Достоевский, красота, счастье, выбор, грехи, «грешница», деньги, Сад, портрет, сдвоение и раздвоение, «бесы разрушения», «бесы созидания».

Gulchenko, V. V.

**Figures of doubling and split:
Lopakhin / Rogozhin vs. Lyubov Andreyevna / Nastasya Filippovna**

Abstract. Your reference as an example of *The Cherry Orchard* by Chekhov with Dostoevsky's *The Idiot* stumbled on two pairs of their heroes: this Lopakhin and Rogozhin, on the one hand, and Lyubov Andreyevna and Nastasya Filippovna by another. In fact not four, but at least eight, as the four mentioned about another Aglaia and prince Myshkin, on the one hand, and the two off-staging characters – merchant Deriganov and “dear friend,” Paris satellite Ranevskaya – on the part of the other. And invisible off-staging characters will sufficiently palpable – visibly. Most independent in a group of male figures, defending the beauty or encroaching on it remains prince Myshkin. Female characters of Dostoevsky and Chekhov in the prevailing story situations as would find themselves on different sides of the Beauty, separated from each other by difference means in achieving their objectives externally linking.

Keywords: Chekhov, Dostoevsky, beauty, happiness, choosing, sin, “sinner”, money, orchard, portrait, doubling and split, “the demons of destruction”, “the demons of creation”.

Шпенглер указывал: «Толстой – это Русь прошлая, а Достоевский – будущая». Чехову в этом ряду места не нашлось, да и оно и не предполагалось, конечно. Можно ограничиться в определении данного места повторением известного речения о Пушкине: Чехов, мол, это тоже наше всё. Не вдаваясь в детали рассуждений Шпенглера и их толкование, продолжим, однако, его цитирование: «Достоевский – это святой, а Толстой всего лишь революционер». Такое высказывание нельзя объяснить лишь дерзостью западного ума, которым, как известно, «Россию не понять». Ограничимся хотя бы тем, что Достоевский заглянул глубже, а Чехов, присоединим сюда и его, Чехов провидел дальше, но и тот и другой умели (совершенно по-разному) смешивать вертикали и горизонталы, оба будучи полифонистами в литературном своем мастерстве. У Достоевского знаком усиления и умножения было его знаменитое «вдруг», Чехов же драматург баловал себя и нас неожиданными паузами, выступая очень опытным стрелочником на рельсовых путях бытия. Он мастерски переводил стрелки действия и внимания на этих путях. Венцом этих разномастных многоналожений и сопряжений стало его знаменитое «враздробь», вложенное в уста народного мудреца Фирса.

Если же ограничить этот масштабный замах на толкование поэтик двух очень разных писателей беглым взглядом на обрисовку и положение в сюжетах чем-то сходных персонажей и характеров, то тоже можем получить любопытную картину. Во взятом в качестве примера соотношении «Вишневого сада» с «Идиотом» остановимся на двух парах их героев: это Лопухин и Рогожин, с одной стороны, и Любовь Андреевна и Настасья Филипповна со стороны другой. На самом-то деле фигур не четыре, а, по меньшей мере, восемь, ибо к четверем названным примыкают еще Аглая и князь Мышкин, с одной стороны, и два внесценических персонажа – купец Дериганов и «милый друг», парижский спутник Раневской – со стороны другой. Комбинация может показаться запутанной, однако если присмотреться, то Лопухин какой-то частью своей натуры примыкает к Дериганову, а другой лирической составляющей приближается к таинственному парижскому спутнику Любви Андреевны, вся видимая часть которого – бесчисленные телеграммы, посылаемые оттуда: «просит прощения, умоляет приехать». В конце концов, чаша лирических весов Раневской однажды качнется было в сторону Лопухина – но это, как и многое в «Вишневом саде», останется в призрачной, миражной зоне данной пьесы; а невидимые внесценические ее персонажи, все те же Дериганов и парижский спутник героини, проявят себя достаточно осязаемо – *зримо*. Наиболее самостоятельной в группе мужских фигур остается князь Мышкин, аккумулирующий в своей личности черты и качества сразу нескольких фигурантов группы. В чередке мужских персонажей он действительно *князь, король, некто наивысший*.

В сюжете «Вишневого сада» действуют центробежные потоки, в сюжете «Идиота» – центростремительные.

Чехов, кажется, «перехитрил» Достоевского, объединив в одном лице своего героя Лопухина сразу двух персонажей романа «Идиот»: Парфёна Рогожина и князя Мышкина. Вот как набрасывает писатель словесные их портреты.

Портрет Рогожина: «...небольшого роста, лет двадцати семи, курчавый и почти черноволосый, с серыми маленькими, но огненными глазами. Нос его был широк и сплюснут, лицо скуластое; тонкие губы беспрерывно складывались в какую-то наглую, насме-

шливую и даже злую улыбку; но лоб его был высок и хорошо сформирован и скрашивал неблагородно развитую нижнюю часть лица. Особенно приметна была в этом лице его мертвая бледность, придававшая всей физиономии молодого человека изможденный вид, несмотря на довольно крепкое сложение, и вместе с тем что-то страстное, до сострадания, не гармонизировавшее с нахальной и грубою улыбкой и с резким, самодовольным его взглядом. Он был тепло одет, в широкий мерлушечий черный крытый тулуп...» [Достоевский VIII, 5-6].

Портрет Мышкина: «...лет двадцати шести или двадцати семи, роста немного повыше среднего, густоволос, со впалыми щеками и с легонькою, востренькою, почти совершенно белую бородкой. Глаза его были большие, голубые и пристальные; во взгляде их было что-то тихое, но тяжелое, что-то полное того страшного выражения, по которому некоторые угадывают с первого взгляда в субъекте падающую болезнь. Лицо молодого человека было, впрочем, приятное, тонкое и сухое, но бесцветное, а теперь даже досиня изыбшее. В руках его болтался тощий узелок из старого полинялого фуляра, заключающий, кажется, всё его дорожное достояние. На ногах его были толстоподошвенные башмаки с штиблетами, – всё не по-русски» [Достоевский VIII, 6].

Ю. Г. Кудрявцев дает интересную сравнительную характеристику обоих портретов и персонажей: «В портретах есть что-то внешнее, временное, к сути человека не относящееся. Это – “досиня изыбшее” лицо Мышкина (не по сезону одежда) и “мертвая бледность” Рогожина (от болезни). Всё, что должно характеризовать суть человека, у героев разное. Рост небольшой и повыше среднего; черноволосость и белокурость; серые, маленькие, но огненные глаза (недоброта) и большие голубые глаза (доброта); резкий и самодовольный взгляд и взгляд тихий; неблагородно развитая нижняя часть лица и лицо приятное, тонкое, сухое. Портреты говорят о двух противоположных характерах: мягком и жестком. Но не так уж прямолинейно подчеркнута эта полярность. У Рогожина – высокий лоб и страстность (не обычная) до сострадания. У Мышкина – тяжесть взгляда. Упрощенности нет. У противоположностей есть какие-то пересечения. В Мышкине есть что-то рогожинское, в Рогожине – мышкинское. Это как бы две ветви одного дерева. Две ветви русского человека. Широкого человека.

В Рогожине русская широкость сфокусирована в чувственность. В Мышкине – в глубокое чувство» [Кудрявцев 1991: 49].

«Глубокое чувство» (хочется даже назвать его пронзающим, лучевым, лазерным) князя и обеспечивает ему наивысшие права идиота – природы исключительно искренней и патологически цельной. Лопахин, оторвавшийся от Рогожина, но так и не преодолевший его в себе, не располагает человеческими ресурсами, способствующими ему достигнуть нравственного уровня Мышкина; Лопахин со всей очевидностью зависает где-то на этом пути. Это досадное обстоятельство лишь способствует упрочению одиночества Раневской. Лирическая составляющая чеховской пьесы изобилует недосказанностями, «мелкими деталями», но это не делает более ясной многожды прописанную, разложенную чуть ли не на атомы линию Настасьи Филипповны.

Князь Мышкин у Достоевского «более действительный» человек в сравнении с чеховским Лопахиним; зато Парфён Рогожин рядом с ним выглядит все же «менее действительным», то есть более правильным, лишенным того идиотического флера, который напоминает в нем того же князя Мышкина.



«Мышкин и Рогожин, – заключает Кудрявцев, – два русских человека, дополняющих друг друга, показывающих разные стороны русской широкости. Они совсем не случайно прошли через весь роман рядом. При этом Мышкин пытался понять душу того русского, широкость которого сфокусирована на нечто иное, чем у него самого» [Кудрявцев 1991: 50-51]. Еще исследователь в описании Рогожина выделяет «бриллиант и грязь» (Достоевский крупным планом дает такую деталь: «массивный бриллиантовый перстень на грязном пальце правой руки»), а Мышкина называет «бриллиант без грязи» [Кудрявцев 1991: 50].

Образы Лопухина и Рогожина, содержащие в себе два художественных измерения одного социального типа, не просто «бриллианты с грязью», не только дополняют и опровергают друг друга. Они – вдвоём – странными способами дорисовывают, дописывают портрет «русского человека на rendez-vous», взятого из одной социальной группы. Больше того, как за фигурой Рогожина еще маячит и тень чеховского Дериганова, так в фигуре Лопухина, помимо деригановских и рогожинских, можно усмотреть, повторим, признаки и черты князя Мышкина. Ведь Ермолай Алексеевич Лопухин – тоже по-своему идиот. При всех его внешне вполне обыденных деловых поступках он вдруг обнаруживает в себе принципиально вызывающие, романтические отклонения от общепринятых норм, не соответствующие его социальному статусу.

Лопухин вообще – отдельный, перпендикулярный, можно сказать, персонаж в драмах Чехова. Человек среднего ума и таких же способностей Петя Трофимов с нескрываемой завистью отзовется об одной из особенностей Лопухина: «У тебя тонкие, нежные пальцы, как у артиста, у тебя тонкая, нежная душа...», а предварит эти слова прямым признанием: «Как-никак, все-таки я тебя люблю» [С XIII, 244]. Рогожину такого не скажешь, как, кстати, и тому же чеховскому Дериганову, неудавшемуся садоприобретателю, литературному «двойнику» Парфёна; а вот князю Мышкину подобное признание пришлось бы к лицу. Этот же Петя во втором действии пьесы куда более сурово отзовется о Лопухине: «Я, Ермолай Алексеич, так понимаю: вы богатый человек, будете скоро миллионером. Вот как в смысле обмена веществ нужен хищный зверь, который съедает все, что попадается ему на пути, так и ты нужен» [С XIII, 222]. Итак, кентавр: «хищный зверь с тонкой, нежной душой» – помесь Рогожина с Мышкиным: психо-биологический курьез.

Театральный критик Бонни Марранка написала о первой сцене чеховской пьесы: «если бы кто-то задумал инсценировать эту сцену “Вишнёвого сада” дважды – первый раз в начале пьесы, а потом ещё раз в самом её конце – весь “Вишнёвый сад” мог бы быть представлен как сон Лопухина, который засыпает в детской перед приездом Раневской и её спутников» [Маганса 1984: 201].

Миражная пьеса «Вишневый сад», вызывающе странная эта тригикомедия, действительно, тянет прежде всего на сон, по самый верх сохраняя свой сюжет в тенетах сна, недвусмысленно выводя нас к волошинским формулам и смыслам театра как сновидения. Потому тут с грациозной легкостью вышагивает по безнадежно запущенному и оттого обреченному саду покойная мать Раневской; потому прямо перед возникновением из недр бытия «звука лопнувшей струны» тенью черного монаха проскальзывает по бескрайней малороссийской степи фигура бесконечно загадочного Прохожего, способного не просто напугать, а максимально озадачить любого встречного своим внезапным-потусторонним появлением, а *явлением...*

В общем-то, пьеса «Вишнёвый сад» и могла бы называться иначе, по-горьковски: «Лопахин и другие». Хотя *И другой* здесь именно Лопахин рядом с просто другими.

А вот вам и Рогожин: Парфён «на себя клеветает; у него огромное сердце, которое может и страдать, и сострадать. Когда он узнает всю истину и когда убедится, какое жалкое существо эта поврежденная, полоумная, – разве не простит он ей тогда всё прежнее, все мучения свои? Разве не станет ее слугой, братом, другом, провидением? Сострадание осмыслит и научит самого Рогожина. Сострадание есть главнейший и, может быть, единственный закон бытия всего человечества» [Достоевский VIII, 191-192], – формулирует свое оправдание расхристанного героя христоподобный Мышкин. Да и Рогожин тоже исполнен симпатий к нему: «Князь, неизвестно мне, за что я тебя полюбил...», – и тот в ответ: «...я вам скажу откровенно, вы мне сами очень понравились» [Достоевский VIII, 13].

Что же до Настасьи Филипповны, то по всему видно, Мышкин готов сражаться за субъекта своего восторга, не уступая никому ни в чем, до последнего. Он способен оберегать ее и себя необыкновенной своею искренностью и убежденностью в моральности собственного поведения. Ради Настасьи Филипповны он готов буквально на всё. Лопахину автором не дано пройти подобное испытание – рядом с Мышкиным он откровенный слабак. И главное: Мышкин готов *взять*, Лопахин же способен лишь *дать*, ощутимо уступая в духовно-нравственной иерархии берущих и дающих. Да, Лопахин в состоянии лишь приобрести Любовь Андреевну по-деригановски, по-рогожински, но не тянет на роль сказочного принца, «великана», которые, как скажет Раневская, «только в сказках хороши, а так они пугают» [С XIII, 224]. И уж Лопахину никогда и никак не понять негаснущие чувства Раневской к парижскому «лиллипуту», давнему ее спутнику, живущему на ее содержании.

Кто же все-таки является непосредственным источником несчастий семьи Гаевых? Неужели Дериганов? Всего-навсего Дериганов – местный богачей. Что же это за Тараканище, которое никак не вписывается в эпические параметры чеховской комедии и уже потому остается ее внесценическим персонажем? Да, вроде бы так. И в то же время чем-то он может напомнить нам и о другом уже воистину грозном внесценическом герое из соседнего мира абсурдизма – Годо, которого так и не смогут дожидаться несчастные обитатели беккетовской пьесы. Чем же конкретно могут походить друг на друга эти столь несходные невидимки, вырастающие в сюжетах каждой из пьес в разномасштабные апокалиптические фигуры, решительно неблизкие даже по своей метафизике (ведь за Деригановым, кажется, никакого символистского флера не угадывается: зауряднейший человек из богатеньких)? Чтобы ответить на узловый этот вопрос, оглядимся для начала по сторонам.

То, что Дериганов никак не дотягивает до полновесного символа Годо, – очевидно. Но его фигуру, с другой стороны, трудно свести лишь как к носителю бытовых, обыденных функций. У Дериганова свое, вполне определенное и важное место в сюжете – в той его части, что содержит в себе стремительно нарастающую угрозу Саду. Дериганов, судя по всему, возникает намного раньше первого действия пьесы. Легко нафантазировать примерно такую его предысторию: когда Раневская была еще более прекрасна и молода, Дериганов мог предпринять не одну попытку поухаживать за нею, но будучи богатым и оттого наглым мужланом, наверняка делал это крайне неуклюже и даже безобразно, чем вызвал резкий и решительный протест с ее стороны. Отказ от внимания



к себе Дериганов, не привыкший к подобному, воспринял как оскорбление и с тех пор затаил к Раневской весьма недобрые чувства. И когда возникла возможность отомстить ей по полной программе, Дериганов не преминул воспользоваться этим. Не случайно еще во втором акте что-то знающий (или подозревающий) Лопухин шлет предупреждающие сигналы:

Л о п а х и н. Ваше имение собирается купить богач Дериганов. На торги, говорят, придет сам лично.

Л ю б о в ь А н д р е е в н а. А вы откуда слышали?

Л о п а х и н. В городе говорят [С XIII, 218-219].

Тема, однако, далее никак внешне не развивается – тайна остается. Она еще и усиливается, когда «грешница» Раневская некоторое время спустя выходит на центральный свой монолог о грехах, предварительно произнеся загадочную фразу: «Я все жду чего-то, как будто над нами должен обвалиться дом» [С XIII, 219]. Фраза, между прочим, предваряется у Чехова паузой – надо ли говорить, что это наверняка одна из самых протяженных в данной пьесе пауз!.. Чем протяженной пауза – тем напряженной действие. Чехов здесь противопоставляет растущему напряжению краткое напоминание о былой счастливой, «безгрешной» жизни: это звуки миражной музыки «знаменитого еврейского оркестра», долетевшие вдруг невесь отсюда...

«Говорят, на торги придет сам Дериганов...» Раневская как будто бы не слышит Лопухина, но вряд ли это так – она сама проговорится во время бала в день торгов, в сцене с Трофимовым, произнеся в сердцах: «...я люблю этот дом, без вишневого сада я не понимаю своей жизни, и если уж так нужно продавать, то продавайте и меня вместе с садом...» [С XIII, 233]. Ее не продадут – но ее попытаются *купить*: когда-то, повторим наше предположение, к этому подступался Дериганов. Сейчас – уже двое: первый, вызывающе и недвусмысленно – опять он же; и второй, воодушевленно и совершенно нечаянно – Лопухин. По сути, на торгах развернется подлинная дуэль двух претендентов на внимание Раневской: они будут сражаться не за имение, которое само по себе им и даром не нужно, а за женщину, которую один вожделеет, а другой по-настоящему любит. Выйдет, как и предсказывала Раневская: продавали имение, а купили (вернее, попытались купить) и ее – «вместе с садом»: то есть получили в качестве эдакого одушевленного бонуса. И после покупки рубят уже не только сад – но и рвут, терзают и ее, Раневской, душу...

Да, чеховский Дериганов оказался слабее, тщедушнее беккетовского Годо: герои дождутся-таки его и он совершит-таки свой поступок, сподвигнув Лопухина выиграть на торгах и завладеть имением, которое, повторяем, уж точно ему не нужно. Лопухин купит имение, «прекрасней которого ничего нет на свете», – но приобретя нечто заповедно-возвышенное, гефсиманское, осененное людскими страданиями, мечтаниями и надеждами, он потеряет всё. Акт продажи так и не станет актом покупки, т. е. станет таковым по факту, но не по смыслу. В конце концов, возникает соблазн – возложить ответственность за поражение Лопухина во взаимоотношениях с Раневской на столь долго не появлявшегося Дериганова – оба они, в свою очередь, в разной степени напоминают именно Парфёна Рогожина.

Сравнивая поклонников Любви Андреевны и Настасьи Филипповны, вспомним и ситуацию «Трех сестер»: любвеобильная Наташа замечательно проводила время с дру-

гим внесценическим персонажем по фамилии Протопопов, открывая широкие возможности своему законному супругу Андрею деградировать по полной программе. Отношения Маши с Вершининым при живом опять же Кулыгине и не менее живой жене влюбленного подполковника носили несравненно более возвышенный характер: там, где у Наташи адюльтер, «романчик с Протопоповым», у Маши и лысеющего и сидящего ее поклонника – загадочно-романтическое «тра-та-та», наверняка превосходящее и «вздохи на скамейке» и «прогулки при луне». «Тра-та-та» и «там-там» не проходят, увы, у Раневской с Лопахиным, которого всё же не бес в лице Дериганова попутал, а он же сам – с его собственным положением мужика, так и не попавшего в господ. Гаев, заявлявший, что «мужика надо знать», справедливо не верил в это чудо перерождения и открыто презирал в Лопахине выскочку с его поступками не по чину. Прорекларированную Фирсом гармонию «мужики при господах, господа при мужиках» негоже нарушать никому, и сокрушительное фиаско Лопахина – блестящее тому подтверждение.

Дериганов, главный герой закулисного мира этой поистине черной комедии о неуверяемо белом вишневом саде, предвосхитил своим отдаленным присутствием в жизни Раневской и появление реального Лопахина, и полуреального Прохожего, и фантомного Петю с его наглыми нравочениями, на которые ранее бывший учитель утопшего Гриши никогда бы не решился, и своенравной Шарлотты, которая тоже оказалась готовой к восстанию против хозяйки, и т. д. и т. п., но главное и основное – именно Дериганов вырос в нашем сознании в некую грозную *фигуру ожидания*: «Л ю б о в ь А н д р е е в н а. Я сейчас умру. Подите, Яша, узнайте, кому продано» [С XIII, 216]. Лучше бы он победил на торгах – не пожадничал бы в последний момент и не уступил бы позиций сопернику Лопахину. Всемогущий Дериганов не смог победить лирически более сильного Лопахина, а всего лишь невольно подтолкнул к осуществлению в яви бизнес-плана последнего. Дериганов, отменивший для себя покупку сада, поставил под сомнение и целесообразность его продажи, спутал фабульные карты причудливого сюжета пьесы, доведя ее до трагического абсурда: сад продан и куплен, но куплен и, как бы это сказать, – не вполне продан, ибо вместо благополучного разрешения ситуации принес только горе и разочарование вчерашним его владельцам. Дериганов, делегировавший Лопахину чаемую победу, обернул ее обиднейшим поражением. Обыкновеннейший, банальнейший человек Дериганов по мере развития действия вписался в коллективный портрет Грядущего Хама – рядом с ним заняли свои законные места и другие персонажи этой пьесы: Яша, Дуняша и примкнувший к ним Епиходов. Вишневый сад победил-таки сад Вишнёвый. Трехголовая, как считал Мережковский, гидра Грядущего Хама приблизилась к нам вплотную, зловеще взглядывая на нас своим последним третьим ликом. Первый лик (настоящее) был над нами, второй (прошлое) – рядом с нами, и вот оно, «третье лицо будущее – под нами, лицо хамства, идущего снизу – хулиганства, босячества, черной сотни – самое страшное из всех трех лиц» [Мережковский 1991: 43].

Чеховский человек с топором, как в скором реальном времени – «человек с ружьем», встал на пути у надеющегося на лучшую жизнь человечества, встал и стоит – недвижимый, как смерть. Дождались...

Настасья Филипповна и Любовь Андреевна сближаются хотя бы уже и тем, что обе имеют отчества в канве художественных произведений о них. Конечно, Любовь Андреевна еще и Раневская, а вот то, что Настасья Филипповна имеет фамилию Бараш-

кова, остается на периферии внимания к ней: она – прежде всего и только Настасья Филипповна, может потому и более манка и загадочна рядом со своей чеховской антагонисткой. Ее повышенную загадочность Б. Г. Кузнецов объясняет, например, так: «это женщина с очень сложными чувствами, но с еще более сложными мыслями. Заметим, что неожиданные смены настроения и самые парадоксальные поступки Настасьи Филипповны выражают повороты мысли, а не изменения чувства. Финальный трагический поворот – мысль о том, что она недостойна любящего ее и любимого ею князя Мышкина» [Кузнецов 1979: 572].

Разницу в их местоположении в сюжетах предпочтительнее искать во взаимоотношениях каждой из героинь с собственной судьбой.

Выведенная в романе «Идиот» знаменитая формула Достоевского «мир спасет красота» [Достоевский VIII, 436] подразумевает двойственность этой самой красоты. В портрете Настасьи Филипповны писатель обнаруживал, с одной стороны, «гордость и презрение, почти ненависть», а с другой – «что-то доверчивое, что-то удивительно простодушное» [Достоевский VIII, 68]. А в подготовительных материалах к «Идиоту» вслед за словами: «Мир красотой спасется» имеется загадочная запись: «Два образчика красоты» [Достоевский IX, 222].

Это может показаться неожиданным, но ту же Настасью Филипповну, убиенную ошалевшим от любви и ревности ее поклонником, подмывает сравнивать не только с реальной Раневской, но и с неодушевленным объектом ее владения – *Садом*, вокруг которого и затеялась вся история с нею и беспомощным ее семейством. Сад – *красоту!* – тоже убивают, безжалостно рубят топором. Рубит (и значит – губит), пускай и опосредованно, всё тот же человек – Лопахин. «Два типа красоты» – Раневская и *Сад*, запечатленные Чеховым, и «два типа красоты» – Настасья Филипповна, живая и мертвая, увиденная у Достоевского глазами прекраснородушного идиота, – все эти образные воплощения, изображенные точно найденными словами, пересекаясь и перекликаясь, не могут не оказывать на возбужденного увиденным читателя сходного, пускай и не обязательно тождественного, впечатления. Если, в свою уже очередь, попытаться описать преображенное впечатлением читательское лицо, то мы увидим на нем гримасу некоего восторженного ужаса.

Настасья Филипповна – «необыкновенной красоты женщина», Аглая, младшая из «трех сестер» Епанчиных, – «беспорная красавица». Таинственная сила красоты при-суща обоим. Надо ли говорить, насколько разнополярны две эти красавицы, одну из которых хочется назвать «красота плюс», а другую – «красота минус»...

Можно сказать, что Аглая – некривое зеркало Настасьи Филипповны: т. е. сама-то «кривизна» принадлежит собственно художественной модели Достоевского – Настасье Филипповне, а прямое, светлое ее отражение – как раз в Аглае. Взаимоотношения «треугольника» Настасья Филипповна – князь Мышкин – Аглая Епанчина напоминают, и не только внешне, другой чеховский «треугольник»: Раневская – Лопахин – Варя.

В письмах к Аглае Настасья Филипповна, пытаясь объяснить, почему она хочет соединить свою соперницу и князя, так отвечает на этот вопрос: «Для себя, разумеется, тут все разрешения мои...». Аглая же, как не раз отмечали исследователи (В. В. Суриков, например), любит себя в Мышкине – *свое отношение к нему*, и «при всей энергии своего чувства она, в общем-то, вполне равнодушна. Она откликается не на князя, а на своё отношение к князю» [Суриков 2003].

Особо следует отметить следующее: взамен общепринятого слабоумия Аглая открывает в своем герое *сильноумие* – присутствие в нем, в отличие от окружающих, некоего главного, особого ума, позволяющего жить и вести себя в собственном, отдельном нравственно-психологическом измерении: «...если говорят про вас, что у вас ум... то есть что вы больны иногда умом, то это несправедливо; я так решила и спорила, потому что хоть вы и в самом деле больны умом (вы, конечно, на это не рассердитесь, я с высшей точки говорю), то зато главный ум у вас лучше, чем у них у всех, такой даже, какой им и не снился, потому что есть два ума: главный и неглавный» [Достоевский VIII, 356]. Полагая его «за самого честного и самого правдивого человека, всех честнее и правдивее», она скорее всего пытается не его объяснить в нем, а себя открыть и понять в себе же самой.

Когда чеховская Елена Андреевна произносит слова «...прав этот доктор, – во всех вас сидит *бес разрушения* (курсив наш. – В. Г.). Вам не жаль ни лесов, ни птиц, ни женщин, ни друг друга...» [С XIII, 74], кажется, будто она Достоевского начиталась. Впрочем, самые достоевские женщины в пьесах Чехова – это не она, а те же Соня, Варя, Маша и еще одна Маша, которые не словами, а самим своим неустроенным существованием указывают нам эту возможную близость. Примечательна крохотная сцена Елены Андреевны и Сони, связанная с Астровым:

С о н я. Скажи мне по совести, как друг... Ты счастлива?

Е л е н а Андреевна. Нет [С XIII, 88].

И почти там же:

Е л е н а А н д р е е в н а. ... А я нудная, эпизодическое лицо... И в музыке, и в доме мужа, во всех романах – везде, одним словом, я была только эпизодическим лицом. Собственно говоря, Соня, если вдуматься, то я очень, очень несчастна! (*Ходит в волнении по сцене.*) Нет мне счастья на этом свете. Нет! Что ты смеешься?

С о н я (*смеется, закрыв лицо*). Я так счастлива... счастлива! [С XIII, 89].

А вот у Достоевского:

Вера Лебедева просит Мышкина пожалеть Ипполита:

«– Глупа я, что такому человеку, как вы, говорю об этом, – покраснелась Вера. – А хоть вы и устали, – засмеялась она, полуобернувшись, чтоб уйти, – а у вас такие славные глаза в эту минуту... счастливые.

– Неужто счастливые? – с живостью спросил князь и радостно рассмеялся.

Но Вера, простодушная и нецеремонная, как мальчик, вдруг что-то сконфузилась, покраснела еще больше и, продолжая смеяться, торопливо вышла из комнаты.

Какая... славная... – подумал князь и тотчас забыл о ней» [Достоевский VIII, 366].

«Бесы разрушения» присутствуют в обоих рассматриваемых сюжетах, но в них же отстаивают свои лирические права и «бесы созидания», как ни безумно-парадоксально это прозвучит, – в лице все того же князя Мышкина и Ермолая Лопахина. (В скобках заметим, впрочем, что с точки зрения отца та же Аглая, например, – «хладнокровный бесенок».) По мнению А. П. Скафтымова, «Аглая Епанчина сконпонована по тем же двум полюсам: гордости и скрытой, таимой стихии живых, непосредственных “источников сердца”» [Скафтымов 2007: 54]. Непосредственность Аглаи подмывает принять за «детскость», но нельзя не заподозрить в ней и признаков маски, женской маски. Аглаю хочется также сравнить и с чеховской Шурочкой Лебедевой из пьесы «Иванов» (как и

вести в рассматриваемое поле еще один «треугольник» из сюжета этой драмы: Сарра (Анна Петровна) – Иванов – Шуручка).

«Двойная любовь князя, – пишет А. П. Скафтымов, – становится конфликтом не в нем самом, а лишь вне его, в гордом соперничестве ревнующих о нем. Для самого князя вопроса о выборе не существовало...» [Скафтымов 1972: 74]. Очевидно, тут и сказывается тот самый «главный ум» князя, о котором говорила Аглая. Героиня, обладающая такой внешне ослепительной красотой, внутренне противоречива. «Образ Настасьи Филипповны создан в сложении двух главных пересекающихся тем: гордости и высокой моральной чуткости», – считает Скафтымов [Скафтымов 1972: 32]. Другая исследовательница, О. А. Богданова, подчеркивает, что героиней «движет “бесовская гордость” [Достоевский VIII, 482], не дающая принять сострадание Мышкина. Поэтому и не может состояться гуманистическое “воскресение” Настасьи Филипповны, ее “возвращение” к “образу чистой красоты” (каковым она, по-видимому, никогда и не являлась» [Богданова 2007: 103].

Идиот Достоевского – это не ответ на вопрос, а сам вопрос на недостижимый ответ. Образ-вопрос, который писатель себе же и задал: «Загадка. Кто он? Страшный злодей или таинственный идеал?» [Достоевский IX, 195]. Кого в нем больше – *беса разрушения* или *беса созидания*?

«Герой нового романа, Идиот, будущий князь Мышкин, – рассуждает Л. И. Сараскина, – действительно *двоился* (курсив наш. – В. Г.), движимый противоположными устремлениями, и пробовался вначале на роль злодея, в равной степени доступного и высотам добра, и крайностям зла. Как и автор, “езде и во всем” доходивший до последнего предела и “всю жизнь” переступавший черту, его герой, еще не сформировавшись в “положительно прекрасного человека”, говорил о себе: “Или властвовать тирански, или умереть за всех на кресте – вот что только и можно, по-моему, по моей натуре, а так, просто я износиться не хочу”. Сквозь черты задуманного идеального героя мерцал облик сильной, властной природы, демонической личности – “страшно гордого и трагического лица”. <...> Жизнь такого героя должна была завершиться или великим подвигом, или великим преступлением» [Сараскина 1996: 267-268]. «Широк» русский человек, воистину «широк», такого, как Идиот, – «сузить» тоже никак не получается...

Цитируя одну из последних записей писателя, которая гласит: «Подставить ланиту, любить больше себя – не потому, что полезно, а потому, что нравится, до жгучего чувства, до страсти. Христос ошибался – доказано! Это жгучее чувство говорит: лучше я останусь с ошибкой, со Христом, чем с вами» [Достоевский XXVII, 57], – А. А. Гапоненков замечает: «Личность Христа – это Абсолют, символ веры Достоевского». *Бес созидания*, как видим, присутствовал и в самом Достоевском, опираясь на этот самый Абсолют.

Оптика романа «Идиот», как и способы ее применения, разительно отличается от оптики чеховских пьес. Если бы роман «Идиот» излагался не на бумаге, а воспроизводился изначально языком кино, то для этого более всего подошел бы многокамерный метод съемки, когда точка зрения автора как бы распределяется, эстафетизируется между разными персонажами сюжета и таким образом становится не то чтобы более объективной, но уж наверняка более множественной, *разной* точкой зрения. Возьмем для примера портретирование героини – Настасьи Филипповны. Тут Достоевский делит ответствен-

ность с другими: безвестным фотографом, запечатлевшим ее; князем Мышкиным, так воспринявшим это изображение; читателем, получившим описание героини из четвертых (фотограф-герой-писатель) рук: «Она была сфотографирована в чёрном шёлковом платье, чрезвычайно простого и изящного фасона; волосы, по-видимому, тёмно-русые, были убраны просто, по-домашнему; глаза тёмные, глубокие, лоб задумчивый; выражение лица страстное и как бы высокомерное. Она была несколько худа лицом, может быть, и бледна...» [Достоевский VIII, 27].

В динамике любования князем портретом Настасьи Филипповны не менее, если не более интересен второй дубль: «...не доходя двух комнат до гостиной, он вдруг остановился, как будто вспомнил о чем, осмотрелся кругом, подошел к окну, ближе к свету, и стал глядеть на портрет Настасьи Филипповны. Ему как бы хотелось разгадать что-то, скрывавшееся в этом лице и поразившее его давеча. Давешнее впечатление почти не оставляло его, и теперь он спешил как бы что-то вновь проверить. Это необыкновенное по своей красоте и ещё по чему-то лицо сильнее ещё поразило его теперь. Как будто необъятная гордость и презрение, почти ненависть, были в этом лице, и в то же самое время что-то доверчивое, что-то удивительно простодушное; эти два контраста возбуждали как будто даже какое-то сострадание при взгляде на эти черты. Эта ослепляющая красота была даже невыносима, красота бледного лица, чуть не впалых щёк и горевших глаз; странная красота!» [Достоевский VIII, 68].

В прекрасной «грешнице» «божественный младенец» Мышкин не спешил признавать греховность, он словно бы стремился амнистировать, оправдывать ее, уповая на ее «несчастье»: «...вы страдали и из такого ада чистая вышли, а это много» [Достоевский VIII, 138].

Если поставить рядом исповедальные монологи двух «грешниц» – Настасьи Филипповны и Любови Андреевны, то не получится никакого созвучия и никакого тождества – это, скорее всего, опять будет походить на параллельные, если когда и пересекающиеся, то в самых неожиданных и непредвиденных точках. Начнем с мест действия: второй акт «Вишневого сада» предваряется тщательно выписанной Чеховым ремаркой, предполагающей некие просторы, горизонт, запустение и даже легкие намеки на заброшенное кладбище; всё здесь нацелено на прошлое, на исчезнувшее и частично уже забытое – будущее же здесь неясно, как очертания тающего в дымке уходящего дня далекого города. Главное же – это визуальное отсутствие сада. Сад анонимен, призрачен, таинственен. Мы хорошо видим и осязаем всё, что вокруг сада, а вот сам сад тщательно изолирован от чужих глаз, заботливо скрыт от постороннего внимания. Сад остаётся внутри нас, все же прочие детали пейзажа пьесы доступны, открыты прямому созерцанию. Чудесный, цветущий, неуничтожаемый *Сад* – это, говоря словами опьяневшего от счастья Лопахина, «плод вашего воображения, покрытый мраком неизвестности»; вместо Сада видится лировский пейзаж: голая равнина, пустыня, степь; на худой конец – пригорок, высокий берег реки, где утонул Гриша. Нет Гриши, нет покойной мамы, нет Сада, который еще как будто бы есть; нет сил, нет, надежд, нет счастья...

Л ю б о в ь А н д р е е в н а. Уж очень много мы грешили...

Л о п а х и н. Какие у вас грехи... <...>

Л ю б о в ь А н д р е е в н а. О, мои грехи... Я всегда сорила деньгами без удержу, как сумасшедшая, и вышла замуж за человека, который делал одни только долги. Муж



мой умер от шампанского, – он страшно пил, – и на несчастье я полюбила другого, сошлась, и как раз в это время, – это было первое наказание, удар прямо в голову, – вот тут на реке... утонул мой мальчик, и я уехала за границу, совсем уехала, чтобы никогда не возвращаться, не видеть этой реки... Я закрыла глаза, бежала, себя не помня, а он за мной... безжалостно, грубо. Купила я дачу возле Ментоны, так как он заболел там, и три года я не знала отдыха ни днем, ни ночью; больной измучил меня, душа моя высохла. А в прошлом году, когда дачу продали за долги, я уехала в Париж, и там он обобрал меня, бросил, сошелся с другой, я пробовала отравиться... Так глупо, так стыдно... И потянуло вдруг в Россию, на родину, к девочке моей... *(Утирает слезы.)* Господи, господи, будь милостив, прости мне грехи мои! Не наказывай меня больше! *(Достает из кармана телеграмму.)* Получила сегодня из Парижа... Просит прощения, умоляет вернуться... *(Рвет телеграмму.)* Словно где-то музыка. *(Прислушивается.)* [С XIII, 219-220].

Чехов с изящным аристократическим остроумием прерывает исповедь Раневской на самом интересном, кульминационном месте этой донесшейся не из дальней пейзажа, а из глубин памяти полузабытой музыкой еврейского оркестра, игравшего и на балах, и на похоронах, и, главное, на свадьбах (не в этом ли, кстати, слаженном ансамбле играли на скрипке гробовщик Яков Бронза и флейтист Ротшильд?). Внутри нее происходит резкое торможение, прямо-таки со скрежетом душевным: «Он еще существует? Его бы к нам позвать как-нибудь, устроить вечерок». Контрапункт 22-му августа, таким образом, найден: «вечерок» украсит день торгов. И вот вам «вечерок» Раневской со словами Лопухина на музыку еврейского оркестра:

«Погодите, господа, сделайте милость, у меня в голове помутилось, говорить не могу... *(Смеется.)* Пришли мы на торги, там уже Дериганов. У Леонида Андреича было только пятнадцать тысяч, а Дериганов сверх долга сразу надавал тридцать. Вижу, дело такое, я схватился с ним, надавал сорок. Он сорок пять. Я пятьдесят пять. Он, значит, по пяти надбавляет, я по десяти... Ну, кончилось. Сверх долга я надавал девяносто, осталось за мной. Вишневый сад теперь мой! Мой! *(Хохочет.)* Боже мой, господи, вишневый сад мой! Скажите мне, что я пьян, не в своем уме, что всё это мне представляется... *(Топочет ногами.)* Не смейтесь надо мной! Если бы отец мой и дед встали из гробов и посмотрели на всё происшествие, как их Ермолай, битый, малограмотный Ермолай, который зимой босиком бегал, как этот самый Ермолай купил имение, прекрасней которого ничего нет на свете. Я купил имение, где дед и отец были рабами, где их не пускали даже в кухню. Я сплю, это только мерещится мне, это только кажется... Это плод вашего воображения, покрытый мраком неизвестности... *(Поднимает ключи, ласково улыбаясь.)* Бросила ключи, хочет показать, что она уж не хозяйка здесь... *(Звенит ключами.)* Ну, да всё равно.

Слышно, как настраивается оркестр.

Эй, музыканты, играйте, я желаю вас слушать! Приходите все смотреть, как Ермолай Лопухин хватит топором по вишневому саду, как упадут на землю деревья! Настроим мы дач, и наши внуки и правнуки увидят тут новую жизнь... Музыка, играй! <...> Музыка, играй отчетливо! Пускай всё, как я желаю! *(С иронией.)* Идет новый помещик, владелец вишневого сада! *(Толкнул нечаянно столик, едва не опрокинул канделябры.)* За всё могу заплатить! *(Уходит с Пищиком.)* [С XIII, 239-241].

Лопахин явно переоценил свои приобретательские возможности: «за всё» заплатить как раз не удалось. Нечто подобное случилось и с Рогожиным: и у него не получилось всё «за всё».

Пространство, в котором совершает свои сходные внешне действия Настасья Филипповна, описано Достоевским с иным, откровенно выборочным, использованием деталей интерьера и другими, неожиданно и резко укрупняемыми акцентами поведения присутствующих: люди из свиты короля, играющие Парфёна Рогожина, «хотя и не вслух, но в сердце своем относились к Настасье Филипповне с глубочайшим презрением и даже с ненавистью и шли к ней как на осаду. Но великолепное убранство первых двух комнат, неслыханные и невиданные ими вещи, редкая мебель, картины, огромная статуя Венеры – всё это произвело на них неотразимое впечатление почтения и чуть ли даже не страха. <...> На самого Рогожина гостиная Настасьи Филипповны произвела обратное впечатление, чем на всех его спутников. Только что приподнялась портьера и он увидел Настасью Филипповну, – всё остальное перестало для него существовать, как и давеча утром, даже могущественнее, чем давеча утром. Он побледнел и на мгновение остановился; угадать можно было, что сердце его билось ужасно».

А вот описание денег, недвусмысленно предвещающее возникающее к ним отношение героини:

«Это была большая пачка бумаги, вершка три в высоту и вершка четыре в длину, крепко и плотно завернутая в “Биржевые ведомости” и обвязанная туго-натуго со всех сторон и два раза накрест бечевкой, вроде тех, которыми обвязывают сахарные головы. <...>

– Это, господа, сто тысяч, – сказала Настасья Филипповна, обращаясь ко всем с каким-то лихорадочно-нетерпеливым вызовом, – вот в этой грязной пачке. Давеча вот он закричал как сумасшедший, что привезет мне вечером сто тысяч, и я всё ждала его. Это он торговал меня; начал с восемнадцати тысяч, потом вдруг скакнул на сорок, а потом вот и эти сто. Сдержал-таки слово! Фу, какой он бледный!.. <...>

– Что такое, генерал? Неприлично, что ли? Да полно форсить-то! Что я в театре-то французском, в ложе, как неприступная добродетель бельэтажная сидела (вспомним услышанный Лопахиным в театре куплет: “И за деньги русака немцы офранцузят”. – В. Г.), да всех, кто за мною гонялись пять лет, как дикая бегала, и как гордая невинность смотрела, так ведь это всё дурь меня доехала! Вот, перед вами же, пришел да положил сто тысяч на стол, после пяти-то лет невинности, и уж наверно у них там тройки стоят и меня ждут. Во сто тысяч меня оценил! <...>

Ты вот говоришь, сто тысяч возьми да и прогони, коли мерзко. Оно правда, что мерзко... Я бы и замуж давно могла выйти, да и не то что за Ганечку, да ведь очень уж тоже мерзко. И за что я моих пять лет в этой злобе потеряла! А веришь иль нет, я, года четыре тому назад, временем думала: не выйти ли мне уж и впрямь за моего Афанасия Ивановича? Я тогда это со злости думала; мало ли что у меня тогда в голове перебивало; а ведь, право, заставила б! Сам напрашивался, веришь иль нет? Правда, он лгал, да ведь падок уж очень, выдержать не может. Да потом, слава богу, подумала: стоит он такой злости! И так мне мерзко стало тогда вдруг на него, что, если б и сам присватался, не пошла бы. И целые-то пять лет я так форсила! Нет, уж лучше на улицу, где мне и следует быть! Иль разгуляться с Рогожиным, иль завтра же в прачки пойти! Потому ведь на мне



ничего своего; уйду – всё ему брошу, последнюю тряпку оставлю, а без всего меня кто возьмет, спроси-ка вот Ганю, возьмет ли? Да меня и Фердыщенко не возьмет!..» [Достоевский VIII, 135, 136, 137-138]

Берет (т. е. выражает наиболее полную готовность взять) князь Мышкин, готовый взять ее «как есть, без ничего»: «Я вас честную беру, Настасья Филипповна, а не Рогожинскую». Коллизия исключительная, мудрейший генерал Епанчин обозначит ее «новым анекдотом».

Берет Любовь Андреевну (т. е. выражает искреннейшую готовность взять – да не одну, а «вместе с садом») и счастливцев Лопухин, «новый помещик, владелец вишневого сада», а, стало быть, и новый хозяин Раневской.

К открытию невозможности купить красоту за деньги Ермолай Лопухин и Парфён Рогожин приходят с разных, казалось бы, сторон: «лирик» Лопухин и ошибку-то совершает чисто лирическую, участвуя в торгах преимущественно в этом качестве; «физик» Рогожин не готов пасовать перед неудачей и, распаяясь, словно проснувшийся вулкан, готов идти до конца, не вполне осознавая даже, каким на самом деле окажется этот *конец*, во что в реальности трансформируется эта невыносимость «потрясающей красоты»...

Итак, цена вопроса с этой стороны: девяносто тысяч сверх долга, которые надавал рвущийся к победе Лопухин; а со стороны другой – сто тысяч, открыто предложенных не привыкшим отступать Рогожиным. И там и там – отказы, оскорбительнее любых пощёчин: звон в сердцах брошенных Вареем ключей воспринимается страшнее «звука лопнувшей струны».

У Лопухина остается крайне мало резервов отомстить, насолить судьбе за вопиющую ее несправедливость: ну, поднять топор на Сад, ну, запереть в пустом доме Фирса. Кажется, и тот и другой фактически приговорены и обречены – новый же «анекдот» в данном случае в том, что и тот и другой поэтически недостижимы и оттого остаются в нашем сознании и памяти в непотревоженном насилии виде.

А вот происшествие с Настасьей Филипповной: предложив ей руку, князь становится героем нескверного этого «анекдота» абсолютно неожиданно, изящно ломая все построенные вокруг до него конструкции. Изумление Парфёна Рогожина, смоделированное жесточайшим отказом от денег и последовавшим за сим испытанием, а главное – самым идиотическим на свете поступком князя Мышкина, прямоком выводит данный «анекдот» в некое надбытовое пространство трагедии: она и случается!..

Путь к свершению трагедии стремителен и ужасен.

«...Рогожин постиг, в чем дело. Невыразимое страдание отпечатлелось в лице его. Он всплеснул руками, и стон вырвался из его груди.

– Отступись! – прокричал он князю.

Кругом засмеялись» [Достоевский VIII, 141].

Настасья Филипповна – Гане Иволгину: «...полезай в камин, но только без перчаток, с голыми руками, и рукава отверни, и тащи пачку из огня! Вытащишь – твоя, все сто тысяч твои! Капельку только пальчики обожжешь, – да ведь сто тысяч, подумай! Долго ли выхватить! А я на душу твою полюбуюсь, как ты за моими деньгами в огонь полезешь. Все свидетели, что пачка будет твоя! А не полезешь, так и сгорит; никого не пущу. Прочь! Все прочь! Мои деньги! Я их за ночь у Рогожина взяла. Мои ли деньги, Рогожин?

– Твои, радость! Твои, королева!

– Ну, так все прочь, что хочу, то и делаю! Не мешать! Фердыщенко, поправьте огонь!» [Достоевский VIII, 144-145].

Здесь нет бешеных денег – один только бешеный восторг: «Сам Рогожин весь обратился в один неподвижный взгляд. Он оторваться не мог от Настасьи Филипповны, он упивался, он был на седьмом небе.

– Вот это так королева! – повторял он поминутно, обращаясь кругом к кому ни попа-ло, – вот это так по-нашему! – вскрикивал он, не помня себя. – Ну, кто из вас, мазурики, такую штуку сделает, а?

Князь наблюдал грустно и молча» [Достоевский VIII, 146].

Самое же мощное впечатление на пару Мышкин-Рогожин произведет «запечатленная красота», в потрясающем описании которой кульминация драмы, как указывал Л. П. Гроссман, сливается с эпилогом: «...он (Мышкин. – В. Г.) уже пригляделся, так что мог различать всю постель; на ней кто-то спал, совершенно неподвижным сном; не слышно было ни малейшего шелеста, ни малейшего дыхания. Спавший был закрыт с головой белою простыней, но члены как-то неясно обозначались; видно только было, по возвышению, что лежит протянувшись человек. Кругом в беспорядке, на постели, в ногах, у самой кровати на креслах, на полу даже, разбросана была снятая одежда, богатое белое шелковое платье, цветы, ленты. На маленьком столике, у изголовья, блистали снятые и разбросанные бриллианты. В ногах сбиты были в комок какие-то кружева, и на белевших кружевах, выглядывая из-под простыни, обозначался кончик обнаженной ноги (курсив наш. – В. Г.); он казался как бы выточенным из мрамора и ужасно был неподвижен. Князь глядел и чувствовал, что чем больше он глядит, тем еще мертвее и тише становится в комнате. Вдруг зажужжала проснувшаяся муха, пронеслась над кроватью и затихла у изголовья. Князь вздрогнул» [Достоевский VIII, 503]. В этой по-хичкоковски страшной картине все решает одна замечательная деталь: кончик обнаженной ноги, деталь, позаимствованная у Бальзака. Вот она – «запечатленная красота!» Рогожин вознамерился присвоить эту самую красоту навечно, навсегда – и самым изуверским способом достиг этого. Мышкин силою рогожинского внушения оказался приобщен к созерцанию «запечатленной красоты»: к живому присутствию рядом с умерщвленной женщиной, и таким образом невольно разделил данное присвоение: есть от чего потревожиться рассудком... Лопахин в осуществлении своего присвоения оказался разительно скромнее: он всего лишь попытался купить, приобрести *Красоту* – и потерпел сокрушительное лирическое фиаско; к топору, сокрушающему *Сад* (в поэтическом смысле – ту же самую *Красоту*), он прибегнул разве что от досады, вызванной невозможностью добиться этого самого присвоения. Персонажи Достоевского и Чехова в данной ситуации как бы оказываются по разные стороны *Красоты*, отделенные друг от друга различием средств в достижении объединяющей их внешне цели. Операция *Красота* проваливается в обоих сюжетах, впечатляюще обнажая все сконцентрированные в них мотивационные источники.

Олицетворяющие данную *Красоту* женщины у обоих классиков, не взирая на различное происхождение, воспитание и собственно житейский путь, удивительно схожи, сближены именно красотой. Тестом для данного вывода может служить, как известно, тот же портрет «Неизвестной» И. Крамского: попробуйте разгадать, кого в этой даме больше – Настасьи Филипповны или Любви Андреевны (не ошибетесь вы и с той же Анной Карениной)?..

Обе незнакомки, украсившие сюжеты этих загадочных произведений, побуждают нас вспомнить и Дуню у Достоевского: «А теперь я пришла только сказать (Дуня стала подыматься с места), что если, на случай, я тебе в чем понадобится или понадобится тебе... вся моя жизнь, или что... то кликни меня, я приду» [Достоевский VI, 326-327]; а ей, обратите внимание, как будто бы вторит чеховская Нина с ее зашифрованным медальоном, хранящим клятвенное заверение: «Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми ее» [С XIII, 40]. Взгляд на человеческую (Авдотья Романовна – сестра Раскольников) и чисто женскую преданность и самоотверженность дан у писателей в двух разных ракурсах: у Чехова – приди и возьми, у Достоевского – кликни, я приду. Безоглядная решимость принести себя в жертву в отношении попавшего в беду и безраздельная готовность помочь жертве, сотворившей эту самую беду собственными руками, не уравниваются в буквальных смыслах, но сближаются и умножаются самим наличествующим в них потенциалом нравственной красоты, составной частью входящей в общее понятие Красоты.

Рогожин, пытающийся сохранить тело неживой, им же убитой женщины при помощи самодеятельного бальзамирования, наистраннейшим образом пытается сблизить себя и князя, пригласив его ТОЖЕ побыть рядом с убиенною: «Так пусть уж она теперь тут лежит подле нас, подле меня и тебя» [Достоевский VIII, 504]. Заметьте: не мы будем находиться рядом с нею, а она – подле нас. Она и поныне остается недосыгаемой. Это – одно из сильнейших мест романа Достоевского (жизнь пасует перед смертью, любит ее!), побуждающее вспомнить еще одну, противоположную, казалось бы, картину из чеховского рассказа «Скрипка Ротшильда» – о том, как воспринимает Яков Бронза уход из жизни своей супруги: «Он оглянулся на жену. Лицо у нее было розовое от жара, необыкновенно ясное и радостное. Бронза, привыкший всегда видеть ее лицо бледным, робким и несчастным, теперь смутился. Похоже было на то, как будто она в самом деле умирала и была рада, что наконец уходит навеки из этой избы, от гробов, от Якова... И она глядела в потолок и шевелила губами, и выражение у нее было счастливое, точно она видела смерть, свою избавительницу, и шепталась с ней» [С VIII, 299]. Прекрасное не всегда есть жизнь, смерть тоже способна восприниматься прекрасной: тут, в зоне пограничья бытия с небытием, всякое способно обрести свои воодушевляющие резоны и убедительную свою силу.

Раневская однажды назовет Петю «чистою душою». На самом же деле «чистая душа» – скорее как раз Лопехин, а не велеречивый бездельник Петя.

В Лопехине намечился очень странный купец, разом отринувший все наработанные прежде каноны Островского с его «бешеными деньгами». Да и «взбесившиеся деньги» Достоевского – они тоже не для Лопехина. Между деньгами литературных его предшественников и освященными неким странным лиризмом накоплениями безграмотного Ермолая – дистанция поистине «огромного размера». «Мужичок» Лопехин знал толк в Красоте. Вот как он смотрит, например, на один из источников своего богатства: «Я весной посеял маку тысячу десятин и теперь заработал сорок тысяч чистого. А когда мой мак цвел, что это была за картина!» [С XIII, 244].

Лопехин, так не похожий на Дериганова, и на Рогожина, впрочем, тоже, сам того не подозревая, мог бы, по всему видно, попасть в идиоты.

В идиоты устремилась было и несравненная Настасья Филипповна, презревшая разом и любые капиталы, и прежнюю грешную жизнь. Безраздельно подпав под власть

наипаснейшего в сугубо нравственном смысле душевного обаяния князя Мышкина, она попыталась было уравниваться с ним, не подозревая даже, что это в общем-то невозможно и, более того, для всех других, кроме самого Льва Николаевича, недопустимо.

Достоевский безжалостно прижал свою героиню к стене *выбора*, да там и уничтожил, вверив в потные руки осатаневшего Рогожина злосчастный нож...

Но этой горькой драме не суждено стать трагедией по банальной причине, беззастенчиво утягивающей, с головою нас окунающей в самый что ни на есть настоящий быт. Денежные истории не могут дорасти до эпических: сколько тысяч или миллионов не брось в их топку, всё равно масштабы трагедии окажутся им не по чину.

Тут весь секрет и весь подлинный смысл в идеале, пестуемом в помутневшем (или, быть может, напротив – озаренном) сознании князя Мышкина, в избранном им максималистском пути, на который он нечаянно встал. Мышкин попытался узнать и прочувствовать вкус счастья в несчастье, назначив ему высокую цену в единицах потерь, лишений и страданий.

Достоевский увлек нас этим своим нечеловеческим экспериментом, подвергнув героя и его окружение испытаниям, к которым они были явно не готовы и которые они не смогли выдержать. И поделом им.

Чехов, кажется, заранее знал всему этому цену. Он оберег своих героев миражами, иллюзиями и надеждами, хотя даже себе самому никогда бы, наверное, не признался, что действительно догадывался о неминуемо тяжком их будущем...

Литература

Богданова О. А. «Образ чистой красоты» в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» // Знание. Понимание. Умение. М.: Моск. гуманитар. ун-т, 2007. № 2. С. 101-104.

Кудрявцев Ю. Г. Три круга Достоевского. 2-е изд., доп. М.: МГУ, 1991. 400 с.

Кузнецов Б. Г. Эйнштейн: Жизнь, смерть, бессмертие. М.: Наука, 1979. 695 с.

Мережковский Д. С. Грядущий Хам // Мережковский Д. С. Большая Россия. Л., 1991. 272 с.

Сараскина Л. И. Фёдор Достоевский. Одоление демонов. М.: Согласие, 1996. 462 с.

Скафтымов А. П. Тематическая композиция романа «Идиот» // Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках. М.: Худож. лит., 1972. С. 23-87.

Скафтымов А. П. Поэтика художественного произведения / Сост. В. В. Прозоров, Ю. Н. Борисов. Вст. ст. В. В. Прозорова. М.: Высш. шк., 2007. 535 с.

Суриков В. В. Крестный путь князя Мышкина (Размышление о романе Ф. М. Достоевского «Идиот» и его экранизации). 2003 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://samlib.ru/s/surikow_w_w/idi.shtml

Marranca, Bonnie. Reading Chekhov. *Theatrewritings*. New York, Performing Arts Journal Publications, 1984. 202 pp.



V.

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ СВЯЗИ.
КЛАССИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ

А. Г. Головачёва

«Достоевский» след в творчестве Чехова

Аннотация. В статье отмечено влияние романа Достоевского «Идиот» на систему персонажей ранних пьес Чехова «Безотцовщина» и «На большой дороге»; прослежены тематические соответствия между повестью Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» и такими чеховскими произведениями, как «Дядя Ваня», «Соседи», «Беззащитное существо», «Медведь»; сопоставлены типы героев-мечтателей в повести «Белые ночи» и чеховском «Рассказе неизвестного человека». Фактически, на протяжении всего своего творчества Чехов обнаруживает в мире собственных персонажей людей с характерными чертами мира Достоевского.

Ключевые слова: Достоевский, Чехов, цитата, автор, герой-читатель, герой-мечтатель, интертекстуальный диалог.

Golovacheva, A. G.

The trace of Dostoevsky in Chekhov's oeuvre

Abstract. The article specifies the influence of Dostoevsky's novel *The Idiot* on the character system of Chekhov's early plays *Fatherlessness* and *On the High Road*. Thematic correspondences between Dostoevsky's *The Village of Stepanchikovo And its Inhabitants* and Chekhov's works such as *Uncle Vanya*, *Neighbors*, *The Defenseless Being*, *The Bear* are traced. The types of characters-dreamers in the story *White Nights* and Chekhov's *Story of an Unknown Man* are compared. In fact, throughout his work in the world of his own characters Chekhov discovers people with the characteristic features of Dostoevsky's world.

Keywords: Dostoevsky, Chekhov, quote, author, character-reader, character-dreamer, intertextual dialogue.

Ранний Чехов: «Безотцовщина» и «На большой дороге»

Поиски «достоевского» следа у раннего Чехова привели исследователей к самым истокам чеховского творчества, даже не к первым его публикациям, а к первым пробам пера – юношеской пьесе, написанной то ли в таганрогские гимназические годы, то ли в ранние студенческие в Москве и оставшейся в рукописи до ее обнаружения уже в

20-е годы XX века. Эту пьесу, текст которой утратил титульный лист, в разных исследовательских работах именовали «Пьесой без названия», «Безотцовщиной» или же по фамилии главного героя – «Платонов». В академическом издании она озаглавлена «Безотцовщина».

В 1970–80-е годы в работах М. П. Громова и И. Н. Сухих были отмечены тематические и почти цитатные переклички «Безотцовщины» с тремя романами Достоевского. В первую очередь было указано, что характеристика, данная Платоновым своему отцу: «Напомнил ему засеченных, униженных, изнасилованных, напомнил Севастопольскую кампанию, во время которой он заодно с другими патриотами бесстыдно грабил свою родину <...> И он поглядел на меня с таким удивлением! <...> Быть завзятым подлецом и в то же время не хотеть сознавать этого – страшная особенность русского подлеца», – это скрытая цитата из «Подростка» Достоевского: «...я тысячу раз дивился на эту способность человека <...> лелеять в душе своей высочайший идеал рядом с величайшею подлостью, и все совершенно искренно. Широкость ли это особенная в русском человеке, которая его далеко поведет, или просто подлость – вот вопрос!» [Громов 1977: 41]. Позже было замечено, что в обличительных монологах Платонова в адрес отца проступают и черты Фёдора Павловича Карамазова, а содержание речей и манера высказываться у таких чеховских персонажей, как Глагольев-сын и Глагольев-отец, восходят к Петруше и Степану Трофимовичу Верховенским [Сухих 1987: 19-20]. В уточнение последнего сопоставления можно добавить, что сама пара Глагольев 1 и Глагольев 2 функционально дублирует пару отца и сына Верховенских: отец – носитель идеалов прошлого времени, разглагольствующий о высоких материях, а сын – практик, напитанный разрушительными идеями нового времени.

Итак, «Подросток», «Бесы», «Братья Карамазовы». Думается, к этим трем можно добавить еще один роман Достоевского – «Идиот».

В «Безотцовщине» есть герой, стоящий особняком в системе чеховских персонажей. Это герой сильных страстей и активных действий, мало соответствующий тем представлениям, которые кажутся типичными по отношению к людям чеховского мира. Он не из круга Платонова, хотя знает всех и все знают его, – бродяга и конокрад Осип. При его появлении на сцене вдова-генеральша Анна Петровна говорит о нем: «Экие ведь какие зверские глаза!» [С XI, 40]. Платонов так отзывается о нем: «Одно из интереснейших кровожадных животных современного зоологического музея», «человекоубийца и вор» [С XI, 40]. Жене Платонова Саше Осип рассказывает, как в первый раз увидел Анну Петровну: «Иду я по узлеску, недалече отсюда, смотрю, а она стоит в балочке: подсучила платье и лопухом из ручья воду черпает. Зачерпнет да и выпьет, зачерпнет да и выпьет, а потом голову помочит... Я спустился вниз, подошел близко да и гляжу на нее... Она и внимания не обращает: дурак, мол, ты, мужик, мол, зачем же мне на тебя внимание обращать в таком случае? “Сударыня, говорю, ваше превосходительство, попить холодной водицы, знать, захотели?” – “А тебе, говорит, какое дело? Ступай отсюда туда, откуда пришел!” Сказала и не смотрит... Я оробел... Меня и стыд взял, и обидно стало, что я из мужицкого звания. “Чего смотришь на меня, дуралей? Не видал, говорит, никогда людей, что ли?” И посмотрела на меня проницательно... “Аль, говорит, понравилась?” – “Страсть, говорю, понравились! Уж такая вы, ваше превосходительство, благородная, чувствительная особа, такая красавица... Красивей вас, говорю, отродясь не видал...” <...> И с той поры я как будто очумел... Верите ли? Не ем, не сплю... Всё она у меня перед глазами... Закрою,

бывало, глаза, а она перед глазами... Таковую нежность на себя напустил, что хоть вешайся! Чуть было не утопился от тоски, генерала хотел подстрелить...» [С XI, 90-91].

Осип сам сознаёт и признаётся в полном подчинении своей страсти: «Бывало, что ни прикажет, всё исполняю... Приказала бы самого себя слопать, себя бы слопал...» [С XI, 91]. На это чувство накладывается вызванное отчаянием желание убить Платонова. Оно возникает после того, как Осип подсматривает сцену, в которой генеральша пытается соблазнить Платонова; он видит, как они обнимаются, целуются и договариваются о тайном ночном свидании:

«О с и п (*бьет шапкой оземь и плачет*). Кончено! Всё кончено, и чтоб оно провалилось сквозь землю! <...> Глаза лопались, в ушах кто-то здоровенным молотом колотил! Всё слышал! Ну как его не убить, ежели хочется в клочки его разорвать, слопать... <...> Надо убить...» [С XI, 112].

В этой же ночной сцене генеральша играет чувствами Осипа, проверяет свою власть над ним:

«А н н а П е т р о в н а. Подсматриваешь? Шпионишь? (*Берет его за подбородок.*) Всё видел?»

О с и п. Всё.

А н н а П е т р о в н а. А чего ты бледен так? а? (*Смеется.*) Ты влюблен в меня, Осип?

О с и п. Это как вам угодно.

А н н а П е т р о в н а. Влюблен?

О с и п. Я вас не понимаю... (*Плачет.*) Я вас за святую почитал... Ежели б приказали в огонь лезть, в огонь бы полез...» [С XI, 111].

Испытанием для Осипа будет не приказ лезть в огонь, а наказ генеральши подать ей сигнал выстрелом из ружья в воздух, когда Платонов отправится к ней на свидание. Осип исполняет ее волю, после чего дает себе зарок зарезать Платонова. Потом он в самом деле бросится на Платонова с ножом и едва не зарежет его, и только внезапное появление Саши помешает убийству. Характерна внутренняя борьба, которая происходит в сознании Осипа в этот момент: «Жалко убивать, да надо...» [С XI, 141].

Осип – не из тех чеховских персонажей, кто говорит цитатами из Достоевского или упоминает имя Достоевского, подобно героям «Загадочной натуре», «Шведской спички», «Дяди Вани» и других произведений Чехова. Но характер и поведение Осипа – это характер и поведение человека из мира Достоевского. Ближайший его ориентир – Парфён Рогожин из романа «Идиот», такой же парвеню в кругу Настасьи Филипповны, малообразованный, жестоко битый отцом, натура страстно безудержная и рабски покорная предмету своего поклонения. В рассказе Рогожина о том, как он впервые увидел Настасью Филипповну, сочетаются чувства плебейской униженности и страстного потрясения: «Я тогда, князь, в третьегоднейшей отцовской бекеше через Невский пробежал, а она из магазина выходит, в карету садится. Так меня тут и прожгло. <...> а мы у родителя в смазных сапогах да на постных щах отличались. Это, говорит, не тебе чета <...> всю ту ночь не спал» [Достоевский VIII, 11-12] (сравним рассказ Осипа о встрече с Анной Петровной: его тоже «в жар бросило» [С XI, 91], он тоже лишился сна и т. д.)

В портрете Рогожина с первой же страницы отмечена самая его отличительная черта – «с огненными глазами» [Достоевский VIII, 5]. Лейтмотивом в романе проходит упоминание о том, как в петербургской толпе выделяются глаза Рогожина. Князь Мышкин различает



их в разных местах города, не видя самого Рогожина: «Почему с ним опять эта дрожь, этот пот холодный, этот мрак и холод душевный? Потому ли, что опять он увидел сейчас эти глаза? Но ведь он и пошел же из Летнего сада единственно с тем, чтоб их увидеть! <...> Да, это были те самые глаза (и в том, что те самые, нет уже никакого теперь сомнения!), которые сверкнули на него утром, в толпе, когда он выходил из вагона Николаевской железной дороги; те самые (совершенно те самые!), взгляд которых он поймал потом давеча, у себя за плечами, садясь на стул у Рогожина» [Достоевский VIII, 192-193].

В одной из самых драматичных сцен, когда на лестнице гостиницы Рогожин замахивается ножом на князя Мышкина, сверкание глаз Рогожина усилено блеском ножа в его руке: «Глаза Рогожина засверкали, и бешеная улыбка исказила его лицо. Правая рука его поднялась, и что-то блеснуло в ней...» [Достоевский VIII, 195].

У Чехова этот след Достоевского прерывист, как бы мерцает сквозь текст его ранней пьесы. Распознать его затруднительно еще и потому, что «Безотцовщина» в высшей степени литературна, насыщена всевозможными реминисценциями, аллюзиями, которые часто переплетены в пределах не только одной сцены, но и в пределах одной фразы. Таковы и слова Платонова в той сцене, где Осип вынимает из-за пояса нож и валит Платонова на пол:

«П л а т о н о в (*кричит*). Руку! Пстой, пстой... <...> Руку! Пусти, Осип! Жена, сын... Это нож блестит?» [С XI, 141].

Тут последнее видение князя Мышкина перед его припадком на лестнице совмещается с последней репликой Дон Гуана из пушкинского «Каменного гостя»:

О, тяжело

Пожатье каменной его десницы!

Оставь меня, пусти – пусти мне руку...

Я гибну – кончено – о Дона Анна!

[Пушкин 1960: 370].

Любопытно преломление пушкинской сцены у Чехова: его Дон-Жуан – Платонов вызывает не к своей Доне Анне – Анне Петровне, из-за которой Осип пришел убить, а к тем, кто привязывает его к жизни, – к жене и сыну. Дополнением к пушкинским ассоциациям с «Каменным гостем» (статуя, несущая гибель) служит реплика приходящего к себя после схватки Платонова: «Эта тварь из чугуна вылита» [С XI, 142]¹.

Но при том, что след Достоевского пересекается с другими литературными напластованиями, он все-таки не теряется в литературном контексте ранней чеховской пьесы.

К «Безотцовщине» хронологически близок написанный Чеховым в 1885 году драматический этюд в одном действии «На большой дороге». В этом небольшом произведении образ Осипа получил развитие в образе бродяги Мерика. При сопоставлении «Безотцовщины» и «На большой дороге» слабый след, ведущий в чеховский мир от «Идиота», становится более отчетливым. Мерик наделен таким же поразительным взглядом, как чеховский Осип и Рогожин у Достоевского. Действие драматического этюда происходит в кабаке на большой дороге ненастной осенней ночью; Мерик входит в полутемную комнату, едва-едва освещаемую одной свечой, и кабатчик узнаёт его именно по глазам: «По глазищам спознал!» [С XI, 188]. Заночевавшая в том же кабаке

¹ См. также у Г. И. Тмарли: «Мститель Осип <...> пародирует статую Командора, а крик Платонова во время драки с конокрадом: “Руку! Пусти, Осип!” становится сниженной реминисценцией предсмертной реплики Дон-Жуана» [Тмарли 2012: 122].

богомолка Ефимовна не может вынести взгляда Мерика: «Глазища-то какие злющие!.. В тебе, парень, ворог сидит... Ты на нас не гляди. <...> Отверни глазища-то! Гордыню бесовскую отверни!» [С XI, 189].

В чеховский этюд включен рассказ о драматической любви Мерика, в результате которой он стал бродягой: влюбился, «ходил, как окаянный, заворуженный, счастьем похвальный... день и ночь как в огне, а пришла пора, открыл глаза... Не любовь была, а одно только обманство...» Его спрашивают: «Что ж ты ей сделал?» Мерик отвечает: «Убил, думаешь? Руки коротки... Не то что убьешь, но еще и пожалеешь... Живи ты и будь ты... счастлива!» [С XI, 200]. История Мерика – это типичный для чеховской драматургии «микросюжет» (см.: [Паперный 1982: 154-164]), соотносимый с «макросюжетом» произведения. Большой сюжет здесь связан с судьбой некогда богатого помещика Борцова, ставшего жертвой своего страстного чувства. Наиболее драматическая часть чеховского этюда – история исступленной, болезненной любви Борцова к Марье Егоровне, убежавшей от него сразу же после венчания к любовнику-адвокату в город. Читатель погружается в эту историю так же поэтапно, как в романе «Идиот» в сюжетную линию Настасьи Филипповны. У Достоевского князь Мышкин впервые слышит о Настасье Филипповне в вагоне поезда в разговоре с Рогожиным; затем в доме генерала Епанчина видит ее фотографический портрет; потом уже в доме Иволгиных встречается и узнаёт ее саму. У Чехова место действия остаётся одним и тем же, но сюжет развивается также в несколько этапов. Сначала на сцене появляется женский портрет в золотом медальоне – единственная ценность опустившегося Борцова, ныне не имеющего ни гроша в кармане, причем в портрете посторонние зрители, проявляющие любопытство, отмечают такие детали, как щеки, глаза и выразительность всего лица: «Чисто как живая! Говорить собирается...» [С XI, 194], – т. е. то, что было важнейшим для Мышкина в портрете Настасьи Филипповны: «...красота бледного лица, чуть не впалых щек и горевших глаз...» [Достоевский VIII, 68]. Потом в тот же кабак заворачивает с большой дороги проезжий, бывший крепостной Борцова Кузьма, который рассказывает о коварной женщине, погубившей его барина. А вскоре случай приводит сюда же и саму Марью Егоровну. Не веря своим глазам, Борцов «падает к ее ногам и рыдает».

«М е р и к (*вскакивает и пристально глядится ей в лицо*). Портрет! (*Хватает ее за руку.*) Она самая! Эй, народ! Жена баринова!»

Та же сцена в какой-то момент повторяет сцену борьбы Платонова с Осипом, а вместе с тем пародийно варьирует заключительную сцену «Каменного гостя»:

«М а р ь я Е г о р о в н а. Пошел прочь, мужик! (*Старается вырвать у него свою руку.*) <...> Пусти же руку! Не боюсь я!.. Подите прочь!»

Сюда же вплетен и пушкинский мотив гибельности для героя встречи со статуей Командора, – на сей раз в роли карателя порока выступает «наследник» Осипа Мерик:

«М е р и к. Так пропадай же ты, проклятая, пропадом! (*Взмахивает топором.*)

Страшное волнение. Все вскакивают с шумом и криком ужаса» [С XI, 203].

Рассказанная история страсти до самоотречения, важная роль портрета в медальоне, появление роковой женщины собственной персоной, попытка убийства ее – всё это переплетение наиболее ярких и запоминающихся мотивов из «Идиота». То, что сделано Чеховым, можно оценить как своеобразное перераспределение позиций и ролей Рогожина, князя Мышкина и Настасьи Филипповны. Едва ли будет ошибкой сделать вывод о том, что на первых порах творчества Чехов видел в Достоевском одну из сюжетных опор, по-

могающих ему справляться со сложностями композиции, неизбежными у всякого начинающего автора. В дальнейшем его обращения к Достоевскому изменятся по самому характеру: это будут цитаты, параллели, всяческие отсылки, переведенные из сферы сознания автора в сферу сознания его героев, людей уже из собственно мира Чехова.

«Обитатели» Достоевского и обыватели Чехова

Е. Д. Толстой принадлежит удачная исследовательская метафора: при перемене привычного угла зрения тексты Чехова «заподозриваются» [Толстая 1994: 13] в отношениях с прежде не попадавшими в поле зрения художественными и культурными явлениями. Пользуясь этой метафорой, можно сказать, что настала пора «заподозрить» целый ряд чеховских сочинений в связях с «Селом Степанчиковым и его обитателями».

Например, в пьесе «Дядя Ваня» под «подозрение» попадает профессор Серебряков. Поведение этого персонажа отмечено чертами многоликости, что в мире Чехова встречается нечасто. Постоянно находящийся в центре внимания, он не упустит случая пожаловаться на свое одиночество и заброшенность: «...я старик, почти труп. Что ж? Разве я не понимаю? И конечно, глупо, что я до сих пор жив. Но погодите, скоро я освобожу вас всех. Недолго мне еще придется тянуть» [С XIII, 76]. Другой аспект его поведения – умудренный старец, бескорыстно наставляющий своих близких перед расставанием с ними: «...я так много пережил и столько передумал, что, кажется, мог бы написать в назидание потомству целый трактат о том, как надо жить»; «позвольте старику внести в мой прощальный привет только одно замечание: надо, господа, дело делать! Надо дело делать!» [С XIII, 112, 113]. Ему противоположен образ деспота и эгоиста, сознаваемый и окружающими, и самим героем: «...какое самомнение! Какие претензии! <...> посмотри: шагает, как полубог!»; «...я эгоист, я деспот, – но неужели я даже в старости не имею некоторого права на эгоизм? Неужели я не заслужил?» [С XIII, 67, 76].

В свое время Ю. М. Лотман рассмотрел модель различных ролевых масок на примере реальной исторической личности – Ивана Грозного. В поведении Грозного отчетливо проявлялось несколько ролей, крайними из которых были «роль Бога», «Вседержителя» – и «роль беззащитного изгнанника». Как указал исследователь, «контрастность несовместимых тенденций приводила <...> к тому, что в самой основе поведения Грозного лежало возведенное в государственную норму "самодурство"» [Лотман 2004: 76-79]. В художественном изображении эта модель поведения с той же мотивировкой самодурства точно воспроизведена в повести Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» в образе Фомы Опискина. Одна из крайностей поведения Фомы – «непостижимое и бесчеловечно-деспотическое влияние» [Достоевский III, 9] на окружающих, в первую очередь – на «бедного дядю» рассказчика. В роли «великого человека» [Достоевский III, 13] Фома приближается к позиции если не самого Вседержителя, то его полномочного посланца: сначала с его голоса дядю убеждают «в том, что Фома ниспослан ему самим богом» [Достоевский III, 14], а впоследствии и сам Фома заявляет: «Я на то послан самим богом, чтоб изблечить весь мир в его пакостях!» [Достоевский III, 139]. «Я не верил себе, – сообщает рассказчик, – я понять не мог такой дерзости, такого нахального самовластия, с одной стороны, и такого добровольного рабства, такого легковерного добродушия – с другой» [Достоевский III, 71]. Одновременно, немотивированно для окружающих, Фома разыгрывает роль добровольного изгнанника. Для этого он выби-

рает момент, когда все возможные зрители собираются вместе, и вовлекает в действие старого камердинера Гаврилу:

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

Фома Фомич значительно взглянул на него.

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

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

– И узелок мой положил на телегу?

– Положил-с.

– Ну, так и я готов! – сказал Фома и медленно приподнялся с кресла. Дядя в изумлении смотрел на него» [Достоевский III, 136].

Коронный номер этой роли Фомы – его прощальная речь, обращенная к окружающим: «Я же, прощаюсь с вами навеки, хотел бы вам сказать несколько последних слов...» Мотивация этой речи: «я, человек пожилой и мыслящий» – сродни мотивации Серебрякова («позвольте старику...»). «И потому позвольте без объяснений, – торжественно обращается Фома к своим слушателям, – сказать вам только несколько прощальных и напутственных слов, последних слов моих в вашем, Егор Ильич, доме. Дело сделано, и его не воротить! Я надеюсь, что вы понимаете, про какое дело я говорю» [Достоевский III, 136-137].

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

И Фома направился к дверям» [Достоевский III, 138].

Рассказчик, имеющий право голоса в повествовании Достоевского, отмечает, что Фома не рассчитывал на реальную развязку «изгнания». Но события принимают непредсказуемый оборот: Фому неожиданно в самом деле выдворяют из Степанчикова, хотя почти сразу и водворяют обратно. Оказавшись, хотя и на краткий миг, настоящим изгнанником, он продолжает прежний мотив уже обоснованно: «Живите, цветите и в минуты счастья вспоминайте когда-нибудь про бедного изгнанника! <...> Скитальцем пойду я теперь по земле с моим посохом...» [Достоевский III, 153]. Характерно, что новые речи Фомы не слишком отличны от старых, с необоснованным мотивом изгнания. Комментарий рассказчика однозначно оценивает происходящее: «...предстоял такой соблазн помататься, можно было так хорошо поговорить, расписать, размазать, расхвалить самого себя, что не было никакой возможности противиться искушению. Он и не противился; он вырывался от не пускавших его; он требовал своего посоха...» [Достоевский III, 154].

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

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

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

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

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

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

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

В восторженную минуту, в состоянии душевного подъема дядя обращается к Фоме: «...если когда-нибудь тебе понадобится моя голова, моя жизнь, если надо будет броситься за тебя в разверстую бездну, то повелевай и увидишь...» [Достоевский III, 152]. Это обращение вызвано убеждением, что Фома – великодушнейший, добрейший, благороднейший человек. Аналогичная ситуация и сходная словесная формулировка встречаются в рассказе Чехова «Соседи»: «Ты великодушнейший, благороднейший человек. Я тебе бесконечно благодарен. Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми ее» [С VIII, 60]. У Чехова, как и у Достоевского, эти слова сопровождаются изрядной дозой провинциальной экзальтации. Они произносятся человеком, не понимающим истинного положения вещей, и адресованы тому, кто лишь по недоразумению воспринимается как заслуживший подобную признательность. После «Соседей» цитата «Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми ее» еще раз прозвучит в чеховской «Чайке» [С XIII, 40], и тоже в ситуации, окрашенной внутренней авторской иронией [подробней об этом: Головачева 1987: 79-80].

Один из первых исследователей темы «Чехов и Достоевский» М. П. Громов указал на другой источник этой цитаты: «Это – стилистическое эхо “Преступления и наказа-

ния»: «...если <...> понадобится тебе... вся моя жизнь <...> то кликни меня, я приду» [Громов 1977: 44]. В более поздней своей работе он привел и близкую по смыслу фразу из «Села Степанчикова» с обещанием дяди броситься за Фому «в разверстную бездну» [Громов 1989: 259]. Таким образом, слова чеховского героя с удвоенной силой резонируют тексту Достоевского. Наряду со скрытым цитированием, в рассказе «Соседи» есть явные сближения с миром Достоевского: в чеховском тексте встречается выражение «униженные и оскорбленные» [С VIII, 62], события из прошлого одного из героев оцениваются как «странный брак во вкусе Достоевского» [С VIII, 64]. На периферии сюжета «Соседей» происходят другие ассоциативные сближения с миром «Села Степанчикова». Одно из них проявляется в характерологической детали, относящейся к эпизодическому персонажу: «В столовой за вечерним чаем сидела одна только тетка. По обыкновению, на лице у нее было такое выражение, что она хоть и слабая, беззащитная, но обидеть себя никому не позволит» [С VIII, 57].

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

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

– Да и я довольно от вас натерпелась-с. Что вы сиротством моим меня попрекаете-с? Долго ль обидеть сироту? Я еще не ваша раба-с! Я сама подполковничья дочь-с!» [Достоевский III, 141].

И интонации, и содержание речей этой «сироты» совпадают с речами чеховских «сирот» [С VI, 88 и С XII, 214] Щукиной и ее двойника Мерчуткиной: «Я женщина слабая, беззащитная... Мой муж коллежский асессор, и сама я майорская дочь!» [С VI, 90]; «От всех обиду терплю и ни от кого доброго слова не слышу» [С XII, 212].

Столь же привычен в чеховском мире тип женоненавистника, более всего известный по водевилю «Медведь». В «Селе Степанчикове» он представлен помещиком Бахчевым, который заявляет во всеуслышанье: «...не люблю бабья! Только слава, что человек, а по правде, так один только срам...» [Достоевский III, 28]. Особенно он ополчается на добродушную тетушку рассказчика: «Ахи да охи, да клочет как курица <...> Только разве и есть в ней, что дамский пол: так вот и уважай ее ни за что, ни про что, за то только, что она дамский пол!» [Достоевский III, 24]. Чеховский «медведь», отставной поручик, «землевладелец» Смирнов вполне сошелся бы с ним и во взглядах, и в выражениях: «...все женщины, от мала до велика, ломаки, кривляки <...> а что касается вот этой штуки (хлопает себя по лбу), то, извините за откровенность, воробей любому философу в юбке может дать десять очков вперед!»; «вы думаете, что если вы поэтическое создание, то имеете право оскорблять безнаказанно?» [С XI, 303, 306]. В нетерпимом отношении к «дамскому полу» помещик Григорий *Степанович* Смирнов – духовный сын и наследник *Степана* Бахчеева, завсегдагая села *Степанчикова*. Сходство между героями усугубляется тем, что при внешней грубоватости каждый из них – довольно чувствительный человек, поддающийся женским чарам. В конце повести читателю ста-



нет известно, что Бахчеев делал предложение той самой тетушке, которую, казалось, не мог выносить. Тем же кончит и помещик Смирнов – предложением руки и сердца «ненавистному» слабому созданию.

Даже разговоры героев Достоевского и Чехова составляются не только из близких тем, но и из тех же формулировок. В третьем действии «Дяди Вани», в пылу спора с Серебряковым, Войницкий выкрикивает имена Шопенгауэра, Достоевского и сразу же останавливает себя: «Я зарпортовался!» [С XIII, 102]. Имя Достоевского сочетается здесь с характерным для Достоевского словом, которое дважды встречается и в «Селе Степанчикове». В одном случае так охарактеризован ораторствующий Фома: «Словом, Фома, от излишнего жара, зарпортовался. Но таков был всегдашний исход его красноречия» [Достоевский III, 10]; в другой раз рассказчик говорит о себе: «Словом, я сам почувствовал, что зарпортовался ужасно» [Достоевский III, 29]. Показательно, что у Чехова слово «зарпортовался» встречается также в рассказе «Корреспондент» и драме «Безотцовщина» – произведениях с не до конца еще выявленными реминисценциями из Достоевского. Ироническое выражение рассказчика из «Села Степанчикова»: «покрыто мраком неизвестности» [Достоевский III, 7] – произносится в «Лешем» Дядиным [С XII, 131], а в «Вишневом саде» – Лопахиным [С XIII, 240].

У Достоевского родовое гнездо в Степанчикове приравнивается к Ноеву ковчегу [Достоевский III, 6], и в историко-литературной перспективе такое сравнение получает особый смысл. Разглагольствующие «деспоты», благоговеющие или восстающие на своих кумиров «дяди», неукротимые «беззащитные существа», попадающие в нелепые положения «соседи» и прочие обыватели книжного мира Чехова – кровные родственники и потомки многих обитателей этого ковчега, сохранившие черты сходства со своими книжными «отцами» из мира Достоевского.

«Униженные», «оскорбленные» и «мечтатели» Достоевского и Чехова

Одно из ранних сочинений Достоевского – «Белые ночи» – было названо автором «сентиментальным романом». Был дан и уточняющий подзаголовок – «Из воспоминаний мечтателя». По аналогии с «Медным всадником» Пушкина, «Невским проспектом», «Шинелью» и «Носом» Гоголя, «Белые ночи» можно назвать петербургской повестью. Каких только грёз и призраков не навеивает этот фантастический город, – замечает о Петербурге герой Достоевского. Персонаж без имени, именующий себя Мечтателем, он сознаёт, что день за днём, год за годом погружается в «бесконечный рой восторженных грёз», уводящих его от жалкой реальной жизни. Одна из самых сокровенных фантазий Мечтателя, настоящий любовный роман, завершается встречей настрадавшихся в прошлом влюблённых на таком роскошном юге, какой только может быть создан воображением северянина: «далеко от берегов своей родины, под чужим небом, полуденным, жарким, в дивном вечном городе, в блеске бала, при громе музыки, в палатце (непреренно в палатце), потонувшем в море огней, на этом балконе, увитом миртом и розами, где она, узнав его, так поспешно сняла свою маску и, прошептав: “Я свободна”, задрожав, бросилась в его объятия...» [Достоевский II, 117].

В другой петербургской повести, «Рассказе неизвестного человека» Чехова, в повествование вплетается целый ряд мотивов, восходящих к «Белым ночам» Достоевского. Чеховская повесть по месту действия делится на две части: северную – петербургскую,

и южную – Венеция, Флоренция, Ницца. Северная часть в большей мере содержит отсылки к Достоевскому, а южная проливает свет на события петербургской поры именно через аллюзии на Достоевского. В Венеции чеховскому герою, в недавнем прошлом – тайному террористу, проживавшему в Петербурге по чужому паспорту, начинает представляться, что и он, и увезённая им за границу, обманутая любовником Зинаида Фёдоровна – «что оба мы участвуем в каком-то романе». Пояснений, какого толка этот роман, долго ждать не приходится: «она – злосчастная, брошенная, а я – верный, преданный друг, мечтатель <...>» [С VIII, 199].

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

«Белые ночи»:

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

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

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

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

О, как это бесчеловечно-жестоко! – начала она снова. – <...> Как вспомню, что я пришла к нему в первый раз сама, что я перед ним унижалась, плакала, что я вымаливала у него хоть каплю любви... И после этого!.. [Достоевский II, 132-133].

«Рассказ неизвестного человека»:

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

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

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

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

Какое унижение! – говорила она сквозь плач. – Жить вместе... улыбаться мне в то время, как я ему в тягость, смешна... О, какое унижение! [С VIII, 192-193].

В той же сцене в чеховском тексте обозначена характерная тема Достоевского – тема «униженных и оскорблённых»: «В её тихом, ровном плаче <...> слышались оскорбление, униженная гордость...» [С VIII, 193]. Позднее эта тема возобновится в мыслях Неизвестного о том, что он – «слуга, сторож, друг, необходимый спутник существа молодого, красивого <...> но слабого, оскорблённого, одинокого!» [С VIII, 198].

Очевидно, что Неизвестному, человеку с воображением и притом начитанному, Зинаида Фёдоровна представляется героиней, напоминающей то ли Настеньку из «Белых ночей», то ли Наташу Ихменеву из «Униженных и оскорблённых». Не случайно, конечно же, незадолго до сцены тяжёлого объяснения он вспоминал «о какой-то повести Достоевского», где «старик топчет ногами портрет любимой дочери» [С VIII, 190], то есть именно о романе «Униженные и оскорблённые» и одном из самых его драматичных эпизодов (старик Ихменев топчет медальон с портретом Наташи, а затем рыдает над ним в исступлении любви и отчаяния).

Самому себе Неизвестный у Чехова отводит роль «мечтателя», друга. В самом деле, между ним и героем «Белых ночей» поразительно много общего. Подобно Мечтателю Достоевского – человеку, оторванному от реальности, – Неизвестный чувствует свою непригодность к жизни: «Несмотря на свой жизненный опыт, я тогда мало знал людей, и очень возможно, что я часто преувеличивал ничтожное и вовсе не замечал важного» [С VIII, 187]. Подобно герою Достоевского, до знакомства с Настенькой робевшему заговаривать с женщинами, Неизвестный «встречал мало женщин» [С VIII, 143], и поэтому встреча с Зинаидой Фёдоровной производит на него не менее сильное впечатление, чем встреча Мечтателя с героиней «Белых ночей». Чеховский Неизвестный даже будет жить какое-то время в ожидании, что исполнится та заветная фантазия, о которой Мечтатель Достоевского рассказывал с увлажняющимися глазами: о невинной, чистой любви двух одиноких людей, находящихся в конце концов свое счастье «далеко от берегов своей родины, под чужим небом», на увитом цветами балконе палаццо, потонувшего в море огней.

Сюжет чеховской повести складывается так, что её герои, действительно, оказываются далеко от родины, под полуденным небом, на высоком венецианском балконе: «Я смотрю вниз на давно знакомые гондолы, которые плывут с женственною грацией <...> Пахнет морем. Где-то играют на струнах и поют в два голоса. Как хорошо! Как не похоже на ту петербургскую ночь, когда шёл мокрый снег и так грубо бил по лицу!» [С VIII, 198]. Их вечерние прогулки совершаются под южным звёздным небом, в одной гондоле, в окружении моря музыки и огней: «...наша чёрная гондола тихо качается на одном месте, под ней чуть слышно хлопает вода. Там и сям дрожат и колышутся отражения звёзд и прибрежных огней. Недалеко от нас в гондоле, увешанной цветными фонарями, которые отражаются в воде, сидят какие-то люди и поют. Звуки гитар, скрипок, мандолин, мужские и женские голоса раздаются в потемках...» [С VIII, 199].

Но, в отличие от финала выдуманной истории, посреди этой сказочной обстановки героиня Чехова не «сняла свою маску», не прошептала «Я свободна» и не бросилась в объятия героя. Среди гондол, огней, музыки и песен ее гнетут по-прежнему «до невероятного унылые, жуткие и, как снег, холодные воспоминания». В фантастических видениях Мечтателя пострадавшие герои «в один миг забыли и горе, <...> и все мучения», но в реальной жизни всё складывается иначе. Неизвестный, в ком так силён «мечтатель», не сразу осознаёт это: ему долго кажется, что вдали от Петербурга у Зинаиды Фёдоровны возникнет «страстная жажда жизни» [С VIII, 208] и как следствие – чувство привязанности к нему, её защитнику и другу. Только несколько месяцев спустя он начинает понимать, что играет совсем иную – «странную, вероятно, фальшивую роль» [С VIII, 204]. И это понимание наносит ему как «мечтателю» самый чувствительный удар: «мечты свернулись и сжались, как листья от жара» [С VIII, 203]. Так с помощью мотива,

явственно восходящего к Достоевскому, подготавливается очередное поражение чеховского героя: после его банкротства в сферах общественной и политической деятельности – несостоятельность и в новой роли защитника «оскорблённого существа».

Но было бы ошибкой думать, что Чехов, изображая такой итог своего героя, полемизирует с Достоевским. Этот финал был также предсказан в «Белых ночах» – в предчувствиях молодого Мечтателя, что недалеко то время, когда в расплату за бесплодный самообман придёт к нему неотвязная «чёрная дума», когда не будет ему покоя ни днём, ни ночью от «угрызений совести, угрызений мрачных, угрюмых...». «И спрашиваешь себя, – предвидел герой Достоевского, – где же мечты твои? и покачиваешь головою, говоришь: как быстро летят годы! И опять спрашиваешь себя: что же ты сделал с своими годами? куда ты схоронил свое лучшее время? Ты жил или нет? <...> Побледнеет твой фантастический мир, замрут, увянут мечты твои и осыплются, как жёлтые листья с деревьев...» [Достоевский II, 119].

В сложном характере безымянного рассказчика из «Белых ночей» мечтательность сочетается с поражающей трезвостью, патетичность – с почти неприкрытой самоиронией. Свою задушевнейшую фантазию он сопровождает ироническим комментарием: «уж, разумеется, Настенька»; «непременно в палаццо»; он готов в один миг и расплакаться, и расхотаться над собственным вымыслом. В чеховской повести характер неизвестного человека отмечен тем же сложным сочетанием самообмана и трезвости, сентиментальности и патетики. Психологические традиции Достоевского в данном случае очевидны. Вероятно, есть основания говорить и о прямом воздействии «Белых ночей» Достоевского как на писательское воображение Чехова, так и на читательское воображение его персонажа, героя «Рассказа неизвестного человека».

Литература

Головачева А. Г. Авторские цитаты в пьесе А. П. Чехова «Чайка» // Вопросы русской литературы: Республикан. межведомств. науч. сб. Вып. 2 (50). Львов, 1987. С. 77-81.

Громов М. П. Скрытые цитаты (Чехов и Достоевский) // Чехов и его время: сб. М.: Наука, 1977. С. 39-52.

Громов М. П. Чехов и Достоевский: великое противостояние // Громов М. П. Книга о Чехове. М.: Современник, 1989. С. 246-288.

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

Паперный З. С. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982. 285 с.

Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 4. М.: ГИХЛ, 1960. 599 с.

Сухих И. Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова. Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1987. 183 с.

Тамарли Г. И. Поэтика драматургии А. П. Чехова. Таганрог: Изд-во ТГПИ им. А. П. Чехова, 2012. 236 с.

Толстая Елена. Поэтика раздражения. Чехов в конце 1880-х – начале 1890-х годов. М.: Радикс, 1994. 400 с.

С. Б. Евдокимова


Симпатические чернила Чехова (Достоевский?)

Аннотация. Отношение Чехова к Достоевскому построено не только на отторжении и пародии, но и на формах сближения и диалогического преломления сходных сюжетов и коллизий. Анализ явного и скрытого диалога с Достоевским выявляет важные элементы поэтики Чехова: его отталкивание от мелодрамы и «надрывов», отказ от учительства, совершенно иное (по сравнению с Достоевским) представление о реализме, отход от метафизики, особое внимание к феноменологии восприятия, телесность восприятия и изображения, переосмысление комического и трагического.

Ключевые слова: Чехов, Достоевский, Набоков, «Загадочная натура», «Акульский муж», «Агафья», «Сон смешного человека», «Палата № 6», «Три сестры», «Село Степанчиково», «Тартюф», «Дядя Ваня», поэтика, мелодрама, пародия, сближение, отторжение, преломление, опосредованность, трансформация, «всё равно», телесность восприятия, интеллигенция.

Evdokimova, S. B.

Chekhov's invisible ink (Dostoevsky?)

Abstract. Chekhov's approach  as not limited to parody and rejection of Dostoevsky's literary strategies, but also included various ways of rapprochement and dialogical refraction of similar collisions and themes. The article demonstrates how an analysis of Chekhov's overt and hidden dialogue with Dostoevsky may reveal some important aspects of Chekhov's poetics: his recoiling from melodramatic imagination and "lacerations", his rejection of any form of literary preaching, his very different (as compared to Dostoevsky) concept of realism, his turning away from metaphysics, his emphasis on the phenomenology of perception, corporeity of perception and representation, and his reconsideration of the notions of the comic and the tragic.

Key words: Dostoevsky, Chekhov, Nabokov, *The Mysterious Nature*, *Akulka's Husband*, *Agafia*, *The Dream of the Ridiculous Man*, *Ward Six*, *The Three Sisters*, *The Village Stepanchikovo*, *Tartuffe*, *Uncle Vania*, poetics, melodrama, parody, rapprochement, rejection, refraction, transformation, "all the same," corporeity of perception, the intelligentsia.

І. Формы отторжения

Тогда как со многими русскими классиками, такими, как, например, Пушкин, Тургенев и Толстой, связь Чехова лежит на поверхности и дает обширный материал для интертекстуальных исследований и для сравнительной поэтики, чеховский Достоевский похож скорее на подтекст, написанный симпатическими чернилами. Не случайно в книге В. Б. Катаева «Литературные связи Чехова» [Катаев 1989] Достоевский почти не упоминается. Правда, в своей более поздней книге «Чехов плюс... Предшественники, современники, преемники» Катаев затрагивает важную для русской литературы тему вины, сопоставляя Достоевского, Толстого и Чехова, но рассматривает эту тему только в общих чертах, пунктирно [Катаев 2004: 62-69]. В своей статье «Достоевский и Чехов: Преемственность и пародия» Р. Г. Назиров подробно анализирует «Драму на охоте» как текст, насыщенный сюжетными мотивами из Достоевского, включая переработку эпизода из «Братьев Карамазовых» в Мокром, а также многочисленными другими аллюзиями на произведения романиста, и убедительно показывает, что и ранний рассказ Чехова «Слова, слова и слова» является криптопародией на II часть «Записок из подполья» [Назиров 2005: 159-168]¹. Об отталкивании от Достоевского говорит также С. А. Кибальник, продолжая анализ Назирова «Драмы на охоте» и дополняя его рассмотрением «Иванова» как продолжением полемики Чехова с Достоевским [Кибальник 2016: 114-130]. Однако, исследователи, как правило, рассматривали связь Чехова с Достоевским только с точки зрения его пародии на произведения Достоевского, а между тем связь эта глубже, чем может показаться на первый взгляд. Хотя Назиров очень точно отмечает, что ирония Чехова направлена на снижение, «которое имеет форму прозаической точности и дедраматизации», и что «во всех своих парафразах эпизодов Достоевского Чехов снимал драматические эффекты, добываясь естественности и бытовой достоверности», следует более подробно остановиться на анализе того, как отталкивание от Достоевского повлияло не только на трансформацию определенных мотивов в его творчестве, но и на его поэтику [Назиров 2005: 166].

Отношение Чехова к Достоевскому, наверное, так же сложно, как отношение к Достоевскому Набокова, который не только отрицал влияние на него Достоевского, но, как известно, отзывался о нем саркастически и ставил его в разряд второстепенных писателей. В своей критике Достоевского Чехов гораздо сдержаннее Набокова, но далеко не восторженное его отношение к великому классику русской литературы очевидно. Неоднократно отмечались несколько полемические слова Чехова в письме к А. С. Суворину от 5 марта 1889 года: «Купил я в Вашем магазине Достоевского и теперь читаю. Хорошо, но очень уж длинно и нескромно. Много претензий» [П III, 169]. Любопытно, что при всем различии темпераментов и способов выражения Чехов и Набоков реагируют

1 В своей статье «Чехов против Достоевского (“Драма на охоте” как роман-пародия)» С. А. Кибальник в основном следует Назирову, включая многочисленные аллюзии на «Братьев Карамазовых», «Бесы», «Идиота», «Записки из подполья» и «Преступление и наказание», рассматриваемые исследователем, но добавляет к этим подтекстам еще ссылки на «Дядюшкин сон» и «Игрока». Как и Назиров, объясняющий чеховскую ремарку «нескромно» в отношении Достоевского «жгучим лиризмом» Достоевского, который противоречил «чеховскому принципу “сдержанности”», Кибальник подчеркивает, что чеховский принцип «сдержанности» направлен на «рецидивы романтизма» в русской и мировой классике [Кибальник 2014: 221-236].

негативно на одни и те же аспекты творчества Достоевского, что безусловно свидетельствует об их мировоззренческой близости. Как известно, Набоков, очень критически и даже язвительно относившийся ко многим русским и мировым классикам, не только особо выделял Чехова и называл его своим «предшественником», но даже говорил о том, что если бы ему пришлось отправиться на другую планету, то с собой он взял бы именно произведения Чехова². Близость Набокова и Чехова, как мне представляется, проясняется и их отношением к тем писателям, которых они не любили – по принципу «скажи мне, кто твой враг, и я скажу, кто ты». Достоевский, разумеется, не был врагом ни Чехова, ни Набокова. Но обоих очень сильно раздражали определенные элементы поэтики великого писателя, которые они всячески старались изжить в себе самих (не всегда успешно!). Поэтому основным вопросом является двусоставной вопрос: что их раздражает в Достоевском и как это раздражение преломляется в их поэтике?

Обоих писателей отталкивают добродетельные проститутки и благородные убийцы (оба с пренебрежением и иронией отзывались о Раскольнике), приемы второсортных детективных романов, психология крайностей и вообще повышенный психологизм³, неправдоподобные совпадения, скандалы и драматические эффекты. Иными словами, оба возражали против того, что можно назвать мелодраматическим аспектом поэтики Достоевского. Оба беспощадно ее пародировали. Набоков прямо атаковал Достоевского за мелодраму: в своей рецензии на перевод «Тошноты» Ж.-П. Сартра Набоков ставит Сартра в разряд второстепенных писателей и обвиняет его за следование Достоевскому «в худшем своем варианте», за которым в свою очередь стоит «Эжен Сю, которому русский мелодраматист так многим обязан» [Nabokov 1973: 229]. Как замечает Жорж Нива, пародии на Достоевского очевидны в романе Набокова «Отчаяние», который является пародией на «мрачную достоевщину» и игрой с русской литературой [Nivat 1995: 400]. У Чехова мы видим аналогичные пародии не только в «Драме на охоте», но даже в самых ранних «осколочных» его рассказах, таких, как «Слова, слова, и слова» (1883) и «Загадочная натура» (1883). Поскольку преломление раздражения Достоевским у Набокова в его поэтике выходит за рамки данной статьи, остановлюсь подробнее лишь на том, как это «раздражение» формирует поэтику Чехова.

Говоря о чеховских пародиях, следует особо отметить рассказ 1883 года «Загадочная натура», который безоговорочно указывает на ироническое отношение Чехова к Достоевскому не только задолго до письма Суворину, но и до написания «Драмы на охоте»⁴. Рассказ этот важен тем, что он открыто ставит определенный тип поведения, способ выражения и тематику в контекст поэтики Достоевского. В рассказе молодая эксцентричная дама (явный намек на эксцентриков Достоевского!) жалуется на свои страдания молодому начинающему писателю и советует ему изобразить в своих произведениях ее душу и ее «загадочную натуру». Чеховская ирония направлена против мелодраматического страдания и вообще перенесения основных конфликтов жизни в сферу исключительно духовной реальности. Загадочность русской души с ее борьбой между добром и злом, бурными страстями, психологическими надрывами и неизменным страданием –

2 См. письмо Набокова Эдмунду Вильсону 1956 года [Nabokov 1980: 297]. Об отношении Набокова к Чехову см. статью Симона Карлинского «Набоков и Чехов» [Karlinsky 1995: 389-397].

3 Чехов часто иронизировал по поводу психологизма в литературе. Ср. замечания в «Скучной истории»: «Связал себя по рукам и по ногам психологическим анализом» [С VII, 123].

4 См. разбор рассказа в связи с отношением Чехова к мелодраме в статье: [Evdokimova 2007: 210].

это прежде всего ссылка на Достоевского, чья поэтика была в значительной степени сформирована тем, что Питер Брукс называет «моральным оккультизмом» и «модусом чрезмерности». Согласно Бруксу, который относит к «мелодраматическому воображению» не только прозу Бальзака, но и Достоевского, мелодрама основана на манихейском дуализме, неразрешимом конфликте добра и зла, а мелодраматические дилеммы построены на крайностях «или-или» и «всё или ничего». Брукс поясняет: «Поляризация одновременно горизонтальная и вертикальная: герои воплощают крайности, и они переживают крайности от вершин до бездн или наоборот почти одновременно» [Brooks 1979: 36]. Очевидно, что восприятие мира в «модусе чрезмерности» было чуждо Чехову, и эта чрезмерность раздражала его в Достоевском. Эксцентричная дама, описывая свою жизнь со всеми необходимыми для мелодраматического сюжета деталями (она дочь бедного чиновника, у нее добрый, но пьющий отец, который также еще и игрок; ее подавляла нищета – «Мать же... Да что говорить! Нужда, борьба за кусок хлеба, сознание ничтожества»), прямо указывает на Достоевского: «Жизнь моя так полна, так разнообразна, так пестра... Но главное – я несчастна! Я страдала во вкусе Достоевского... Покажите миру мою душу, Вольдемар, покажите эту бедную душу! Вы – психолог» [С II, 90]. Молодой писатель «постигает» душу этой «широкой натуры», прошедшей через «сомнение» и «муки зарождающегося неверия в жизнь» («Ваша чуткая, отзывчивая душа ищет выхода из лабиринта... Да! Борьба страшная, чудовищная, но... не унывайте!»), и отвечает на ее страдания поцелуем руки «около браслета», но не забывая при этом упомянуть Раскольникова: «Не вас целую, дивная, а страдание человеческое! Помните Раскольникова? Он так целовал» [С II, 90-91].

Проблема здесь, разумеется, не только в насмешке Чехова над стереотипами мелодраматического воображения (которое он часто высмеивает во многих других своих произведениях) и его недоверии к духовным безднам, надрывам, благородным убийцам, проституткам и прочим страдалцам, которыми полны романы Достоевского. Проблема в самом отношении Чехова к тому, что является сущностью реализма. Тогда как Достоевский ищет реализм в эксцессах, которые лучше отображают «идею», Чехов стремится изображать жизнь, «как она есть» и как она наблюдается в повседневной действительности и в самых простых ее проявлениях. Борьба с мелодрамой во многом определила театр Чехова и его литературные приемы⁵. Часто цитируемые слова Чехова – «в жизни люди не каждую минуту стреляются, вешаются, объясняются в любви. И не каждую минуту говорят умные вещи. Они больше едят, пьют, волочатся, говорят глупости. И вот надо, чтобы это было видно на сцене. Надо создать такую пьесу, где бы люди приходили, уходили, обедали, разговаривали о погоде, играли в винт, но не потому, что так нужно автору, а потому, что так происходит в действительной жизни» – не только являются художественным манифестом Чехова, но и как бы анти-манифестом Достоевского, так как Достоевский ищет «действительной жизни» как раз в том, что не происходит каждую минуту, и герои его почти каждую минуту «говорят умные вещи» [Фейдер 1928: 160]. Тогда как романы Достоевского насыщены драмой и трагедией (неслучайно В. Иванов называл их романами-трагедиями), Чехов

⁵ О снижении драматических эффектов, переработке мелодраматических фабул и отказе от традиционных сценических сюжетов, что приводило к совершенно новому типу драмы, писалось достаточно много. Подробнее об анти-мелодраматическом воображении Чехова см. в статьях С. Евдокимовой [Evdokimova 2007: 207-217], [Evdokimova 2012: 404-412].

парадоксальным образом стремится избежать драматизма и трагизма не только в прозе, но и в театре.

Насколько разные художественные и идеологические задачи ставят себе Достоевский и Чехов, хорошо прослеживается на сопоставлении текстов, в которых они обращаются к потенциально схожим сюжетам. Так, в рассказе «Агафья» (1886) Чехов на поверхности касается темы, которая лежит в основе рассказа Достоевского «Акушкин муж» из «Записок из Мертвого дома», хотя, разумеется, ни о каких подтекстах здесь говорить не приходится. Но разрешает он схожую коллизию совершенно в другом ключе не только с точки зрения содержания, изображения крестьянских нравов, женского вопроса, социальной несправедливости и т. д., но и с точки зрения литературных приемов и самого построения сюжета. Рассказ Достоевского построен по принципу нагнетания, которое заканчивается трагической кульминацией. Невинная Акушка является жертвой brutального патриархального общества с самого начала: ее бьют родители, бьет муж, даже убедившись в ее невинности, и наконец, убивает ее жесточайшим образом, облившись на ее слова прощения оболгавшему и опозорившему ее Фильке. В центре внимания Достоевского не столько Акушка, сколько ее муж, издевающийся над несчастной женщиной по навету и оказывающийся способным на страшное убийство только из-за того, что его жена проявила благодарность и любовь к тому, кто у нее попросил прощения. Здесь, конечно, имеют место и страшные нравы русской деревни, и дикие «надрывы» исковерканного нищетой, унижением и невзгодами сознания Фильки и мужа Акушки. В рассказе Чехова ситуация обещает быть похожей. Те же варварские обычаи, та же коллизия подозреваемой во внебрачной связи женщины (хотя, в отличие от Достоевского, героиня Чехова действительно идет на внебрачную связь) и патриархального домостроевского порядка. Ожидает трагедии и рассказчик. «Какая же ты все-таки бесстрашная, Агаша... А если узнает Яков?» – говорит рассказчик Агафье, пришедшей ночью на несколько часов к деревенскому любимцу женского пола, Савке [С V, 30]. Читатель, знакомый с творчеством Достоевского или хотя бы просто с деревенскими нравами, ожидает, что Агашкин муж сделает то же самое, что Акушкин. Если не убьет, то будут побои жесточайшие. Однако, тогда как в рассказе Достоевского женская сексуальность, да и вообще сексуальность полностью отсутствует – страсти разгораются из-за душевных надрывов, – у Чехова совершенно другое отношение к сексуальности. Женщины ходят к Савке сами («просят» к нему), он их не соблазняет, и их влечет к нему чисто физиологическая потребность. Причем Савка даже сам пытается их убедить быть осторожнее: «Я говорил бабам, не слушаются... Им, дурам, и горя мало!» [С V, 28]. Тема побоев и насилия остается как бы на заднем плане. В центре внимания Чехова не «загадочная натура» или душа человека, не страдания «во вкусе Достоевского», а простой человек с его физиологическими и эмоциональными потребностями и необязательно глубокомысленными разговорами. Чехов отказывается от трагедии, основанной на коллизии жертвы brutального патриархального общества и исковерканного тяжестями жизни сознания русской души. Тень этой трагедии всё время присутствует в виде ожидания рассказчика и читателя: «у меня похолодело под сердцем. В деревне, около крайней избы, на дороге, стоял Яков и в упор глядел на возвращающуюся к нему жену» [С V, 34]. Казалось, все предвещает ужасную развязку:


«– Ты бы хоть за куст спрятался... – сказал я Савке. – Нравно тебя муж увидит...

– Он и без того знает, от кого это Агашка идет... На огород по ночам бабы не за капустой ходят – всем известно.

Я взглянул на лицо Савки. Оно было бледно и морщилось брезгливою жалостью, какая бывает у людей, когда они видят мучимых животных» [С V, 34].

Но рассказ заканчивается, как и часто у Чехова, амбивалентно, одной фразой, которая не позволяет сделать вывод о том, что неизбежно последует трагический финал, и которая оставляет стратегию нагнетания катастрофы неразрешенной: «Агафья вдруг вскочила, мотнула головой и смелой походкой направилась к мужу. Она, видимо, собралась с силами и решилась» [С V, 34]. Сопоставление этих двух текстов показывает, насколько разными были художественные и идейные установки Достоевского и Чехова и как Чехов «переписывает» многострадальные сюжеты русской литературы. Именно отталкиваясь от коллизий, которые в русской литературе, и особенно у Достоевского, рисуют картины безграничного страдания, и от литературных приемов мелодрамы, Чехов вырабатывает свою художественную философию: снижение эффектов, недосказанность, отказ от дуализма души и тела, от поляризации, крайностей и трагических развязок.

II. Формы сближения: «Сон смешного человека», «Палата № 6», «Три сестры»

Отталкивание и отторжение от Достоевского, однако, не означает, что Чехова не интересовали глубокие философские проблемы, волновавшие Достоевского. И в том, как Чехов касается этих тем, проявляется его не только полемическое, а скорее диалогическое отношение к Достоевскому. Приведу один пример того, как Чехов использует одно из ключевых понятий Достоевского, «всё равно», и развивает его в своем творчестве. В «Сне смешного человека» (1877) понятие «всё равно» является основным мотивом, с которого собственно и начинается рассказ: «в душе моей нарастала страшная тоска по одному обстоятельству, которое было уже бесконечно выше всего меня: именно – это было постигшее меня одно убеждение в том, что на свете везде *всё равно*. <...> Я вдруг почувствовал, что мне *всё равно* было бы, существовал бы мир или если б никогда ничего не было» [Достоевский XXV, 105]. «Всё равно» в рассказе выделено курсивом. Это «всё равно» является отправной точкой и лейтмотивом рассказа Достоевского, основным преступлением «смешного человека». Именно «всё равно» ведет его к мысли о самоубийстве и к отказу в помощи  частной девочке⁶. Только тогда, когда он не только

6 Только в первых двух главах рассказа Достоевского, на протяжении всего лишь пяти страниц, выражение «всё равно» используется 17 раз, а в последующих главах совершенно исчезает:

«Может быть, потому что в душе моей нарастала страшная тоска по одному обстоятельству, которое было уже бесконечно выше всего меня: именно это было постигшее меня одно убеждение в том, что на свете везде **всё равно**. <...> Я вдруг почувствовал, что мне **всё равно** было бы, существовал ли бы мир или если б нигде ничего не было. <...> мне было **всё равно**. <...> Но мне стало **всё равно**, и вопросы все удалились. <...> Но им было **всё равно**, я это видел, и они горячились только так. Я им вдруг и высказал это: “Господа, ведь вам, говорю, **всё равно**”. Они не обиделись, а все надо мной засмеялись. Это оттого, что я сказал без всякого упрека, и просто потому, что мне было **всё равно**. Они и увидели, что мне **всё равно**, и им стало весело. <...> но мне было до того **всё равно**, что захотелось наконец улучшить минуту, когда будет не так **всё равно**, для чего так – не знаю <...> но сколько бы они ни кричали за своей перегородкой и сколько бы их там ни было, – мне всегда **всё равно** <...> Видите ли: хоть мне и было **всё равно**, но ведь боль-то я, например, чувствовал. <...> случись что-нибудь очень жалкое, то почувствовал бы жа-

осознает, что ему не «всё равно», но и принимает это осознание как основу нравственности и полностью берет вину на себя за то зло, которое существует в мире, он пробуждается к новой жизни.

Фраза «всё равно», которая несомненно восходит к рассказу Достоевского, является сквозным лейтмотивом многих произведений Чехова, особенно «Палаты № 6», «В ссылке» и «Трех сестер». В «Палате № 6» выражение «всё равно» используется 10 раз, и еще 4 раза его семантический вариант «разницы нет»:

«Значит, всё вздор и суета, и **разницы** между лучшею венскою клиником и моею больницей, в сущности, **нет** никакой» [С VIII, 92]. «Шпион или доктор, к которому положили меня на испытание, – это **всё равно**» [С VIII, 99]. «Между теплым, уютным кабинетом и этою палатой **нет** никакой **разницы**, – сказал Андрей Ефимыч» [С VIII, 100]. «Зачем вступаться? Пускай бьет, **всё равно** оба помрут рано или поздно» [С VIII, 103]. «Нас держат здесь за решеткой, гноят, истязуют, но это прекрасно и разумно, потому что между этою палатой и теплым, уютным кабинетом **нет никакой разницы**» [С VIII, 103]. «Мне **всё равно**, я на все готов. <...> Мне **всё равно**, хоть в яму» [С VIII, 118]. «**Всё равно**... – думал Андрей Ефимыч, стыдливо запахиваясь в халат и чувствуя, что в своем новом костюме он похож на арестанта. – **Всё равно**... **Всё равно**, что фрак, что мундир, что этот халат...» [С VIII, 120]. «Андрей Ефимыч и теперь был убежден, что между домом мещанки Беловой и палатой № 6 **нет никакой разницы**, что всё на этом свете вздор и суета сует» [С VIII, 120]. «Но теперь ему было **всё равно**» [С VIII, 125]. «Мне **всё равно**, – думал он, когда ему задавали вопросы. – Отвечать не стану... Мне **всё равно**» [С VIII, 126] (выделено мной. – С. Е.).

А в «Трех сестрах» выражение «всё равно» используется 31 раз!⁷ Удивительно поэтому, что даже такой тонкий читатель Чехова, как А. Дуркин в своей статье «Отклик Чехова на Достоевского: Случай “Палаты № 6”», говоря о многочисленных аллюзиях рассказа Чехова на «Братьев Карамазовых», совершенно пропускает текст, который, как мне представляется, является идеологическим ядром рассказа, а именно «Сон смешного человека» [Durkin 1981: 49-59]. Принято также считать, что в «Палате № 6» Чехов полемизирует с писателями-стоиками⁸. Это безусловно отчасти справедливо, независимо от того, правильно ли интерпретирует идеи стоиков чеховский врач, Андрей Ефимович Рагин. Но, как мне представляется, Чехов не просто полемизирует с неправильно понятым стоическим безразличием (которого у стоиков собственно и не было), но рассматривает моральные последствия безразличного отношения к жизни, которые сформулировал Достоевский в своей концепции «всё равно». Именно Достоевский связывает проблему

лость, так же как и тогда, когда мне было еще в жизни не **всё равно**. <...> мне всё на свете должно было стать теперь, более чем когда-нибудь, **всё равно**. Отчего же я вдруг почувствовал, что мне не **всё равно** и я жалею девочку? <...> смотря с земли на луну, было бы мне *всё равно* или нет? <...> Но неужели не **всё равно**, сон или нет, если сон этот возвестил мне Истину?» [Достоевский XXV, 105-109]. (Выделено мной. – С. Е.)

7 При этом «всё равно» используется только один раз в «Чайке», один раз в «Дяде Ване» и два раза в «Вишневом саде».

8 Взгляды доктора Рагина рассматривались в контексте идей Марка Аврелия или даже Толстого и Шопенгауэра. О философии Марка Аврелия и стоиков в творчестве Чехова писали А. П. Скафтымов [Скафтымов 1972: 381-403], Н. В. Капустин [Капустин 2003: 223], А. С. Собенников [Собенников 2006: 86-95], [Собенников 2008: 168-180], А. Г. Головачева [Головачева 2016: 17-29], В. И. Кашеев [Кашеев 2016: 30-49] и др.

«всё равно» не со способностью обрести высшее спокойствие и отречение от мира, а с отказом от ответственности за существующее в мире зло. Чехов, как и Достоевский, показывает несостоятельность и неубедительность самого понятия «всё равно», которое легко разрушается фактом физической боли. О том, что боль опровергает «всё равно», пишет и «смешной человек» Достоевского: «Видите ли: хоть мне и было всё равно, но ведь боль-то я, например, чувствовал. Ударь меня кто, и я бы почувствовал боль. Так точно и в нравственном отношении: случись что-нибудь очень жалкое, то почувствовал бы жалость, так же как и тогда, когда мне было еще в жизни не всё равно» [Достоевский XXV, 107]. Но тогда как «смешной человек» только философствует о боли, доктор Рагин ее испытывает, его, действительно, не только ударяют, но бьют. Чехов показывает катастрофические последствия философии «всё равно», ведущей к физическому и моральному хаосу, энтропии, смерти. Чехов явно «переписывает» и развивает «Сон смешного человека». Когда доктору Рагину стало «всё равно», как и «смешному человеку», он перестал ходить в больницу каждый день, потому что его преследует та же мысль, что и «смешного человека». «Смешной человек» представляет себе полное исчезновение мира в момент самоубийства, он не верит в бессмертие: «Рассердился вследствие того вывода, что если я уже решил, что в нынешнюю ночь с собой покончу, то, стало быть, мне всё на свете должно было стать теперь, более чем когда-нибудь, всё равно. Отчего же я вдруг почувствовал, что мне не всё равно и я жалею девочку?» [Достоевский XXV, 107]. Рагин представляет себе охладевшую землю через миллион лет и тоже, в отличие от Громова, не верит в бессмертие. И с этой перспективы полного исчезновения обоим героям становится «всё равно». Рагин отказывается видеть различия и принимает неверно понятую философию стоиков в отношении страдания. Как и «смешной человек», он по сути отвергает объективную реальность и признает только реальность своего сознания, своих чувств и субъективных ощущений. Но в результате этой философии «смешной человек» отталкивает девочку, а Рагин предает свои обязанности врача и приходит к ужасному выводу: нет разницы между его больницей и лучшей венской клиникой: «Значит, все вздор и суета, и разницы между лучшею венскою клиникой и моею больницей, в сущности, нет никакой» [С VIII, 126]. Мысль, что «всё равно», приводит обоих героев к имморализму и преступлению, ибо таким образом снимается личная ответственность. Только когда «смешной человек» признает личную ответственность, – т. е. начинает ощущать себя вторым Адамом, совершившим грехопадение («Знаю только, что причину грехопадения был я»), – только тогда он понимает, что не всё на свете «всё равно», и пытается спасти девочку и других людей. Рагину такой шанс не дан. Мотив «счастливого пробуждения» в «Сне смешного человека» и осознания «истины» заменен у Чехова картиной вечного сна, в который погружается Андрей Ефимыч: «Стадо оленей, необыкновенно красивых и грациозных, о которых он читал вчера, пробежало мимо него; потом баба протянула к нему руку с заказным письмом... Сказал что-то Михаил Аверьяныч. Потом все исчезло, и Андрей Ефимыч забылся навеки» [С VIII, 126]. Чехов отказывается от счастливой развязки и «обращения» героя к «Истине», тем более к истине с большой буквы. Тем не менее Рагин вынужден признать свое поражение, но осознание этого поражения приходит не через откровение, не через метафизику, а телесно – через боль. Считая разум первичным и усматривая особую ценность только в умственной деятельности, Рагин сначала отвергает телесность восприятия, пока не оказывается вынужденным ощутить свое тело как одновременно субъект и объект



восприятия⁹. Даже последний сон Рагина – не таинственное откровение, а отражение телесных стимулов: прекрасные олени – не плод фантазии, а лишь образ, сформированный тем, о чем он читал накануне. Именно описанию телесных ощущений героя посвящен последний абзац рассказа. Мысль о бессмертии в момент переживания последних телесных ощущений оказывается для героя не имеющей смысла: «А вдруг оно есть? Но бессмертия ему не хотелось, и он думал о нем только одно мгновение» [С VIII, 126]. Мертвое тело – освещенный луной лежащий на столе с открытыми глазами труп доктора – вот образ, который выбирает Чехов для художественной репрезентации философии «всё равно». Тогда как Достоевский использует в своей поэтике утопию и крайние эффекты – совпадения, фантастические сны, ангелов, открывающих истину, и внезапное осознание, данное через откровение, – поэтика Чехова основана на телесности восприятия¹⁰. Достоевский и Чехов сходятся в отрицании философии безразличия, но подходят к изображению этой проблемы разными художественными методами, хотя оба используют прием лейтмотивно повторяющейся фразы «всё равно». Метафизике Достоевского Чехов противопоставляет свое феноменологическое сознание¹¹.

Не менее важно понятие «всё равно» в «Трех сестрах», где оно тоже подается как своеобразный лейтмотив. При этом фразу эту используют все главные герои пьесы: Ирина, Ольга, Маша, Наташа, Андрей, Тузенбах, Соленый, Вершинин и Чебутыкин, который по сути является настоящим «идеологом» философии «всё равно». Рассмотрим, как мотив «всё равно» развивается на протяжении четырех действий пьесы:

«И р и н а. Брат, вероятно, будет профессором, он **всё равно** не станет жить здесь. Только вот остановка за бедной Машей» [С XIII, 120].

«М а ш а. **Всё равно**... Приду вечером. Прощай, моя хорошая...» [С XIII, 124].

«Ч е б у т ы к и н. Эва! У меня уж прошло. Два года, как запоя не было. (*Нетерпеливо.*) Э, матушка, да **не всё ли равно!**» [С XIII, 134].

«Н а т а ш а. Надо ей сказать, она пока может с Ольгой в одной комнате... **Всё равно** днем дома не бывает, только ночует...» [С XIII, 140].

«А н д р е й. Ничего. (*Рассматривая книгу.*) Завтра пятница, у нас нет присутствия, но я **всё равно** приду... займусь. Дома скучно...» [С XIII, 141].

«В е р ш и н и н. Да-с... Но мне кажется, **всё равно**, что штатский, что военный, одинаково неинтересно, по крайней мере, в этом городе. **Всё равно!**» [С XIII, 143].

«М а ш а (*тихо смеясь*). Когда вы говорите со мной так, то я почему-то смеюсь, хотя мне страшно. Не повторяйте, прошу вас... (*Вполголоса.*) А впрочем, говорите, мне **всё равно**... (*Закрывает лицо руками.*) Мне **всё равно**» [С XIII, 144].

«И р и н а. Ей, я думаю, **всё равно**» [С XIII, 145].

«Т у з е н б а х. **Всё равно**... (*Встает.*) Я не красив, какой я военный? Ну, да **всё равно**, впрочем...» [С XIII, 147].

9 «Смешной человек» Достоевского открывает для себя «истину», ради которой хочет бороться: «“Сознание жизни выше жизни, знание законов счастья – выше счастья” – вот с чем бороться надо!» [Достоевский XXV, 119]. Рагин, напротив, считает «уразумение» выше «жизни»: «Свобода и глубокое мышление, которое стремится к уразумению жизни, и полное презрение к глупой суете мира – вот два блага, выше которых никогда не знал человек» [С VIII, 97].

10 О телесности поэтики Чехова см. статью С. Евдокимовой: [Евдокимова 2016: 77-89].

11 Об отгалкивании Чехова от метафизики см. статью С. Евдокимовой об отношении Чехова и Шестова к философии: [Евдокимова 2010: 219-245].

«А н д р е й (*сконфуженный*). Ряженных не будет. Видишь ли, моя милая, Наташа говорит, что Бобик не совсем здоров, и потому... Одним словом, я не знаю, мне решительно **всё равно**» [С XIII, 152].

«Ч е б у т ы к и н. Так-то оно так, да одиночество. Как там ни философствуй, а одиночество страшная штука, голубчик мой... Хотя в сущности... конечно, решительно **всё равно!**» [С XIII, 153].

«С о л е н ы й. Первый раз я говорю о любви к вам, и точно я не на земле, а на другой планете. (*Трет себе лоб.*) Ну, да **всё равно**. Насильно мил не будешь, конечно...» [С XIII, 154].

«С о л е н ы й. Мне **всё равно**. Прощайте! (*Уходит.*)» [С XIII, 154].

«О л ь г а. Кто бы ни посватал, **всё равно** бы пошла, лишь бы порядочный человек. Даже за старика бы пошла...» [С XIII, 168].

«О л ь г а (*идет к себе за ширму*). Оставь это. Я **всё равно** не слышу» [С XIII, 169].

«О л ь г а (*за ширмой*). Я не слышу, **всё равно**. Какие бы ты глупости ни говорила, я **всё равно** не слышу» [С XIII, 169].

«К у л ы г и н. Что ж! Так принято, это *modus vivendi*. Директор у нас с выбритыми усами, и я тоже, как стал инспектором, побрился. Никому не нравится, а для меня **всё равно**. Я доволен. С усами я или без усов, а я одинаково доволен... (*Садится.*)» [С XIII, 174].

«Ч е б у т ы к и н. Что произошло? Ничего. Пустяки. (*Читает газету.*) **Всё равно!**» [С XIII, 174].

«Ч е б у т ы к и н. Не знаю. Может, через год вернусь. Хотя черт его знает... **всё равно...**» [С XIII, 177].

«Ч е б у т ы к и н. Барон хороший человек, но одним бароном больше, одним меньше – **не всё ли равно?** Пускай! **Всё равно!**» [С XIII, 178].

«Ч е б у т ы к и н. Это только кажется... Ничего нет на свете, нас нет, мы не существуем, а только кажется, что существуем... И **не всё ли равно!**» [С XIII, 178].

«М а ш а. У лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том... Кот зеленый... дуб зеленый... Я путаю... (*Пьет воду.*) Неудачная жизнь... Ничего мне теперь не нужно... Я сейчас успокоюсь... **Всё равно...** Что значит у лукоморья? Почему это слово у меня в голове? Путаются мысли» [С XIII, 185].

«Ч е б у т ы к и н. Да... такая история... Утомился я, замучился, больше не хочу говорить... (*С досадой.*) Впрочем, **всё равно!**» [С XIII, 187].

«Ч е б у т ы к и н (*в глубине сцены садится на скамью*). Утомился... (*Вынимает из кармана газету.*) Пусть поплачут... (*Тихо напевает.*) Та-ра-ра-бумбия... сижу на тумбе я... **Не всё ли равно!**» [С XIII, 187].

«Ч е б у т ы к и н (*тихо напевает*). Тара... ра... бумбия... сижу на тумбе я... (*Читает газету.*) **Всё равно! Всё равно!**» [С XIII, 188].

Бацилла «всё равно», кажется, заразила весь город и всех героев пьесы. Но особенно зловещей фигурой оказывается Чебутыкин, который, будучи врачом, как и доктор Рагин, несет особую ответственность за свое равнодушие и невмешательство. Кажущаяся сначала невинной фраза «всё равно» приобретает всё более и более зловещее звучание на протяжении пьесы, пока не достигает своей кульминации в предпоследних словах пьесы – в сцене, когда Чебутыкин обращается к своему любимому занятию, чтению га-



зет, и, напевая популярную песенку («Тарарабумбия, / Сижу на тумбе я, / И горько плачу я, / Что мало значу я»), которая неожиданно пародийно приобретает экзистенциальное значение, в очередной раз провозглашает: «Всё равно! Всё равно!». Ольга отвечает на это другим лейтмотивом пьесы, «если бы знать», и занавес опускается. Забывший всё на свете доктор («ничего не помню, решительно ничего»), относящийся ко всему с позиции «всё равно», оказывается как бы вне жизни; даже его собственное существование становится иллюзией: «Ничего... В голове пусто, на душе холодно. Может быть, я и не человек, а только делаю вид, что у меня руки и ноги... и голова; может быть, я и не существую вовсе а только кажется мне, что я хожу, ем, сплю. (Плачет.) О, если бы не существовать!» [С XIII, 160]¹². Отказ от активного участия в жизни, погруженность в «газетное время» вместо настоящей аутентичной темпоральности ведет его к моральному релятивизму и устранению от ответственности. В отличие от «смешного человека», герои Чехова не прозревают и не находят «Истину». Чехов строит свою пьесу (а также повесть «Палата № 6») в первую очередь так, чтобы осознание губительности философии «всё равно» наступило у читателя и зрителя. Герой Достоевского, «смешной человек», проповедует открывшуюся ему «истину». Ни чеховские герои, ни сам Чехов ничего не проповедуют. Тем не менее, то, что Чехов открывает читателю и зрителю, во многом соприкасается с философскими идеями Достоевского.

III. Формы преломления: «Село Степанчиково» и «Дядя Ваня»

Так же, как Чехов подходит к идеям стоиков в значительной степени через призму Достоевского (как показывает мой анализ «Палаты № 6»), так часто преломляются и подаются опосредованно и другие идеи и сюжеты из мировой классики, которые Чехов как бы контаминирует. Ярким примером такой контаминации является то, как он использует мольеровский сюжет «Тартюфа» через призму романа Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели»¹³. Связь «Дяди Вани» с «Тартюфом» Мольера очевидна. Профессор Серебряков напоминает Тартюфа по крайней мере в глазах самого дяди Вани, который берет на себя роль доверчивого Оргона. Мария Васильевна во многом похожа на мать Оргона, мадам Пернель, идеализирующую самозванца, ханжу, лицемера и обманщика. Чехов использует старый комический сюжет, включая мотив выживания семьи из дома (в обоих случаях неудачного), но сходство ограничивается только общим сюжетным ядром. Однако, мне кажется, что не обращалось достаточно внимания на то, что связь с «Тартюфом» в «Дяде Ване» опосредована и проходит через призму Достоевского, а именно, его повести «Село Степанчиково и его обитатели» (1859), хотя на аллюзии в «Дяде Ване» на «Село Степанчиково» указывала ранее А. Г. Головачева¹⁴.

Разумеется, немаловажно, что повесть Достоевского в период написания «Дяди Вани» была на слуху и на виду – в частности, и в буквальном смысле, так как в 1891 году Станиславский в Обществе искусства и литературы поставил пьесу по мотивам «Села Степанчикова» под названием «Фома». Именно то, как комический сюжет Мо-

12 Подробнее о роли Чебутькина в пьесе см. в статье С. Евдокимовой о проблеме бытия в «Трех сестрах»: [Evdokimova 2012: 73-75].

13 См.: [Евдокимова 2017: 40-48].

14 См. главу «Отеческие пенаты» и их обитатели» в книге А. Г. Головачевой «Пушкин, Чехов и другие: Поэтика литературного диалога» [Головачева 2005: 134-140].

льера, пройдя через призму Достоевского, трансформируется в пьесе Чехова, выявляет важные особенности драматургии писателя.

Как известно, повесть Достоевского, в свою очередь, написана как бы по канве «Тартюфа»¹⁵. Более того, в письме к Аполлону Майкову (январь 1856 г.) Достоевский говорил о том, что начал писать комедию, но отказался от жанра комедии в пользу комического романа, увлекшись приключениями своего героя. Вдова Достоевского в разговоре со Станиславским тоже подтверждала, что изначально Достоевский задумал «Степанчиково» именно как пьесу. Несмотря на связь с «Тартюфом», Достоевский, однако, считал, что создал в своем «комическом романе» чисто русский тип¹⁶.

Рассмотрим трансформацию двух основных персонажей Мольера – Тартюфа и Оргона – через призму Достоевского, – трансформацию, которая любопытным образом отражается в самой поэтике новой драмы Чехова. В пьесе Чехова устанавливается очень сложный культурный и жанровый диалог. Используя «романизированный» Достоевским комедийный сюжет, Чехов вычленяет у Достоевского именно его театральное ядро.

Остановлюсь сначала на некоторых очевидных параллелях. Чеховскую пьесу сближает с романом Достоевского как бы взгляд на события с точки зрения отношений племянника / племянницы и дяди, т. е. племянницы Войницкого (Сони) или, в случае Достоевского, племянника «дяди» Егора Ильича Ростанева, Сергея Александровича. Любопытно, что первое слово повести Достоевского – «дядя», относящееся к полковнику Ростаневу, повествование о котором ведется от лица его племянника, Сергея Александровича. У Чехова «дядя» вынесен в заглавие пьесы¹⁷. Кстати, именно этот аспект, т. е. персонаж как «дядя», отнюдь не всегда успешно отражается в мировых постановках чеховской пьесы, включая даже такую блестящую, на мой взгляд, кинематографическую версию, как «Ваня на 42 улице». Проблема Войницкого вполне доступна и понятна, с ней может идентифицироваться западный зритель. Но почему «дядя»?

Но вернемся к параллелям. И роман Достоевского, и пьеса Чехова являются своего рода «сценами из сельской жизни». Полковнику Ростаневу «лет сорок» – т. е. как раз приблизительно столько же, сколько Войницкому, которому сорок семь. Получив в наследство село Степанчиково, после смерти жены Ростанев поселился в деревне. В пьесе Чехова «дядя» не получает наследства, а живет в поместье, принадлежащем его покойной сестре, которое по праву должно принадлежать его племяннице Соне (имение было куплено отцом дяди Вани в приданое его покойной сестре). Но доля его наследства присутствует в этом имении тоже: «Имение это не было бы куплено, если бы я не отказался

15 То, что эта повесть Достоевского построена по правилам классической комедии и воспроизводит сюжетную схему «Тартюфа», отмечалось многими исследователями, включая М. П. Алексеева и К. В. Мочульского [Мочульский 1980: 143]. См. также подробное сопоставление характера Опискина с Тартюфом в статье Г. Дановского [Danowski: 4].

16 Безусловно, кроме общего сюжетного сходства с «Тартюфом», «Село Степанчиково» Достоевского имеет самые разнообразные русские источники, о которых писали исследователи, рассматривая характер Опискина или как пародию на Гоголя, или даже на Белинского. О разнообразных русских и западных источниках пародии в романе Достоевского см. соответствующие главы в книге С. А. Кибальника [Кибальник 2013: 89-159]. Об Опискине как пародии на Белинского см. работу С. Макевича [Mackiewicz 1947: 5].

17 Ср. наблюдения А. Г. Головачевой о смысловом разветвлении слова «дядя» в пьесе Чехова и в повести Достоевского [Головачева 2005: 134, 137].

от наследства в пользу сестры, которую горячо любил. Мало того, я десять лет работал, как вол, и выплатил весь долг...» [С XIII, 101].

Как у Достоевского, так и у Чехова (в чем оба следуют Мольеру), присутствует мотив матери, которая идеализирует самозванца. Как и генеральша Крахоткина у Достоевского («маменька»), Мария Васильевна, вдова тайного советника, постоянно упрекает сына, который только и занимается тем, что обеспечивает тех, кто пользуется его добротой. О самопожертвованной работе Ростанева его племянник замечает: «Карету, лакеев и кресла содержал непочтительный сын, посылая матери последнее, закладывая и перезакладывая свое имение, отказывая себе в необходимейшем, войдя в долги, почти неплатные по тогдашнему его состоянию, и все-таки название эгоиста и неблагодарного сына осталось при нем неотъемлемо» [Достоевский I, 6-7]. Как Ростанев, так и Войницкий преклоняются перед умом, ученостью и предполагаемыми нравственными достоинствами домашнего Тартюфа. После того, как в доме поселяется «Тартюф» (Опискин или Серебряков), привычный уклад совершенно меняется и разрушается. «Но вскоре дом дяди стал похож на Ноев ковчег», – замечает повествователь «Села Степанчикова» [Достоевский I, 6]. «С тех пор, как здесь живет профессор со своею супругой, жизнь выбилась из колеи...» – сетует Войницкий [С XIII, 64].

Параллелей можно найти множество. Однако наиболее интересным представляется то, как трансформируются образы Тартюфа и Оргона у Достоевского и Чехова. Начнем с Тартюфа. У Мольера Тартюф не только ханжа, лицемер и манипулятор, но и мошенник, нарушающий закон; он пытается завладеть имуществом Оргона, за что его и отправляют в тюрьму. Интрига Мольера в значительной степени построена на борьбе за имущество.

В отличие от мольеровского самозванца, русский Тартюф Достоевского, Фома Фомич Опискин, ведет себя гораздо более иррационально; он не нарушает закона и даже не преследует собственно корыстных целей. Тогда как Тартюф добивается того, что Оргон переписывает на него свое имение и всё свое имущество, русский Тартюф отказывается от денег, предложенных ему Ростаневым. Мольеровский герой – расчетливый жулик. Опискин – своего рода импровизатор манипуляции; в этом смысле он ближе к гоголевским героям типа Хлестакова, ибо он не имеет четкого плана действий. Но он отнюдь не так простодушен, как Хлестаков. Пытаясь компенсировать свое униженное состояние, он стремится к самоутверждению за счет других и получает удовольствие от психологической власти над ближними и тирании. Основной импульс для него – не корысть, а желание доминировать и подавлять окружающих. Хотя Опискин так же ловко пользуется риторикой религиозной добродетели, как и Тартюф, это не является основной чертой, ослепляющей Ростанева и его мать. Кроме фальшивой набожности, Достоевский наделяет Опискина еще и аурой учености. Опискин якобы «когда-то занимался в Москве литературою». Он грозит написать великое. Фома, как замечает рассказчик, был «литератором», но был «огорчен и не признан», «гений собирался прославиться». Итак, русский Тартюф Достоевского – не мошенник и не злодей. В глазах генеральши Крахоткиной и полковника Ростанева он человек не просто добродетельный, но ученый и непризнанный гений, хотя на самом деле никаким ученым или писателем и не является. Таким образом, Достоевский усложняет сюжет и характеры Мольера, вводя важную и характерную для русской культуры тему – преклонение перед гением.

Чехов далее развивает линию, намеченную Достоевским. Серебряков – действительно, профессор, и хотя Войницкий и называет иронично Серебрякова пишущим *perpetuum mobile* и обвиняет его в ничтожестве, очевидно, что он не мог бы добиться своих званий и кафедры, если бы не обладал определенными знаниями и квалификацией. Тогда как Опискин только делает вид, что что-то пишет, удаляясь к себе, Серебряков действительно продолжает свою научную работу: «Друзья мои, пришлите мне чай в кабинет, будьте добры! Мне сегодня нужно еще кое-что сделать» [С XIII, 66]. Хотя Войницкий ставит под сомнение качество его научной деятельности, у зрителя / читателя все же нет достаточных оснований, чтобы предположить ее отсутствие. Опискин только комически требует, чтобы Ростанев называл его «Ваше превосходительство». Серебряков «превосходительством» стал: «Сын простого дьячка, бурсак, добился ученых степеней и кафедры, стал его превосходительством, зятем сенатора и прочее и прочее» – негодует Иван Петрович [С XIII, 67]. В отличие от Тартюфа и Опискина, Серебряков не взывает к набожности и не манипулирует нравственными чувствами своих жертв. Его жертвы становятся таковыми совершенно добровольно. Он не злодей и даже не манипулятор, он просто эгоист, человек, заикленный на своих собственных интересах. Как справедливо замечает Елена, «ненавидеть Александра не за что, он такой же, как все. Не хуже вас» [С XIII, 73].

Итак, Чехов как бы очищает Тартюфа от мошенничества и сознательной тирании, и таким образом перемещает акцент со злодея на жертву. Как и почему Войницкий оказывается жертвой, если чеховский Тартюф виноват лишь тем, что он обыкновенный эгоист, каких сотни и тысячи? Именно поэтому Чехова интересует образ дяди Вани больше, чем Серебрякова-Опискина-Тартюфа.

Как же трансформируется образ Оргона через Ростанева к Войницкому? У Мольера очевидна сатира на чрезмерную религиозную набожность. Оргон очарован Тартюфом только из-за его якобы «святости». Он добр, доверчив, предан, хотя и наивен и неумерен в своих порывах. Слепота Оргона и его чрезмерная набожность высмеиваются Мольером, но в целом Мольера меньше интересует феномен жертвы, чем Достоевского и Чехова. Оргон – фигура чисто комическая.

Ростанев у Достоевского во многом следует образу Оргона. Он доверчив, добродушен, щедр. Но, в отличие от Оргона, он очарован не только благочестием Опискина, но и его ученостью. Он впадает в восторг от одного упоминания слова «наука». Здесь вступает в силу очень русская тема – преклонение перед гением, свойственное российской интеллигенции. В отличие от Оргона, убеждающегося в мошенничестве Тартюфа, которого разоблачают перед его глазами, Ростанев только недолго бунтует против Опискина. Повесть заканчивается, как фарс, «счастливой» развязкой и воцарением Опискина в семье в качестве абсолютного авторитета. Тогда как у Мольера здравый смысл все-таки торжествует, у Достоевского снятие маски не происходит. Более того, влияние Опискина только усиливается: в конце повести под его влиянием оказываются не только мамаша и отставной полковник, но и Настенька, ставшая женой Ростанева, и многие другие. Хотя в центре внимания Достоевского находится Опискин, загадочная склонность русского человека к сотворению кумиров высмеивается Достоевским в образе полковника. «Жертвовать собою интересам других – их призвание» [Достоевский I, 14]; «Иной бы назвал его и малодушным, и бесхарактерным, и слабым», – пишет племянник о своем дяде [Достоевский I, 14].



Трансформируя характер Оргона / Ростанева, Чехов развивает тему бесхребетного русского интеллигента, создающего себе кумира, не только в комическом ключе. Чехов шутивно ссылается на Достоевского в своей характеристике Войницкого: герой в отчаянии говорит, что из него мог бы получиться Шопенгауэр или Достоевский. Уже Достоевского явно интересовала странная способность прогрессивного русского интеллигента создавать себе кумира. Чехов ставит эту тему в более широкий философский и экзистенциальный контекст. Дело не в Тартюфе, не в Фоме, не в Серебрякове, не в том, что Серебряков – пустышка или мошенник. Серебряков – создание самого дяди Вани, и вопрос только в том, как и почему эти Серебряковы создаются и кто несет ответственность за создание Тартюфов. Конфликт из внешнего становится внутренним. Серебряков для Войницкого является своего рода козлом отпущения, которого можно обвинить в собственной несостоявшейся жизни. Чеховский герой перестает быть чисто комическим персонажем, являющимся жертвой обмана. Если Войницкий и является жертвой, то не кого-либо и даже не обстоятельств, а определенной идеологии, которая была характерна для либеральной российской интеллигенции того времени. Говоря о российской действительности, Чехов горько замечал: «Как люди охотно обманываются, как они любят пророков, вещателей, какое это стадо» [С XVII, 82]. «Нигде так не давит авторитет, как у нас, русских, приниженных вековым рабством, боящихся свободы», – сетует Чехов [С XVII, 68]. Проблема дяди Вани – проблема внутренней несвободы, которая так волновала Чехова всю жизнь. Его трагедия в том, что, преклоняясь перед авторитетами, он как бы теряет свою собственную идентичность и становится только «дядей».

Пьеса Чехова не заканчивается комической развязкой, как у Мольера или Достоевского. Мировосприятие ставшего традиционным для русской литературы героя-идеолога получает не только «смеховую» переоценку, но и трагическую. Но трагизм проявляется не тогда, когда Войницкий пытается застрелить профессора или отравиться, а когда он осознает тщетность надежд, связанных со служением идее, и невозможность простого разрешения конфликта между желаемым и действительным. У Мольера сюжетный конфликт разрешается путем традиционной развязки – *deus ex machina*. Счастливая развязка у Достоевского придает фарсово-комический характер его повести. Чехов оставляет своего комического героя перед экзистенциальной трагедией.

Мольер *разоблачает* лицемерие и ханжество. Достоевский объясняет любопытный феномен самозванца-Опискина его большим самолюбием. Чехов никого не разоблачает и ничего не объясняет. Но он задает вопрос: почему, как возникают такие Тартюфы? Кто в этом виноват? Именно в сравнении с комедией Мольера и повестью Достоевского лучше высвечиваются драматургические задачи Чехова. Он не только отказывается от злодеев и добродетельных героев, от счастливой развязки или даже вообще от разрешения конфликта, но и показывает трагизм комического и комедию трагического. Попытка убийства или самоубийства (действие предположительно трагическое) подается явно в комическом ключе. Но и комическое примирение приобретает трагические оттенки. И Тартюф, и Опискин – гротескные комедийные герои. Тартюф Чехова, Серебряков, – не более чем обыкновенный эгоист. Благодушный и доверчивый Ростанев – герой фарса. Смешной и часто нелепый Войницкий – герой экзистенциальной драмы бытия.

Любопытно, однако, что Чехов как бы вычленяет драматическое ядро в прозе Достоевского. Повесть эта (как, впрочем, и многие его произведения) очень театральна и

драматична в том смысле, что насыщена театрализованными диалогами. Основная «драма» у Достоевского происходит не в действиях, а именно в разговорах, в скандалах словесных. Принято считать, что пьесы Чехова малособытийны в смысле внешних конфликтов и описывают бытовое течение жизни. Однако, словесных скандалов у Чехова, может быть, не меньше, чем у Достоевского. Отказываясь от приемов классической комедии (он не разоблачает злодеев традиционными приемами комедии – путем залезания под стол или подслушивания), Чехов неожиданно как бы заимствует у Достоевского новый театральный прием – скандал словесный. Прием этот можно было бы назвать «скандал в комнате» (сцена предложения Серебряковым продать имение). «Скандал в комнате» – это не событийно-сюжетный, а идеологический скандал, который происходит во время чаепития или других семейных сборищ. Чехов возвращает театру то, что Достоевский апроприировал для своей прозы. Наиболее острым событием оказывается не внешнее действие, а именно «скандал в комнате».

Хотя Чехов не слишком любил Достоевского – в первую очередь его поэтику и его учительский подход к религии, он явно вступает не в спор, а в диалог с Достоевским. Театральность Достоевского он возвращает театру. А философия у Чехова подается скромно, «без претензий» – имплицитно.

Литература

Головачева А. Г. «Отческие пенаты» и их обитатели // Головачева А. Г. Пушкин, Чехов и другие: Поэтика литературного диалога. Симферополь: ДОЛЯ, 2005. С. 125-140.

Головачева А. Г. «Размышления Марка Аврелия» в философских спорах героев А. П. Чехова // Личная библиотека А. П. Чехова: литературное окружение и эпоха. Сб. мат-лов Международн. науч. конф. Таганрог, сентябрь 2015. Ростов н/Д.: Foundation, 2016. С. 17-29.

Евдокимова С. Б. Феноменология «человеческого тела» в поэтике Чехова // Философия Чехова. Мат-лы третьей Международн. конф. Иркутск, 28 июня – 2 июля 2015 г. Иркутск: Изд-во ИГУ, 2016. С. 77-89.

Евдокимова С. Б. Не сотвори себе Тартюфа (Мольер, Достоевский, Чехов) // Чехов на мировой сцене и в мировом кинематографе. XXXVII международн. научно-практич. конф. «Чеховские чтения в Ялте». Симферополь: ИТ «Ариал», 2017. С. 40-48.

Капустин Н. В. «Чужое слово» в прозе А. П. Чехова: жанровые трансформации. Иваново: Изд-во Ивановск. гос. ун-та, 2003.

Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1989.

Катаев В. Б. Чехов плюс... Предшественники, современники, преемники. М.: Языки славянской культуры, 2004.

Кащеев В. И. «Размышления императора Марка Аврелия Антонина о том, что важно для самого себя»: чеховский экземпляр книги // Личная библиотека А. П. Чехова: литературное окружение и эпоха. Сб. мат-лов Международн. науч. конф. Таганрог, сентябрь 2015. Ростов н/Д.: Foundation, 2016. С. 30-49.

Кибальник С. А. Проблемы интертекстуальной поэтики Достоевского. СПб.: Петрополис, 2013.

Кибальник С. А. Чехов против Достоевского («Драма на охоте» как роман-пародия) // Чеховская карта мира. Мат-лы международн. науч. конф. Мелихово, 3–7 июля 2014 г. Мелихово, 2015. С. 221-236.



Кибальник С. А. Чехов «читает» Достоевского (от круга чтения к стратегиям письма) // Философия Чехова. Мат-лы третьей Междунардн. конф. Иркутск, 28 июня – 2 июля 2015 г. Иркутск: Изд-во Иркут. гос. ун-та, 2016. С. 114-130.

Мочульский К. В. Достоевский. Жизнь и творчество. Paris: YMCA-Press, 1980.

Назирова Р. Г. Достоевский и Чехов: Приемственность и пародия // Назирова Р. Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: сб. ст. Уфа, 2005. С. 159-168.

Скафтымов А. П. О повестях Чехова «Палата № 6» и «Моя жизнь» // Скафтымов А. П. Нравственные искания русских классиков: Статьи и исследования о русских классиках. М.: Худож. лит., 1972. С. 381-403.

Собенников А. С. «Палата № 6» Чехова: герой и его идея // Чеховские чтения в Оттаве. Тверь-Оттава, 2006. С. 86-95.

Собенников А. С. А. П. Чехов и стоики // Философия А. П. Чехова. Мат-лы Междунардн. науч. конф. Иркутск, 27 июня – 2 июля 2006 г. Иркутск: Изд-во Иркут. гос. ун-та, 2008. С. 168-180.

Фейдер В. А. П. Чехов. Литературный быт и творчество из мемуарных материалов / Сост. В. Фейдер. Л., 1928.

Brooks Peter. The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. New Haven, London, 1979.

Danowski Grzegorz. Opiskin and Tartuffe: Tyranny and Freedom in Dostoevsky's *The Village of Stepanchikovo*. Toronto Slavic Quarterly. [Electronic resource: <http://sites.utoronto.ca/tsq/14/danowski14.shtml>.]

Durkin Andrew R. Chekhov's Response to Dostoevskii: The Case of *Ward Six*, Slavic Review, Vol. 40, No. 1 (Spring, 1981), pp. 49-59.

Evdokimova S. Chekhov's Anti-Melodramatic Imagination: Inoculation against the Diseases of Contemporary Theater, Chekhov the Immigrant. Translating a Cultural Icon. Edited by Michael C. Finke and Julie de Scherbinin, Bloomington, In: 2007, pp. 207-218.

Evdokimova S. Philosophy's Enemies: Chekhov and Shestov, in *Chekhov Through the Eyes of Russian Thinkers: V. Rozanov, D. Merezhkovsky, L. Shestov and S. Bulgakov*, Modern Perspectives. London Anthem Press, 2010, pp. 219-245.

Evdokimova S. Unmelodramatizing Drama: Cechov's Experiment, in Anton P. Cechov—der Dramatiker (Drittes internationales Cechov-Symposium Badenweiler im Oktober 2004). München, 2012, pp. 404-412.

Evdokimova S. Being as Event, or the Drama of *Dasein*: Chekhov's *The Three Sisters*, in Chekhov for the 21st Century. Edited by Carol Apollonio and Angela Britlinger. Bloomington, In, 2012, pp. 73-75.

Karlinsky Simon. Nabokov and Chekhov. The Garland Companion to Vladimir Nabokov. Edited by Vladimir E. Alexandrov. New York, 1995, pp. 389-397.

Mackiewicz Stanisław, Dostoevsky. London: Orbis, 1947.

Nabokov Vladimir. Strong Opinions. New York, 1973; New York: Vintage International, 1990.

The Nabokov – Wilson Letters, 1940 – 1971. Ed. By Simon Karlinsky. New York, 1980.

Nivat Georges. Nabokov and Dostoevsky, The Garland Companion to Vladimir Nabokov. Edited by Vladimir E. Alexandrov. New York, 1995, pp. 398-402.



М. М. Одесская

Достоевский и Чехов: отцы и дети

Аннотация. В статье рассматривается, как Эдипов комплекс – отношения отца и сына – отражается в произведениях Чехова и Достоевского, а также, как эта модель проецируется на литературные отношения.

Ключевые слова: Чехов, Достоевский, архетип, Эдипов комплекс, отец, сын.

Odesskaya, M. M.

Dostoevsky and Chekhov: fathers and sons

Abstract. The article discusses how the Oedipus complex – the interaction between father and son - is reflected in the works of Chekhov and Dostoevsky, as well as how this model is transferred to a literary relationship.

Keywords: Chekhov, Dostoevsky, archetype, Oedipus complex, father, son.

5 марта 1889 года Чехов написал А. С. Суворину: «Купил я в Вашем магазине Достоевского и теперь читаю. Хорошо, но очень уж длинно и нескромно. Много претензий» [П III, 169]. Это известное высказывание Чехова обычно цитируется, когда писателя нового поколения сравнивают с его великим предшественником, признанным мэтром, патриархом русской литературы. Заметим, что вышеупомянутое критичное замечание Чехов сделал через восемь лет после смерти своего великого предшественника, получив уже к тому времени публичное признание в виде высокой и престижной награды – Пушкинской премии. Трудно предположить, что до этого Чехов не был знаком с сочинениями Достоевского. Ведь, как известно, еще начинающий писатель-юморист пародировал стиль, приемы, персонажей, фабулы и мотивы многих своих предшественников, в том числе и Достоевского.

В статье «Достоевский и Чехов: преемственность и пародия» Р. Г. Назиров рассматривает как различные виды цитирования и пародирования сцен, мотивов, образов Достоевского в произведениях Чехова, так и случаи заимствований и парафраз, включенных в контекст, снижающий пафос повествования оригинала, а также приводит примеры стилизации. Наиболее подробно исследователь анализирует ранние произведения



Чехова и особенно «Драму на охоте». Вывод, к которому приходит Назиров, не бесспорный: «Лучший ученик – тот, кто дерзает спорить с учителем. И глубокая, уважительная полемика Чехова с Достоевским, делающая прямое заимствование неузнаваемым, – одна из форм преемственности. <...> А правда состоит в том, что молодой Чехов испытал сильное влияние корифеев русского романа, но в период творческой зрелости решительно и принципиально эмансипировался от влияний и Толстого, и Достоевского, хотя и не переставал учиться у них искусству большой повествовательной формы» [Назиров 2005: 168]. Трудно согласиться с тем, что Чехов продолжал учиться у своих предшественников «искусству большой повествовательной формы» и в период зрелого творчества. Назиров рассматривает отношения Чехова с литературными корифеями в категориях учителя и ученика. Однако спор ученика с учителем – столь же устойчивая архетипическая модель, как и спор, соперничество сына с отцом, нашедшая отражение в мировой литературе, глубоко исследованная психологами.

Начнем с того, что оба писателя испытали на себе в детстве и юности деспотизм и жестокость отца. Естественное стремление сына освободиться от зависимости отца нашло отражение в их произведениях.

Об авторитете отца, который имел власть над Достоевским всю жизнь, о классическом Эдиповом комплексе в отношениях между сыном и отцом написано немало психоаналитических работ. Среди них известная статья З. Фрейда «Достоевский и отцеубийство» (1928), а также цикл психоаналитических статей его последователя, одного из пионеров русского психоанализа И. Д. Ермакова [Ермаков 1999: 347-440]. В чеховедении тема взаимоотношений отца и сына, спроецированная на произведения писателя, разработана меньше, однако необходимо сослаться на работы американского исследователя Майкла Финка [Finke 2005: 38-50] и российского литературоведа С. В. Тихомирова [Тихомиров 2002], внесших существенный вклад в изучение вопроса.

Отношение к отцу у Достоевского было двойственным. С одной стороны, отрицательные черты его характера вызвали ненависть сына, с другой – идеализированный образ отца и чувство вины перед ним преследовали писателя. То, что отец одновременно являлся для сына в детстве и учителем, преподававшим ему латынь, укрепило его авторитет и, по предположению Ермакова, бессознательно переносилось на всякий авторитет, власть которого смиренно переносил будущий писатель. Авторитет, комплекс отца властвовали над Достоевским, когда он был учеником в пансионе Сушарда (что нашло отражение в романе «Подросток») и когда был студентом Инженерного училища, где безропотно переносил лишения из-за скупости отца, и когда покорно принял наказание за участие в деле петрашевцев [Ермаков 1999: 370]. «Несмотря на все то, что приходилось сыну терпеть от своего скупого и жестокого отца, – пишет И. Д. Ермаков, – только потребностью в идеализации отца (снова вина) можно объяснить его слова, сказанные брату в один из моментов, когда он решился говорить на эту тему: “...знаешь ли, брат, ведь это были люди передовые... и в настоящую минуту они были бы передовыми!.. А уже такими семьянинами, такими отцами... нам с тобою не быть, брат!..”» [Ермаков 1999: 370].

Размышлениям над характером отца, ранящим душу молодого человека, его стремлением к идеализации отца посвящены страницы позднего автобиографического романа Достоевского «Подросток». В романе Версиков в разговоре с Аркадием пронизательно

замечает: «Видишь, друг мой, я давно уже знал, что у нас есть дети, уже с детства задумывающиеся над своей семьей, оскорбленные неблагообразием отцов своих и среды своей» [Достоевский XIII, 373].

«Неблагообразные» черты отца Достоевского отразились, по мнению дочери писателя Любви Федоровны, в образе Федора Павловича Карамазова: «Мне всегда казалось, что Достоевский, создавая образ старика Карамазова, думал о своем отце. Конечно, это не точный портрет. <...> Достоевский, создавая тип Федора Карамазова, вероятно, вспоминал скупость своего отца, которая причинила его юным сыновьям такие страдания и так возмущала их, и его пьянство, а также и то физическое отвращение, которое оно внушало его детям. Когда он писал, что Алеша Карамазов не чувствовал этого отвращения, а жалел своего отца, ему, возможно, вспоминались те мгновения сострадания, которое боролось с отвращением в душе юноши Достоевского» [Достоевская 1992: 39-40]. Как видим, и Любовь Федоровна отмечает двойственное отношение сына к отцу, которое отразилось в последнем романе.

Протест и чувство вины сосуществовали и боролись в сознании Достоевского. По мнению И. Д. Ермакова, «Эдиповский комплекс влечет писателя как одна из действенных сил его бессознательного на заговор петрашевцев, обнаруживается вина, и она позволяет ему сравнительно нетрудно переносить все ужасы каторги и заниматься на каторге закаливанием своего здоровья» [Ермаков 1999: 371]. Это борение двух начал в душе Достоевского – стремление к абсолютной свободе и чувство вины, муки совести – нашло отражение в его романах. Вызов человека Богу, «проба» того, что есть абсолютная свобода, а в конечном счете – преступление и наказание – главная тема романов Достоевского. В последнем романе Достоевского отцеубийство, как показывает Николай Бердяев, имеет глубоко символический смысл. Отцеубийство, совершенное в мыслях, в тайнах души ведет к наказанию совестью. Абсолютная свобода, по Достоевскому, есть своеволие. «Разработка темы свободы достигает вершины в “Братьях Карамазовых”». Своеволье и бунт Ивана Карамазова – вершина путей безблагодатной человеческой свободы. Тут с необычайной гениальностью обнаруживается, что свобода, как своеволие и человеческое самоутверждение, должна прийти к отрицанию не только Бога, не только мира и человека, но также и самой свободы» [Бердяев]. Наказывая своих бунтующих, своевольных героев, Достоевский утверждает, что связь между отцом и сыном – Божеская. В чувстве сыновности человека Богу – суть гармонии и мирового порядка – таков нравственный итог романов Достоевского, прошедшего своих героев через мучительные поиски настоящей правды и очищенных страданиями.

В произведениях Чехова как раннего, так и более позднего периодов мы также найдем «неблагообразных» отцов и в той или иной мере выраженные противоречия между сыном и отцом. Эта тема звучит уже в ранних рассказах осколочного периода. Чехов, как и Достоевский, показывает жестокость телесных наказаний. Однако если у Достоевского Иван Карамазов описывает изуверские сцены наказания, сладострастной жестокости, граничащей с патологией (глава «Бунт»), то Чехов обращается к повседневным сценам воспитания кнутом. Высмеивая деспотичных отцов, тиранящих семью и вымещающих на детях свое дурное настроение из-за проигрыша в карты или из-за плохого самочувствия после попойки, Чехов показывает столкновение сына, невинной жертвы, с несправедливостью и самодурством отца, упражняющегося в «воспитании». Жерт-



вой плохого настроения отца становится гимназист Ваня из рассказа с красноречивым названием «Не в духе» (1884): «Так было жалко восьми рублей, так жалко, точно он в самом деле проиграл восемь тысяч. Когда Ваня кончил урок и умолк, Прачкин стал у окна и, тоскуя, вперил свой печальный взор в снежные сугробы... Но вид сугробов только растеребил его сердечную рану. Он напомнил ему о вчерашней поездке к воинскому начальнику. Заиграла желчь, подкатило под душу... Потребность излить на чем-нибудь свое горе достигла степеней, не терпящих отлагательства. Он не вынес...

– Ваня! – крикнул он. – Иди, я тебя высеку за то, что ты вчера стекло разбил!» [С III, 149].

Вряд ли воспитательные меры отца, которого мучает катар после бурных возлияний, пойдут впрок семилетнему Феде из рассказа с ироническим названием «Отец семейства» (1885). Отец устраивает за обедом скандал и до того расходится, утверждая свой авторитет родителя, что сцена воспитания превращается в фарс: «У меня, брат, не будешь шалить да плакать за обедом! Болван! Дело нужно делать! Понимаешь? Дело делать! Отец твой работает, и ты работай! Никто не должен даром есть хлеба! Нужно быть человеком! Че-ло-ве-ком! <...> Ты знаешь, сколько он мне стоит? Ты знаешь, мерзкий мальчишка, сколько ты мне стоишь? Или ты думаешь, что я деньги фабрикую, что мне достаются они даром? Не реветь! Молчать! Да ты слышишь меня или нет? Хочешь, чтоб я тебя, подлеца этакого, высек?

Федя громко взвизгивает и начинает рыдать» [С IV, 114].

Изображая подобные сцены, Чехов говорит о том, что поведение «неблагообразных» отцов не утверждает, а, напротив, роняет их авторитет. В более позднем рассказе «Отец» (1887) мы встречаемся с опустившимся отцом-пьяницей, прежде бывшим домашним тираном, который эксплуатирует терпение своих сыновей, выпрашивая у них деньги на выпивку и разыгрывая пьяные слезливые шутовские сцены в духе героев Достоевского¹: «– Обобрал я тебя, Боренька! – бормотал отец. – Бедные, бедные дети! Должно быть, великое горе иметь такого отца! Боренька, ангел мой, не могу врать, когда вижу твое лицо. Извини... До чего доходит мое нахальство, боже мой! Сейчас вот я тебя обобрал, конфужу тебя своим пьяным видом, братьев твоих тоже обираю и конфужу, а поглядел бы ты на меня вчера! Не скрою, Боренька! Сошлись вчера к моей бабенции соседи и всякая шваль, напился и я с ними и давай на чем свет стоит честить вас, моих деточек. И ругал я вас, и жаловался, что будто вы меня бросили. Хотел, видишь ли, пьяных баб разжалобить и разыграть из себя несчастного отца. Такая уж у меня манера: когда хочу свои пороки скрыть, то всю беду на невинных детей взваливаю. Не могу я врать тебе, Боренька, и скрывать. Шел к тебе големом, а как увидел твою кротость и милосердие твое, язык прилип к гортани и всю мою совесть вверх тормашкой перевернуло» [С VI, 270]. Характерно, что пьяный отец использует в своем монологе даже лексику героев Достоевского.

Можно заметить, что с 1886 года тема взаимоотношений сына с отцом приобретает

¹ Современники Чехова указали на сходство «Отца» со сценой из «Преступления и наказания» Достоевского. В Примечании к рассказу отмечено: «С. Андреевский нашел, что герой чеховского рассказа близок к Мармеладову, одному из героев романа Достоевского “Преступление и наказание”», – и приведено мнение критика: «“Отец” – очерк на мармеладовскую тему, – несмотря на избитость сюжета, увлекает вас совершенно самобытными оттенками в обрисовке „погибших, но милых“ отцов» («Новое время», 1895, № 6784, 17 января)» [С VI, 678]. Вариацию этого характера можно видеть и в рассказе «Анна на шее».

новый серьезный поворот в произведениях Чехова. Именно к этому времени укрепился авторитет Чехова в семье и в литературе. Уже несколько лет материально обеспечивая семью, он, по существу, занял место обанкротившегося отца. Более существенные и стабильные литературные заработки позволили снять в 1886 году дом из восьми комнат на Садовой, в котором Антон «расположился таким баринком в собственных спальне и кабинете» [Рейфилд 2006: 205]. Именно в это время Чехов пишет рассказ «Тяжелые люди», в котором, несомненно, отразились автобиографические черты. На этот факт указывает и английский биограф писателя Дональд Рейфилд: «Черты отцовского упрямства вперемежку с обидчивостью Чехов стал находить и у себя. В рассказе “Тяжелые люди”, написанном в октябре для “Нового времени”, описываются безобразные ссоры между отцом и сыном, вынужденными признать сходство характеров» [Рейфилд 2006: 207]. В этом рассказе показано, что сын дает отпор своему деспотичному отцу, выдерживая скандал и проявляя непокорность, защищая и отстаивая свое «я».

В статье «Отец и сын в повести Чехова “Моя жизнь”» Сергей Тихомиров дает тонкий психологический анализ и показывает, что реальные отношения Чехова с его авторитарным отцом отразились в творчестве писателя как исповедь бессознательного. Иными словами, посредством творчества писатель получает возможность объективно взглянуть на ситуацию своих отношений с отцом и пытается освободиться от довлеющего авторитета, по выражению С. В. Тихомирова, «отцеподобной» личности. Такой подход позволяет исследователю показать, сколь глубокой была психологическая травма, пережитая писателем в детстве и юности, и какое большое место в творчестве Чехова занимает деспотическая личность, по-разному варьирующаяся в его произведениях и выявляющая основные черты характера Павла Егоровича: «Разные грани личности и характера Павла Егоровича без труда просматриваются в образах лавочника Андрея Андреевича из “Панихиды” (1886), купца Авдеева из “Беды” (1887), унтера Пришибеева из одноименного рассказа, гробовщика Якова Бронзы из “Скрипки Ротшильда” (1894), другого Якова – Терехова, с его особенной верой, из повести “Убийство” (1895), старика Лаптева из повести “Три года” (1895), Беликова из “Человека в футляре” (1898)» [Тихомиров 2002: 145]. Детально анализируя отношения сына и отца в повести «Моя жизнь», Сергей Тихомиров выявляет три типа психологических реакций сына, которого он соотносит с Чеховым, на поведение авторитарной личности, подобной отцу писателя: «**Первый** – это чувство глубокой подавленности отцовской силой и властью. Мисаил говорит о безотчетном и болезненном, т. е. ненормальном, иррациональном чувстве вины перед отцом, чувстве, порождаемом не раскаянием и состраданием, а неизжитым с детства страхом, который заставляет его бояться (опять-таки необъяснимым образом) губернатора, “жандармов, полицейских и судейских”, т. е. людей, представляющих собой власть и, значит, по крайней мере потенциально авторитарных. <...> **Второй** момент – бунт против авторитарного отца, попытка защитить свое достоинство и тем самым (что не менее важно) преодолеть в себе вечное чувство подавленности и унижительного страха. <...> **Третий** момент – чувство искренней жалости и любви к отцу, иногда вспыхивающее в душе Мисаила, но неизменно перекрываемое более сильным чувством ненависти и отвращения, порождаемым установкой на бунтарское противостояние» <...> [Тихомиров 2002: 146]. Исследователь также говорит о том, что авторитарный тип личности отца и психастенический тип личности Чехова – это антиподы и вместе с тем перевер-

тыши, отражающиеся друг в друге. Чехов признавался в том, что страдает от своего слабого характера, неудобного для жизни, который сформировался под воздействием авторитарности отца и который психиатры определяют как психастенический тип личности. Однако психастенический тип личности, «любой ценой пытающийся избавиться от терзающих его сомнений и преодолеть свое безволие, начинает чувствовать зависть к авторитарной личности, пусть даже действующей агрессивно и бесчеловечно» [Тихомиров 2002: 148, 149]. С. В. Тихомиров находит красноречивые примеры поведенческих реакций героев-психастеников, которые уподобляются своим антиподам в момент раздражения и агрессивности, бунтуя и стремясь проявить свою волю, в таких произведениях, как «Тяжелые люди», «В родном углу», «Моя жизнь».

Нетрудно заметить, что при всем различии личностей Чехова и Достоевского и созданных ими героев произведений, типы реакций сына на отца и авторитарную личность – чувство подавленности и вины, бунт, любовь и жалость к отцу, – сплетенные в их противоречивом единстве, подобны. Сходно и то, что авторитарная личность отца оставила глубокую отметину в душе каждого из писателей, и творчество – способ разобраться, осмыслить эти отношения. В конце своей статьи Сергей Тихомиров обращается к сравнению ситуации противостояния сына и отца в «Моей жизни» и «Братьях Карамазовых» и совершенно справедливо говорит о том, что суть различий заключается в идеологической установке каждого из писателей. Нельзя не согласиться с тем заключением, к которому приходит исследователь: «Там, где герой Достоевского и, несомненно, стоящий за ним автор говорит: “я не могу, но я должен и хочу простить”, – Чехов оставляет одно только “не могу”. Разумеется, из этого не следует, что Чехов оказывается вне нравственности. Поскольку понимание нравственности зависит от наших идеологических пристрастий, отношение к ней может варьироваться. Однако автор “Моей жизни” определенно оказывается вне той нравственности, которая для Достоевского, и как писателя, и как моралиста, в моменты наивысших его прозрений воплощалась в идеале христианства и суть которой заключается в полном и окончательном отказе от самозафиксированности, от концентрации на своем “я”» [Тихомиров 2002: 153].

Сейчас, после того как мы попытались разобраться в сходстве и различиях психологических поведенческих моделей двух писателей посредством воплощенной в их произведениях архетипической ситуации взаимодействия сына и отца, вернемся к началу нашей статьи.

В 1889 году Чехов признается А. С. Суворину, что его отношение к Достоевскому противоречиво: «Хорошо, но очень уж длинно и нескромно. Много претензий». Такая оценка оставляет много вопросов, так как Чехов не объясняет, что «хорошо», поэтому более акцентируется то, что нехорошо. Важно подчеркнуть, что Чехов очень свободно высказывает свое критическое мнение, зная, несомненно, что Достоевский для Суворина был большим авторитетом, что, несмотря на все метания в оценках творчества великого писателя, издатель собрания сочинений Достоевского гордился своим личным знакомством с ним и даже «приписывал себе славу близкого друга семьи»². И объяснить критическое отношение к произведениям Достоевского можно скорее всего тем, что со второй половины 1880-х годов Чехов ищет свой путь в литературе и отмежевывается от «литературных генералов».

2 Подробнее об отношениях Суворина с Достоевским см. содержательную статью: [Чимириис].

«Нужны новые формы» – эти слова молодого начинающего драматурга Константина Треплева выстраданы самим Чеховым. Очевидно, в период написания «Чайки», пьесы, в которой большое место занимают вопросы литературы, литературного соперничества, Чехов испытывал то, что американский культуролог Хэрольд Блум называет страхом влияния. Архетип Эдипова комплекса можно спроецировать и на литературные отношения, что помогает выявить механизм динамики литературного процесса. Молодые гении создают свои шедевры в борьбе – они борются за освобождение от мощного влияния гениев старшего поколения. Однако рефлексия, неуверенность в оценке собственного творчества, характерная для психастенической личности, выражена в горько ироничном замечании другого литератора (что примечательно, преуспевающего!) из той же пьесы. Сравнивая себя с «отцами» в литературе, он, без сомнения, транслирует сокровенные мысли, терзавшие душу самого автора пьесы «Чайка»: «А публика читает: “Да, мило, талантливо... Мило, но далеко до Толстого”, или: “Прекрасная вещь, но “Отцы и дети” Тургенева лучше”» [С XIII, 30].

Потребность порвать с авторитетом, защитить свое «я» в соединении с неуверенностью в себе звучит в другой пьесе – «Дядя Ваня». Войницкий, подчинивший свою жизнь служению авторитету, профессору, который двадцать пять лет пишет об искусстве, ничего в нем не понимая, прозрев, пытается даже убить сотворенного им самим кумира, но по слабости не может этого сделать. Отчаянный вопль дяди Вани, завидующего своему сопернику, желающего занять его место и даже превзойти его, став кумиром душ и сердец: «...из меня мог бы выйти Шопенгауэр, Достоевский...» [С XIII, 102] – превращает в фарс ситуацию борьбы. Супостаты несокрушимы. Уезжая из имения, «отец» науки и просвещения произносит назидательные слова: «надо, господа дело делать! Надо дело делать!» [С XIII, 112], – перекликающиеся с ранним юмористическим рассказом, в котором отец семейства теми же словами поучает семилетнего сына.

Однако в письмах Чехова 1890-х годов можно видеть, что сам писатель преодолел влияние авторитета «отцов» в литературе. 24 февраля 1893 года он делится с Сувориным своим отношением к Тургеневу: наряду с восхищением он критикует мэтра за устаревшую манеру письма. Это напоминает то, как герой романа Тургенева Базаров полемизирует с «отцами», чья «песенка уже спета»: «<...> все женщины и девицы Тургенева невыносимы своей деланностью и, простите, фальшью. Лиза, Елена – это не русские девицы, а какие-то Пифии, вещающие, изобилующие претензиями не по чину. Ирина в “Дыме”, Одинцова в “Отцах и детях”, вообще львицы, жгучие, аппетитные, ненасытные, чего-то ищущие – все они чепуха. <...> Описания природы хороши, но... чувствую, что мы уже отвыкаем от описаний такого рода и что нужно что-то другое» [П V, 174, 175]. А в письме Суворину 27 марта 1894 Чехов без обиняков заявляет, что полностью освободился от влияния Толстого: «<...> а для меня Толстой уже уплыл, его в душе моей нет, и он вышел из меня, сказав: се оставляю дом ваш пуст. Я свободен от постоя» [П V, 284].

В 1893 году Чехов работал над повестью «Черный монах». Это произведение поистине неисчерпаемо по своему содержанию и потому бесконечно притягивает внимание исследователей, однако до сих пор оно не рассматривалось в интересующем нас аспекте. В повести – прав Сергей Тихомиров, интерпретирующий произведение как исповедь бессознательного [Тихомиров 2002: 61-70], – много автобиографического материала,

связанного с размышлениями Чехова о свободе личности, о творчестве. Тема творчества, бесспорно, волновавшая автора произведения, занимает в нем очень важное место. С творчеством связаны и темы счастья, которое испытывают вдохновенные личности, и бессмертия, даруемого гениям. Присутствует в этом произведении и тема взаимоотношений сына и отца. Темы одержимости идеей и перехода за границы видимого «средним» человеком в моменты экстатического, галлюцинаторного состояния творческой личности – эти темы, представленные в произведениях Достоевского и теснейшим образом связанные с ним самим, на наш взгляд, нашли отклик в повести Чехова. Открещиваясь от автобиографичности своего произведения, Чехов писал Суворину, что сам он психически здоров, хотя и не без оговорок: «Кажется, я психически здоров. Правда, нет особенного желания жить, но это пока не болезнь в настоящем смысле, а нечто, вероятно, переходное и житейски естественное. Во всяком разе если автор изображает психически больного, то это не значит, что он сам болен. “Черного монаха” я писал без всяких унылых мыслей, по холодном размышлении. Просто пришла охота изобразить манию величия. Монах же, несущийся через поле, приснился мне, и я, проснувшись утром, рассказал о нем Мише» [П V, 265]. По-видимому, автору «Черного монаха» был знаком феномен творческой личности, переживающей экстатические состояния, сопровождающиеся галлюцинациями, которые в медицине характеризуются как признаки психического заболевания. Чехов читал книгу итальянского психиатра и криминалиста Чезаре Ломброзо «Гений и помешательство», в которой затрагиваются темы сходства гениальных людей с помешанными, сумасшествия в среде ученых, артистов и художников. Произведения Достоевского прекрасно иллюстрируют подобные состояния. Можно сказать, что «Черных монах» – это не только исповедь бессознательного, но и психоаналитический опыт в форме художественного произведения.

Концентрация на своем «я», как известно, у героев Достоевского приобретает болезненные черты. Уже в ранней повести «Хозяйка» (1847) мы встречаемся с героем-отшельником, погруженным в себя, одержимым страстью к науке, живущим вне социальной реальности. Герой, Ордынов, – личность исключительная, он еще с детских лет «прослыл чудачком и был непохож на товарищей» [Достоевский I, 265]. Страсть к науке «снесла покамест его молодость, медленным, упоительным ядом отравляла ночной покой, отнимала у него здоровую пищу и свежий воздух» [Достоевский I, 265]. Достоевский характеризует своего героя как мечтателя и говорит, что люди такого типа – ученые, художники – оторваны от действительности: «Его пожирала страсть самая глубокая, самая ненасытимая, истощающая всю жизнь человека и не выделяющая таким существам, как Ордынов, ни одного угла в сфере другой, практической, житейской деятельности» [Достоевский I, 265]. Герой одинок, у него нет родителей, и только опекун, сослуживец отца, который является в повести фрагментарно, чтобы передать молодому человеку «шепотку денег» – «остаток проданного с молотка прадедовского наследия» [Достоевский I, 265], – связывает его с реальным материальным миром, некогда бывшей у него семьей. В этой фантастической повести, где перепутаны сон и реальность, появляется и отец, но как галлюцинация во время болезни в образе злого старика: «<...> он смутно чувствовал, как неведомый старик держит во власти своей все его грядущие годы, и, трепеща, не мог он отвести от него глаз своих. Злой старик следовал за ним всюду» [До-

стоевский I, 279]³. Болезнь и галлюцинации Ордынова связаны с попыткой «втеснить» себя в реальную, «чуждую» ему жизнь. В этой незнакомой и непонятной ему жизни, которую он «предчувствовал инстинктом художника», Ордынов встречает молодую женщину. Влюбляясь в созданный больным воображением образ идеальной красавицы, сливающийся в его снах и видениях с образом матери, герой испытывает восторг любви и экзальтацию, он постоянно находится в пограничном состоянии между сном и реальностью. Атмосфера сказочной таинственности, недосказанности окутывает повесть, и потому трудно сказать, что герою удается познать другую, чуждую для него жизнь. Реальная жизнь в повести «Хозяйка» тоже ирреальна. Ведь и предмет любви Ордынова, Катерина, – сказочный фольклорный персонаж, созданный его фантазией, весьма далек от реальности, и ее муж – злой старик, не то колдун, не то разбойник с ножом, словно переселился в убогую петербургскую коморку из былинно-песенного приволья.

В повести Чехова «Черный монах» есть мир реальный и мир фантастический, созданный больным воображением ученого, магистра философии и психологии Андрея Коврина. Как и Ордынов, Коврин погружен в свой внутренний мир, его единственная страсть – наука, которая захватывает и поглощает его полностью, «снегом» его молодость, лишает сна, истощает его нервную систему и подрывает здоровье. Коврин, как и Ордынов, – сирота, и у него тоже есть опекун, бывший его воспитатель, по сути – побочный отец, который любит молодого ученого как сына и гордится им, он даже готов оставить ему в наследство дело всей своей жизни – сад, а также отдать в жены свою единственную дочь. Созданный в воображении Коврина мир – иллюзорный, это проявление психического заболевания, следствие переутомления – галлюцинация, во время которой его посещает мистический черный монах и убеждает ученого философа в том, что он личность исключительная и что жизнь его имеет высокое предназначение. В разговоре Коврин обсуждает с монахом те темы, которые волнуют героев Достоевского и, в частности, Ивана Карамазова: об избранничестве, о бессмертии, о служении идее и высшей правде. Погружаясь в этот загадочный, невидимый для других мир, магистр совершает восхождение к своему идеальному сверх-«я», что дарит ему моменты экстаза и счастья. Именно под воздействием галлюцинации он объясняется в любви дочери садовода, Тане, которая преображается в красавицу в его больном, воспаленном после пережитого экстаза сознании: «Она была ошеломлена, согнулась, съезжилась и точно состарилась сразу на десять лет, а он находил ее прекрасной и громко выражал свой восторг» [С VIII, 244]. Любовь к созданному в воображении в минуты экзальтации прекрасному образу и неспособность любить реального человека у личностей, описанных Достоевским и Чеховым, получает трагическое завершение в «Черном монахе». Трагически заканчиваются в этом произведении и отношения «сына» и побочного отца, по сути антиподов, которые, что примечательно, представляют один и тот же тип личности – человека, одержимого идеей, страстью. Таня обвиняет Коврина в смерти отца, то есть в косвенном отцеубийстве.

Итак, можно сказать, что Чехов рассматривает в своей повести возможность «втеснить» описанный Достоевским тип личности – личности исключительной, одержимой страстью к науке, искусству, философии – в рамки социальной реальности и адапти-

3 И. Д. Ермаков соотносит этот эпизод с детской фобией писателя, связанной с образом отца, внушавшего страх, см.: [Ермаков 1999: 373].

ровать ее к ней. В чеховском сюжете эксперимент заканчивается трагически для обеих сторон. Однако Коврин вновь обретает счастье, как только снова встречается с черным монахом и соединяется со своим идеальным сверх-«я» в последней галлюцинации перед смертью. В повести «Черный монах» Чехов идет дальше своего предшественника, литературного «отца», Достоевского. Он ставит вопрос о возможности социальной адаптации исключительной личности – будь то гений или безумец, – личности, живущей в другой реальности, другом измерении.

Очевидно, собственное плохое физическое и психологическое состояние весной 1893 года вызывало у писателя опасения в том, что он скользит по краю душевного расстройства. В письме А. С. Суворину 28 июля 1893 года он так описал свое состояние и ощущения, которые переживал в тот период: «В самом деле, весной жилось мне противно. Я уже писал Вам об этом. Геморрой и отвратительное психопатическое настроение. Я злился и скучал, а домашние не хотели простить мне этого настроения – отсюда ежедневная грызня и моя смертная тоска по одиночеству. А весна была мерзкая, холодная. И денег не было» [П V, 216].

Повесть «Черный монах» – это, думается, не только исповедь бессознательного, но и анализ врача, и обобщение, которое он смог сделать на основе собственных чувств, пережитых в период депрессии, а также отклик на те впечатления, какие произвели на него произведения Достоевского. Объективный взгляд врача на ситуации, которые в горячечном бреде, лихорадке переживают герои Достоевского, позволил Чехову-писателю дистанцироваться от своего великого предшественника.

Литература

Бердяев Н. А. Миросозерцание Достоевского [Электронный ресурс]. Режим доступа: [//http://az.lib.ru/b/berdjaew_n_a/text_1921_dostoevsky.shtml](http://az.lib.ru/b/berdjaew_n_a/text_1921_dostoevsky.shtml) (дата обращения: 02.07.2017).

Достоевская Л. Ф. Достоевский в изображении своей дочери. Санкт-Петербург: Андреев и сыновья, 1992. С. 39-40.

Ермаков И. Д. Ф. М. Достоевский (Он и его произведения) // *Ермаков И. Д.* Психоанализ литературы. Пушкин, Гоголь, Достоевский. М.: НЛЮ, 1999. С. 347-440.

Назиров Р. Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сб. ст. Уфа: РИО БашГУ, 2005.

Рейфилд Д. Жизнь Антона Чехова. М.: Издательство Независимая газета, 2006. С. 205.

Тихомиров С. В. Опыт самопознания мелиховского отшельника // *Тихомиров С. В.* Творчество как исповедь бессознательного. Чехов и другие (Мир художника – мир человека, психология, идеология, метафизика). Ярославль: Ремдер, 2002. 160 с.

Чимирус Ю. В. Ф. М. Достоевский в восприятии А. С. Суворина (по материалам «Дневника» Суворина [Электронный ресурс]. Режим доступа: [//http://nauka.hnpu.edu.ua](http://nauka.hnpu.edu.ua) (дата обращения: 02.07.2017).

Finke, Michael C. Seeng Chekhov. Life& Art. Cornell University Press, 2005. 237 pp.

Роберт Л. Джексон

Чеховский райский сад, или Грехопадение русских Адама и Евы: «За яблочки»¹

Аннотация. Рассказ Чехова «За яблочки» рассмотрен как пародия на библейский сюжет о грехопадении Адама и Евы и изгнании из райского сада. Рисуя широкую картину российской действительности, Чехов переплетает повседневную жизнь и мифологию. Психолого-эстетический мотив «наслаждения жестокостью», существенный для чеховского рассказа, соотнесен с подобным мотивом у Достоевского, в «Записках из Мертвого дома» и «Братьях Карамазовых». Высказано предположение о влиянии «Братьев Карамазовых» на идейную основу и некоторые детали раннего рассказа Чехова.

Ключевые слова: Чехов, Достоевский, сюжет, ирония, пародия, мифопоэтический контекст, социальное притеснение, садистский мотив наслаждения жестокостью.

Jackson, Robert L.

Chekhov's Garden of Eden, or, The Fall of the Russian Adam and Eve: *Because of Little Apples*

Abstract. Chekhov's *Because of Little Apples* is studied as a parody for biblical myth of the Fall and expulsion out of the Garden of Eden. Chekhov interweaves everyday life and myth and arrives at a broad statement of Russian "condition". Psychological and aesthetic theme of "sadistic delight in cruelty," which is so important in Chekhov's story, is correlated with the same one in Dostoevsky's *Notes from the House of the Dead* and *The Brothers Karamazov*. The author supposes that *The Brothers Karamazov* influenced the main idea and some details of the early Chekhov's story.

Keywords: Chekhov, Dostoevsky, plot, irony, parody, mythopoetic context, social humiliation, sadistic delight in cruelty.

¹ Перевод публикации: Robert Louis Jackson. Chekhov's Garden of Eden, or, The Fall of the Russian Adam and Eve: *Because of Little Apple*, in *Slavica Hierosolymitana. Slavic Studies of the Hebrew University*. Vol. IV. The Magnes Press the Hebrew University. Jerusalem, 1979, pp. 70-78.

В большом фруктовом саду <...>
стлался черный, густой, едкий дым...

А. П. Чехов. «Черный монах»

1

Один из самых грустных и трагических рассказов Чехова написан им в числе первых: «За яблочки» (1880). Его стиль повествования напоминает «Записки охотника» Тургенева. Его ирония жестока. Его реализм резок и лишен сентиментальности. Рассказ «За яблочки» перекликается с проблемами, которые в первую очередь волновали Достоевского; и действительно, влияние Достоевского здесь весьма и весьма ощутимо. И тем не менее, рассказ этот – яркое свидетельство художественной самостоятельности Чехова и глубинного понимания им социальных проблем, свойственного всему его творчеству.

Сюжет рассказа незамысловат. Помещик Трифон Семенович и лакей Карпушка прогуливаются по садам поместья. Они застают крестьян – парня и девушку – за кражей яблोक. В качестве наказания сначала девушку заставляют побить парня, а потом наоборот. После этого оба они уходят из сада – в разные стороны.

Сила рассказа в том, как умело Чехов переплетает повседневную жизнь и мифологию, при этом рисуя широкую картину российской действительности. Трифон Семенович всевластный «господь бог» в своем «саду» в царской России; но мы видим в нем сходство с Богом, прогуливающимся по райским садам в Книге Бытия (3.8). «И услышали голос Господа Бога, ходящего в раю во время прохлады дня; и скрылся Адам и жена его от лица Господа Бога между деревьями рая». Его лакей Карпушка носит прозвище «опричник», что роднит его с ненавистными защитниками власти Ивана Грозного. Карпушка со своей «злорадно ухмыляющейся рожцей» больше похож на дьявола, чем на херувима. Трифон Семенович любит брать его с собой на прогулку, потому что с ним «и безопаснее и веселее». Парень и девушка – представители угнетенного крестьянского сословия, но они же и «Адам и Ева». А назначенное им оригинальное наказание, навсегда их разъединяющее, воспроизводит трагедию «грехопадения», предвещающего вечную трагедию мира людей. Особенность чеховского использования библейского сюжета заключается в «понижении» ее с общечеловеческого уровня до конкретной общественной ситуации в России. На протяжении всего рассказа Чехов пародирует Книгу Бытия и ее традиционные религиозные интерпретации. И тем не менее трагический мотив, доминирующий в истории Адама и Евы, сохраняется в финале чеховского повествования.

Первые строки рассказа «За яблочки» подчеркивают национальный контекст этой истории:

«Между Понтом Эвксинским и Соловками, под соответственным градусом широты и долготы, на своем черноземе с давних пор обитает помещичек Трифон Семенович. Фамилия Трифона Семеновича длинна, как слово “естествоиспытатель”, и происходит от очень звучного латинского слова, обозначающего единую из многочисленнейших человеческих добродетелей (возможно, “Беневоленский”. – *Р. Л. Д.*)».

Далее следует характеристика этого типичного русского помещика, данная точными социальными и экономическими терминами. Он владелец поместья, которое «зало-

жено и продается» уже много лет. Но благодаря своей финансовой «изворотливости» и «банковскому легковерию», Трифон Семенович, «подобно себе подобным, имя коим легион», живет на ссуды, умудряясь не платить проценты. Более того, у него «тричет-вертивековой опыт» этой изворотливости.

Трифон Семенович ни в коем случае не помещик посткрепостнического общества 1870-х или 1880-х годов, как сосед Федора Павловича Карамазова или Иудушка Головлев. Он – современник тех странных помещиков, которые населяют мир гоголевских «Мертвых душ». Это социальный и национальный типаж, чей рост пришелся на девятнадцатый век. Его «поместье» – или «сад» – это традиционное русское самодержавие и крепостничество. Моральный и социальный пафос рассказа «За яблочки» направлен против этой общественной и исторической конструкции.

Рассказчик, хоть и придерживается в описании Трифона Семеновича несколько шутовой манеры повествования, всё же не пытается утаить от нас свое к нему отношение. Он не только осуждает своего героя как вора и представителя отмирающего помещичьего класса, но и прямо именуется не самым приятным словом:

«Если бы сей свет не был сим светом, а называл бы вещи настоящим их именем, то Трифона Семеновича звали бы не Трифоном Семеновичем, а иначе; звали бы его так, как зовут вообще лошадей да коров. Говоря откровенно, Трифон Семенович – порядочная-таки скотина».

На этом месте, по-прежнему с легким налетом юмора, рассказчик объясняет, что он «его длинной фамилии по миру не пустил», ибо надеется, что пришлет ему Трифон Семенович по осени антоновских яблочек. Вот почему ограничился он лишь именем-отчеством – Трифон Семенович. «Описывать все добродетели Трифона Семеновича я не стану: материя длинная». Полное описание Трифона Семеновича якобы займет столько же времени, сколько Эжен Сю писал «Вечного Жида».

Далее содержится краткий перечень того, о чем у рассказчика нет времени рассказывать: привычки Трифона Семеновича не платить «ни долгов, ни процентов»; его «плутней в преферансе»; «проделок над батюшкою и дьячком»; и наконец «прогулок его верхом по деревне в костюме времен Каина и Авеля». Упоминание о Каине и Авеле не только предвосхищает широкий мифопоэтический контекст рассказа «За яблочки», но и выводит на одну из главных его тем – тему братоубийства.

Рассказчик ограничивает себя «одной только сценкой» с участием Трифона Семеновича, «характеризующей его отношение к людям». «В одно прекрасное во всех отношениях утро <...> Трифон Семенович прогуливался по длинным и коротким аллеям своего роскошного сада». Когда рассказчик показывает нам сад Трифона Семеновича, на уме у него поэтичность и вымысел. По его словам, этот «роскошный сад» «вдохновляет господ поэтов»; всё в нем словно говорит: «На, бери, человек! Наслаждайся, пока еще не явилась осень!». Однако поэтичность и вымысел не являются собственностью одних лишь поэтов. Склонность к поэзии питают и хозяин сада, и его «вольнонаемник» Карпушка. Последний «носит в себе неистощимый источник разного рода рассказней, прибауток, побасенок <...>. Он всегда рассказывает что-нибудь». Вот и сейчас, прогуливаясь по саду вместе с барином, он рассказывает «длинную историю» о том, как «какие-то два гимназиста в белых картузах» пытались упротить его «пустить их в сад», но он отказал и спустил на них собак. Ни хозяин сада, ни Карпушка



щедростью явно не отличаются. Едва Карпушка начал «в ярких красках изображать возмутительный образ жизни деревенского фельдшера», из дальнего угла сада донеслись подозрительные звуки.

Трифон Семенович и Карпушка бросаются на поиски злоумышленников. Глазам их предстает следующая картина: под яблоней «стояла крестьянская девка и жевала»; а рядом ползал на коленях широкоплечий парень (ее жених) и собирал с земли упавшие яблоки, самые спелые из которых он предлагал своей «Дульцинее». Как и в библейской истории, она попросила его сорвать яблоко прямо с дерева. Парень подпрыгнул, сорвал яблочко и протянул ей. «Но парню и его девке, – замечает рассказчик, – как и древле Адаму и Еве, не посчастливилось с этим яблочком». Не успели они полакомиться, как лица их побледнели «не потому, что яблоко было кисло, а потому, что они увидели перед собой строгую физиономию Трифона Семеновича и злорадно ухмыляющуюся рожицу Карпушки».

Происходящее в чеховском русском саду – острая пародия на библейскую сцену в райском саду, даже детали все те же. Притворная вежливость и заботливость, с которой Трифон Семенович и его ухмыляющийся вольнонаемник разговаривают с русскими «Адамом и Евой», скрывают садистское удовольствие, которое доставляют им жестокость и унижение. Стирается грань между богом и дьяволом. «Ну, как твое здоровье, Григорий?.. А как твое здоровье, дуся?.. А свадьбы вашей еще не было?» Григорий, почувствовав в словах Трифона Семеновича явную угрозу, уверяет, что взял только одно яблочко, да и то с земли. Но всезнающего хозяина сада не обманешь. Он злонамеренно насмехается над невежеством русского Адама. «Читать ты не умеешь, а воровать умеешь. Что ж, и то слава богу. Знания за плечами не носить». И Трифон Семенович решает даровать Григорию и его девушке «знание» о добре и зле. «А ну-ка, Григорий, расскажи нам сказку», – говорит он. Григорий возражает: «Сказок не знаю. Да нешто мне яблоки ваши нужны?» Трифон Семенович настаивает: «Ну, расскажи же нам какую-нибудь сказку. Я послушаю, Карп послушает, вот твоя красавица невеста послушает. Не конфузья, будь посмелей! Воровская душа должна быть смела, – резко говорит он. – Неужели не знаешь? А воровать знаешь? Как читается восьмая заповедь?» Пока Карпушка демонстративно рвет крапиву, которой будет стегать Григория, тот заводит рассказ о том, «как во время оно богатыри русские кощеев колотили да на красавицах женились». Разумеется, финал в сказке Григория прямо противоположен тому, что происходит в самом рассказе «За яблочки». В сказке богатырь убивает Кощея и женится на Дульцинее; в чеховской истории Григорий выпорот Трифоном Семеновичем. Чехов не случайно использует здесь имя «Кощей». В русском фольклоре это худющий костлявый старик, владеющий секретом вечной жизни, человек богатый, злой и, естественно, скряга. Трифон Семенович, хозяин русского сада, – самый что ни на есть русский кощей. Обитает он «между Понтом Эвксинским и Соловками» и отличается долгожительством как наследник тысячелетнего самодержавия и крепостничества; он тот, чье имя «легион».

Демонический Трифон Семенович – это пародия на великодушного, но сурового ветхозаветного Бога. А одна из его жертв, Григорий, в свою очередь – пародия на героя русского фольклора, богатыря. Он даже не Дон Кихот. (Любопытно, что нигде в тексте рассказа Чехов не использует имя Дон Кихота применительно к Григорию, хотя Трифон Семенович дважды именуется его невесту «Дульцинеей».) Здесь, в русском саду,

конфликт между Трифоном Семеновичем и Григорием закономерен. Несбыточность русской сказки, в которой богатырь побеждает кощея, – это в царской России всего лишь мечта. Примечательно, что Григорий рассказывает свою сказку не до конца. Рассказчик сообщает нам, что тот в конце концов потерял нить, «замололся и понес чепуху». Точно так же и история русских Адама и Евы и их конфликта с русским кощею – Трифоном Семеновичем – заканчивается, как и сказка Григория, «чепухой», а не победой морали. Эстетический идеал вырождается в образы красавца и красавицы. Блеклая русская «Дульцинея» перед «грехопадением» – это чистая профанация. А недосказанная сказка играет в чеховской современной аллегории роль символа; она предвосхищает поражение и «грехопадение» Григория и его суженой, русских Адама и Евы².

После катастрофического выступления Григория Трифон Семенович заставляет русскую «Дульцинею» прочесть «Отче наш», где присутствуют мотивы преклонения перед Небесным Отцом и его «волей», предчувствия наступления его «царствия». В ней содержится просьба «хлеб наш насущный даждь нам днесь», мольбы о прощении «долгов наших» и об избавлении «от лукавого». Самих слов молитвы в рассказе нет («Красавица покраснела и едва слышно, чуть дыша, прочла “Отче наш”»), как нет и рассказа Григория. Но ироничность этой сцены очевидна: Трифон Семенович, владелец сада и помещик, хоть и маскируется под человека религиозного, на самом деле и есть тот самый «лукавый», который не только раздаёт «хлеб» и «прощение», но и вводит Адама и Еву «во искушение». Пародийный антирелигиозный мотив нужен Чехову для обвинения общественного порядка в порочности. Миф о великодушном, строгом, но справедливом «Отце» рассыпается в прах вместе с образом справедливого «царя-батюшки». Смысл чеховской аллегории таков: это не «Бог» добрый и не Адам с Евой виноваты. Напротив, это Бог виноват, а Адам и Ева невинны.

«Грехопадение» русских Адама и Евы описано Чеховым с беспощадным реализмом. Трифон Семенович жалуется, что ни Григорий, ни его суженая не знают текста восьмой заповеди. И он придумывает наказание за «воровство»: пусть они по очереди побьют друг друга. «Плохо, родимые, что вы заповедей не знаете, – замечает Трифон Семенович. – Надо вас поучить. Красавица, это он тебя научил воровать? Чего же ты молчишь, херувимчик? Ты должна отвечать. Говори же! Молчишь? Молчание – знак согласия. Ну, красавица, бей же своего красавца за то, что он тебя воровать научил!» Девушка отказывается бить своего жениха. «Побей немножко. <...> Побей его, моя дуся!» Трифон Семенович грозит позвать слугу Матвея, чтобы тот побил девушку, и тогда она даёт Григорию пощечину и хватает за волосы. Григорий «преглупо улыбнулся и заплакал», а Трифон Семенович, распалившись до крайности, подзуживает: «Ты не держись, ему так больней! Ты потаскай его!» «Девка начала таскать, Карпушка обезумел от восторга, заливался и дребезжал». Наконец Трифон Семенович велит прекратить избиение («Спасибо тебе, дуся, за то, что зло покарала») и приглашает Григория ответить тем же:

«Ведь она тебя била? И ты ее побей! Это ей принесет свою пользу. Не хочешь? Напрасно. Карп, крикни Матвея!

2 Включая в рассказ эту незаконченную сказку, Чехов пользуется тем же приемом, что и в «Чайке» – «спектакль в спектакле». Там Треплев разыгрывает на сцене некую легенду, очень похожую на сказку про темные силы и воинственных рыцарей. Но пьеса обрывается – герой в «пустом колодце» сообщает о своей грядущей победе над дьяволом. Происходящее в «спектакле в спектакле» и оборванный финал пьесы предвосхищают судьбу самого Треплева в драме его жизни. См. мою статью: [Jackson 1967: 99-111].

Парень плюнул, крикнул, взял в кулак косу своей невесты и начал карать зло. Карая зло, он, незаметно для самого себя, пришел в экстаз, увлекся и забыл, что он бьет не Трифона Семеновича, а свою невесту. Девка заголосила. Долго он ее бил».

И лишь неожиданное появление «хорошенькой дочки» Трифона Семеновича с приглашением к чаю положило конец избению девицы. «Увидав папочкину выходку», дочка «звонко расхохоталась». «Довольно! – сказал Трифон Семенович. – Можете теперь идти, голубчики».

«И Трифон Семенович низко поклонился наказанным.

Парень и девка оправились и пошли. Парень пошел направо, а девка налево, и... по сей день более не встречались».

Конечно же, чеховский русский сад – не райский, а адский. Хозяин его – Сатана. Крестьянин Григорий и его суженая – жертвы. А их «грехопадение» – соучастие в отдалении их друг от друга, соучастие в садистской жестокости и унижении. Финальный эпизод оживляет тему братоубийства – тему Каина и Авеля, – которая заявлена в начале рассказа. Чехов подробно рассматривает эту тему в рассказе «Барыня» (1883). Здесь она центральная. Место «кошcea» Трифона Семеновича занимает помещица Елена Егоровна Стрелкова, питающая сексуальный интерес к женатому крестьянину. Молодой человек поначалу отказывается жить с помещицей, предав свою жену, но в конце концов сдается под давлением брата и отца. И в результате – полный распад семьи и погружение в кошмарную атмосферу братоубийства и преступления.

2

«У нас историческое, непосредственное и ближайшее наслаждение истязание битьем», – замечает Иван в «Братьях Карамазовых». Чеховская сцена в саду – с ее мотивами физической жестокости, духовного убожества, унижения человека и садистского удовольствия от жестокости – тесно связана с произведениями Достоевского, ибо в них затронуты одни и те же моральные и психологические проблемы³. В «Записках из Мертвого дома» Достоевский рассматривает последствия жестокости в российской действительности. В центральной части книги – больничных сценах, заканчивающихся русской сказкой «Акулькин муж», – Достоевский постепенно, ступенька за ступенькой, спускается в глубины своего ада. Именно здесь основной моральный и социальный мотив избений и зверства («всё дозволено») сливается с психолого-эстетическим мотивом безудержного «наслаждения» жестокостью. Это территория разложения человеческого духа, граничащая с демонизмом и безумием. Поручик Жеребятников «был чем-то вроде утонченнейшего гастронома в исполнительном деле. Он любил, он страстно любил исполнительное искусство, и любил единственно для искусства». Достоевский пишет об обманчиво «ласковой», но при этом жестокой манере поручика Жеребятникова обращаться с арестантом, которого через мгновение будут беспощадно избивать; о том, как он предлагает смягчить наказание; и как вдруг закричит: «Катай его! Жги его! Лупи, лупи! Обжигай! Еще ему, еще ему! Крепче сироту, крепче мошенника! Сажай его, сажай!» Жеребятников любит пробежать следом за заключенным через строй солдат, которые лупят несчастного, а на бегу «хохочет, хохочет, заливается, бока руками подпирает от смеха, распрямиться не может, так что даже жалко его под конец станет, сердешного».

3 По поводу сопоставления Достоевского и де Сада см. мою статью: [Jackson 1976: 27-45].

Еще один персонаж Достоевского – поручик Смекалов, который приходит к месту наказания «с усмешкою, с шуткою». Сядет и ждет, пока розги принесут, а сам тем временем трубочку курит.

«Арестант начинает молить... “Нет уж, брат, ложись, чего уж тут...” – скажет Смекалов; арестант вздохнет и ляжет. “Ну-тка, любезный, умеешь вот такой-то стих наизусть?” – “Как не знать, ваше благородие, мы крещеные, сыздетства учились”. – “Ну, так читай!”».

Арестант начинает читать «Отче наш». Но когда он доходит до всем известных слов «на небеси», «воспламененный» поручик Смекалов кричит ему «Стой!» и «заливается хохотом». Шуточка повторяется от раза к разу и становится ритуалом. Тот же ритуал повторяют Трифон Семенович и его Карпушка в рассказе Чехова. Обличительный пафос этих сцен, нарисованных Чеховым и Достоевским, усугубляется тем, что жестокость эта не только играет роль инструмента лицемерного социального притеснения, но является частью религиозного ритуала.

В знаменитой главе «Бунт» Иван Карамазов говорит, что «зверь никогда не может быть так жесток, как человек, так артистически, так художественно жесток». В рассказе «За яблочки» Чехов нарочито подчеркивает именно художественный мотив наслаждения жестокостью. В Трифоне Семеновиче и Карпушке нетрудно узнать преемников поручика Жеребятникова и поручика Смекалова. Страшен Григорий, которого захлестывает «экстаз» физической жестокости. Наконец, «звонкий хохот» «хорошенькой дочки» Трифона Семеновича завершает эту жуткую картину человеческой деградации. Такие примеры человеческой и общественной деградации Достоевский именуется «болезнью». Вспоминая в этой связи маркиза де Сада и мадам де Бренвилье, Достоевский пишет в «Записках из Мертвого дома»:

«Кто испытал раз эту власть, это безграничное господство над телом, кровью и духом такого же, как сам, человека, так же созданного, брата по закону Христову; кто испытал власть и полную возможность унижить самым высочайшим унижением другое существо, носящее на себе образ божий, тот уже поневоле как-то делается не властен в своих ощущениях. Тиранство есть привычка; оно одарено развитием, оно развивается, наконец, в болезнь. Я стою на том, что самый лучший человек может огрубеть и отупить от привычки до степени зверя. Кровь и власть пьянят: развиваются загрубелость, разврат <...> Общество, равнодушно смотрящее на такое явление, уже само заражено в своем основании».

Трифон Семенович и Карпушка, конечно же, являются воплощением этой «болезни» общества, в котором, по словам Достоевского, «сладки самые ненормальные явления». Трифон Семенович – один из самых порочных тюремщиков царской России:

«Трифон Семенович, подобно ему подобным, красиво самоуправничает. Вора он или запирает на сутки в погреб, или сечет крапивой, или же отпускает на свою волю, предварительно только раздев донага... Это для вас ново?»

Тема избиения, порки, конечно, с эстетико-философской точки зрения центральная в «Братьях Карамазовых». В одной из сцен романа («Сладострастники») пьяный Федор Павлович рассуждает о роли порки в России:

«А что до того, что он там про себя надумает, то русского мужика, вообще говоря, надо пороть. Я это всегда утверждал. Мужик наш мошенник, его жалеть не стоит, и хорошо еще, что дерут его иной раз и теперь. Русская земля крепка березой. Истребят



леса, пропадет земля русская. Я за умных людей стою. Мужиков мы драть перестали, с большого ума, а те сами себя пороть продолжают. И хорошо делают. В ту же меру мерится, в ту же и возмерится, или как это там... Одним словом, возмерится. А Россия свинство. Друг мой, если бы ты знал, как я ненавижу Россию... то-есть не Россию, а все эти пороки... а пожалуй, что и Россию. <...> В Мокром я проездом спрашиваю старика, а он мне: “Мы оченно, говорит, любим пуще всего девок по приговору пороть, и пороть даем всё парням. После эту же, которую ноне порол, завтра парень в невесты берет, так что оно самим девкам, говорит, у нас повадно”. Каковы маркизы де-Сады, а?»

В этой цитате суммированы различные мотивы, присутствующие в рассказе «За яблочки»: классовое презрение русского дворянства к крестьянам; идея о том, что крестьяне с готовностью «сами себя пороть продолжают»; садистский мотив наслаждения жестокостью (здесь он связан с «парнями», избивающими своих невест).

Слова пьяного Федора Павловича – это опошление и обезображивание всего того прекрасного, что есть в мире и душе человека⁴. Трагедия «Адама и Евы», лежащая в основе рассказа «За яблочки», есть обезображивание доброты и красоты. Отнюдь не без причины, обращаясь к Григорию и его невесте, использует Трифон Семенович слова «красавица» и «красавец», «херувимчик», «Дульцинея» и т. п. Но, как мы уже отмечали, трагедия доброты и красоты – это трагедия обворовывания самого себя. «Адам и Ева» втянуты в дьявольскую полемику, вынуждены участвовать в ней и – в духовном смысле – совершить грехопадение. В чеховской пародии на библейское грехопадение, конечно же, сексуальный мотив скрывается в садистской реакции Трифона Семеновича, Карпушки и Григория на сцену избиения. «Пробуждение» Григория и девушки от сна невинности – это пробуждение чувства стыда, предшествующее внутреннему обезображиванию. «Парень пошел направо, а девка налево, и...по сей день более не встречались».

Итак, в чеховском райском саду «первородный грех» лежит не на русских Адаме и Еве, не на крестьянах, а на Трифоне Семеновиче. Совершенно ясно, что источник зла – его генезис – это «кощей» Трифон Семенович, олицетворяющий собой столетия самодержавия и крепостничества. Мужчина и женщина по природе своей прекрасны и добры (как считал Руссо), но развращены и изуродованы общественным порядком.

Так кто же такой Трифон Семенович? Чехов, как нам кажется, дает ему «имена» трех уровней: мифопоэтического, социально-исторического и литературного. Во-первых, он «дьявол», а именно – «естествоиспытатель», то есть тот, кто «испытывает» природу, о чем Чехов пишет в первом же абзаце; но он не только «испытывающий», а еще и «пытающий», «искушающий» природу, вводящий русского человека «во искушение»⁵. Во-вторых, в социально-историческом плане он равновелик «царю-батюшке», правящему Россией. И наконец, в плане литературном Трифон Семенович кровная родня Федо-

4 По этому поводу см. мою статью (в сокращении): [Джексон 1976: 137-144]. См. также общие рассуждения о месте «образа» и «безобразия» в эстетике Достоевского в моей работе: [Jackson 1978: 41-70].

5 Мысль о том, что именно дьявол привел русского человека на путь зла и искушения, высказана Достоевским в феврале 1876 г. в «Дневнике писателя». Он пишет: «Обстоятельствами всей почти русской истории народ наш до того был предан разврату и до того был развращаем, соблазняем и постоянно мучим, что еще удивительно, как он дожил, сохранив человеческий образ, а не то что сохранив красоту его. Но он сохранил и красоту своего образа». Достоевский верит, что русский человек глубоко страдает от своей низости, и «верит, что всё это – лишь наносное и временное, наваждение дьявольское, что кончится тьма и что непременно воссияет когда-нибудь вечный свет».

ру Павловичу Карамазову, в котором, пользуясь его собственными словами, живет «дух нечистый»: «Воистину ложь есмь и отец лжи!».

3

Вряд ли Чехов мог не прочитать «Братьев Карамазовых». Рассказ «За яблочки» впервые был напечатан 17 августа 1880 года в журнале «Стрекоза» (№ 33). «Братья Карамазовы» печатались с продолжением в 1879–1880 годах в «Русском вестнике». Упомянутая выше глава «Сладострастники» вышла в свет в самом начале 1879-го. Более того, сам Чехов, кажется, хотел подчеркнуть связь между Трифоном Семеновичем и Федором Карамазовым. В финале рассказа он пишет:

«Вот как забавляет себя на старости лет Трифон Семенович. И семейка его тоже недалеко ушла от него. <...> Сыночек же его, отставной подпоручик, Митя, как-то зимою превзошел и самого папашу: он вкупе с Карпушкой вымазал дегтем ворота одного отставного солдатика за то, что этот солдатик не захотел Мите подарить волчонка, и за то, что этот солдатик вооружает якобы своих дочек против пряников и конфет господина отставного подпоручика...»⁶

В самом деле, можно ли не считать эту деталь – «отставного подпоручика Митю» – свидетельством литературного отцовства Трифона Семеновича? И этот пассаж, и весь рассказ Чехов заканчивает такими словами: «Называй после этого Трифона Семеновича Трифоном Семеновичем!»

Литература

Джексон Р.-Л. Вынесение приговора Федору Павловичу Карамазову // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 2. Л.: Наука, 1976. С. 137-144.

Jackson, Robert Louis. *The Seagull: The Empty Well, the Dry Lake, and the Cold Cave*, in *Chekhov. A Collection of Critical Essays*, Edited by Robert Louis Jackson (Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, N.J., 1967), pp. 99-111.

Jackson, Robert Louis. Dostoevskij and the Marquis de Sade, in *Russian Literature. Special Issue: Dostoevskij – I* (January, 1976), pp. 27-45.

Jackson, Robert Louis. *Dostoevsky's Quest for Form. A Study of His Philosophy of Art*. 2nd Edition (Pittsburgh, Phyllisard Publishers, 1978), pp. 41-70.

Перевод с английского Марии Ворсановой

6 Грубые выходки отпрысков Трифона Семеновича предвосхищают поведение Передонова из «Мелкого беса» Сологуба (1907).

7 Еще одна деталь, подтверждающая наличие связи между рассказом Чехова и «Братьями Карамазовыми», – имя «Карп». Григорий утверждает, что Лизавету, мать Смердякова, соблазнил не Федор Павлович, а Карп, «известный тогда городу страшный арестант, к тому времени бежавший из губернского острога и в нашем городе тайком проживавший».

Роберт Л. Джексон

Мотивы Данте и Достоевского в рассказе Чехова «В ссылке»¹

Аннотация. В статье рассмотрены образные системы и мотивы рассказа Чехова «В ссылке» в соотнесении с аллюзиями на «Ад» из «Божественной комедии» Данте. Также рассмотрены смысловые соответствия между рассказом «В ссылке» и такими произведениями, как «Циник» и «Остров Сахалин» Чехова, «Записки из Мертвого дома» Достоевского.

Ключевые слова: Чехов, «В ссылке», «Циник», «Остров Сахалин», Достоевский, «Записки из Мертвого дома», Данте, «Ад», аллюзии.

Jackson, Robert L.

Dantesque and Dostoevskian Motifs in Chekhov's *In Exile*

Abstract. The imagery and motifs in Chekhov's story *In Exile* are correlated with allusions to Dante's *Inferno* (*The Divine Comedy*). The semantic matches of *In Exile* and Chekhov's *The Cynic*, *The Island of Sakhalin*, Dostoevsky's *Notes from the House of the Dead* are examined.

Keywords: Chekhov, *In Exile*, *The Cynic*, *The Island of Sakhalin*, Dostoevsky, *Notes from the House of the Dead*, Dante, *Inferno*, allusions.

¹ Перевод публикации: Robert Louis Jackson. Dantesque and Dostoevskian Motifs in Chekhov's 'In Exile'. *Russian Literature*, XXXV (1994), pp. 181-194, North-Holland. Статья была впервые прочитана как доклад на русском языке на Международном Чеховском конгрессе «Сибирь, Сахалин и Дальний Восток в жизни и творчестве Чехова», проведенном 24–27 сентября 1990 г. в Южно-Сахалинске. В переводе Л. С. Евсоковой доклад был опубликован в сборнике научных статей «Сибирь и Сахалин в биографии и творчестве А. П. Чехова». Южно-Сахалинск, 1993. С. 66-76. – *Ред.*



“Ecco Dite,” dicendo, “ed ecco il loco
ove convien che di fortezza t’armi”.

Сказав: «Вот Дит, вот мы пришли туда,
Где надлежит, чтоб ты боязнь отринул».

Данте. «Ад», XXXIV, 20-21 (пер. М. Лозинского)²

Убийственная реальность окружает нас, воюет
против нас, и от того, как мы сражаемся с ней,
зависит, какую именно жизнь мы завоюем.

*Джон Рушкин. Комментарий в ‘Time and Tide’
к «Аду» Данте, XXXIV, 20-21*

Образные системы и мотивы Данте и Достоевского, присутствующие в рассказе «В ссылке» (1892), помогают нам постичь смысл этого глубокого произведения³. Впрочем, было бы ошибкой сказать, что темы, волнующие Чехова в этом рассказе, для него новые. Фундамент для рассказа «В ссылке» заложил рассказ «Циник», опубликованный в 1885 году. В этом раннем рассказе нетрудно заметить присутствие Данте и Достоевского.

Действие происходит в зверинце. Пьяный управляющий, а в прошлом портупей-юнкер Егор Сюсин, вертится перед публикой, «как черт перед заутреней». Всем посетителям он «объясняет зверей» «с психологией и тенденцией». Однако делает он это весьма своеобразным образом: обращаясь непосредственно к сидящим в клетке животным и злобно посмеиваясь над их судьбой, Сюсин всё время напоминает им об их униженном и безнадежном положении. Все его шуточки построены на контрасте между свободолобием животных и их участью.

Вот как Сюсин преподносит слушателям льва:

«Vene! Начинаю! Африканский лев! – говорит он, покачиваясь и насмешливо глядя на льва, сидящего в углу клетки и кротко мигающего глазами. – Синоним могущества, соединенного с грацией, краса и гордость фауны! Когда-то, в дни молодости, пленял своею мощью и ревом наводил ужас на окрестности, а теперь... Хо-хо-хо... а теперь, болван этакий, сидит в клетке... Что, братец лев? Сидишь? Философствуешь? А небось, как по лесам рыскал, так – куда тебе! – думал, что сильнее и зверя нет, что и черт тебе не брат, – ан и вышло, что дура судьба сильнее... хоть и дура она, а сильнее... Хо-хо-хо! Ишь ведь, куда черти занесли из Африки!» [С VI, 167].

Отношение Сюсина к животным – не что иное, как отражение его отношения к самому себе. Он говорит о себе как о человеке, который где только ни работал, а очутился в зверинце. «“Чай, и не снилось, что сюда попадешь! – кричит он льву. – Меня тоже, братец ты мой, ух как черти носили! Был я и в гимназии, и в канцелярии, и в землемерах, и

2 Все цитаты из «Божественной комедии» Данте приведены по переводу М. Лозинского. В оригинале статьи использован текст Данте в переводе на английский язык Чарльза С. Синглтона [Dante 1970].

3 . Заслуживают упоминания две работы о рассказе «В ссылке»: статья В. Катаева в его книге «Литературные связи Чехова» [Катаев 1989: 62-68] и статья Ричарда Писа «“В ссылке” и русский фатализм» [Реасе 1993]. Статья Писа впервые была представлена как доклад на Третьем Международном Чеховском симпозиуме в Йельском университете (26–29 апреля 1990 г.).



на телеграфе, и на военной и на макаронной фабрике... и черт меня знает, где я только не был! В конце концов в зверинец попал... в вонь... Хо-хо-хо!"

И публика, зараженная искренним смехом пьяного Сюсина, сама гогочет» [С VI, 167-168].

И вдруг, не без причины, в «объяснениях» героя появляются дьявольские нотки. Его цинизм и победный смех звучат демонически. Публику, конечно же, начинает раздражать так называемая откровенность Сюсина. Но никто не уходит, почувствовав отвращение к такому циничному кривлянию.

«— Чай, хочется на свободу! — мигает глазом на льва малый, пахнувший краской и покрытый разноцветными жирными пятнами.

— Куда ему! Выпусти его, так он опять в клетку придет. Примирился. Хо-хо-хо... Помирать, лев, пора, вот что!» [С VI, 168].

Эти слова Сюсина перекликаются с тем циничным и жестоким презрением к человеку, которое мы видим в некоторых демонических персонажах Достоевского, к примеру, в Мурине («Хозяйка», 1847). Мурин говорит:

«Спознай, барин: слабому человеку одному не сдержаться! Только дай ему всё, он сам же придет, всё назад отдаст <...>. Дай ему волюшку, слабому человеку, — сам ее свяжет, назад принесет. Глупому сердцу и воля не впрок!» [Достоевский I, 317].

Идеи эти обретут свое наиболее яркое выражение в исследовании Великим Инквизитором человека и его истории («Братья Карамазовы»).

Наряду со свойственным Достоевскому мотивом презрения к человеку, к его «слабости» и готовности отдать свою свободу, в «Цинике» мы находим и мотив приспособленчества или примиренчества. Недавно пойманной дикой кошке, с горящими глазами бьющейся о решетку клетки, Сюсин заявляет:

«Ну, что мечешься, дура? Что снуешь? Ведь не выйдешь отсюда! Издохнешь, не выйдешь! Да еще привыкнешь, примиришься! Мало того, что привыкнешь, но еще нам, мучителям твоим, руки лизать будешь! Хо-хо-хо...».

Вот тут-то Сюсин и произносит слова, напоминающие нам о том, где мы находимся и кто он таков: «Тут, брат, тот же дантовский ад: оставьте всякую надежду!» [С VI, 168]. Слова эти перекликаются со строчкой из «Ада»: «Входящие, оставьте упования» (III, 9).

Таково циничное послание Сюсина: «оставьте всякую надежду». А впрочем, звери продолжают слоняться по клеткам, буйствовать и подвывать. Подойдя к умирающей газели, Сюсин насмешливо замечает:

«Поглядите: глаза совсем человечьи — плачут! Оно и понятно. Молодая, красивая... жить хочется! Ей бы теперь на воле скакать да с красавцами нюхаться, а она тут на грязной соломе, где воняет псиной да конюшной. Странно: умирает, а в глазах все-таки надежда! Что значит молодость! а? Потеха с вами, с молодыми! Это ты напрасно надеешься, матушка! Так со своей надеждой и протянешь ножки. Хо-хо-хо...» [С VI, 168-169].

Разумеется, животные остаются глухи к излияниям Сюсина. Им никогда не убежать из клеток, но они никогда не перестанут мечтать, биться, выть и надеяться. Это напоминает нам чеховскую «Палату № 6», когда Рагин разъясняет свою рациональную философию стоицизма, а Громов замечает:

«А Христа взять? Христос отвечал на действительность тем, что плакал, улыбался, печалился, гневался, даже тосковал; он не с улыбкой шел навстречу страданиям и не

презирал смерти, а молился в саду Гефсиманском, чтобы его миновала чаша сия» [С VIII, 102].

Эта же мысль оказывается центральной в рассказе Чехова «В ссылке».

Предметом основного интереса Чехова в «Цинике» является циничность демонического Сюсина; еще он размышляет над социально-психологическим значением двойственного отношения публики к сюсинским «объяснениям». Посетителей Сюсин и привлекает, и отталкивает. Кроме того, Чехова интересует связь между атмосферой деградации и тем нигилистическим отношением, которое вызывает эта атмосфера у людей определенных типов; и это еще одна мысль, которая будет занимать его в процессе работы над рассказом «В ссылке».

Чеховский адский зверинец в Москве и тюремный ад Достоевского не являются местами, где заключенных справедливо наказывают, как в дантовском аде. Тем более, что животных, содержащихся в зверинце, лишили свободы вообще без всяческих на то оснований. Сюсин, как и его двойники Жеребятников и Смекалов в «Записках из Мертвого дома», охраняет свой собственный ад.

«Да еще привыкнешь, примиришься», – с садистской веселостью говорит он животным. Трагическая тема привыкания и примиренчества поднимает основополагающие вопросы не только русской истории и жизни, но человеческой природы в целом, и является главной в произведениях Достоевского. Впервые она звучит в «Бедных людях» (1846), где Девушкин, пытаясь хоть как-то улучшить кошмарные условия жизни, приходит к выводу: «И всё пропахнет, – ну, и привыкнешь». В основе здесь лежит вопрос морально-философский – свойственно ли человеку привыкать и примиряться? – который поднимается и в самом начале «Записок из Мертвого дома». Достоевский отвечает на него однозначно: «...да, живуч человек! Человек есть существо ко всему привыкающее, и, я думаю, это самое лучшее его определение» [Достоевский IV, 10]. У человека есть силы, чтобы примириться, приспособиться к окружающей действительности; в противном случае он бы не выжил как вид. Но эта способность к адаптации ведет к менее привлекательным морально-психологическим чертам. Вероятнее всего, именно в тюрьме Достоевского посетила мысль о том, что склонность к приспособленчеству – черта природная, но порой подлая. «Ко всему-то подлец-человек привыкает!» [Достоевский VI, 25] – горестно восклицает Раскольников в «Преступлении и наказании». Достоинства и недостатки этой черты находят яркое и ироническое выражение в «Записках из Мертвого дома» – в сцене, где заключенные выпускают покалеченного хромого орла. «Пусть хоть околеет, да не в остроге», – говорит кто-то из заключенных. «Вестимо, птица вольная, суровая, не приучишь к острогу-то», – вторит другой. «Знать, он не так, как мы», – делает вывод третий. «Вишь, сморозил: то птица, а мы, значит, человеки», – возражают ему. А Скуратов говорит: «Орел, братцы, есть царь лесов...» [Достоевский IV, 194].

Вопрос очевиден: похож ли человек на гордого орла? Царь ли он? Или, напротив, готов ко всему приспособиться, смириться с падением, тюрьмой, страданиями? Хотя Достоевский и признает невероятную выносливость человека – особенно русского, – ему не легко даются ответы на эти вопросы. Впрочем, будучи философом, он верит, что человеческое стремление к свободе, его потребность в развитии поднимают его над другими живыми существами. Чехов в «Цинике» приходит к тому же выводу, хотя и не без колебаний. Поначалу посетители зверинца смеются над «объяснениями» Сюсина.

Потом некоторые из них начинают его попрекать. Постепенно они «начинают замечать, что он безобразен, грязен, циничен». Автор сообщает нам, что «во всех глазах появляется ненависть, злоба» [С IV, 169]. И тем не менее, зрители снова и снова приходят его послушать. Неужели посетителям зверинца (читай – москвичам) неприятно слушать про себя ту правду, которая присутствует в словах Сюсина? Или они получают от его разглагольствований какое-то мазохистское удовольствие? Одно несомненно: сам Чехов смотрит на эту сцену с нескрываемой грустью. Что бы он ни думал о толпе, сюсинского цинизма он не разделяет и не связывает теорию приспособления с невзгодами человеческой жизни.

Но вернемся к чеховскому рассказу «В ссылке», написанному на шесть лет позднее «Циника», вскоре после возвращения с Сахалина⁴. Читатель снова попадает в ад и снова сталкивается с темой (или вопросом) адаптации и примирения с окружающей действительностью. Эта тема заявляется в первом же предложении: «Старый Семен, прозванный Толковым...». Русским словом «толковый» называют того, кто всё время что-нибудь «растолковывает», «объясняет», «делает понятным» или «вносит смысл». В пьяном демоническом Семене – описанном как «старик лет шестидесяти, худощавый и беззубый, но широкий в плечах и на вид еще здоровый» [С VIII, 42] – мы видим сходство с циничным садистом Сюсиным из рассказа «Циник». Как и Сюсин, Толковый начинает «объяснять» жизнь в Сибири, насмехаясь над слушателями, находящимися в безнадежном положении. Его аудитория – не москвичи, а ссыльные татары. И они, и сидящие в клетках звери из «Циника» словно сливаются у Чехова в образы Василия Сергеича и татар. Как и Сюсин, Толковый проповедует жестокую философию стоицизма, приспособленчества и компромисса, которую можно выразить словами: «Оставь надежду».

Дантовская образная система и аллюзии усиливают драматизм чеховской сибирской истории и помогают нам глубже понять замысел и цель автора. Сюсин называет свой зверинец «дантовским адом». В рассказе «В ссылке» ни Данте, ни его ад впрямую не упоминаются, но дантовский подтекст здесь безусловно присутствует. В самом начале рассказа Чехов пишет, что Толковый и татарин «сидели на берегу около костра». «Далеко на том берегу, потухая и переливаясь, змейками ползали огни: это жгли прошлогоднюю траву. А за змейками опять потемки» [С VIII, 42].

Заметим в скобках, что в книге Чехова «Остров Сахалин» – отчете о пребывании на сахалинской каторге – есть несколько переключек с «Адом» Данте. Во второй главе, вспоминая свой приезд на остров по морю, Чехов описывает огромные костры в сахалинской тайге – «Страшная картина, грубо скроенная из потемок, силуэтов гор, дыма, пламени и огненных искр, казалась фантастическою». «Похоже, как будто горит весь Сахалин». «И всё в дыму, как в аду». «Хоть пропадай!» – говорит командир парохода.

«Там берег совсем отвесный, с темными ущельями и с угольными пластами... мрачный берег! Бывало, мы возили на “Байкале” в Дуэ по 200-300 каторжных, так я видел, как многие из них при взгляде на берег плакали.

– Не они, а мы тут каторжные, – сказал с раздражением командир» [С XIV-XV, 54-55].

4 Я пользовался переводом рассказа «В ссылке», выполненным Констанс Гарнетт (Constance Garnett): переиздан в Anton Chekhov's Short Stories, ed. Ralf E. Matlaw. New York 1979, pp. 90-97. По причинам стилистического характера я в некоторых местах изменил текст.

Читатель не может не заметить этих аллюзий к дантовскому «Аду». Слезы каторжан – это предвестие того, что опишет Чехов в своем несентиментальном путешествии.

Упоминание огня и змей в рассказе «В ссылке» не случайно. «Оно, конечно, тут не рай, – говорил Толковый. – Сам видишь: вода, голые берега, кругом глина и больше ничего». А потом прибавляет очень важные слова: «Святая давно уж прошла» [С VIII, 42]. Чеховская Сибирь – это мир темноты в буквальном и в переносном смыслах. В начале рассказа присутствует упоминание «темной холодной реки», напоминающей нам о Стиксе – одной из пяти рек, окружающих Аид. Размечтавшись о доме, татарин думает: «Однако, какие бывают страшные сны! К чему они?» И открывая глаза, всё еще в полусне, спрашивает: «Какая это река? Волга?» [С VIII, 48]. Ответа нет. Чехов, словно желая утаить географию ссылки, оставляет реку безымянной. Однако ответ на вопрос татарина дают два слова, которые Чехов выделяет отдельным абзацем: «Шел снег». И вслед за этим кто-то кричит с противоположного берега: «Подава-ай!».

Чтобы не спутать этот мир темноты с нашим миром, татарин напоминает нам о том, что даже небеса здесь другие. У него дома, в Симбирской губернии, и звезды, и небо выглядели иначе. «Ты худо, ты худо!» – повторяет он снова и снова. В ответ Толковый произносит слово, уже знакомое нам по рассказу «Циник»: «Привыкнешь!». Сопровождается оно злобным демоническим смехом. «Привыкнешь!» – вот основа мировоззрения Толкового.

Подчеркивает Чехов и другие мотивы из «Ада». Толковый тоже лодочник, как и Харон у Данте. Седовласый Харон подходит к лодке, в которой повезет душу грешника,

Крича: «О, горе вам, проклятый род!
Забудьте небо, встретившись со мною!
В моей ладье готовьтесь переплыть
К извечной тьме, и холоду, и зною.
(«Ад», песнь III, 84-87)

Обязанность Толкового, образно говоря, – переправлять каторжан в ад, помочь им принять Сибирь как свою участь, ведь для него самого она стала принудительно суженным миром. Крик «Подава-ай!», разносящийся эхом над безымянной рекой, звучит зловеще. Злая мысль Толкового такова: каторжане никогда больше не увидят рая. Его страшный и жестокий вид сочетается с видом его лодки: «Было в потемках похоже на то, как будто люди сидели на каком-то допотопном животном с длинными лапами и уплывали на нем в холодную унылую страну, ту самую, которая иногда снится во время кошмара» [С VIII, 48].

Эта «холодная унылая страна» и есть Сибирь, но в аллегорическом смысле это ад. И находимся мы, безусловно, в самом низу этого мира, где огонь сменяется льдом и где лирический герой «дрожал в темнеющей пустыне» (XXXII, 75). Мир этот сходен с миром Толкового. «И в Сибири люди живут. Живу-ут!» – передразнивает он Василия Сергеевича, который уже давно пытается найти в Сибири хоть какое-то счастье. А Толковый и правда каким-то чудовищным и невообразимым образом привык к негостеприимной Сибири; он может «голый на земле спать и траву жрать» [С VIII, 43]. «А мне хорошо!» – говорит он в конце рассказа, засыпая в избушке; дверь остается открытой, и внутрь за-



летает снег. «Дай бог всякому такой жизни». Эти слова Толковый часто повторяет. «Ты, известно, семикаторжный. Тебя и черти не берут» [С VIII, 50], – говорят ему. На самом деле черти «взяли» Толкового так же, как и Сюсина в «Цинике»; вернее, Толковый и внешне, и внутренне уже стал одним из них. Данте пишет о Люцифере: «Мучительной державы властелин / Грудь изо льда вздымал наполовину» (XXXIV, 28-29).

Мы мало что знаем о прошлом Толкового, кроме того, что он «не мужик простой, не из хамского звания, а дьячковский сын и, когда на воле жил в Курске, в сюртуке ходил» [С VIII, 43]. А теперь он спит на голой земле и жрет траву. «Дай бог всякому такой жизни». Гоголь как-то сказал, что дьявол носит сюртук.

Толковый частенько поминает Бога, и это говорит нам о его прежней близости к Богу. Но он падший человек и не может обмануть нас, когда говорит от имени Бога. Держа в руке бутылку, Толковый продолжает разглагольствовать о терпимости и примирении, о нигилизме и небытии. «Никто» и «ничего» – его самые употребительные слова. «Ничего мне не надо», – уверяет он. «Как прислали меня сюда из России, я с первого же дня уперся: ничего не хочу!» [С VIII, 43]. Толковый презирает всё и всех – семью, свободу, счастье и саму жизнь: «Уж ежели <...> нас с вами судьба обидела горько, то нечего у ней милости просить и кланяться ей в ножки, а надо пренебрегать и смеяться над ней. А то она сама насмеется... Ничего не хочу» [С VIII, 43-44].

«А на что тебе мать и жена?» – спрашивает он татарина. «Одна глупость, брат. Это тебя бес смущает, язви его душу. Ты его не слушай, проклятого. Не давай ему воли. Он тебе насчет бабы, а ты ему назло: не желаю! Он тебе насчет воли, а ты упрись и – не желаю! Ничего не надо! Нету ни отца, ни матери, ни жены, ни воли, ни кола, ни двора! Ничего не надо, язви их душу! <...> А ежели кто даст поблажку бесу и хоть раз послушается, тот пропал, нет ему спасения: завязнет в болоте по самую маковку и не вылезет» [С VIII, 43].

Вот какой путь к спасению предлагает Толковый, но речи его полны парадоксов: на первый взгляд, его стоицизм есть способ выживания, на самом же деле его философия провозглашает отречение от жизни как таковой; он говорит о «спасении», но всячески пытается выбить из других саму надежду на спасение, желание жить. По сути Толковый – предатель, в аллегорическом же смысле – дьявол, то есть тот, кто сам является падшим.

«Щука и нельма под водой, а я над водой. И слава богу» [С VIII, 43], – с гордостью говорит Толковый. На самом же деле под водой он сам. Он уверяет, что тот, кто послушается дьявола, «завязнет в болоте по самую маковку и не вылезет». В VII Песни «Ада» Данте пишет о судьбе скупцов и расточителей. Болото, в которое впадает Стикс, и есть то место, где оказываются люди, подобные Толковому. Данте пишет о людях, «погрязших в омуте реки» (VII, 110).

Угрюмый ключ стихает и растет
В Стигийское болото, ниспадая
К подножью серокаменных высот.

И я увидел, долгий взгляд вперяя,
Людей, погрязших в омуте реки;
Была свирепа их толпа нагая.

Они дрались, не только в две руки,
Но головой, и грудью, и ногами,
Друг друга норовя изгрызть в клочки.
(VII, 106-114)

Захлебнувшись в собственной злобе, они продолжают набрасываться друг на друга. Это люди, находящиеся под водой.

Увязнув, шепчут: «В воздухе родимом,
Который блещет, солнцу веселясь,
Мы были скучны, полны вялым дымом;
И вот скучаем, втиснутые в грязь».
(VII, 121-124)

Читатель не верит Толковому, когда тот говорит, что он «над водой», как не верит и его богохульным речам. Герой этот служит не Богу, но дьяволу. Его цинизм, мазохизм и издевки по поводу человеческих потребностей и счастья, полное отсутствие сострадания – неотъемлемая часть мира зла, олицетворяющего собой саму суть ада, окружающего каждого человека.

Чехов осуждает «жизнеотрицающую», безразличную философию Толкового. Когда Семен посмеивается над попытками русского барина создать в ссылке подобие жизни или подшучивает над надеждами татарина смягчить свою участь, он говорит, что жить можно, только если отринуть всё, составляющее смысл жизни: любовь, семью, людей и надежду. Очень важно, что первое, о чем нам сообщает Чехов применительно к Толковому, это что он не делится водкой с другими перевозчиками. Мотив «неразделенности» – один из главных в рассказе: именно нежелание делиться и привело в Сибирь Василия Сергеича. Его жена уходит от него, потому что отказывается разделить с ним жизнь в Сибири. Татарин (играющий в рассказе роль библейского Иосифа), как и Алей в «Записках из Мертвого дома» Достоевского, сам невиновен, но вынужден разделить судьбу виновных. Мы не знаем, за что Толковый был сослан в Сибирь, но его нежелание «разделять» что бы то ни было говорит о его скупости и эгоизме. Оба – и он, и русский барин, если принять во внимание дантовский подтекст, мучительно наказаны за свои пороки.

Какие же основные выводы о чеховском замысле рассказа «В ссылке» можем мы сделать?

Наш анализ мотивов Данте и Достоевского в этом рассказе наводит на мысль, что Чехов строит его так, чтобы опровергнуть философию Толкового⁵. Он ищет способы разоблачить лживую жизненную философию демонического Семена Толкового. Но есть

5 Владимир Катаев высказывает противоположную точку зрения в своей книге «Литературные связи Чехова». «Прежде всего обращает на себя внимание, – пишет он, – что в рассказе Чехов постоянно показывает, как Толковый почти во всем, почти до конца оказывается прав, точнее – жизнь полностью подтверждает именно его точку зрения... <...> Автор строит повествование так, чтобы подтвердить аргументы Семена Толкового. Слова Толкового о слабости человеческой, о насмешках судьбы <...> полностью подтверждаются историей ссыльного Василия Сергеича» [Катаев 1989: 64] Однако Катаев согласен с тем, что в чеховском мире людские «мечты и надежды» противоречат философии отчаяния [Катаев 1989: 68].

у этого героя и «подпольное» свойство. Можно даже сказать, что он в чем-то похож на подпольного человека Достоевского: он встает на защиту страданий и жестоко карает других за сохранение надежд и стремлений, умерших в нем самом. Он смеется над проблесками жизни, надежды и веры у других людей. Чехов, как и Достоевский, прекрасно понимал «подпольную» психологию. Но, как и Достоевский, Чехов ее не приветствовал. В этом рассказе Чехов дважды показывает нам свое уважение к татарину, говоря: «... если бы жена приехала к нему хоть на один день и даже на один час, то за такое счастье он согласился бы принять какие угодно муки и благодарил бы бога. Лучше один день счастья, чем ничего» [С VIII, 46]. Я думаю, здесь присутствует аллюзия к «Хождению Богородицы по мукам», в котором – цитируя Ивана Карамазова – богородица, посетив ад, «... вымаливает у бога остановку мук на всякий год, от великой пятницы до Троицына дня, а грешники из ада тут же благодарят господа и вопиют к нему: “Прав ты, господи, что так судил”» [Достоевский, XIV, 225].

Еще один местный житель, барин Василий Сергеич, тщетно пытается найти в Сибири хоть подобие счастья. На самом деле, на короткое время он это счастье обрел, когда жена и дочь приехали пожить вместе с ним. Дождется татарин своего счастья или нет, но он стремится к нему, гонит от себя отчаяние и не забывает о том, что он человек.

Повторенная Чеховым глубинная правда Достоевского заключается в том, что смысл жизни – в движении, борьбе и надежде. Даже в самых безнадежных обстоятельствах жизнь остается жизнью. «Учение материалистов – всеобщая косность и механизм вещества, значит смерть, – писал Достоевский. – Учение истинной философии – уничтожение косности...» [Достоевский XX, 175]. Татарин и Василий Сергеич, люди, никогда не перестающие мечтать и надеяться, разделяют «учение истинной философии», т. е. необходимость движения и свободы. При всем внешнем сопротивлении смерти Толковый, как и подпольный человек, является сторонником инертности, замороженного мира, материализма, смерти. Он хранитель этой тюрьмы и лжец в самом полном смысле этого слова: он убил в себе самую суть жизни – любовь, единение с людьми и надежду. «Нет надобности спешить – все равно, мол, толку не выйдет», – замечает он; нет смысла в путешествиях, ведь «люди веки вечные ездят, и днем и ночью, а всё никакого толку». Эти слова еще раз подчеркивают инертность, лежащую в основе его философии. «Всё равно»: «всё одно», «никакого толку» – это тот же взгляд на жизнь, что и у Рагина в «Палате № 6», и у Чебутыкина в «Трех сестрах». Чехов же считает, что не всё равно. Толковый является носителем «подпольной» правды, у него есть свое «мироощущение», но оно заключается в том, что всё бессмысленно; он рационалист и уверен, что дважды два – четыре. «Дважды два четыре есть уже не жизнь, господа, а начало смерти» [Достоевский V, 118-119], – заявляет подпольный человек, хотя сам он – иллюстрация того, что дважды два – четыре.

Татарин не без причины упрекает Толкового:

«Бог создал человека, чтоб живой был, чтоб и радость была, и тоска была, и горе было, а ты хочешь ничего, значит, ты не живой, а камень, глина! Камню надо ничего и тебе ничего... Ты камень – и бог тебя не любит, а барина любит!» [С VIII, 49-50].

Татарин трижды сравнивает Толкового с камнем – символом неподвижности и инертности. А еще он напоминает нам о том, что мы уже знаем: Бог не любит Толкового.

Он не любит его так же, как и другого тюремщика – Сюсина, потому что он не питает любви к дьяволу, полному ненависти и зла и всегда хотевшему уничтожить человека.

«Ад – это состояние, в которое погружается душа, упорно стремящаяся к злу, и в этом состоянии она страдает от собственных извращений, – писала Дороти Сэйерс в связи с “Адом” Данте. – Мертвецы, выбравшие “вечную ссылку” вдали от Бога, страдают от избранной ими реальности». Таким мертвецом в «вечной ссылке вдали от Бога» и является Семен Толковый.

Литература

Камаев В. Б. Литературные связи Чехова. М.: Изд-во МГУ, 1989. 261 с.

Dante Alighieri. *The Divine Comedy*, Translated, with a Commentary, by Charles S. Singleton. *Inferno*, Italian Text and Translation. Bollingen Series LXXX, Vol. I. Princeton, New Jersey 1970.

Peace, Richard. *In Exile and Russian Fatalism, Reading Chekhov's Text*, ed. by Robert Louis Jackson (Evanston, Illinois 1993).

Перевод с английского Марии Ворсановой

А. В. Кубасов

**Ф. М. Достоевский и Л. Н. Толстой
в «зазеркалье» рассказа А. П. Чехова «Убийство»**

Аннотация. Рассказ Чехова «Убийство» проанализирован в аспекте стилизации, что связано с акцентированной условностью. Главные герои рассказа – братья Тереховы имеют двойное отражение. С одной стороны, они связаны с отцом и дядей А. П. Чехова, которые выступают как прототипы, а на уровне «зазеркалья», реализующегося как литературно-идеологический подтекст, – с именами Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого. В рассказе поставлена проблема веры в Бога, ключевая для творчества великих современников Чехова. Рассказ дает основания для понимания особенности веры автором «Убийства» как явления бесконечно длительного и связанного не с изъывительным наклоном, а с сослагательным. В контексте идеологических споров конца XIX века «Убийство» Чехова следует вписать в «большой диалог» о Боге и вере, который вели русские классики. Рассказ позволяет нащупать скрытую полемику и с таким активным собеседником писателя, как А. С. Суворин.

Ключевые слова: «Убийство», стилизация, принцип зеркала, Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой, А. С. Суворин, полемика в художественной форме, проблема веры в Бога.

Kubasov, A.V.

**F. M. Dostoyevsky and L. N. Tolstoy
in “reflection” of the story *The Murder* by A. P. Chekhov**

Summary. Chekhov’s short story *The Murder* is analyzed in aspects of stylization since the story is characterized by its accented convention. The two main characters of the story, brothers Terekhovs, have double reflection. On the one hand, they are related to A. P. Chekhov’s father and uncle and act as prototypes. On the second hand, on the reflection level, which is seen as literary and ideological subtext, they are related to the names of F. M. Dostoyevsky and L. N. Tolstoy. The short story argues the problem of faith in God, which is seen as the key problem in writings of great Chekhov’s contemporaries. The story gives the grounds for understanding the peculiarities of faith by the author of *The Murder*. Faith is presented as the phenomenon infinitely long and it is not connected with an indicative mood, but with subjunctive. In the context of ideological disputes of the end of the XIX century Chekhov’s *The Murder* should be entered “The Big dialogue” about God and faith, which was argued by Russian classical literature. Also, the short story allows us to find the hidden polemic over Dostoyevsky with such an active interlocutor of the writer as A. S. Suvorin.

Key words: *The Murder*, stylization, the mirror principle, F. M. Dostoyevsky, L. N. Tolstoy, A. S. Suvorin, polemic in an art form, the problem of faith in God.

Говоря об отношении Чехова к Достоевскому, обычно отмечают сдержанность, подчас неопределенность оценок, которые зафиксированы в эпистолярной Чехова или в свидетельствах его мемуаристов. Все они рассмотрены и проанализированы очень тщательно. Материалом, способным прибавить нечто новое к пониманию отношения Чехова к Достоевскому, может стать анализ чеховских произведений, в которых содержатся, прежде всего, скрытые отсылки к великому предшественнику.

Одно из первых произведений Чехова, в котором есть прямое указание на Достоевского, – пародийный рассказ «Шведская спичка» (1884). Письмоводитель Дюковский выдвигает свою версию «убийства» Марка Ивановича Кляузова, «отставного гвардии корнета». Он подозревает, что убийцей Кляузова стала его сестра: «Она староверка, он развратник, безбожник... Вот где гнездится ненависть! – плетет логическую паутину письмоводитель. – Она староверка, убила его из фанатизма! Мало того, что она убила плевел, развратника, она освободила мир от антихриста – и в этом, мнит она, ее заслуга, ее религиозный подвиг! О, вы не знаете этих старых дев, староверок! *Почитайте-ка Достоевского!* А что пишут Лесков, Печерский!» [С II, 212]. Провинциальный детектив изображен явно с иронией, так как мыслит трафаретно, следуя известным литературным схемам. Обратим внимание на имя Достоевского, возникающее в данном контексте, обособленное и выделенное формой императива. Безличный повествователь в «Убийстве» почти повторяет пародийного героя «Шведской спички». Его мотивировка подспудно назревающей драмы в семействе Тереховых дается в сходном ключе. Аглая и ее брат Яков – староверы, а их двоюродный брат Матвей – нет. «Аглая презирала Матвея за его легкомыслие в делах веры и за развратную жизнь, своего же родного брата Якова любила и боялась. Когда она бранила и унижала Матвея, то у нее было такое чувство, как будто она тем самым защищала Якова и его веру» [С IX, 405]. Несмотря на очевидные различия между ранним и поздним рассказами, они сходны тем, что в обоих разрабатывается фабула убийства по религиозным мотивам. Если в рассказе 1885 года имя Достоевского дается открыто и прямо, то в позднем произведении оно возникает имплицитно.

Важно отметить и еще одну межтекстовую связь. В «Палате № 6» доктор Рагин и Иван Дмитрич Громов ведут спор о вере и бессмертии. В какой-то момент душевнобольной припоминает: «У Достоевского или у Вольтера кто-то говорит, что если бы не было бога, то его выдумали бы люди» [С VIII, 97]. «Люди, выдумывающие Бога», – это проблема «во вкусе» Достоевского. Имеет она отношение и к разбираемому рассказу.

Некоторые произведения Чехова образно можно уподобить сложной зеркальной системе. Её элементами являются 1) люди, стоящие перед зеркалом (житейские прототипы); 2) их творчески преобразованное отражение в зеркале (литературные образы); 3) личности, стоящие не перед зеркалом, а за ним (литературно-художественные прототипы), которые соотносятся как с житейскими прототипами, так и опосредованно, через них, с изображенными писателем образами. То есть те, кто находится в «зазеркалье», представляют собой вторичное отражение, отражение отражения или образы образов [Кубасов 2008: 145-147].

Рассмотрим эту схему на материале «Убийства». В качестве первого шага для выяснения того, кто скрыт в «зазеркалье» рассказа, обратимся к портретам братьев Тереховых. Взглянем на них сначала сквозь «оптику» стиля, а затем – стилизации. «Матвей

Терехов был еще не стар, лет 45, но выражение у него было болезненное, лицо в морщинах, и жидкая, прозрачная борода совсем уже поседела, и это старило его на много лет. Говорил он слабым голосом, осторожно и, кашляя, брался за грудь, и в это время взгляд его становился беспокойным и тревожным, как у очень мнительных людей» [С IX, 134]. Другой портрет: «Яков Иваныч был старше Матвея на десять лет. Это был очень красивый старик высокого роста, с широкою седою бородой, почти до пояса, и с густыми бровями, придававшими его лицу суровое, даже злое выражение» [С IX, 144].

При стилевом видении портретов некоторые детали описания, как, например, «жидкую, прозрачную бороду» Матвея, или «широкую седую бороду» Якова, или его же «густые брови», должно признать лишь внешне характерными приметам, допускающими гипотетическую замену их какими-то другими деталями или вообще элиминацию. Что изменится, если широкую бороду Якова передать Матвею, а его жидкую – брату? Ничего существенного. Надо будет лишь из конца рассказа изъять фразу о том, что Якову на каторге за его бороду была дана кличка «Веник». «Густые брови» Якова и вовсе без всякого ущерба можно просто передать Матвею или опустить.

При поиске житейских прототипов, стоящих «перед зеркалом», внимание исследователей обращается к Павлу Егоровичу и Митрофану Егоровичу Чеховым [Полоцкая 1979: 128-131].

Сменим стилевую «оптику» на стилизаторскую и перечитаем описание братьев. В этом случае перед нами предстанут «знакомые незнакомцы», похожие на известных личностей. Можно заметить, что внешность Матвея сбивается на портрет Достоевского, а внешность Якова – на портрет Толстого. Особо подчеркнем: перед нами не точно воспроизведенные, а стилизованные под Достоевского и Толстого портреты литературных героев, которые сами, скорее всего, знать не знают об этих писателях и уж вовсе не догадываются о своем внешнем сходстве с ними. При этом в рассказе легко найти множество деталей и фактов, не имеющих соответствия жизни названных писателей, например, их возрастное различие. Стилизация связана со второй, «возможной» реальностью и не сводится к простому «переодеванию» героев или надеванию на них масок.

В качестве аргумента в пользу стилизаторского подхода к портретам героев стоит обратиться к другим произведениям писателя. У Чехова можно найти примеры открытых отсылок к «писательским» внешностям. Например, в «Острове Сахалине» упоминается «...старик без усов и с седыми бакеннами, *похожий лицом на драматурга Ибсена*», который «оказался младшим врачом местного лазарета» [С XIV-XV, 58]. Еще один портрет, данный уже визуально, в качестве иллюстрации, присутствует в рукописном рассказе «Сапоги всмятку». Пародийный рассказчик определяет свой облик с помощью вырезанной из юмористического журнала карикатуры на П. Д. Боборыкина [С XVIII, 28], при том что, пожалуй, единственное сходство «Сапогов всмятку» с текстами автора «Василия Теркина» заключается в том, что рассказ написан скорописью, «набоборыкан», как тогда выражались в писательской среде.

Двуплановым является в «Убийстве» портрет еще одного героя. Это буфетчик Сергей Никанорович: «У него была лысина во все темя, голубые глаза навывкате и густые, пушистые бакенбарды, которые он часто расчесывал гребенкой, глядясь в маленькое зеркальце» [С IX, 135]. Сергей Никанорович похож на императора Александра I, который недаром будет упомянут в третьей главе рассказа [С IX, 142], где повествуется об

истории рода Тереховых, построивших постоянный двор во времена его царствования. У буфетчика в такой же мере «императорская» внешность, в какой «писательская» у Якова и Матвея. Для косвенного доказательства правомерности такого рода ассоциаций приведем пример из рассказа «Поцелуй», где «императорская» внешность открыто заявлена и характеризует одну из эпизодических героинь: «Наверху, у входа в залу, гости были встречены высокой и стройной старухой с длинным чернобровым лицом, *очень похожей на императрицу Евгению*» [С VI, 408]. В рассказе «Счастье» (1887) Александр I упомянут как своего рода мифологическая личность [С VI, 211]. Вспоминает о покойном царе и отец Христофор из «Степи» [С VII, 21]. В обоих случаях Александр I предстает знаком потаенной травестийности. Легендарный характер император приобрел в связи с якобы мнимой смертью и тайным постригом в монахи. Легенда, наверняка, была известна Чехову: ведь еще в детстве в Таганроге братья Чеховы «пели в церкви местного дворца, в котором жил и умер в 1825 году Александр I» [Чехов 1960: 34]. Эта историческая личность, пусть и в апокрифическом варианте, тоже связана с проблемой веры в Бога. Естественно, что прототипы литературных персонажей жили в разное время, в реально-бытовом отношении не связаны друг с другом. Но ничто не мешает автору своеобразно объединить их в литературно-художественном пространстве рассказа.

Каков же смысл придания главным героям «Убийства» внешнего сходства с известными писателями или с императором? Думается, что функция подобного рода «двойных» портретов – создать вокруг образов героев определенным образом заряженное ассоциативное смысловое поле, с помощью которого реализуется поэтика отдаленного сходства, «странного сближения». Споры о вере, ключевому для проблематики данного рассказа, с помощью зазеркалья задаются два уровня – внешний и внутренний. Первый ведется героями на уровне сюжета рассказа. Второй, скрытый, – автором со своими авторитетными современниками. Он ведется на уровне подтекста. Поэтому можно смело утверждать, что в рассказе есть как реальный, так и «возможный» сюжеты [Бочаров 1990: 14-18]. Ни один из них не является самодостаточным, полнота смысла рассказа достигается через их взаимное дополнение и диалогическое взаимодействие.

Рассказ «Убийство» связан с именами Достоевского и Толстого своей проблематикой и особенностями их личностей: оба писателя претендовали на роль религиозных проповедников в литературе. Для того и для другого вера являла собой нечто цельное и завершенное, что надо принять не рассудком, а душой и сердцем. Обретение веры для этих авторов знаменует момент приобщения к истине, открытие человеком смысла жизни. Различия же связаны, в частности, с их отношением к институту церкви. Достоевский, как и Матвей, пережил в жизни переход от «сектантства» (кружок Петрашевского) к постепенному сближению с церковью и активной поддержке ее. Толстой критиковал официальную церковь и, в конце концов, был отлучен от нее. Подобно Якову, он создал свою «домовую» церковь и веровал по-своему.

Истоки творческой истории «Убийства» следует отнести к началу 80-х годов. Осмысление проблем, которые в рассказе 1895 года вызрели в определенную авторскую позицию, видимо, было начато писателем в 1882 году, когда вышла в свет брошюра Константина Леонтьева «Наши новые христиане. Ф. М. Достоевский и гр. Лев Толстой. (По поводу речи Достоевского на празднике Пушкина и повести гр. Толстого “Чем люди живы?”)». Чехов читал сочинение Леонтьева и оставил свой достаточно резкий отзыв

о нем в «Осколках московской жизни». Брошюра Леонтьева нашла отклик у других его современников (Владимира Соловьева и Н. С. Лескова), что также отражено в чеховском фельетоне [С XVI, 38]. Отзыву Лескова о работе Леонтьева, опубликованному в «Новостях и Биржевой газете», предшествовала его же статья с весьма красноречивым заглавием «Граф Л. Н. Толстой и Ф. М. Достоевский как ересиархи. (Религия страха и религия любви)», которая была напечатана в той же газете [С XVI, 422]. Возможно, что и эта работа «любимого писателя» Чехова была ему известна. Брошюру Леонтьева и работы Соловьева и Лескова можно признать одной из точек отсчета в раздумьях Чехова о двух величайших романистах современности как религиозных ересиархах.

В течение более чем десятилетнего периода, с 1882 по 1895 годы, Чехов прошел огромный путь творческого и духовного развития. В 1894 году писатель отмечает смену отношения к крупнейшему писателю своего времени. В письме к А. С. Суворину от 24 марта 1894 года он замечает: «...так или иначе, а для меня Толстой уже уплыл, его в душе моей нет, и он вышел из меня, сказав: се оставляю дом ваш пуст. Я свободен от постоя» [П V, 284]. Видимо, когда душа Чехова освободилась от «постоя» Толстого, тогда же и возникла мысль еще раз обратиться к личности великого современника, взглянув на него по-новому, свободно и непредвзято. Свою роль, наверняка, сыграло посещение Чеховым Ясной Поляны в августе 1895 года и вынесенное из бесед с яснополянским старцем «впечатление чудесное» [П VI, 85]. Чехов мог непосредственно наблюдать за человеком, который будет одним из зазеркальных прообразов героя готовящегося рассказа. Вероятно, во время встречи писателей речь заходила у них и о вере. Недаром в письме к сыну, написанному в сентябре 1895 года, Лев Николаевич отметит инаковость позиции младшего современника по принципиальному для себя вопросу: «Чехов был у нас, и он понравился мне. Он очень даровит, и сердце у него, должно быть, доброе, но до сих пор нет у него своей определенной точки зрения...» [Толстой 1954: 158].

Еще одним косвенным доказательством правомерности связи героев «Убийства» с Толстым и Достоевским может послужить отзыв литературного критика в «Биржевых ведомостях». Для нас он выступает, в первую очередь, как образец литературного вкуса, характерного для сведущих читателей конца XIX века. Рецензент Полтавский (М. И. Дубинский) увидел глубинную связь рассказа с творчеством известных авторов, но истолковал ее сугубо негативно. Пересказав сюжет «Убийства», он подытоживает: «Словом, с героем рассказа г. Чехова повторилась та же самая метаморфоза, о которой так часто говорили в своих произведениях Толстой и Достоевский. Прибавил ли что-нибудь к сказанному ими г. Чехов? Сумел ли он, по крайней мере, подняться на высоту их философского кругозора и увлечь читателя безыскусственным полетом художественной фантазии? Прошло уже несколько недель со дня появления его рассказа, а теплых отзывов о нем не слышно» [Полтавский 1895]. Самым важным в данном отзыве для нас является указание на типологическое сходство героя Чехова (Якова Терехова) с персонажами Толстого и Достоевского.

Рассказ «Убийство» является одним из важнейших произведений для определения отношения Чехова к проблеме веры и неверия в Бога. Сама постановка этого вопроса в художественной форме была невозможна для писателя без учета позиций Толстого и Достоевского. Перечитаем известные слова из письма Чехова Дягилеву: «Теперешняя культура – это начало работы во имя великого будущего, работы, которая будет продол-

жаться, быть может, еще десятки тысяч лет для того, чтобы хотя в далеком будущем человечество познало истину настоящего бога – т. е. *не угадывало бы, не искало бы в Достоевском*, а познало ясно, как познало, что дважды два есть четыре» [П XI, 106]. По Чехову, вера возможна при слиянии ее с наукой (познанием) и искусством (Достоевский), когда истина, добро и красота становятся по-новому синкретичным целым. Такое единение представляется Чехову возможным лишь в неопределенном, отдаленном будущем. В настоящем же «познать ясно» Бога нельзя, поэтому для людей остается либо долгий и до поры нерезультативный путь восхождения к вере, либо – для нетерпеливых или несвободных – путь «угадывания» Бога, как это делают писатели-проповедники, образцом которого назван Достоевский, но вполне подошел бы и Лев Толстой.

Самое известное высказывание Чехова о Боге дано в его дневнике: «Между “есть Бог” и “нет Бога” лежит целое громадное поле, которое проходит с большим трудом истинный мудрец. Русский <же> человек знает какую-либо одну из этих двух крайностей, середина же между ними не интересует его; и поэтому он не знает ничего или очень мало» [С XVII, 224]. Достоевский и Толстой знали и показывали полюса – веру и неверие. В отличие от них, Чехов выбирает путь длительного восхождения к истине «настоящего Бога», которая не может быть обретена в продолжение одной жизни, а требует исканий множества поколений, связанных между собой невидимой цепью. Чехов был тем мудрецом, который пытался познать само поле веры, а не его крайности.

Ни один чеховский герой, стремящийся к Богу, не приходит к нему так, как приходят герои Толстого или Достоевского. «Истина настоящего Бога», даже по мере приближения к ней, не дается ему в руки. На любом из этапов духовного развития человек у Чехова все-таки далек от истины и от Бога. «Поле», которое должна преодолеть личность, дабы обрести подлинную веру, настолько велико, что несоизмеримо с человеческой жизнью. Это длительный процесс, соотносимый не с веками даже, а с тысячелетиями («десятки тысяч лет» в письме Дягилеву). Поэтому автор оценивает иначе искания своих героев, чем они сами, видя *относительность* пройденного ими пути. Якову, очутившемуся после суда на сахалинской каторге, «казалось, что он, наконец, узнал настоящую веру, ту самую, которой так жаждал и так долго искал весь его род, начиная с бабки Авдотьи» [С IX, 160].

Когда мысленному взору человека хотя бы на краткий миг представляется громадное «поле веры», тогда он и совершает реальный шаг к постижению Бога. Любовь Чехова к рассказу «Студент», быть может, объясняется еще и тем, что главный герой его – «православный человек, но человек пути, а не итогового разрешения пути» [Есаулов 1995: 151]. Он – один из немногих чеховских героев, кто всего лишь на минуту обретает счастье подлинной веры. Происходит это тогда, когда Ивану *Великопольскому* открывается громадность пути к вере, когда он осознает себя связанным с событиями почти двухтысячелетней давности, с жизнью апостола Петра.

Утверждать, что сознание Чехова было религиозным или, напротив, безрелигиозным, значит подходить к писателю с мерками, неадекватными его позиции: движение надо оценивать в категориях динамики, а не статики. Вера у Чехова – явление динамическое по своей природе. Она – вечное движение, постоянный труд души, трезво сознающей, что до желанной ясности утверждения – «есть Бог» или «нет Бога» – человеку так и не суждено дойти. Проблема религиозности / безрелигиозности Чехова не может быть

разрешена в рамках дихотомического подхода. Познать Бога столь же ясно, «как дважды два – четыре», в настоящем невозможно, такое познание лежит в сфере гипотетического будущего. В таком случае остается говорить лишь о направлении духовных исканий. Показательно, что сам Чехов порой так и говорил о вопросах веры: «Про образованную часть нашего общества можно сказать, что она *ушла* от религии и *уходит* от нее все дальше и дальше, что бы там ни говорили и какие философско-религиозные общества ни собирались» [П XI, 106].

Уходил ли Чехов вместе с «образованной частью общества» от религии? Вероятно, да – «я давно *растерял* свою веру и только с недоумением поглядываю на всякого интеллигентного верующего» [П XI, 234]. Но возникает и другой вопрос: *какую* веру «растерял» Чехов? Не ту ли, которую приходится «угадывать» и которую нельзя понять столь же легко, как арифметическое действие? Если это так, то следует признать, что вектор движения писателя, вопреки его «атеистическим» высказываниям, был все-таки направлен в сторону Бога. Другое дело, что Чехов находился на ином уровне представлений о вере, чем современное ему большинство. По форме это было отрицание старых подходов, по содержанию же – утверждение качественно нового видения проблемы религиозного сознания.

Ересиархи Толстой и Достоевский близки друг другу не только в плане религиозно-философском. Для Чехова они, несмотря на скупость и туманность отзывов о Достоевском, были художниками одного масштаба: «Ваш рассказ “Странное происшествие” прочел. Очень интересно, – пишет Чехов в июле 1896 года в письме А. С. Суворину. – *Похоже, будто это писали Вы, начитавшись Достоевского.* Очевидно, в ту пору, когда Вы писали этот рассказ, манера Достоевского была в большем фаворе, чем манера Толстого» [П VI, 165]. Как не раз бывало, Чехов прочитывает чужое стилевое произведение глазами стилизатора. Толстой и Достоевский в этом отзыве предстают как авторы, определившие магистральные стилевые направления современности, силовое поле которых распространяется на произведения иных писателей, подчас даже помимо их воли. Роль чужесловесной преломляющей среды для «Странного происшествия», будь его автор стилизатором, по мнению Чехова, вполне могли бы сыграть вещи Достоевского. «Убийство», на наш взгляд, можно рассматривать еще и в свете скрытой полемики Чехова с А. С. Сувориным, который в том же 1895 году выпустил отдельным изданием рождественский рассказ «Тень Достоевского», но тиражом всего лишь 25 экземпляров, то есть для близкого круга читателей. Е. М. Пульхритудова расценивает этот факт как знак мистификационности рассказа Суворина [Пульхритудова 1983: 185].

Про «Убийство» можно сказать то же, что написано Чеховым про «Странное происшествие» Суворина: оно производит впечатление, будто автор писал его, «начитавшись Достоевского». Прежде всего отметим типичную для автора «Подростка» тему «случайного семейства», внятно заявленную в рассказе. Под одной крышей оказались разные люди: двоюродные братья Тереховы, их сестра Аглая (редкое для ономастикона Чехова имя, совпадающее с именем героини из «Идиота» Достоевского; в записной книжке она первоначально именовалась Анной [С XVII, 32]), дочь Якова, Дашутка.

Обратим внимание и на мотив бесовства, настойчиво варьирующийся в рассказе. В момент сомнения Якову представляется, «что на голове и на плечах у него сидят бесы» [С IX, 148]. Далее эта деталь будет повторена: «...он все встряхивал головой, так как

что-то давило ему голову и плечи, будто сидели на них бесы» [С IX, 150-151]. И еще раз, в несобственно-прямой речи, сплетающей голоса безличного повествователя и Якова, будет замечено: «Надо было каяться, надо было опомниться, образумиться, жить и молиться как-нибудь иначе. Но как молиться? А, может быть, все это только смущает бес и ничего этого не нужно?..» [С IX, 162]. Тема бесовского наваждения волнует и Матвея. Он будет кричать Якову: «Братец, уймитесь! Вас обуяла гордость бесовская <...> Бесы окаянные заслонили от вас истинный свет, ваша молитва не угодна богу» [С IX, 153]. Ранее нечто похожее говорил Матвей о самом себе: «Лукавый бес не дремал, <...> подобно падшему ангелу, возмечтал я в гордыне своей до невероятия. <...> бес забрал меня окончательно и заслонил свет от очей моих своими погаными копытами» [С IX, 139-140]. В «Убийстве» новые взгляды Якова – это преломленное отражение прошлых воззрений Матвея, а нынешние убеждения Матвея предвещают будущий взгляд на веру Якова. Так создается «зеркально-временная» персонажная схема рассказа.

Мотив бесовства в чеховском рассказе можно связать с «Бесами» Достоевского. Для нас особенно важны аллюзии, заданные эпиграфами романа. Первый – из стихотворения Пушкина:

Хоть убей, следа не видно,
Сбились мы, что делать нам?
В поле бес нас водит, видно,
Да кружит по сторонам.
<...>
Сколько их, куда их гонят,
Что так жалобно поют?
Домового ли хоронят,
Ведьму ль замуж выдают?

По словам Чехова, на Достоевского как писателя Пушкин «имел <...> громадное, подавляющее влияние» [П VII, 315]. Это убеждение могло быть вынесено в том числе и после прочтения «Бесов» Достоевского, а также юбилейной речи Достоевского о Пушкине. Так что мотивы бесовства в «Убийстве» имеют, скорее всего, сложную природу: они восходят и к роману Достоевского, и к пушкинским «Бесам». Думается, что Чехов имел все основания назвать и свой рассказ «Бесы», тем самым поставив его в один ряд с одноименными произведениями-предшественниками.

Можно связать с Пушкиным и Достоевским и некоторые пейзажи в «Убийстве», которые отсылают к стихотворному эпиграфу «Бесов». Картина зимней выюги, разыгравшейся вопреки близкой весне, является колористическим камертоном рассказа: «Все стояли в безмолвии, очарованные блеском огней и *воем метели*, которая ни с того, ни с сего *разыгралась на дворе*, несмотря на канун Благовещения» [С IX, 133]; «*как ведьмы на шабаше*, кружатся облака снега»; «вверху над потолком раздавались какие-то неясные голоса, которые будто угрожали или предвещали дурное» [С IX, 136-137].

Второй эпиграф, предпосланный «Бесам» Достоевского, взят из Евангелия от Луки: «Тут на горе паслось стадо свиней, и они просили Его, чтобы позволил им войти в них. Он позволил им. Бесы, вышедши из человека, вошли в свиней; и бросилось стадо с

крутизны в озеро и потонуло» [Лк. 8: 32-36]. Тема изгнания бесов и переселения их в свиней по-своему отразится в рассказе. Одной из примет постоянного двора Тереховых, превратившегося в трактир, является упоминание грязных животных, как будто бы сохранившихся с достопамятных библейских времен: «... в грязи *все еще* валялись громадные жирные свиньи, розовые, отвратительные» [С IX, 143].

Не случайной представляется и сумма капитала, которой владеет Яков Иванович. У него «около тридцати тысяч рублей» [С IX, 141]. Эта ассоциативная по своей природе деталь напоминает о библейских тридцати сребрениках, за которые Иуда продал Христа. Доставшиеся чеховскому герою тридцать тысяч – «грязные» деньги.

Вторая глава рассказа представляет собой исповедь Матвея, зазеркально связанного с Достоевским. Герой со вкусом рассказывает о том, как он «еще в малолетстве был привержен к леригии»: «Мне только двенадцать годочков было, а я уже в церкви апостол читал, и родители мои весьма утешались, и каждое лето мы с покойной маменькой ходили на богомолье» [С IX, 138]. Излагая свое «житие», Матвей мнит себя неким подобием святого, смолоду проявлявшим исключительность в делах веры. Высокое библейское слово соседствует в его речи со словом искаженным, профанным: «трудящие и слабые», «во весь пост не разрешал себе масла ни отнюдь», «богоугодной жизни труженник». Выражения такого рода характеризуют именно «леригию» героя, то есть нечто не до конца серьезное для автора, имеющее скрыто игровой оттенок.

Кульминация исповеди Матвея – это его рассказ о грехопадении, о том, как он, проводя службу в своей домовй церкви, «в диком беспамятстве впал <...> в блуд» [С IX, 140]. На самом патетичном месте исповедь перебивается неадекватной реакцией одного из слушателей: «Жандарм засмеялся, но заметив, что никто больше не смеется, стал серьезен и сказал: – Это молоканство. Я читал, на Кавказе все так» [С IX, 140]. Почему жандарму вспоминаются молокане? Для героя это случайность. Если бы он читал что-то о других сектах, то, скорее всего, связал бы услышанное с ними. В авторском кругозоре «молоканство» Матвея получает характер псевдообъективной мотивировки, с помощью которой травестируется образ героя. В четвертой главе Аглая в злом запале будет кричать Дашутке: «Ты вот спроси его, дядю-то своего, спроси про душеньку, как он с ней, *с гадюкой, в постные дни молоко трескал*» [С IX, 146]. Рассредоточенная переключка реплик разных героев позволяет прийти к профанной этимологии слова: молокане – это те, кто «в постные дни молоко трескают». Тема «молоканства» младшего Терехова еще раз прозвучит в сцене семейного скандала (тоже весьма типичного для произведений Достоевского). Отвечая на вопрос Аглаи, Матвей скажет про себя: «Я, сестрица, не монах, а мирянин. А по слабости здоровья мне *не то что масло, даже молоко можно*» [С IX, 152]. Матвей как был «молоканином» (в профанном смысле этого слова) до своего прозрения, так и остался им, сменив только ритуальную, внешнюю сторону своей «леригии». Кстати, строгость соблюдения христианских обрядов у Аглаи и Якова Ивановича тоже неподлинная, допускающая «двойной стандарт». Действие в четвертой главе происходит в Страстной понедельник, когда для православных верующих начинаются особенно строгие дни поста. В доме же Тереховых во время Страстной седмицы режут свинью, правда, не для себя, а на продажу. Это является как бы прологом к скорому убийству «нечистого» Матвея, изгнанию «беса» из семейства Тереховых.

Дополнительным средством создания атмосферы скрытой трагедии в «Убийстве» является сравнение всех героев с животными. Исполняя псалмы, Матвей похож на птицу, которая не может взлететь (т. е. индюка или петуха) – «он пел и при этом вытягивал шею, как будто хотел взлететь. Пел он тенором и канон читал тоже тенором, сладостно, убедительно» [С IX, 133]. Аглая назовет брата «заводским жеребцом», а его «душеньку» – не только «гадюкой», но и «заводской кобылой». Во время службы Якова Аглая подпевает ему «тонким голосочком, как индюшка» [С IX, 134]. Яков похож на «медведя». Сам себе он покажется «громадным, страшным зверем» [С IX, 152]. Буфетчика Сергея Никаноровича обзовут «поросычьей мордой». Дашутка, дочь Якова Иваныча, похожа на насекомое, так как живет «за печкой», рядом с другими обитателями: «Всегда тут по ночам кричал сверчок и сустились мыши» [С IX, 137]. Исключения из всеобщей анимализации не знает ни один герой.

В «Убийстве» история Матвея и его «душеньки» является вводной по отношению к основному сюжету. Принцип системного художественного единства творчества Чехова позволяет найти своеобразную параллель этой истории в другом произведении, где она является главной. Думается, что благочестивый Матвей Саввич из рассказа «Бабы» (1891) находится в литературном родстве с Матвеем из «Убийства». Оба героя, недаром оказывающиеся тезками, тяготеют к жанру исповеди, оба владеют «сокровенным» словом, которое подается автором с оглядкой на творческую манеру Достоевского. Сближаются сказания «праведников» и тягой к эпичности повествования: «Лет десять назад, на нашей улице, как раз рядом со мной в домике, где теперь свечной завод и маслособойня, жила Марфа Симоновна Каплунцева, вдова-старушка, и у нее было два сына: один служил в кондукторах на чугунке, а другой, Вася, мой сверстник, жил дома при маменьке» [С VII, 342]. (Зачин исповеди Матвея в «Убийстве» пропущен: читатель как бы с опозданием начинает слушать ее). Сходство героев поддерживается с помощью графической подачи исповедей двух Матвеев: обе они оформляются сплошным речевым потоком, без деления на абзацы, где важное смешано с второстепенным, нет внятной логики, намеренно даны многочисленные речевые ошибки. Абзац – это своего рода редуцированный диалог внутри монолога. Матвей Терехов, как и Матвей Саввич, оказывается неспособен к диалогу. Оба героя говорят без оглядки на слушателей, игнорируют другую точку зрения. Закрытая монологичность их сознаний становится важной причиной несчастий и бед, вносимых «глухим» человеком в чужую жизнь. Ключевое событие обеих исповедей – рассказ об искусстве, в результате которого и Матвей Саввич, и Матвей Терехов оказались низвергнутыми в бездну греха. Матвей Саввич признается: «Одним словом, чтоб долго не расписывать, скажу тебе, дедушка, не прошло и года, как *смутил меня нечистый дух, враг рода человеческого*» [С VII, 343]. Ср. в исповеди младшего Терехова: «Само собой, водки я не пил, табаку не курил, соблюдал чистоту телесную, а *такое направление жизни, известно, не нравится врагу рода человеческого, и захотел он, окаянный, погубить меня* и стал омрачать мой разум, все равно, как теперь у братца» [С IX, 138].

Механизм грехопадения напрямую связан с возникновением в сознании обоих героев представления, которое после прозрения будет признано ими ложным. Матвей Саввич говорит об этом так: «*Завертелись в моей голове мозги от фантазии*» [С VII, 344]. В «Убийстве»: «...по прошествии времени исповедаюсь я однажды у священника и вдруг

такое *мечтание*» [С IX, 138]. «Фантазия» и «мечтание», возбуждаемые «врагом рода человеческого», подталкивают героев ко греху. В обоих случаях они оказываются пассивными объектами, в которых темное, греховное начало борется со светлым, божеским (почти по Достоевскому). Грех и добродетель являются не столько сознательным выбором ответственной личности, сколько навязываемыми ей извне установками. В случаях, когда личность пассивна, активность привносится кем-то посторонним. Огромную роль начинает играть счастливый случай или некто Другой. Матвею из «Убийства» помогает Осип Варламыш. В «Бабах» роль *deus ex machina* играет муж Машеньки: «Года через два получили мы письмо от Васи из Варшавы. Пишет, что начальство отправляет его домой на поправку. Нездоров. К тому времени я дурь из головы выбросил, и за меня уж хорошую невесту сватали, и не знал я только, как с любвишкой развязаться» [С VII, 345]. Очевидно, что эта же проблема встала и перед Матвеем из «Убийства». Он откупается от «душеньки» и прижитого с нею ребенка девятьюстами рублями. Ценой ханжества становится человеческая жизнь. В «Бабах» Машеньку, как агнца, приносят на заклание. Остается обреченным на страдания и ее невинное дитя.

Где у автора «Бесов» звучат трагедийные ноты, там у Чехова оказывается нечто трагикомическое. О слезинке безвинного ребенка Достоевский пишет всерьез и только всерьез. Чехов же и в этом случае сплавляет серьезное с травестийным. Форма имени приемыша Матвея Саввича – Кузька (не Кузьма и не Кузя) – выбрана, видимо, не случайно. Она окликает известную идиому – «показать кузькину мать». Исповедь Матвея Саввича строится как реализация прямого значения этого фразеологического оборота, на мнимом непонимании автором его образного смысла. Матвей Саввич в самом деле «показывает Кузькину мать» Дюде и его бабам, представляя в лицах историю своей «любвишки». Но у Чехова профанность всегда так или иначе амбивалентна, то есть имеет, помимо смехового, еще и слезный аспект. Жестокий ханжа показывает кузькину мать и сироте, но уже в привычном понимании этого выражения, наводя на него панический страх и ужас. Таким образом, проблематика «Убийства» Чехова учитывает и развивает положения, намеченные не только в чужих, но и в его собственных более ранних произведениях.

Матвею из «Убийства» представляется, что он обрел настоящую веру. Автору же открывается неизменность сути героя, одинаково несвободного ни во времена «молоканского» бесовства, ни после прозрения. Взгляды Матвея переменялись оттого, что он побеседовал с неким Осипом Варламышем, «человеком без образования, но дальнего ума», «строгой богоугодной жизни». Осип Варламыш поучает религиозно иступленного Матвея, который по прошествии времени так скажет о том случае: «Не могу я вам выразить, как это он говорил складненько да умненько. <...> *Говорил часа два*» [С IX, 140]. «Складненькую и умненькую» проповедь «человека дальнего ума» можно представить, так как обрисован он достаточно однозначно. Матвей почитает своего духовного наставника выдающимся деятелем. Находясь двадцать лет на постах городского головы и старосты, он, по словам Терехова, «много добра сделал»: «Ново-Московскую улицу всю покрыл гравелием, выкрасил собор и колонны расписал под малафтит» [С IX, 140]. «Тружденник», столь трогательно заботящийся о фасадной стороне жизни, пробирает двухчасовой воспитательной речью Матвея, и результат не замедлил сказаться: «Пронял он меня своими словами, открылись мои глаза. Слушал я, слушал и – как зарыдаю!»

[С IX, 140]. В истории братьев Тереховых нельзя не заметить явной инверсии: вопреки тому, что Матвей загримирован автором под Достоевского, в его истории отражается один из типично толстовских путей прозрения и обретения веры – через встречу с праведником, человеком «строгой, богоугодной жизни». И наоборот: Яков пойдет путем Достоевского и его героев. Прямой соучастник и вдохновитель преступления, он многое перечувствует и перестрадает на каторге, что подвигнет его к пересмотру своих прежних воззрений.

Символы веры братьев Тереховых многообразно и тонко обыгрываются в «Убийстве». Один из путей травестирования связан с библейскими цитатами. Сокрушаясь, что Бог не дал ему дара проповедника, Терехов-младший говорит: «Теперь и я, как Осип Варламыш, все наставляю братца и сестрицу и укоряю их, но выходит *глас вопиющего в пустыне*» [С IX, 141]. В другом месте дается образец «наставления» Матвеем Якова. Когда Яков правил службу, Матвей входил в молельную и говорил тихо: «Братец, ваша молитва не угодна богу. Потому что сказано: *прежде смиришь с братом твоим, и тогда пришед принеси дар твой*. Вы же деньги в рост даете, водочкой торгуете. Покайтесь!» [С IX, 145]. (Ср. с главным тезисом речи Достоевского на Пушкинском празднике: «Смиришь, гордый человек, и прежде всего сломи свою гордость!»). Третья евангельская цитата дана имплицитно. После проповедей Матвея Яков, «сам того не замечая, вдруг задумывался над книгой, хотя слова брата считал он пустяками, но почему-то и ему в последнее время тоже стало приходиться на память, что *богатому трудно войти в царство небесное*» [С IX, 145]. Далее Яков вспоминает «евангельские слова о верблюде», имея в виду известное изречение Христа: «...удобнее верблюду пройти сквозь игольные уши, нежели богатому войти в Царство Божие» [Матф. 19: 24]. Матвей, очевидно, и его использовал для укоров брату. Все три библейские цитаты взяты из одного Евангелия: Матвей ссылается на своего библейского тезку. У Терехова-младшего, оказывается, есть не только свой духовник, «святой отец», роль которого успешно сыграл Осип Варламыш, но и «свой» евангелист, не потому ли, что и сам Матвей чувствует в себе нечто от библейского Матфея, обращающего неверующих и заблудших на путь истины. Для автора же, помимо момента серьезного, опять-таки важен и профанный, рожденный скрытой тавтологией (Евангелие от «Матвея-Матфея»). В отличие от героев Достоевского или Толстого, Матвей не перешел от бесовщины к истинной вере, а просто одну веру-футляр сменил на другую, также не делающую его более свободным. Как и всех обывателей, Матвея раздражает инаковость чужой веры. Терехов-младший не видит себя в Терехове-старшем. Показательно, что при обдумывании рассказа писателем братья длительное время оставались безымянными. В записной книжке они именуется Терехов № 1 и Терехов № 2, или «старший» и «младший». Имя одного из братьев появится лишь в последней заметке к рассказу, датируемой осенью 1895 года [С IX, 480]. Безымянность героев в подготовительных материалах косвенно свидетельствует о том, что автору они представляются двумя сторонами одной медали.

Давний анонимный рецензент «Литературного обозрения», анализируя «Убийство», пришел к выводу, что психология Якова, пришедшего на каторге к новой вере, неясна: «Во-первых, момент исступления Якова является недостаточно подготовленным, ибо Терехов – мужик дотоле вполне уравновешенный, не страдавший невропатией, а следовательно, нервы его не могли подняться так высоко по незначительному поводу, затем



– переход к уразумению Бога и совсем не охарактеризован. Как же это так: все не знал, не знал истинного Бога, а тут вдруг познал и даже захотел вразумлять других? Окончание является совсем туманным и неразвитым, а между тем здесь-то и лежит гвоздь рассказа» [Б. а. 1895: 1360-1361]. Рецензент уловил немотивированность прозрения Якова Иванныча, но не сумел истолковать его. Герой, похожий на Толстого, сделал очередную попытку *угадать* веру, и потому новый взгляд качественно не отличается от прежнего: ясного познания Бога как не было, так и нет. Мотивировать психологию Терехова-старшего значило бы для автора быть отчасти солидарным с героем, с его позицией, чего, конечно же, нет. Сектант, по Чехову, – это особый склад духа и мышления, главной приметой которого является несвобода, догматическая зашоренность. И Яков, и его брат Матвей не познали и не могли познать веру ясно, они пытались угадать ее. В этом их сходство с Достоевским и Толстым, личностями совершенно иного масштаба, чем герои рассказа, но внутренне все-таки соприродными им.

«Убийство» позволяет уточнить отношение Чехова к великим современникам. Достоевский и Толстой опережают события, торопят жизнь. Для них вера в Бога являет собой не желанное будущее, а настоятельную потребность настоящего. Из-за временного несоответствия они не могут прийти к адекватным результатам. Следствием тупиковости ситуации является создание «домовых» молелен, «раскола» не только с церковью, но и с жизнью (ср. со словами Чехова об «Убийстве», «где изображены раскольники или нечто вроде» [П VI, 349]). Не познанная ясно, а угаданная, вера может измениться из-за пустяка, вроде беседы с «труженником» Осипом Варламычем. Меняется она на нечто совсем непохожее, что было раньше, но при этом суть веры, глубина ее осмысления, ее природа остаются прежними.

Символ веры Чехова лежит в сфере возможного, чаемого; он связан не с изыскательным, а с сослагательным наклоном. Художественной формулой его могут служить слова Ольги из финала «Трех сестер»: «Если бы знать, если бы знать» [С XIII, 188]. Жажда веры передается словом, ключевым для познания. «Знать» в данном случае приближается по смыслу к слову «верить». Вера, слившаяся со знанием, является одним из необходимых условий обретения человеком смысла жизни. В отличие от Толстого и Достоевского, Чехов не испытывал искуса вероучительства, осторожен он был и в отношениях с официальной церковью. У писателя была иная дорога к храму, связанная с формированием и утверждением ценности внутренней свободы человека, являющейся необходимым условием будущего познания людьми Бога, почву для которого готовили все предшествующие поколения.

Литература

Б. а. Беллетристика. «Убийство», рассказ А. П. Чехова // Литературное обозрение. 1895. № 49. Стлб. 1360-1361.

Бочаров С. Г. О реальном и возможном сюжете («Евгений Онегин») // Динамическая поэтика. От замысла к воплощению. М.: Наука, 1990. С. 14-38.

Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995. 288 с.

Кубасов А. В. Биографический дискурс в прозе А. П. Чехова (А. П. Чехов и М. П. Чехова) // Биография Чехова: итоги и перспективы: мат-лы Международн. науч. конференции / Сост.

Н. Ф. Иванова. Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2008. С. 145-157.

Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. и писем: В 90 т. Письма. Т. 68. М.: ГИХЛ, 1954. 305 с.

Полоцкая Э. А. А. П. Чехов. Движение художественной мысли. М.: Сов. писатель, 1979. 340 с.

Полтавский М. (М. И. Дубинский) Литературные заметки // Биржевые ведомости. 1895. № 344. 15 дек.

Пульхритудова Е. М. Творчество Н. С. Лескова и русская массовая беллетристика // В мире Лескова. М.: Сов. писатель, 1983. С. 149-185.

Чехов М. П. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления. М.: Московск. рабочий, 1960. 351 с.

Кэрол Аполлонио (Флэт)

Чеховский «подпольный человек»: «Припадок»¹

Аннотация. В статье дан обстоятельный сравнительный анализ рассказа «По поводу мокрого снега» из повести Достоевского «Записки из подполья» и рассказа Чехова «Припадок». Сопоставлены сюжеты, ведущие мотивы и характерные детали обоих произведений. В образах героев – «подпольного человека» Достоевского и чеховского студента Васильева – выявлено соотношение *зла* и *болезни* и рассмотрены способы, которыми писатели раскрывают эту тему.

Ключевые слова: Достоевский, Чехов, «Записки из подполья», «По поводу мокрого снега», «Припадок», тема *падшей женщины* в русской литературе.

Apollonio (Flath), Carol

Chekhov's Underground Man: *An Attack of Nerves*

Abstract. A thorough comparative analysis of Dostoevsky's *On Account of the Wet Snow* and Chekhov's story *An Attack on Nerves* is given in this article. The author compares the plots, the main motifs and the typical details of both works. The correlation between *evil* and *illness* in the heroes' characters – Dostoevsky's "underground man" and Chekhov's student Vasiliev – and the ways of exposing of this theme are explored.

Keywords: Dostoevsky, Chekhov, *Notes from Underground*, *On Account of the Wet Snow*, *An Attack on Nerves*, the theme of *the fallen woman* in Russian literature.

¹ Перевод публикации: Carol A. Flath. Chekhov's Underground Man: *An Attack of Nerves*, in *The Slavic and East European Journal*, Vol. 44, No. 3 (Autumn, 2000), pp. 375-392. Published by: American Association of Teachers of Slavic and East European Languages.

Почему я не Достоевский?!
Нет! Почему я даже, скажем, не Гаршин?!
Как хорошо было бы быть Чеховым!
О, вы только представьте себе, сколько бы
мне тогда платили за строчку!

*Анонимная шутка сотрудника редакции
Журнал «Развлечение», № 27, 15 июня 1893 г.*

Произведениям Достоевского свойственны резкие контрасты: «идеал Мадонны и идеал содомский»; страстные споры с трагическим результатом; мелодраматические сюжеты с самоубийствами и убийствами, приводящими к видениям картин расплаты. Чехов же – мастер смягчения, сдержанности и замалчивания. На первый взгляд кажется, что трудно представить себе двух русских писателей, которые были бы столь несхожи. И тем не менее, некоторые яркие мотивы лучших чеховских произведений явно навеяны работами Достоевского. Если внимательно вчитаться в рассказ Чехова «Припадок» (1888) и допустить, что это ответ Достоевскому, написавшему в 1864 году «По поводу мокрого снега» («Записки из подполья»), мы увидим между ними связь гораздо более глубокую, чем принято считать².

Чеховские отсылки к Достоевскому – в письмах, беседах и текстах произведений – довольно скудны и лаконичны³. Поэтому не удивительно, что критика в основном старалась избежать глубинного сравнения этих двух авторов. Подразумевая, что для сравнения они слишком разные, ученые очень коротко и шаблонно их противопоставляли. Чехова и Достоевского так и хочется воспринимать как авторов полярных⁴. Это общее молчание критиков нарушено короткими, но глубокими работами таких ученых как

2 Для подробного анализа я выбрала вторую часть «Записок из подполья», ибо именно в ней рассказана история, похожая на чеховские. Монолог подпольного человека из первой части совершенно не похож на «Припадок», а потому не допускает серьезного сравнения, хотя и возможно говорить о некотором сходстве применительно к связи болезни и зла.

3 В указателе к академическому изданию Писем Чехова в 12-ти томах содержится только сорок семь отсылок к Достоевскому; указатель к собранию Сочинений в 18-ти томах дает 106 отсылок. Среди величайших русских писателей XIX века Достоевский занимает последнее место, фигурируя вдвое реже Тургенева и в пять раз реже Толстого. Чехов нигде подробно не рассуждает ни о Достоевском, ни о его произведениях.

4 «Из значимых русских писателей девятнадцатого века Достоевский интересовал Чехова меньше всех» [Karlinsky / Heim 1997: 331]; «Никто из его персонажей не несет в себе демонической энергии героев Достоевского <...> Чехов не является писателем метафизическим к том смысле, в каком мы говорим это о Толстом или Достоевском» [Hahn 1977: 8, 57]; «Очень важно, что Чехов не написал о Достоевском ни единого слова; за исключением одного случая, когда он вскользь его критикует, Достоевский для него словно и не существовал» [Bitsilli 1983: 5]; «...метафизические склонности <Достоевского>, его всепоглощающее стремление верить в христианские доктрины, Чехову всегда были чужды» [De Sherbinin 1997: 40]. Слова Чудакова о том, что способы, какими Чехов и Достоевский показывают внутренний мир человека, являются «принципиально разными явлениями» [Chudakov 1983: 178; Чудаков 1971: 231], очень показательны для его противоположного подхода ко всем аспектам творчества двух авторов; в тех томах блистательной новой серии «Чеховиана», которые имеются в моем распоряжении, нет ни одной работы, содержащей глубинное сравнение этих двух писателей; нет их и в огромной баденвайлерской коллекции 1997 года по религии и философии в жизни и произведениях Чехова [Anton P. Cehov 1997].

Э. А. Полоцкая, Михаил Громов, Роберт Луис Джексон, Е. М. Румянцева и Андрей Дуркин, которые прозондировали почву для поисков скрытых связей⁵.

Сложность отношения Чехова к литературным традициям затрудняет сведение использования мотивов предшественников к простому пародированию, хотя во многих его произведениях, особенно в ранних юмористических рассказах, пародия явно присутствует⁶. Изначальные дискуссии о пародии в контексте истории русской литературы используют лексику борьбы и противопоставления. Юрий Тынянов, к примеру, анализируя влияние Гоголя на Достоевского, утверждает, что писатели пользуются пародией для борьбы с устаревшими стереотипами внутри художественных традиций. Рассуждая о «полифоническом романе» Достоевского, Михаил Бахтин высказывает предположение, что «пародирование – это создание развенчивающего двойника, это тот же “мир наизнанку”» [Bakhtin 1984: 193; Бахтин 1972: 216]. Рассуждая о чеховской поэтике, сложной и искусной, было бы разумнее говорить об иронии, а не о пародии. Полоцкая предлагает более сдержанную характеристику литературного процесса:

«Этапы литературного развития проходят через спокойные, а не экстремальные формы выразительности, через общее изменение нераздельных основ прошлого опыта, а не через крикливый бунт...» [Полоцкая 1971: 217].

«Литература развивается не в результате движения по спирали – вверх и вперед; она идет более сложными путями, отвергая, но одновременно и вбирая в себя старые формы» [Полоцкая 1971: 244].

Определяя черты сходства между двумя писателями, Полоцкая описывает героев Достоевского как «и... и», а героев Чехова – как «ни... ни» [Полоцкая 1971: 211]. Формулировка Виктора Терраса, что поэтика Достоевского «приметная», на первый взгляд резко отличается, а на самом деле – полностью гармонирует с мнением Полоцкой и позволяет нам, в свою очередь, назвать «неприметность» главной чертой творчества Чехова. Как ни странно, произведения обоих писателей вызывают ощущение авторской объективности и отстраненности. По знаменитому высказыванию Бахтина, у Достоевского автор представляет собой еще один голос; у Чехова же его, кажется, и вовсе нет⁷.

Даже те критики, которые настаивали на сходстве двух писателей, соглашались с тем, что главное их отличие состоит в следующем: Достоевский – певец идеи, Чехов – реалист, изображающий мир таким, каков он есть. Но оба они обращались к базовому разногласию между душой и телом. В рассказах «По поводу мокрого снега» и «Припадок» Достоевский и Чехов описывают столкновение мыслящего человека с окружающей действительностью, которая не соответствует его идеалам и представлениям, и это приводит героев к одинаковому, глубоко трагическому мировоззрению.

5 Полоцкая, пользуясь системой Бахтина, выявляет удивительные, но убедительные черты сходства, основанные на авторской «беспристрастности» и художественных принципах равновесия. Громов предлагает вполне уместный принцип «скрытых цитат», чтобы показать чеховские завуалированные заимствования из Достоевского. Подробно разбирая рассказ Чехова «За яблочки» (1880), Джексон доказывает, что в самом начале своего творчества Чехов откликнулся на наиболее важные темы, затронутые его предшественником: невинность ребенка и аморальность насилия. Румянцева пишет о мотивах Достоевского в сборнике «Хмурые люди» (1890) Чехова. Дуркин предлагает многослойный и глубокий анализ мотивов Достоевского в «Палате № 6».

6 См.: [Kramer 1970: 29-49].

7 Я сознательно употребляю слово «кажется». Вопрос авторской объективности Достоевского и Чехова не может быть адекватно рассмотрен в такой короткой статье.

Хотя связи между «По поводу мокрого снега» и «Припадком» уже были показаны – в особенности Джозефом Конрадом в статье 1967 года о рассказе Чехова, – по моему мнению, они так и не были подвергнуты всестороннему сравнительному анализу. Внимание критиков отвлекло множество факторов: отсутствие прямых отсылок к Достоевскому в работах о «Припадке» у критиков чеховского времени, да и у самого Чехова; наличие другой, более явной связи – между рассказом и биографией другого писателя, чеховского современника Всеволода Гаршина⁸; и неисчерпаемость темы «падшей женщины» в русской литературе.

Как и «Припадок», два рассказа Гаршина – «Происшествие» (1878) и «Надежда Николаевна» (1885) – повествуют о встрече отзывчивого человека с падшей женщиной. Но заканчиваются они трагически – самоубийством либо убийством. Чехов использует некоторые детали из рассказа Гаршина [Conrad 1969: 430-432], но мне представляется, что связь с личностью самого Гаршина и его душевной болезнью здесь более очевидна, чем совпадения чисто стилистические⁹.

Все значимые русские писатели XIX века, предшествовавшие Чехову – Пушкин, Гоголь, Чернышевский, Достоевский, Тургенев, Гончаров и Толстой, – рассматривают тему «падшей женщины» с точки зрения возможности спасения души¹⁰. Ко второй половине XIX века эта тема уже не допускала сентиментальности, и большинство русских реалистов посткарамзинской эпохи посмеивались над романтическим мифом о спасении¹¹. Типичный сюжет таков: интеллигентный и отзывчивый мужчина встречает падшую женщину и влюбляется в нее; добивается он ее взаимности или нет, расплывается она за его грехи или нет, – зависит от цели, которую ставит перед собой автор. Традиция создания образа падшей женщины в русской литературе середины XIX века требует высокого уровня «белого шума», что затрудняет выявление влияния на Чехова именно творчества Достоевского. Вот почему приходится устанавливать связи на многих уровнях: места действия, персонажа, языка, символических деталей, общей темы, а также на уровне лексики – именно это Громов называет «скрытыми цитатами». В совокупности эти черты сходства между двумя текстами не могут быть объяснены лишь следованием традиции, они намекают на более глубокие связи.

Приметы этих связей можно распознать уже в раннем рассказе Чехова «Слова, слова и слова» (1883). В этом рассказе, поразительным образом избегнувшем внимания

8 Рассказ Чехова был написан для сборника, изданного в память о Гаршине, покончившем жизнь самоубийством в марте 1888 г. Подробнее см.: [С VII, 659-665, *примеч.*]; [Rayfield 1997: 181]; [Бердников 1970]. Как подчеркивает Семанова, чеховский герой Васильев очень похож на Гаршина. Глеб Успенский свидетельствует, что Гаршин был подвержен подобным припадкам; Чехов включил в рассказ сходные обстоятельства и подробности [Бердников 1970: 155].

9 См. комментарии Чехова, которые цитируются в примечаниях редактора: [С VII, 661]. Интересно, что один из самых пронизательных читателей Чехова и Достоевского, Роберт Луис Джексон, в своей книге о «подпольном человеке» в русской литературе предпочел сосредоточиться на рассказе не Чехова, а Гаршина. Джексон разбирает «Происшествие» Гаршина с точки зрения влияния Достоевского. С его точки зрения, «подпольным человеком» здесь является проститутка, а не «клиент» [Jackson 1958: 77-81].

10 Об этой традиции см.: [Siegel 1970] и [Matich 1983].

11 Matich рассматривает способы, какими это сделано, выделяя четыре основных модели превращения в жертву и спасения.

критики¹², проститутку Катю расспрашивает о ее жизни клиент-телеграфист. На улице «тусклые фонарные огни едва освещали грязный, разжиженный снег. Все было мокро, грязно, серо...» [С II, 113]. Молодой человек возмущен Катиной историей о соращении и предательстве, он предлагает ей исправиться. В конце концов его расспросы приводят к тому, что девушка начинает плакать. Призрак надежды на то, что ее собеседник, как герой романа, «который она читала когда-то, где-то», поможет ей в ее плачевном состоянии, «стушевася»¹³, когда герой посмотрел на часы и понял, что его время истекло. Возникают неизбежные паузы, в вентиляции воет ветер, «точно он первый раз в жизни видел насилие, которое может совершать иногда насущный кусок хлеба» [С II, 115]. Как видно из этого заключительного отрывка, рассказ Чехова во многом перекликается с рассказом «По поводу мокрого снега»: как и у Достоевского, внимание здесь в основном сосредоточено на эмоциональной жестокости героя-мужчины. Нет ни малейшего сомнения в том, что, работая над рассказом о падшей женщине, Чехов думал о творчестве Достоевского.

Сходство между «Припадком» и «По поводу мокрого снега» начинается на уровне мелких деталей. Тема оперы, пронизывающая чеховский рассказ, вызывает в памяти итальянские арии, которые напевает рассказчик после победы в «дуэли столкновений» в конце первой главы «По поводу мокрого снега». В обеих историях действуют сердитые лакеи, оба героя долгие часы проводят в страданиях, лежа на диване. В обоих рассказах присутствует «единство времени» (действие занимает около трех дней). Оба автора упоминают «глупые лица» и «зубную боль». Джозеф Конрад подчеркивает, что «виноватая улыбка» из чеховского рассказа восходит к «Запискам из подполья», а сюжеты обоих рассказов развиваются на фоне падающего снега [Conrad 1969: 442, n. 9]. Учитывая важность такой детали как снег, давайте приглядимся к ней повнимательнее.

В рассказе Достоевского снег продолжает идти весь вечер, в который подпольный человек встречает проститутку Лизу; мокрый и противный, он отражает его чувства:

«В невыразимой тоске я подходил к окну, отворял форточку и вглядывался в мутную мглу густо падающего снега» [Достоевский V, 141].

«Мокрый снег валил хлопьями; я раскрылся, мне было не до него... Пустынные фонари угрюмо мелькали в снежной мгле, как факелы на похоронах» [Достоевский V, 151].

«Было тихо, валил снег и падал почти перпендикулярно, настилая подушку на тротуар и на пустынную улицу. Никого не было прохожих, никакого звука не слышалось. Уныло и бесполезно мерцали фонари» [Достоевский V, 177].

В рассказе Чехова двое друзей приглашают главного героя провести вечер в публичном доме. Наивный Васильев надеется, что его ждет встреча с тайной, грехом и чувством вины. Вместо этого в С-вом переулке (московский район красных фонарей) он

12 В русском чеховедении рассказ «Слова, слова и слова» как «крипто-пародия, иронический отклик на “Записки из подполья”, на опошленную тему спасения падших женщин в соотношении с Достоевским» был проанализирован Р. Г. Назировым, см.: [Назирова 2005: 159-161]. – *Примеч. ред.*

13 Слово «стушевася» напрямую ассоциируется с Достоевским прежде всего благодаря тому, что тот сам писал в «Дневнике писателя» за ноябрь 1877 г. («История глагола “стушевася”») о том, что может с гордостью считаться человеком, который ввел это слово в русскую литературу. Он пишет: «...мне, в продолжение всей моей литературной деятельности, *всего более* нравилось в ней то, что и мне удалось ввести совсем новое словечко в русскую речь, и когда я встречал это словцо в печати, то всегда ощущал самое приятное впечатление» [Dostoevsky 1997: 1186].

сталкивается с безразличием, обыденностью, цинизмом и пошлостью. Шок от столкновения с реальностью вызывает у Васильева припадок¹⁴. На протяжении всего рассказа чувства героя отражает падающий снег¹⁵.

«Хлопья его, попав в свет, лениво кружились в воздухе, как пух, и еще ленивее падали на землю. Снежинки кружились толпой около Васильева и висли на его бороде, ресницах, бровях... Извозчики, лошади и прохожие были белы» [С VII, 211].

«Ему было страшно потемок, страшно снега, который хлопьями валил на землю и, казалось, хотел засыпать весь мир; страшно было фонарных огней, бледно мерцавших сквозь снеговые облака» [С VII, 214].

Снег в рассказе Чехова все время отражает чувства Васильева и символизирует собой главную тему – потери невинности (утраченных иллюзий и, как следствие, тему проституции)¹⁶. Здесь и, как мы покажем далее, в ряде других случаев слова героев Достоевского проникают в язык Чехова, создавая весьма заметные тематические либо символические переключки¹⁷.

Достоевский и Чехов выстраивают свои психологические драмы вопреки установившейся традиции. В отличие от «По поводу мокрого снега», Чехов рассказывает историю от третьего лица; и тем не менее, повествование в основном отражает точку зрения Васильева. Хотя Васильеву не свойственны болезненное тщеславие и озлобленность «подпольного» героя Достоевского, эти персонажи поразительно похожи. И Васильев, и подпольный человек – болезненно чувствительные интеллектуалы, интроверты, время от времени отдаляющиеся от друзей, безответственно относящиеся к деньгам, возбудимые, эмоционально неустойчивые, слабые здоровьем и любящие чтение. Ко времени событий, описанных в рассказе «По поводу мокрого снега», герою Достоевского двадцать четыре года; чеховский герой приблизительно того же возраста, хотя все еще учится в университете и уже получил одну степень (в естественных науках). Для обоих ночь начинается в компании друзей, но чувствуют они себя неудобно. Писатели подчеркивают их отдаленность от компании и эмоциональную неуравновешенность. Ситуации описаны сходные: идет снег, молодые люди выпивают и болтают.

14 На связь между реакцией Васильева и реакцией гоголевского Пискарева из повести «Невский проспект» (1835) указывали Джозеф Конрад [Conrad 1969: 442, п. 10] и редакторы академического издания [С VII, 662]. Пискарев обнаруживает, что объектом его мечтаний является проститутка, и впадает в состояние, очень напоминающее состояние Васильева. Для нас особенно важно, что припадок Пискарева заканчивается самоубийством – такая же судьба постигла Гаршина и его героев, но не героев Достоевского и Чехова.

15 Наиболее глубокое исследование символики снега в рассказе Чехова провела Марена Сендерович в работе «Символическая структура рассказа Чехова “Припадок”» [Senderovich 1977]. Но М. Сендерович не проводит параллелей с Достоевским.

16 Многие читатели обращают внимание на символическое значение мотива «падения» в рассказе Чехова. М. Сендерович очень четко показывает связь снега с внутренней драмой Васильева. Более неожиданной и вынуждающей обратить внимание на конфликт идеалов и реальности является мысль М. Сендерович о том, что черно-белая цветовая гамма рассказа отражает ограниченность чисто «книжных» взглядов Васильева на мораль.

17 См. [Conrad 1969: 443, п. 14]. Стоит также заметить, что, хотя Румянцева и цитирует воспоминания Достоевского, свидетельствующие об отвращении автора к поведению трех героев, издевающихся над проституткой, она не выстраивает текстовых связей между «Записками из подполья» Достоевского и «Припадком» Чехова [Румянцева 1974: 92-93].

Эти тексты сближают даже их различия. Васильева, против его желания, двое школьных друзей *заставляют* пойти в публичный дом; подпольный человек *навязывает* свое присутствие бывшим школьным друзьям, *не проявляющим радушия; шесть рублей*, которые Васильев тратит на выпивку для проститутки, перекликаются с *шестью рублями*, которые подпольный человек *униженно выпрашивает* у приятеля, чтобы иметь возможность пойти в бордель. Оба мучительно завидуют легкомысленности и здоровью приятелей. В обоих случаях гипертрофированное самосознание героев приводит к глубокому чувству отчужденности от тела, метонимически выражая оторванность от общества.

Мотивации у чеховских героев всегда непростые. Однако сложность мотиваций Васильева не отвлекает читателя от того, что в любом другом контексте было бы очевидно: целью визита в бордель у него однозначно является потребность в сексе. Конечно, сам процесс мог бы показаться ключевым сюжетным моментом подобных историй. И тут оба писателя демонстрируют свои характерные черты: у Достоевского – действие, у Чехова – бездействие. Подпольный человек барахтается в объятиях проститутки Лизы уже через несколько минут после прихода в первый (и единственный) публичный дом¹⁸. Что же до Васильева, хоть он с друзьями и обошел много борделей, желаемого сексуального контакта он так и не получил¹⁹. В этом и заключается чеховская переработка Достоевского, но в обеих историях соотнесенность психологической драмы с действием – или, иными словами, противопоставление разума и тела – является ключевым моментом.

Изучение первоначальных целей и ожиданий героев в контексте общего развития сюжета показывает, как действует эта движущая сила. Мотивы у обоих сложные; в самом начале рассказа «По поводу мокрого снега» подпольный человек воображает, как столкнется с «действительностью» и спасет человечество. Эти честолюбивые и величественные мечты достигают кульминации во время глубоко личной, интимного характера встречи. Васильев воображает, как спасет падшую женщину, и мечта эта неотделима от его личных, физических потребностей. Сходство героев передается путем очевидных «скрытых цитат». Вот о чем мечтает Васильев:

«И ему захотелось хоть один вечер пожить *так, как живут приятели*, развернуться, освободить себя от собственного контроля. Понадобится водку пить? Он будет пить, хотя бы завтра у него *лопнула голова от боли*. Его ведут к женщинам? Он идет. Он будет хохотать, дурачиться, *весело отвечать на затрогивания прохожих...*» [С VII, 200-202] (здесь и далее курсив автора статьи).

Благородные мечтания Васильева резонируют с настроением подпольного человека на следующий день после встречи с Лизой, когда тот занимает денег, чтобы вернуть долг приятелю. Своего нового кредитора он благодарит тоном человека, полностью вписавшегося в общество своих спутников; он теперь явно «один из них»: «Подписывая расписку, с каким-то ухарским видом, *небрежно* сообщил ему, что вчера “*покутили с*

18 Такое впечатление, будто Лев Толстой разговаривал с Достоевским, когда прокомментировал чеховский рассказ следующим образом: «герой должен был употребить, а уж после мучиться» [С VII, 664, *примеч.*].

19 Для Чехова эта неудача – ключевой элемент сюжета. Обычно долгожданное событие бывает связано с взаимодействием людей – во многих случаях с бракосочетанием либо предложением («Бабье царство», 1893; «Дом с мезонином», 1896; «Дядя Ваня», 1896; «У знакомых», 1898; «Вишневый сад», 1903; и многие другие). Сюжет «Припадка» тоже вертится вокруг желаемого, но не случившегося сближения мужчины с женщиной и построен по тому же принципу.

приятелями в Hotel de Paris; провожали товарища, даже, можно сказать, друга детства, и, знаете, – кутила он большой, избалован, – ну, разумеется, хорошей фамилии, значительное состояние, блестящая карьера, остроумен, мил, интригует с этими дамами, понимаете: выпили лишних “поджожины” и... <...> *Голова у меня еще болела и кружилась со вчерашнего*» [Достоевский V, 164-165].

Иными словами, «на другой день» настроение подпольного человека, его ощущение нормальности и принадлежности к обществу, – это именно то, о чем мечтал Васильев, отправляясь на вечернюю прогулку по улицам Москвы. Когда к подпольному человеку приходит Лиза, его ощущение «нормальности» сменяется нервным припадком, во многом сходным с тем, что происходит с Васильевым. Подпольный человек описывает это так: «И вдруг я разразился слезами. Это был припадок» [Достоевский V, 172].

Громов писал, что «роман Достоевского стал настольной книгой чеховского персонажа» [Громов 1977: 52]. Впрочем, «Записки из подполья» читал скорее Чехов, а не Васильев; тот, кто читал Достоевского, вряд ли захочет подражать его героям. Васильева и подпольного человека правильнее рассматривать как варианты одной и той же базовой парадигмы, когда Чехов предлагает свою версию психологии Достоевского. Оба писателя беспощадны в своем обличении темных сторон души человеческой. Здесь весьма уместен комментарий Полоцкой по поводу их подхода к традиционному для русской литературы образу «маленького человека»: «Как и Достоевский, Чехов ворошит темные глубины души “маленького человека”, вытаскивая их на свет» [Полоцкая 1971: 207]. Герой Достоевского испытывает к проститутке Лизе и любовь, и ненависть. И хотя симпатия и забота, которые проявляет Васильев в падшей женщине, совершенно искренни, из текста абсолютно ясно, что сексуальной связи он тоже желает²⁰. Его мечтания подпитываются романтическими предрассудками и иллюзорными фантазиями. Его привлекает сама греховность проститутки.

«...матери и сестры оплакивают их, как мертвых, наука третирует их, как зло, мужчины говорят им ты. Но, несмотря на все это, они не теряют *образа и подобия божия*. Все они сознают свой грех и надеются на спасение. <...> он вспоминал одну историю, где-то и когда-то им вычитанную: какой-то молодой человек, чистый и самоотверженный, полюбил падшую женщину и предложил ей стать его женою, она же, считая себя недостойною такого счастья, отравилась» [С VII, 199].

Поступки и мысли Васильева на протяжении вечера отражают тайную мечту самому пережить одну из подобных историй. С этой точки зрения идеальным исходом той ночи был бы сексуальный контакт, приправленный ощущением опасности и зла, пикантного, но ничем не угрожающего; кратковременный опыт настоящей любви, который закончился бы самоубийством девушки, дал бы Васильеву свободу, как тому «чистому и самоотверженному» молодому человеку, – свободу от обязательства *жить* с грешницей. Кроме выхода из затруднительного положения, которое могло возникнуть после того вечера, те же романтические стереотипы могли бы послужить катализатором возникновения отношений с девушкой, каковые на поверку были бы всего лишь торговой сделкой; они воплотили бы в жизнь его мечту.

«Воображение Васильева рисовало, как минут через десять он и его приятели постучатся в дверь, как они по темным коридорчикам и по темным комнатам будут красться

20 Конрад пишет об этом так: «Интересует ли Васильева “порок” сильнее, чем он готов это признать?» [Conrad 1969: 432].

к женщинам, как он, воспользовавшись потемками, чиркнет спичкой и вдруг осветит и увидит страдальческое лицо и виноватую улыбку. Неведомая блондинка или брюнетка наверное будет с распущенными волосами²¹ и в белой ночной кофточке; она испугается света, страшно сконфузится и скажет: “Ради бога, что вы делаете! Потушите!” Всё это страшно, но любопытно и ново» [С VII, 202].

По мере того, как Васильев переходит из одного борделя в другой, его разочарование усиливается, потому что он никак не может найти женщину, которая вызвала бы у него сексуальный интерес своим правильным соотношением греховности, загадочности и стыдливости:

«Потемок же, тишины, тайны, виноватой улыбки, всего того, что ожидал он здесь встретить и что пугало его, он не видел даже тени.

Всё было обыкновенно, прозаично и неинтересно. <...>

“Как всё бедно и глупо! – думал Васильев. – Что во всей этой чепухе, которую я теперь вижу, может искушить нормального человека, побудить его совершить страшный грех – купить за рубль живого человека? Я понимаю любой грех ради блеска, красоты, грации, страсти, вкуса, но тут-то что? Ради чего тут грешат?”» [С VII, 204].

«Как неумело они продают себя! – думал он. – Неужели они не могут понять, что пороки только тогда обаятельны, когда он красив и прячется, когда он носит оболочку добродетели? Скромные черные платья, бледные лица, печальные улыбки и потемки сильнее действуют, чем эта аляповатая мишура²². Глупые! Если они сами не понимают этого, то гости бы их поучили, что ли...» [С VII, 206].

В словах Васильева явно прослеживаются стереотипы Достоевского:

«Я прошел скорыми шагами через темную лавку в знакомый мне зал, где горела всего одна свечка <...>. Передо мной мелькнуло свежее, молодое, несколько бледное лицо, с прямыми темными бровями, с серьезным и как бы несколько удивленным взглядом» [Достоевский V, 152].

«В комнате узкой, тесной и низкой <...> было почти совсем темно. Огарок, свитивший на столе в конце комнаты, совсем потухал, изредка чуть-чуть вспыхивая. Через несколько минут должна была наступить совершенная тьма» [Достоевский V, 152].

В дополнение к сочетанию праведности и греховности падших женщин, характерном для произведений Достоевского (в «Преступлении и наказании», «Записках из подполья» и других), странный язык Васильева («образ и подобие божие»²³) вторит словам подпольного человека, когда тот высказывает свою жестокую мечту о семейной жизни с Лизой:

«<Дети> всю жизнь чувства и мысли твои будут носить на себе, так как от тебя получили, твой образ и подобие примут» [Достоевский V, 158].

21 Распущенные волосы – один из чеховских символов сексуального желания, см.: [De Sherbinin 1997: 122].

Слова «любопытство» и «интерес» в произведениях Чехова также создают сексуальное напряжение.

22 Очень заманчиво порассуждать об эстетических корнях разочарования Васильева. А что было бы, встретить он проститутку своей мечты? Однако в чеховском мире, где мечты и реальность никогда не совпадают, такой поворот событий невозможен. В рассказе красота и соблазнительность видений, контрастирующие с реальностью, лишают Васильева возможности действовать. Как мы увидим ниже, для Чехова здесь важна моральная сторона проблемы.

23 Это, конечно, сознательное цитирование *Книги Бытия* 26: «И сказал Бог: сотворим человека по образу Нашему, по подобию Нашему...». Хотя для русских разночинцев девятнадцатого века эти слова были своего рода клише, Чехов, используя их в данном контексте, напоминает нам о знаменитой цитате из Достоевского.

Неудача, постигшая Васильева при попытке вступить в сексуальную связь с другим человеческим существом, это лишь один из признаков другой, более серьезной неудачи – дисгармонии между интеллектуальной, моральной, эмоциональной и физической составляющих его личности. Три фантазии Васильева в начале этого вечера (1. Вступить в сексуальную связь, как было указано выше; 2. Попытаться спасти проститутку; и 3. Узнать историю одной из проституток) неразрывно связаны. Не попытавшись определить степень осознания Васильевым собственной мечты, легко истолковать его попытку «узнать историю» – получить знания – как первый шаг к возвращению²⁴:

«Васильеву хотелось поговорить с барышней о многом. Он чувствовал *сильное желание узнать*, откуда она родом, живы ли ее родители и знают ли они, что она здесь, как она попала в этот дом, весела ли и довольна или же печальна и угнетена мрачными мыслями, надеется ли выйти когда-нибудь из своего настоящего положения... Но никак он не мог придумать, *с чего начать и какую форму придать вопросу, чтоб не показаться нескромным*» [С VII, 207].

«*“Нужно начать с чего-нибудь пошлого, – думал он, – а потом постепенно перейти к серьезному...”* – А какой у вас хорошенький костюмчик! – *сказал он и коснулся пальцем золотой бахромы на косынке*» [С VII, 210].

Фантазии Васильева не приводят ни к чему. Тем временем, его приятели преуспевают в том, что ему не удалось. Они не только добились вожделенного сексуального контакта, но студент-медик еще и *узнал историю* своей партнерши по танцам в одном из домов [С VII, 208], а студент-художник *защитил* проститутку, которую обижали. Васильев ретируется, ему неприятно, что девушка пьяна, а его спутник, художник, ввязывается в драку с ее обидчиком и оказывается спущенным с лестницы.

«– Я вам не позволю бить женщин! – раздался наверху пронзительный голос художника.

Что-то тяжелое и громоздкое покатилося вниз по лестнице. Это художник летел кубарем вниз. Его, очевидно, вытолкали» [С VII, 213].

Физические данные студента-художника («что-то тяжелое и громоздкое») описаны весьма ярко и несомненно контрастируют с щуплостью Васильева. Это тоже напрямую связывает Васильева с подпольным человеком, который также подумывал о совершении некоего действия – «быть выброшенным из окна» бильярдной комнаты или столкнуться на улице с офицером [Достоевский V, 128, 129-132]. Эта бессмысленная потребность в физическом контакте любого рода перекликается с мечтой Васильева – сталкиваться с людьми на улице. И в обоих случаях душевная боль двух молодых людей передается метафорой физического воздействия, в самом начале – прикосновением падающих снежинок, а позже – более жестким и болезненным контактом. Прикосновение снежинок к груди подпольного человека причиняет ему душевную боль.

«*Снег набился мне под шинель, под сюртук, под галстук и там таял; я не закрывался; ведь уж и без того все было потеряно!*» [Достоевский V, 151].

«*Я тщеславен так, как будто с меня кожу содрали, и мне уж от одного воздуха больно*» [Достоевский V, 174].

24 В блестящем эссе Кэти Попкин [Popkin] анализируются разнообразные опасности, которыми сопровождается поиск знания в этом богатом тексте. Я остановлюсь здесь только на «плотском знании».



Безусловно, Чехов заимствует этот мотив у Достоевского, когда Васильев подставляет падающему снегу голую грудь, пытаясь вытеснить душевную и психологическую боль болью физической:

«Чтобы отвлечь свою душевную боль каким-нибудь новым ощущением или другою болью, не зная, что делать, плача и дрожа, Васильев расстегнул пальто и сюртук и подставил свою голую грудь сырому снегу и ветру» [С VII, 218].

Моральная и душевная боль обоих героев не позволяет им комфортно чувствовать себя в физическом мире, и он ассоциируется у них с высшим знанием и самопознанием²⁵.

Как показывает сюжет рассказа Чехова, абстрактная природа идеалов, мыслей, теорий и мечтаний Васильева, их полная оторванность от окружающего мира и есть причина его нездоровья. Чтобы быть здоровым, жизнь человека, его тело и душа должны пребывать в гармонии; это основная тема чеховских рассказов восьмидесятых и начала девяностых годов²⁶. В этот период исследование Чеховым моральных последствий дисгармонии тела и души приводит к тому, что его современники называли нигилистическими выводами. Хотя уход Васильева от проститутки в «Припадке» показывает нам его как морально здорового, впечатлительного человека и альтруиста, в то же время мы не можем сбрасывать со счетов обвинения его разгневанного товарища в конце того вечера:

«Ты думаешь, что теперь у тебя в голове великие мысли, идеи? Нет, черт знает что, а не идеи! Ты сейчас смотришь на меня с ненавистью и с *отвращением*, а по-моему, лучше бы ты построил еще двадцать таких домов, чем глядеть так. В этом твоём взгляде больше порока, чем во всем переулке!» [С VII, 214].

В этих словах заключена самая глубинная связь между двумя рассказами. «Нездоровье» обоих героев, ассоциирующееся с их природой «мыслителей», есть корень зла, жестокости и боли. Если здоровье и человеческое тело для Чехова – «святая святых», то нездоровье должно быть прямой ее противоположностью.

И, конечно, то, как подпольный человек характеризует сам себя – «человек больной... злой человек» [Достоевский V, 99], – означает то же самое. Соотношение зла и болезни тут разное – Достоевский подчеркивает жестокость, Чехов же подчеркивает боль, – но способы, которыми они раскрывают тему, на удивление схожи. Страдания их героев порождены чрезмерной самоуверенностью; гармония между разумом и те-

25 Как писал Шопенгауэр, «...в этом мире с возрастом познания пропорционально возрастает и боль», цит. по: [Kelly 1998: 328-329]. Келли пишет о том, то отношение Тургенева к этой проблеме сходно с отношением Чехова и Достоевского: «Как и Шопенгауэр, <Тургенев> считает сознание своего рода болезнью, патологическим отклонением от вселенского порядка; отсюда вывод, что все те аспекты культуры, в которых человечество хранит свои высшие ценности – философия, наука, мораль, искусство, поэзия, – не более чем болеутоляющие средства, облегчающие боль, которую причиняют неприкрытая реальность и страх грядущего вымирания» [Kelly 1998: 109].

26 В Чехове нераздельны врач и писатель. В числе его «святая святых» – человеческое тело и здоровье [П III, 11]. Многие рассказы этого периода повествуют о болезнях. Чехов утверждает, что эта история основана на его медицинских знаниях: «Мне, как медику, кажется, что душевную боль я описал правильно, по всем правилам психиатрической науки» [П III, 68]. Примерно то же самое он говорит и по поводу других рассказов о человеческих болезнях и страданиях, написанных в разные периоды, таких как «Устрицы» (1884), «Именины» (1888) и «Черный монах» (1894). Душа, комфортно чувствующая себя в теле, – это метонимия человека, комфортно чувствующего себя в обществе и окружающем мире. Лучшей работой о встроенности чеховских персонажей в материальный мир является «Мир Чехова» А. Чудакова [Чудаков 1986].

лом разрушена. Два писателя рисуют одну и ту же сцену – столкновения героя с собственным отражением в зеркале. Перед встречей с Лизой подпольный человек «случайно погляделся в зеркало. Взбудораженное лицо мое мне показалось до крайности отвратительным: бледное, злое, подлое, с лохматыми волосами. “Это пусть, этому я рад, – подумал я, – я именно рад, что покажусь ей *отвратительным*; мне это приятно”» [Достоевский V, 151].

Естественно, отвращение, которое испытывает подпольный человек к собственному отражению в зеркале, приводит к тому, что студент-художник тоже замечает это отвращение на лице героя, лице, которое мы видим глазами Васильева:

«Мельком он поглядел на себя в зеркало. Лицо его было бледно и осунулось, виски упали, глаза были больше, темнее, неподвижнее, точно чужие, и *выражали невыносимое душевное страдание*» [С VII, 218].

Отражение в зеркале говорит нам о том, что причинами страданий Васильева, как и страданий подпольного человека, являются изоляция от людей и самоуверенность, прорастающая из этого одиночества. Автор представляет нам Васильева как альтруиста и человека чувствительного:

«Он обладает тонким, великолепным чутьем к боли вообще. Как хороший актер отражает в себе чужие движения и голос, так Васильев умеет отражать в своей душе чужую боль. Увидев слезы, он плачет; около больного он сам становится больным и стонет; если видит насилие, то ему кажется, что насилие совершается над ним, он трусит, как мальчик, и, струсив, бежит на помощь. *Чужая боль раздражает его, возбуждает, приводит в состояние экстаза и т. п.*» [С VII, 216-217].

Этой якобы положительной характеристике Васильева противоречат, однако, и «скрытые цитаты», напоминающие нам о жестокости подпольного человека, и поступки самого Васильева. Язык Чехова здесь на удивление невнятен для такого аккуратного писателя. Васильев «трусит», но «бежит на помощь»? А сюжет рассказа показывает, что, несмотря на природную «отзывчивость», бежит Васильев в *противоположном направлении* – прочь от взаимоотношений с другими людьми, внутрь себя. Более того, этот отрывок позволяет нам связать внимание Васильева к чужим страданиям с тяготением к греху и чувству вины, каковые, как я уже писала, являются составляющими его сексуальных фантазий. Это тяготение породили в нем стереотипы романтической литературы, которые рассматривает Достоевский. Романтические сексуальные мечты запросто могут быть связаны с наказанием и страданиями от боли, что и подразумевают слова «раздражает, возбуждает, приводит в состояние экстаза»²⁷. Вроде бы ничто так не возбуждает Васильева, как «страдания других людей», но сюжет рассказа показывает нам, что действовать герой не в состоянии – ни ради добра, ни ради зла. И, как и подпольный человек, неизбежно настраивает людей против себя.

Трудно понять, почему Чехов видит зло в неудачной попытке Васильева вступить в сексуальный контакт с проституткой. На самом же деле писатель многократно высказывался против проституции как таковой. Например, в письме к Суворину от 11 ноября

27 Тут неизбежно приходит на ум маркиз де Сад. Его знаменитая жестокость основывалась, видимо, на сексуальных отклонениях. В замечательном исследовании моральных последствий недавнего увлечения идеями маркиза де Сада Роджер Шеттак дает последнее слово Камю: «Прометей превращается в Онана» [Shattuck 1996: 284]. Может ли эта идея помочь нам понять, почему герои Достоевского и Чехова избегают контактов с другими людьми? См.: [Shattuck 1996: 233, 263-264, 283-284].

1888 года он пишет: «Отчего у Вас в газете ничего не пишут о проституции? Ведь она страшнейшее зло. Наш Соболев переулочек – это рабовладельческий рынок» [П III, 67]. Чехов однозначно осуждает проституцию. Но, следуя своему беспощадному творческому принципу – не высказывать собственного отношения к окружающей действительности, – он не позволяет герою обрести убежище в справедливости. Васильев – человек из плоти и крови, и моральные принципы, как и общие идеи чеховских рассказов, не могут полностью охватить события и испытания человеческой жизни. Слова Роберта Джексона об отношении Гаршина к Достоевскому можно в полной мере отнести и к Чехову: «Сознательное отрицание <Гаршиным> “подпольных” деталей в произведениях Достоевского можно рассматривать как борьбу с подобными деталями внутри самого себя» [Jackson 1958: 73-74]. Помимо часто упоминающегося посещения с целью «изучения» [Rayfield 1997], Чехов провел в публичных домах много времени. Эта информация помогает нам более глубоко понять чеховский гений, как утверждал в свое время Рональд Хингли [Hingley 1989: 316-319]. Тот факт, что личный опыт Чехова мог идти вразрез с его моральными принципами, лишь подтверждает, что мы правильно определили главную цель его творчества.

Сходство между взглядами Достоевского и Чехова усиливается тем, какие выводы они делают в своих рассказах. Случай гоголевского Пискарева, Гаршина (человека и писателя) и романтическая традиция открыто предлагают герою путь самоубийства. И Достоевский, и Чехов прекрасно знают, что это самый простой способ завершить сюжет; другие произведения Достоевского изобилуют самоубийствами и прочими проявлениями жестокости²⁸, а самоубийство Гаршина буквально давило на Чехова, когда он писал свой рассказ. И тем не менее, оба писателя отвергли этот способ. Напротив, их герои выбирают жизнь, хотя «жизнь» для них – это существование в своем внутреннем мире. Подпольный человек погружается в писательство, а Васильев, «поглядев вниз, на черную, бурливую Язу» [С VII, 218], возвращается в университет. То есть, в решающий момент оба писателя выбирают «реалистическое», а не поэтическое решение, соответствующее их нападкам на романтические мифы²⁹. Хотя Васильева и подпольного человека часто считают исключениями, патологическими случаями, более правильно было бы предположить, что они являются выразителями общего трагического восприятия условий жизни человека³⁰.

Я благодарна Андрею Степанову за его неоценимую помощь, а также хочу поблагодарить моих анонимных читателей за великолепные комментарии.

28 Об отношении Достоевского к самоубийству и – шире – отношении к этой проблеме в XIX веке см. в замечательной книге Ирины Паперно: [Paperno 1997].

29 Каждое следующее поколение писателей стремится изображать мир более «реалистично», чем это делали их предшественники. Но это не следует делать враждебно, полемически. И «По поводу мокрого снега», и «Припадок» строятся на противоречии между фантазиями, литературными мифами и самой жизнью. Оба героя обнаруживают, что любые осмысленные действия невозможны, если опираешься на идеологические клише. Основную мысль «Палаты № 6» – «Люди не соответствуют собственным идеям и не могут, не должны жить ими» [Durkin 1981: 59] – можно считать и мыслью Достоевского.

30 В самых известных своих произведениях оба писателя позволяют героям – влюбленной паре из «Дамы с собачкой» (1899) Чехова и Дмитрию из романа Достоевского «Братья Карамазовы» (1880) – достичь призрачной гармонии тела и души. В обоих случаях тексты словно пропитаны атмосферой тайны приближения к чему-то священному, а герои не проявляют потребности в абстрактных раздумьях и анализе.

Литература

- Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 3-е. М.: Худож. лит., 1972. 471 с.
- Бердников Г. П. Чехов: Идеиные и творческие искания. Л.: Худож. лит., 1970.
- Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета канонические. UBS, 1989.
- Гаршин В. М. Сочинения. М.: Гослитиздат, 1955.
- Громов М. П. Скрытые цитаты (Чехов и Достоевский) // Чехов и его время / Под ред. Л. Д. Опульской, З. С. Паперного и С. Е. Шаталова. М.: Наука, 1977. С. 39-52.
- Назирова Р. Г. Достоевский и Чехов: Преемственность и пародия // Назирова Р. Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сб. ст. Уфа: РИО БашГУ, 2005. С. 159-168.
- Полоцкая Э. А. Человек в художественном мире Достоевского и Чехова // Достоевский и русские писатели: традиции, новаторство, мастерство: Сб. ст. / Сост. В. Я. Кирпотин. М.: Сов. писатель, 1971. С. 184-245.
- Румянцева Е. М. Достоевский и рассказы Чехова конца 80-х годов // Ф. М. Достоевский, Н. А. Некрасов: Сб. науч. тр. / Под ред. Н. Н. Скатова. Л., 1974. С. 87-102.
- Семанова М. Л. Рассказ о «человеке гаршинской закваски» // Чехов и его время / Под ред. Л. Д. Опульской, З. С. Паперного и С. Е. Шаталова. М.: Наука, 1977. С. 62-84.
- Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. [Л.]: Прибой, 1929. Репринт: Ann Arbor: Ardis, 1985.
- Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. 292 с.
- Чудаков А. П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М.: Сов. писатель, 1986. 382 с.
- Anton P. Chekhov – *Philosophic und Religion in Leben und Werk*. Ed. Vladimir Kataev, Rolf-Dieter Kluge, and Regine Nohejl. Munich: Verlag Otto Sagner, 1997.
- Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ed., and trans. Caryl Emerson. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.
- Bitsilli, Peter M. *Chekhov's Art: A Stylistic Analysis*. Trans. Toby W. Clyman and Edwina Jannie Cruise. Ann Arbor: Ardis, 1983.
- Chekhov, Anton P. *Anton Chekhov's Life and Thought: Selected Letters and Commentary*. Trans. Michael Henry Heim. Ed. and annot. Simon Karlinsky. Evanston, 111.: Northwestern UP, 1997.
- Chudakov, A. P. *Chekhov's Poetics*. Trans. Edwina Jannie Cruise and Donald Dragt. Ann Arbor: Ardis, 1983.
- Conrad, Joseph. "Čexov's 'An Attack of Nerves'." *Slavic and East European Journal* 13.4 (1969): 429-43.
- De Sherbinin, Julie. *Chekhov and Russian Religious Culture: The Poetics of the Marian Paradigm*. Evanston, 111.: Northwestern UP, 1997.
- Dostoevsky, F. M. *A Writer's Diary*. Volume Two. Trans. and annot. Kenneth Lantz. Evanston, 111.: Northwestern UP, 1997.
- Durkin, Andrew R. "Chekhov's Response to Dostoevsky: The Case of 'Ward Six.'" *Slavic Review* 40.1 (1981): 49-59.
- Hahn, Beverly. *Chekhov: A Study of the Major Stories and Plays*. Cambridge: Cambridge UP, 1977.
- Hingley, Ronald. *A Life of Anton Chekhov*. Oxford: Oxford UP, 1989.
- Jackson, Robert Louis. *Dostoevsky's Underground Man in Russian Literature*. The Hague: Mouton, 1958.
- Jackson, Robert Louis. "Dostoevsky in Chekhov's Garden of Eden: 'Because of Little Apples.'"



Dialogues with Dostoevsky: The Overwhelming Questions. Stanford: Stanford UP, 1993. 83-103.

Kelly, Aileen. *Toward Another Shore: Russian Thinkers Between Necessity and Chance*. New Haven: Yale UP, 1998.

Kramer, Karl. *The Chameleon and the Dream: The Image of Reality in Čexov's Stories*. The Hague; Paris, 1970.

Matich, Olga. "A Typology of Fallen Women in Nineteenth Century Russian Literature." *American Contributions to the Ninth International Congress of Slavists, II: Literature, Poetics, History*. Ed. Paul Debreczeny. Columbus, Ohio: Slavica, 1983. 325-43.

Paperno, Irina. *Suicide as a Cultural Institution in Dostoevsky's Russia*. Ithaca and London: Cornell UP, 1997.

Popkin, Cathy. "Humpty Dumpty Had a Great Fall: Cognition and Collapse in Chekhov's 'Pripadok.'" Unpublished paper.

Rayfield, Donald. *Anton Chekhov: A Life*. London: HarperCollins, 1997.

Senderovich, Marena. "The Symbolic Structure of Chekhov's Story 'An Attack of Nerves.'" Trans. Lois Strunk in *Chekhov's Art of Writing: A Collection of Critical Essays*. Ed. Paul Debreczeny and Thomas Eekman. Columbus, OH: Slavica, 1977. 11-26.

Shattuck, Roger. *Forbidden Knowledge: From Prometheus to Pornography*. San Diego, N.Y, London: Harcourt Brace & Co., 1996.

Siegel, George. "The Fallen Woman in Nineteenth-Century Russian Literature." *Harvard Slavic Studies* 5 (1970): 81-107.

Terras, Victor. *Reading Dostoevsky*. Madison: U of Wisconsin P, 1999.

The Holy Bible (King James Version). New York: American Bible Society, 1974.

Перевод с английского Марии Ворсановой



Скотт Дж. Ф. Бейли

Чехов пишет рассказ Достоевского: «Припадок»¹

Аннотация. Автор сопоставляет рассказ Чехова «Припадок» и сюжет о встрече «подпольного человека» с проституткой Лизой из II части «Записок из подполья» Достоевского. В центре внимания – трагедия изображения «падших женщин» в русской литературе и символический образ снега, общий для обоих произведений.

Ключевые слова: Чехов, «Припадок», Достоевский, «Записки из подполья», «подпольный человек», традиция темы «падшей женщины» в русской литературе, символ.

Bailey, Scott G. F.

Chekhov Writes A Dostoyevsky Story: *An Attack of Nerves*

Abstract. The author compares Chekhov's story *An Attack on Nerves (Pripadok)* and the episode of the Underground Man's encounter with the prostitute Liza from the second part of *Notes from Underground* by Dostoevsky. The theme of the "fallen women's" tragedy in Russian literature and the symbolic image of snow in both stories are in the spotlight.

Keywords: Chekhov, *An Attack of Nerves*, Dostoyevsky, *Notes From Underground*, Underground Man, tradition of Russian "fallen women" fiction, symbol.

Сколько рассказов Чехова я прочитал? Понятия не имею. Сотни. Двести один – из 13-томного издания в переводе Констанс Гарнетт. Все, что перевела Энн Даннигэн. 38 ранних рассказов Чехова в переводе Питера Константайна. И много других, хотя некоторые переводчики брались за те рассказы, которые уже существовали в варианте Гарнетт. Допустим, я прочитал штук 300 чеховских рассказов, но лишь один из них, как мне кажется, испытал на себе непосредственное влияние Федора Достоевского. Осмелюсь утверждать, что «Припадок» (1889) был вдохновлен второй частью «Записок из подполья» Достоевского, где речь идет о встрече подпольного человека с проституткой по имени Лиза.

Вот какую аннотацию я позаимствовал на сайте медицинского факультета Нью-Йоркского университета, в разделе «Рассказы о врачах»:

¹ Перевод публикации: Chekhov Writes A Dostoyevsky Story: *An Attack of Nerves*, the blog of Scott G. F Bailey, May 11, 2014: <http://scottgfbaily.blogspot.ru/2014/05/chekhov-writes-dostoyevsky-story-attack.html>



«Разгульная ночь, проведенная в компании двух друзей, заканчивается для студента-юриста Васильева “припадком”. Трое студентов проводят ночь, пьянствуя и навещая бордели; Васильева ужасают и отталкивают женщины, которые, как он считает, “похожи на животных больше, чем на людей”. Общественная проблема проституции становится у Васильева навязчивой идеей; он так сосредоточен на поиске ее решения, что испытывает душевные страдания. Его друзья, среди которых – студент-медик, все-речь обеспокоены состоянием его здоровья; они ведут его к психиатру, который “лечит” Васильева бромистым калием и морфием».

Я проигнорирую сей весьма неглубокий текст и дам свой собственный комментарий.

Хотя произведения и Достоевского, и Чехова являются частью долгой и богатой традиции изображения «падших женщин» в русской литературе, уверяю вас, что они связаны чем-то большим, нежели одной традицией. В «Записках» и «Припадке» использованы одинаковые, очень важные символы; чеховский сюжет асимметричен сюжету Достоевского, и они образуют нечто наподобие весов; чеховский герой поразительно похож на подпольного человека; оба рассказа заканчиваются нервным расстройством из-за невозможности решить проблему покорности. Да, не забыть сказать, что Чехову явно симпатична идея Чернышевского о том, что женщин можно освободить лишь тогда, когда мужчины станут достаточно цивилизованными, чтобы их освободить. Посмотрим, как я справлюсь с поставленной задачей. Это может оказаться за гранью моих возможностей. В общем, я вас предупредил.

Начнем со снега – очень важного символа в обоих рассказах. Снег предваряет вторую часть «Записок» Достоевского, к нему он возвращается и в истории с Лизой:

«Нынче идет снег, почти мокрый, желтый, мутный. Вчера шел тоже, на днях тоже шел. Мне кажется, я по поводу мокрого снега и припомнил тот анекдот, который не хочет теперь от меня отвязаться».

Чеховская история тоже происходит снежной ночью, но его снег прекрасен и загадочен:

«Недавно шел первый снег, и всё в природе находилось под властью этого молодого снега. В воздухе пахло снегом, под ногами мягко хрустел снег, земля, крыши, деревья, скамьи на бульварах – всё было мягко, бело, молодо, и от этого дома выглядели иначе, чем вчера, фонари горели ярче, воздух был прозрачней, экипажи стучали глуше, и в душу вместе со свежим, легким морозным воздухом просилось чувство, похожее на белый, молодой, пушистый снег».

У Достоевского снег «мокрый», иногда «теплый», но он всегда символ противоречий в мире и бедственного положения подпольного человека, он всегда указывает на то же, на что и вся история с Лизой:

«Мокрый снег валил хлопьями; я раскрылся, мне было не до него. Я забыл всё прочее, потому что окончательно решился на пощечину и с ужасом ощущал, что это ведь уж непременно сейчас, теперь случится и уж никакими силами остановить нельзя. Пустынные фонари угрюмо мелькали в снежной мгле, как факелы на похоронах. Снег набился мне под шинель, под сюртук, под галстук и там таял; я не закрывался: ведь уж и без того всё было потеряно!»

Чеховский герой относится к снегу иначе:

«... нравился ему снег, бледные фонарные огни, резкие, черные следы, какие оставляли по первому снегу подошвы прохожих; нравился ему воздух и особенно этот прозрачный, нежный, наивный, точно девственный тон, какой в природе можно наблюдать только два раза в году: когда всё покрыто снегом и весною в ясные дни или в лунные вечера, когда на реке ломает лед».

Получается, что Достоевский использует снег, чтобы показать, что мир – включая и погоду – враждебен человеку, у Чехова же человек – сила зла, направленная против природы:

«Если взглянуть вверх на эти потемки, то весь черный фон был усыпан белыми движущимися точками: это шел снег. Хлопья его, попав в свет, лениво кружились в воздухе, как пух, и еще ленивее падали на землю. Снежинки кружились толпой около Васильева и висли на его бороде, ресницах, бровях... Извозчики, лошади и прохожие были белы.

“И как может снег падать в этот переулочек! – думал Васильев. – Будь прокляты эти дома!”»

Эти дома – бордели, которые Васильев обходит один за другим вместе с друзьями. Друзья его ищут развлечений; Васильев в ужасе от того, что видит, от обезличивания женщин, от человеческой природы и даже от своих замечательных и любимых друзей.

И здесь мы подходим к еще одной общей черте этих историй – отвращению героев к человеку. Достоевский показывает нам это в сцене, когда подпольный человек издевается над Лизой со всей доступной ему жестокостью, демонстрируя ей, что она – раба мужчины, а то и хуже, но и он сам не лучше ее; а она, возможно, надеется получить от него спасение (здесь Чехов открыто нападает на роман Достоевского). Подпольный человек не видит конца этому рабству и низости. Чеховский Васильев, напротив, одержим идеей спасти женщин и положить конец проституции:

«Ему почему-то казалось, что он должен решить вопрос немедленно, во что бы то ни стало, и что вопрос этот не чужой, а его собственный. Он напряг силы, поборол в себе отчаяние и, севши на кровать, обняв руками голову, стал решать: как спасти всех тех женщин, которых он сегодня видел? Порядок решения всяких вопросов ему, как человеку ученому, был хорошо известен. И он, как ни был возбужден, строго держался этого порядка. Он припомнил историю вопроса, его литературу, а в четвертом часу шагнул из угла в угол и старался вспомнить все те опыты, какие в настоящее время практикуются для спасения женщин. У него было очень много хороших приятелей и друзей, живших в номерах Фальцфейн, Галяшкина, Нечаева, Ечкина... Между ними немало людей честных и самоотверженных. Некоторые из них пытались спасти женщин...»

Проблема эта, однако, слишком велика, чтобы московский студент мог решить ее в одиночку. Васильев, человек от природы чувствительный, сходит с ума под гнетом мирового зла. И становится двойником подпольного человека:

«Васильев лег на кровать и, спрятав голову под подушку, стал плакать от боли, и чем обильней лились слезы, тем ужаснее становилась душевная боль. Когда потемнело, он вспомнил о той мучительной ночи, которая ожидает его, и страшное отчаяние овладело им. Он быстро оделся, выбежал из номера и, оставив свою дверь настежь, без всякой надобности и цели вышел на улицу. Не спрашивая себя, куда идти, он быстро пошел по Садовой улице.

Снег валил, как вчера; была оттепель. Засунув руки в рукава, дрожа и пугаясь стуков, звонков конки и прохожих, Васильев прошел по Садовой до Сухаревой башни, потом до



Красных ворот, отсюда свернул на Басманную. Он зашел в кабак и выпил большой стакан водки, но от этого не стало легче. Дойдя до Разгуляя, он повернул вправо и зашагал по переулкам, в каких не был раньше ни разу в жизни. Он дошел до того старого моста, где шумит Яуза и откуда видны длинные ряды огней в окнах Красных казарм. Чтобы отвлечь свою душевную боль каким-нибудь новым ощущением или другою болью, не зная, что делать, плача и дрожа, Васильев расстегнул пальто и сюртук и подставил свою голую грудь сырому снегу и ветру. Но и это не уменьшило боли».

Эта сцена сильно напоминает сцену из «Записок из подполья». Еще одно свидетельство близости этих произведений – финал, совершенно для Чехова нетипичный. В конце Чехов как бы отходит от сквозного действия, что он делает крайне редко, и в нем прослушивается циничная, негативная нотка, которую он крайне редко использует. Финал этот не тонок, а его комедийность – это грустная шутка: «В руках у него было два рецепта: на одном был бромистый калий, на другом морфий... Всё это принимал он и раньше!» Чехов подразумевает, что проблемы общества не могут быть решены; их можно только отринуть или не замечать. Люди его собственной профессии или, по крайней мере, психиатры, не лечат расстройства, вызванные состоянием общества. Больно на самом деле общество, а лечить пытаются людей.

Ну, и так далее, всё в том же духе, как сказал бы Чехов. У него есть и другие рассказы на тему падших женщин, но ни один из них по форме и содержанию не связан столь тесно с «Записками из подполья». Вот я и предпринял попытку протянуть нить литературного влияния от романа «Что делать?» Николая Чернышевского – через «Записки из подполья» Достоевского – к чеховским произведениям. И даже если я не прав, «Припадок» все равно великий рассказ, написанный прекраснейшим языком. И я не знаю, зачем я иногда читаю кого-нибудь кроме Чехова.

Комментарии на блоге автора

The Argumentative Old Git May 12, 2014 at 10:20 AM

Восхитительно. Теперь, когда Вы это разъяснили, я, конечно, вижу параллели. А раньше не видел. Чехов поразил меня тем, что он больше в духе Тургенева, чем в духе Достоевского, но надо бы еще раз перечитать его рассказы.

Есть у Чехова рассказ, который, как я всегда считал, близок Достоевскому, – «Черный монах». Но надо все-таки перечитать.

scott g.f.bailey May 12, 2014 at 10:34 AM

«Черный монах» – отличный выбор, великолепная история, но, с моей точки зрения, не такая безумная, как у Достоевского. Но такая же неистовая. Перечитаю сегодня вечером.

Забавно, что Чехов вообще не упоминает Достоевского в частной переписке. А ведь они возделывали одну и ту же пашню – что жизнь так трудна, потому что человек плохо относится к своим близким, – и призывали нас быть добрыми, в духе Христа. Вопль Достоевского был пронзительнее, портреты героев – запредельно критическими, но люди думают, что чеховские произведения нервные и вычурные, хотя на деле рассказы его переполнены пьяной жестокостью, безумием, немисливо ошибочными решениями и т. д. Всем тем, из чего состоит жизнь.

scott g.f.bailey May 12, 2014 at 11:38 AM

Хотя, пожалуй, там, где Чехов призывал быть лучше и добрее, Достоевский сосредотачивался на невозможности быть идеальным воплощением Христа. Надо это обдумать. Ни одного из них, конечно, нельзя выразить в одной фразе; оба написали столько, что противоречили сами себе, и это достойно всяческого уважения.

Amateur Reader (Tom) May 12, 2014 at 1:13 PM

Господи, насколько же проза Чехова лучше и ближе к моим представлениям о хорошей литературе, чем Достоевский. А я был так погружен в ФД и так мало знал АЧ, что теперь обидно до боли.

Тут есть что обсудить. Уверен, что не читал этого рассказа. Прочешу его как следует в поисках ключей к разгадке.

«И как может снег падать в этот переулочек!» Слушай, приятель, я не знаю, как по-твоему устроена эта погода, но...

scott g.f.bailey May 12, 2014 at 1:45 PM

Переключиться с Достоевского на Чехова – это как вытащить голову из тисков, огромное облегчение и наслаждение. Я люблю ФД, но никогда не принимал его за великого стилиста.

Вам следует прочитать этот рассказ хотя бы просто потому, что он чертовски хорош. Может, мне что-то там и примерещилось, уж больно я в него вчитывался. Но не думаю.

В том месте, где Васильев очеловечивает погоду, он начинает превращаться в героя Достоевского.

RT May 14, 2014 at 11:16 AM

Чеховские рассказы и пьесы оказывают на меня весьма своеобразное воздействие: обычно я и веселюсь, и грущу. Интересно, этого ли Чехов добивался. В любом случае, даже если в своем блоге я в чем-то ошибаюсь (ибо жизнь всё время вставляет палки в колеса), я с интересом читаю ваш блог. Вы всё время меня провоцируете на чтение книг, которые я почему-то прозевал или проигнорировал. Bravo, Скотт.

scott g.f.bailey May 14, 2014 at 10:50 PM

Всем нам надо больше читать Чехова. И не парься насчет своего блога, Том!

RT May 14, 2014 at 6:45 AM

Чехов – это то что доктор прописал. У него я всегда встречаю интересных героев, чья жизнь и лучше, и хуже реальной жизни. И в этом – парадокс Чехова.

Eric M. May 14, 2014 at 12:44 PM

Спасибо за такой интересный текст! Вы заставили меня задуматься о чеховских финалах. Один из них я всегда помню и, может, уже упоминал о нем (у Тома?), – «О любви». Последнее предложение свидетельствует о том, что двое мужчин, слушающих рассказ-в-рассказе, знают женщину, о которой эта история; более того, они думают, будто рассказчик обманывает себя, считая, что она его любила, и в их разлуке виновата судьба. Я бы не назвал это «циничной, негативной ноткой», и искусной бы точно не назвал, но это неожиданно разрушает нециничную атмосферу, царящую в этой истории вплоть до

последнего предложения. Именно это всегда было для меня главным у Чехова, но возможно, раз я всё время использую один и тот же пример, это скорее исключение из правила.

Знаете рассказ «О любви»? Как вы считаете, его финал похож на финал «Припад-ка»? Или этот специальный поворот, заставляющий всё пересмотреть, – прием, противоположный «отходу от сквозного действия»?

scott g.f.bailey May 14, 2014 at 10:45 PM

«О любви» есть в 13-томнике Гарнетт. Как раз недавно я его перечитал, и у меня есть два (как минимум) наблюдения. Во-первых, это единственный рассказ Чехова из известных мне, в котором есть общие герои с другим рассказом («Крыжовник»). Во-вторых, финал представляется мне вполне типичным (если можно употребить это слово) для зрелого Чехова. Рассказ построен согласно убеждению Чехова, что «для написания драмы нужны мужчина, женщина и причина, по которой они несчастны» (вроде бы он брату это писал). Как только это состояние несчастья достигнуто, уже нет решения, нет выхода из этого состояния (это я и имел в виду, когда писал об «отходе от сквозного действия»), и герои превращаются в окаменелости внутри янтаря несчастья. Последний абзац прежде всего возвращает нас к теме наружности (впервые заявленной в пассаже о четырех евреях, несправедливо обвиненных в поджоге), а затем повторяет то, что уже говорил Алехин. Последнее предложение, «оба они встречали ее в городе, а Буркин был даже знаком с ней и находил ее красивой», совершенно не показалось мне циничным или меняющим всё настроение истории. Хотя многие рассказы Чехова заканчиваются предложениями, будто бы уводящими от всей истории, намекающими на какие-то возможные будущие события, мне кажется, это всего лишь способ немного оживить главных героев. Как в «Рассказе госпожи NN» последнее предложение – что-то вроде «вошла горничная и, думая, что я уснула, окликнула меня...». Жизнь продолжается, несмотря на несчастье рассказчика. Финал рассказа «О любви» представляется мне чем-то подобным, неким затенением, расширением, ничего не меняющим в главной идее. Если вы поняли, о чем я. Как будто занавес падает в самом начале следующей сцены, но предыдущая сцена не ответила нам на главный вопрос пьесы. Не знаю, есть ли во всем этом какой-нибудь смысл.

scott g.f.bailey May 14, 2014 at 11:03 PM

«Рассказчик обманывает себя, считая, что она его любила, и в их разлуке виновата судьба».

Да, точно, я просто не заметил. Вот же предпоследнее предложение: «Они любовались <имением Алехина> и в то же время жалели, что этот человек с добрыми, умными глазами, который рассказывал им с таким чистосердечием, в самом деле вертелся здесь, в этом громадном имении, как белка в колесе, а не занимался наукой или чем-нибудь другим, что делало бы его жизнь более приятной; и они думали о том, какое, должно быть, скорбное лицо было у молодой дамы, когда он прощался с ней в купе и целовал ей лицо и плечи».

Может, я и наивен, принимая последний абзац за чистую монету?

Мне кажется, с этими рассказами связан еще и «Человек в футляре», где те же герои. И как же сподручно, что в издании Гарнетт три эти рассказа стоят рядышком!

Перевод с английского Марии Ворсановой

Е. Е. Яблонская

Тема двойников и идея двойственности бытия у Ф. М. Достоевского и А. П. Чехова

Аннотация. На примере рассказов А. П. Чехова «Соседи», «Ариадна» и «Рассказ неизвестного человека» показано, как тема двойников и идея «двойственности бытия», заложенные в повести «Двойник» Ф. М. Достоевского, в неявном виде пронизывают всё творчество Чехова. Выявлены и проанализированы новые параллели между повестью «Двойник» Достоевского и произведениями Чехова «Торжество победителя», «Ворона» и «Три года».

Ключевые слова: А. П. Чехов, «Соседи», «Ариадна», «Рассказ неизвестного человека», «Торжество победителя», «Ворона», «Три года», Ф. М. Достоевский, «Двойник», тема двойников, двойственность бытия, «перекрёстное двойничество», «скрытые» двойники.

Yablonskaya, E. E.

Theme of doubles and an idea of duality of existence in F. M. Dostoevsky's and A. P. Chekhov's art

Abstract. It is shown using short stories of A. P. Chekhov *The Neighbors*, *Ariadna*, and *The Story of Unknown Man* as examples that the theme of doubles and an idea of “duality of existence” founded in the novel *The Double* by F. M. Dostoevsky penetrate in an implicit form the whole art of A. P. Chekhov. New parallels between Dostoevsky's *The Double* and Chekhov's stories *Victor's Triumph*, *The Crow*, and *Three Years* were revealed and analyzed.

Keywords: A. P. Chekhov, *The Neighbors*, *Ariadna*, *The Story of Unknown Man*, *Victor's Triumph*, *The Crow*, *Three Years*; F. M. Dostoevsky, *The Double*, theme of doubles, duality of existence, “cross doubling,” “hidden” doubles.

В книге «Метаморфозы власти» И. Л. Волгин рассказывает, как Петрашевский, сыгравший роковую роль в жизни Достоевского, познакомился с молодым писателем, подойдя к нему на улице: «...чернобородый странноватого вида мужчина мог бы и не отнестись к нему (на улице!) с, по-видимому, неуместным и отчасти даже праздным вопросом: об идее его будущей повести. Это уличное знакомство столь же случайно, как



и то не предвиденное никем совпадение, что оба они однолетки и, что ещё удивительнее, – что один из них (а именно – Достоевский) всего на два дня старше своего нового знакомого» [Волгин 1994: 56]. Совпало и то, что отцы у обоих молодых людей – медики, и что оба отца не доживут до печальной развязки «дела петрашевцев». Самое же удивительное, на наш взгляд, то, что эта будущая повесть – «Двойник».

Замысел создания «Двойника» появился у Достоевского после окончания «Бедных людей», получивших восторженные отзывы, но отношение к новой повести, опубликованной в 1846 году в «Отечественных записках», было достаточно критическим. Так, Белинский полагал, что «Голядкин скучен и вял, до того растянут, что читать нет никакой возможности» [Удодов 1978: 37], а также отмечал «запутанность и излишнюю фантастичность сюжета» [Удодов 1978: 38]. Достоевский предполагал переработать повесть, но так и не собрался. Тем не менее, эта во многом несовершенная повесть обладает «внутренней диалогичностью “голосов”, явившейся основой полифоничности последующих произведений Достоевского» [Удодов 1978: 45]. Сам писатель в 1877 году признавался, что ничего серьёзнее идеи двойничества никогда ничего не производил. Идея эта, как отмечено комментатором сочинений Достоевского Е. М. Жезловой, «даёт возможность рассматривать внутренние этапы развития человека в одной плоскости, в их одновременности. Голядкин-старший и Голядкин-младший – родоначальники всех двойников у Достоевского (Лужин, Свидригайлов – у Раскольников; Смердяков, черт – у Ивана Карамазова; Кириллов, Шатов – у Ставрогина). В столкновении двойников мысль, даже только зарождающаяся, доводится до крайней остроты, обнаруживает свою тайную подоплеку» [Достоевский 1984: 396].

Тема двойников весьма характерна и для Чехова, но, в отличие от Достоевского, она, как правило, приобретает не гротескно-фантастические, а напротив, сугубо реалистические или же откровенно сатирические черты. Так, в «Чёрном монахе» фантастическое появление двойника объясняется душевной болезнью героя, в то время как, например, рассказы «Двое в одном», «Хамелеон», «Либерал» и, как будет показано далее, «Торжество победителя» – сатира, впрочем, тоже вполне реалистическая.

В статье «Чехов и Достоевский: великое противостояние» М. П. Громов писал: «Не только “Дама с собачкой”, вся “маленькая трилогия”, проза зрелых лет от “Палаты № 6” до “Архиерея”, но даже, например, и “Двое в одном”, “Невидимые миру слезы”, “Открытие”, “Разговор человека с собакой” входят в общую систему и заключают в себе представление о двойственности бытия» [Громов 1989: 253]. Представление о «двойственности бытия» в полной мере относится и к драматургии Чехова. Так, наряду с принципиально новым типом конфликта, в котором обнаруживается «сходство в антагонистах» («Чайка»), В. Б. Катаев предложил «принцип скрытого сходства» на примере Войницкого и Серебрякова в «Дяде Ване», отметив, что «принцип скрытого сходства, намеченный применительно к этой паре персонажей, распространяется в целом на расстановку действующих лиц в пьесе» [Катаев 2011: 224]. Таких «скрытно схожих» двойников, подобных Войницкому и Серебрякову, мы предлагаем называть неявными или «скрытыми» двойниками.

Действительно, через всё творчество Чехова проходит множество подобных неявных двойников, причём часто они проявляются не в одном, а в нескольких произведениях разных лет. Эту особенность творчества Чехова можно назвать «перекрёстным двойни-

чеством». Рассмотрим её на примере рассказа «Соседи» (1892), герой которого либерал и идеалист Григорий Власич – тёзка и «двойник» увлекающегося Григория Лихарева («На пути», 1886). Офицер Власич женился на «ужасной» женщине, и его «странный брак во вкусе Достоевского» [С IX, 64] отозвался в «Трёх сёстрах» (1901) как брак подполковника Вершинина. Ещё один скрытый двойник Власича в плане ведения хозяйства – Котлович из рассказа «Ариадна» (1895). Вот характеристика Власича как хозяина: «Хозяин он плохой. Имение у него приведено в полное расстройство и заложено... Луга у него отравлены свиньями, в лесу по молодняку ходит мужицкий скот, а старых деревьев с каждой зимой становится всё меньше и меньше; в огороде и в саду валяются пасечные колодки и ржавые ведра. У него нет ни талантов, ни дарований и нет даже обыкновенной способности жить, как люди живут. В практической жизни это наивный, слабый человек, которого легко обмануть и обидеть, и мужики недаром называют его “простоватым”» [С VIII, 63]. Помещика Котловича, «прогоревшего барина, у которого в имении были ананасы, замечательные персики, громоотводы, фонтан посреди двора и в то же время ни копейки денег», герой-рассказчик Шамохин характеризует следующим образом: «Он ничего не делал, ничего не умел, был какой-то кволий, точно сделанный из пареной репы; лечил мужиков гомеопатией и занимался спиритизмом. Человек он, впрочем, был деликатный, мягкий и неглупый... Он был высок, толст, бел, с маленькой головой, с маленькими блестящими глазами, с белыми пухлыми пальцами. Он не жал вам руку, а мял. И всё, бывало, извиняется» [С IX, 110]. Вялый, нерешительный старый холостяк Котлович и внешне, и по характеру напоминает другого героя рассказа «Соседи», Петра Михайлыча Ивашина, которому «шел только двадцать восьмой год, но уж он был толст, одевался по-стариковски во всё широкое и просторное и страдал одышкой» и имел «все задатки помещика старого холостяка» [С VIII, 55].

Сестра Ивашина Зина, полюбившая женатого Власича, – тёзка и во многом двойник Зинаиды Фёдоровны из «Рассказа неизвестного человека» (1893). Обе молодые женщины романтичны («В вас сильно бьётся романтическая жилка» [С VIII, 152], – говорит Орлов в «Рассказе неизвестного человека»), обе ищут в любви «идейности» и вступают в гражданский брак. Либерализм Власича и Зины (чтение статей) соотносится со статьями и «брошюрами» в пьесе «Дядя Ваня» (1896) и в рассказе «Хорошие люди» (1886), где, кстати, как и в «Соседях», возникает непонимание между братом и сестрой.

Зина Ивашина, «высокая, полная и очень бледная» [С VIII, 66] (здесь и далее курсив мой. – Е. Я.), она «молода, – ей только 22 года, – хороша собой, изящна, весела... она знает толк в нарядах, в книгах и в хорошей обстановке» [С VIII, 64]. А вот портрет Зинаиды Фёдоровны: «белое лицо с мягкими линиями, выдающийся вперед подбородок, длинные, темные ресницы. На вид я мог дать этой даме *не больше двадцати пяти лет*» [С VIII, 142]. Изящество и знание «толка в нарядах и хорошей обстановке» Зинаидой Фёдоровной также неоднократно подчёркивается, что, впрочем, может характеризовать многих молодых женщин. Но вот достаточно необычное совпадение деталей, характеризующих отношение Ивашина к сестре и «неизвестного человека» к Зинаиде Фёдоровне. После отъезда сестры к Власичу тоскующий Ивашин вспоминает, «что на аллеях в саду уже нет следов от *маленьких ног...*» [С VIII, 68]. Любовь «лакея Степана» к Зинаиде Фёдоровне выражается в том, что ему нравилось «подавать ей в передней шубку и надевать на её *маленькие ножки* калоши» [С VIII, 168]. «Перекрёстное двойничество»



распространяется и на Ариадну: «Голос Ариадны, ее шаги, шляпка и даже *отпечатки ее ножек* на песчаном берегу, где она удила пескарей, вызывали во мне радость, страстную жажду жизни» [С IX, 110].

Самое же удивительное совпадение, на наш взгляд, – упоминание в «Соседях» графа Колтовича, минимально «инверсированного» двойника спирита Котловича из «Ариадны». С графом связана трагико-романтическая, мистическая (что недалеко от спиритизма), гоголевская история: по преданию в пруд Колтовича бросили убитого бурсака.

Рассказ «Соседи» не является исключением, примеры подобного «перекрёстного двойничества» и большое количество «скрытых» двойников можно найти во многих произведениях Чехова. Примеры «перекрёстного двойничества», а также скрытых, неявных двойников (в дополнение к «явным», старшему и младшему Голядкиным) находим и в повести Достоевского «Двойник».

В «Двойнике» столоначальник Антон Антонович Сеточкин, «старинный друг дома и крестный отец Клары Олсуфьевны, – старичок, как *лунь* седенький, в свою очередь предлагая тост, *пропел петухом* и проговорил веселые вирши: как он таким приличным забвения приличия, если можно так выразиться, рассмешил до слез целое общество» [Достоевский I, 130]. Через двадцать страниц петушиное пение в исполнении уважаемого человека обсуждается при столкновении Голядкина со своим двойником: «Ну, чудо и странность, там говорят, что сиамские близнецы... Ну, да зачем их, сиамских-то? Положим, они близнецы, но ведь и великие люди подчас чудаками смотрели. Даже из истории известно, что знаменитый Суворов *пел петухом...*» [Достоевский I, 152]. Тем самым поющий петухом столоначальник претендует на то, чтобы быть двойником великого Суворова. Кстати, лунь – хищная птица семейства ястребиных и, таким образом, образ Антона Антоновича, уподобляемого двум разным представителям птичьего царства, двоятся в дополнение к его «двойному» имени и отчеству.

Мотив петушиного пения находим и у Чехова. В рассказе «Торжество победителя» (1883) по приказу начальника-самодура (по-видимому, как и Сеточкин, столоначальника) петухом поют «скрытые двойники» – отец и сын: «Козулин ткнул пальцем в сторону папаши. – Бегай вокруг стола и пой петушком! – Папаша мой улыбнулся, приятно покраснел и засеменил вокруг стола. Я за ним. – Ку-ку-реку! – заголосили мы оба и побежали быстрее. Я бегал и думал: “Быть мне помощником письмоводителя!”» [С II, 71]. Любопытно, что на птичью, конкретно петушину, сущность чиновников имеется намёк в самом начале рассказа: «Козулина вы не знаете; для вас, быть может, он ничтожество, нуль, для нашего же брата, *не парящего высоко под небесами*, он велик, всемогущ, высокомудр...» [С II, 68]. Далее намёк подкрепляется «говорящей» фамилией «Курицын» (так зовут бывшего начальника и мучителя Козулина, а теперь его подчиненного) и описанием службы Козулина под началом Курицына: «Долго он меня терзал! Я и писал ему, и за пирожками бегал, *перья* чинил, тещу его старую по театрам водил» [С II, 70]. Однако такое обилие «петушиного» на страницах крохотного трёхстраничного рассказа не выглядит нарочитым, возможно, потому, что упоминаются и другие представители фауны. Обладатель «козьей» фамилии Козулин говорит: «А больше всего я натерпелся и поношений разных вынес от этого вот сига копченого, от этого вот... крокодила! Вот от этого самого смиренного, от Курицына!» [С II, 69].

Как отметила А. Г. Головачёва, «птичий» мотив весьма характерен для творчества Чехова, особенно при создании женских образов: мотив подстреленной или заключённой в клетку птицы прозвучал во многих прозаических (например, «Ненужная победа», «Цветы запоздалые», «Драма на охоте», «Три года») и драматургических («Леший», «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры») произведениях [Головачёва 2001: 19-35]. Рассмотрим не возвышенно-романтический (как, например, в «Чайке»), а, напротив, откровенно сниженный «птичий» мотив в рассказе «Ворона» (1885), действие которого происходит в публичном доме. Первоначальное название рассказа «Павлин в вороньих перьях» [С III, 596] сразу указывает на двойственность ситуации, своеобразное «двойничество» павлина и вороны. Подобно тому, как Голядкин-младший появляется в результате болезненных амбиций Голядкина-старшего, «потомственный почётный гражданин» писарь Филенкин, сам называющий себя вороной, пытается рядиться в павлиньи перья и на время становится двойником своего начальника, поручика Стрекачева (фамилия которого также может ассоциироваться со «стрекотаньем» не только кузнечика, но и птицы). На серьёзность этого вполне реалистического «двойничества» и происхождение его как от «Двойника», так и от «Братьев Карамазовых» Достоевского указывает реплика писаря, вымазавшего себе лицо зернистой икрой: «Я теперь араб или вроде как бы нечистый дух» [С III, 434], внесённая Чеховым в текст на заключительном этапе работы над рассказом [С III, 596]. Пьяный поручик, потерявший способность соображать, чокается со своим двойником-чёртом (вспомним сложные взаимоотношения Ивана Карамазова с тем же, «не к ночи будь помянутым» персонажем).

Тема двойников в рассказе «Ворона» не ограничивается парой главных героев. С вороной рифмуется фамилия учителя танцев Вронди, хотя Чехов, скорее всего, не ставил себе такой цели, поскольку, как указывает комментарий, «имя упомянутого в рассказе учителя танцев Вронди соотносится, возможно, с реальным Е. С. Вронды, таганрогским танцмейстером» [С III, 597]. В свою очередь старик Вронди – двойник содержательницы притона мадам Дуду, высокой полной дамы «с *ястребиным* лицом» [С III, 433]. Фамилия мадам Дуду – тоже отчасти «птичья», но ассоциируется уже не с ястребом, а с удоном или какой-нибудь другой птицей, кричащей «ду-ду». Ричард Пис обращает внимание на ещё один «птичий» (и двойниковый) мотив в «Двойнике»: «В десятой главе “Двойника” *гусиные* образы тоже обуславливают “кошмар” Голядкина, когда с улиц Петербурга при каждом шаге его встают умноженные экземпляры “Голядкиных”, преследующих его, “как вереница *гусей*”» [Пис 1996: 509].

Ещё одна пара двойников – «воспитанницы» мадам Дуду Барб и Бланш. Хотя внешне они не похожи, Бланш – «маленькая брюнетка, лет 19-ти, со строгим лицом и с греческим носом, по-видимому, еврейка» [С III, 433], а Барб – «блондинка с поднятыми бровями, в капоте ярко-желтого цвета» [С III, 432], по сути девушки так же мало отличимы друг от друга, как гоголевские Бобчинский и Добчинский, Олсуфий Иванович и Крестьян Иванович или Клара и Каролина из «Двойника» Достоевского. Интересно, что первоначально Бланш звали Сюжеттой [С III, 596], но Чехов изменил имя, по-видимому, для усиления комического эффекта «двойничества».

Уже неоднократно упоминавшаяся гоголевская традиция в творчестве Чехова характерна, прежде всего, для Достоевского и касается, кроме всего прочего, имён персонажей. Так, отмечает Р. Пис, «в “Двойнике” Достоевского сразу поражают гоголевские



имена. Как имя Олсуфий Иванович вряд ли более правдоподобно, чем Акакий Акакиевич... Упоминается также о какой-то даме немецкого происхождения, с которой Голядкин, как и значительное лицо в “Шинели”, вошёл в какую-то тёмную любовную связь и имя которой, как в “Шинели”, – Каролина Ивановна. Немец доктор носит почти то же имя (Крестьян Иванович), как и комический доктор в “Ревизоре” (Христиан Иванович)...» [Пис 1996: 501]. Не говоря уже, добавим, об Антоне Антоновиче Сеточкине – полном тёзке гоголевского городничего.

«Кухмистерша» Каролина Ивановна охарактеризована Голядкиным-старшим в разговоре с Крестьяном Ивановичем как «неблагопристойная», «подлая, гадкая, бесстыдная немка» [Достоевский I, 121]. Молодой сослуживец Голядкина чиновник Вахрамеев вступается «за обиду Каролины Ивановны, которая всегда была благонаправленного поведения, а во-вторых, честная женщина и вдобавок девица, хотя не молодых лет, но зато хорошей иностранной фамилии» [Достоевский I, 181]. Любопытно, что в творчестве Чехова фамилия Вахрамеев встречается единственный раз (если не считать, малороссийской фамилии Вахраменко из «Степи»: «Разве вот только что богато живём, да ведь и они, Вахраменки, хорошо живут» [С VII, 76]), её носит денщик поручика Дубова из рассказа «Дорогая собака» (1885), то есть лакей («Вахрамеев, коньяку!»). И у Достоевского Вахрамеев замешан в «лакейской» истории: «В своём письме Вахрамеев советует «согнать» слугу Петрушку и взять на его место бывшего слугу Каролины Ивановны – Евстафия. Позже, однако, Голядкин узнаёт, что Петрушка собирается покинуть его, чтобы занять место самого Евстафия» [Пис 1996: 515].

Каролина Ивановна – двойник Клары Олсуфьевны. Её откровенное и откровенно пародийное, пошлое письмо («Я страдаю, я погибаю, – спаси меня! Клеветник, интригант и известный бесполезностью своего направления человек опутал меня сетями своими, и я погибла! Я пала! ...Жди меня с каретой своей сегодня, ровно в девять часов... Брошусь под защиту объятий твоих ровно в два часа пополуночи. Твоя до гроба Клара Олсуфьевна» [Достоевский I, 207]) выявляет глубинное сходство девицы из хорошего общества Клары и сомнительной «вдобавок девицы» Каролины. Сходство это проявляется в созвучных иностранных именах обеих, а главное, в фальшивости любовных сюжетов одной и другой. Как верно подмечено Т. А. Касаткиной, «любовный сюжет, героиней которого является Клара Олсуфьевна, – лишь фальшивка, а истинная любовная драма разворачивается между Голядкиным-старшим и Голядкиным-младшим, то есть – внутри одного персонажа, способного любить» [Касаткина 1998: 26].

В повести Чехова «Три года» тоже присутствуют женщины-двойники с иностранными именами и сходным поведением в отношениях с мужчинами (обе живут в гражданском браке): Полина Андреевна Рассудина и Жозефина Иосифовна Милан. В православных святцах имени Полина нет, так на иностранный манер называли Пелагей и Прасковий. Имя Полина было значимо для Достоевского в связи с Аполлинарией Сусловой, для Чехова же оно, по-видимому, ассоциировалось с пушкинским «звала Полиною Прасковью» (вспомним также, что Полину, героиню повести Достоевского «Игрок», бабушка называет именно Прасковьей) и вследствие этого носит иронический оттенок. Имя «Жозефина Иосифовна Милан» – уже не ирония, а прямая пародия, связанная с Жозефиной Богарне, первой женой Наполеона и императрицей Франции в 1804–1809 годах. Иосиф – фамильное имя австрийских императоров, а в городе Милан, бывшем

то ломбардийским, то австрийским, разворачивались события наполеоновских войн. Интересно, что в «Подростке» Достоевского имя Жозефина становится нарицательным для особ древнейшей профессии: «Вам ужасно хочется, чтоб я сходил к какой-нибудь здешней Жозефине и пришел вам донести...» [Достоевский XIII, 27] – говорит Аркадий Долгорукий князю Сокольскому. Наконец, «двойничество» героинь проявляется в их манерах: Жозефина, знакомясь с Лаптевым, «пожала руку порывисто, так что зазвенели на белых руках браслеты» [С IX, 29]. Полина Рассудина «крепко и порывисто пожала <...> руку» [С IX, 40] тому же Лаптеву.

Надо сказать, что в чеховских «Трёх годах» практически все персонажи являются явными или скрытыми двойниками. Две пары явных двойников – это дочери Панаурова, девятилетняя Саша и семилетняя Лида, и его же дочери от Жозефины: «Увидел он и двух девочек, пяти и трех лет, похожих на Сашу» [С IX, 29].

У Чехова истинная суть характера часто проявляется в отношении героя к своему делу. Так, исследование хобби героев «Трёх годов» [Яблонская 2014] позволяет выявить, что все без исключения персонажи имеют скрытых двойников. На явного двойника главного героя Алексея Лаптева Чехов указывает прямо: это его старший брат Фёдор, с которым они похожи, как близнецы. Однако, по сути, тайно амбициозный Фёдор – двойник своего отца, обуянного гордыней Фёдора Степановича, недаром он носит отцовское имя. Старший Лаптев теряет зрение, а его сына поражает слепота душевная, он сходит с ума.

Отцы в «Трёх годах» также являются двойниками, подобно Олсуфию Ивановичу и доктору Крестьяну Ивановичу у Достоевского. Второй скрытый двойник Фёдора Степановича – доктор Белавин, отец Юлии. Он покупает доходные дома, тем самым дополняя образ врача-скряги, намеченного в докторе Устимовиче («Дуэль», 1892) и раскрытого в «Ионыче» (1896). Кроме того, как и старший Лаптев, доктор Белавин чрезвычайно эгоистичен и амбициозен, он может говорить только о себе (старик Лаптев обожает себя и всё время хвастает): «Это был чрезвычайно обидчивый, мнительный доктор, которому всегда казалось, что ему не верят, что его не признают и недостаточно уважают, что публика эксплуатирует его, а товарищи относятся к нему с недоброжелательством» [С IX, 9].

Образ кочующего по жизни и по миру, не любящего своё дело, но весьма довольного собой юриста Кости Кочевого можно соотнести с образом самовлюблённого Панаурова (тоже юриста по образованию, «кандидата прав»), который точно так же «кочует» по женщинам, богатым родственникам, дорогим гостиницам... Панауров, как и Кочевой, всю жизнь пользуется милостями Лаптевых, презируя их и не стесняясь говорить о благодетелях гадости. «Все Лаптевы странные. Муж ваш еще ничего, туда-сюда, но брат его Федор совсем дурак» [С IX, 61] – заявляет Панауров Юлии в процессе «ухаживания». А вот безапелляционное высказывание близкого друга, почти родственника Кости Кочевого, также обращённое к Юлии, жене героя: «Такие люди, как ваш любезный Алексис, прекрасные люди, но для борьбы они совершенно не годны. Да и вообще ни на что не годны» [С IX, 68].

Наиболее симпатичный из всех персонажей Иван Гаврилович Ярцев ходит и на друга своего Лаптева, и на остальных героев, неудовлетворённых или не вполне удовлетворённых делом, которым занимаются: Ярцев «вместе с братьями Лаптевыми кон-



чил на филологическом факультете, потом поступил на естественный и теперь был магистром химии. На кафедру он не рассчитывал и нигде не был даже лаборантом, а преподавал физику и естественную историю в реальном училище и двух женских гимназиях... Кроме химии, он занимался еще у себя дома социологией и русской историей и свои небольшие заметки иногда печатал в газетах и журналах, подписываясь буквой Я. Когда он говорил о чем-нибудь из ботаники или зоологии, то походил на историка, когда же решал какой-нибудь исторический вопрос, то походил на естествоведника» [С IX, 54]. Этим он походит также на Панаурова, у которого была «своя система кровообращения» – ещё один пример «перекрёстного двойничества» в пределах одной повести. «Двойничество» Ярцева и Лаптева проявляется и в отношении к Полине Андреевне, которая «переходит» от Лаптева к Ярцеву, и он относится к ней точно так же, как Лаптев: «Конечно, мы не влюблены друг в друга, но, я думаю, это... это всё равно. Я рад, что могу дать ей уют и покой и возможность не работать в случае, если она заболит, ей же кажется, что оттого, что она сошлась со мной, в моей жизни будет больше порядка и что под ее влиянием я сделаюсь великим ученым» [С IX, 77]. Лаптев, тоже не влюблённый, но обязанный Полине, в том числе и за то, что «благодаря ей он стал понимать и любить музыку, к которой раньше был почти равнодушен» [С IX, 42], размышляет, «почему он устроил себе семью не с этою женщиной, которая его так любит и была уже на самом деле его женой и подругой? Это был единственный человек, который был к нему привязан, и разве, кроме того, не было бы благодарною, достойною задачей дать счастье, уют и покой этому умному, гордому и замученному трудом существу?» [С IX, 45].

Как показано нами ранее, «в “Трёх годах” только Юлия Лаптева и её золовка Нина Панаурова не имеют хобби. Юлия честно и добросовестно исполняет обязанности сначала дочери, а потом жены и матери. Обожающая неверного мужа, своих дочек и братьев Нина Фёдоровна, кроме семьи, занимается только благотворительностью. Не исключено, что такая сосредоточенность на семейном долге связана с глубокой религиозностью обеих героинь... Несмотря на значительную разницу в возрасте (Юлии 21 год, смертельной больной Нине Фёдоровне – 39), они очень похожи, что передано единственной деталью внешнего облика» [Яблонская 2014: 65]. Эта единственная деталь – «широкое лицо» [С IX, 16] Юлии, а улыбка Нины Фёдоровны «была широкая, наивная, и при взгляде на неё вспоминался один местный художник, пьяный человек, который называл её лицо ликом и хотел писать с неё русскую масленицу» [С IX, 17].

Двойника имеет даже эпизодический персонаж – вечный студент Киш, который «три года был на медицинском факультете, потом перешёл на математический и сидел здесь на каждом курсе по два года» [С IX, 54] и вместо того, чтобы учиться, «всё хлопотал по чужим делам: то носился с подписным листом, то с раннего утра мёрз около театральной кассы, чтобы купить для знакомой дамы билет, то по чьему-нибудь поручению шел заказывать венок или букет. Про него только и говорили: Киш ходит, Киш делает, Киш купит. Поручения исполнял он большею частью дурно...» [С IX, 54]. Таким образом, добровольно взявший на себя обязанности лакея Киш является скрытым двойником лакея Петра. «Двойничество» Киша и лакея подтверждается, в частности, и такой будто бы «случайной» подробностью: Киш, стараясь показаться остроумным, говорит лакею: «Пётр, ты не осётр» [С IX, 54], и острота эта, как и все другие, вызывает смех

потому только, что неуместна и не смешна. Мы не знаем имени Киша, но имя Пётр, на котором неумело сосредотачивает внимание Киш, у Чехова чаще всего носят студенты («Тяжёлые люди», «Письмо», «Вишнёвый сад» и др.). «Вечный студент» из «Вишнёвого сада», как и Киш, сын аптекаря, хотя сам Петя Трофимов утверждает, что «из этого не следует решительно ничего» [С XIII, 244].

Таким образом, тема двойников и идея «двойственности бытия», заложенные в повести «Двойник» Ф. М. Достоевского, в неявном виде, перекрёстно пронизывают всё творчество А. П. Чехова. Анализ произведений Чехова разных лет позволяет выявить как явных, так и скрытых героев-двойников, подобных героям Достоевского, с тем существенным отличием, что мотив двойников у Чехова приобретает, как правило, не гротескно-фантастические, как у Достоевского, а реалистические или откровенно сатирические черты.

Литература

Волгин И. Л. Метаморфозы власти. Покушения на российский трон в XVIII–XIX вв. М.: Ин-терпракс, 1994. 304 с.

Головачева А. Г. «Сюжет для небольшого рассказа...» // Чеховиана. Полёт «Чайки». М.: Наука, 2001. С. 19-35.

Громов М. П. Книга о Чехове. М.: Современник, 1989. 384 с.

Достоевский Ф. М. Повести и рассказы / Сост. и примеч. Е. М. Жезловой. М.: Моск. рабочий, 1984. 400 с.

Касаткина Т. А. «Другая» любовь в ранних произведениях Достоевского // Достоевский и мировая культура: альманах. № 10 / Под ред. К. А. Степаняна и др. М.: Классика плюс, 1998. С. 26-32.

Катаев В. Б. «Дядя Ваня» // А. П. Чехов. Энциклопедия / Сост. и науч. ред. В. Б. Катаев. М.: Просвещение, 2011. С. 222-227.

Пис Р. Д. Гоголь и «Двойник» Достоевского // Достоевский в конце XX века: сб. статей / Сост. К. А. Степанян. М.: Классика плюс, 1996. С. 501-517.

Удодов А. Б. К спорам о повести Ф. М. Достоевского «Двойник» // Индивидуальность писателя и литературно-общественный процесс / Под ред. А. Б. Удодова. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1978. С. 37-45.

Яблонская Е. Е. Хобби героев повести А. П. Чехова «Три года» // Синтез в русской и мировой художественной культуре: мат-лы XIV Всероссийской научно-практич. конференции, посвященной памяти А. Ф. Лосева. М.: МПГУ, 2014. С. 60-66.

Эрик Эгеберг

Мышкин и Лебедев. О юродивых и шутах в «Идиоте»¹

Аннотация. В статье сопоставлены главный герой романа Достоевского «Идиот» князь Мышкин и самоуничижающийся персонаж той же книги, Лукьян Лебедев, на основе их религиозных проповедей и специфических русских воззрений на юродивого и дурака. В качестве вывода утверждается, что князь Мышкин занимает светлая сторона религии, тогда как Лебедев, когда его побуждают к этому, выделяет ее темную, грозную подкладку.

Ключевые слова: роман Достоевского «Идиот», персонаж, автор, юродивый, шут, религиозная проповедь.

Egeberg, E.

Myskin and Lebedev. On “Good’s Fools” and Buffoons in *The Idiot*

Abstract. In this paper the hero of Dostoevskij’s novel *The Idiot*, Prince Myskin, is compared to a more humble character of that book, Luk’jan Lebedev, with special regard to their religious teaching and the Russian notions of “jurodivyj” (“God’s fool”) and “sut” (“buffoon”). The paper concludes with the assertion that the Prince concentrates on the bright aspects of religion, while Mr. Lebedev, when provoked, emphasizes its more sinister side.

Keywords: Dostoevskij’s novel *The Idiot*, character, author, God’s fool, buffoon, religious teaching.

Все романы Достоевского проблематичны, но даже среди этих замысловатых произведений «Идиот» выделяется особой сложностью: вряд ли вокруг другого романа ведутся такие горячие споры, расходятся мнения до такой степени, что одни провозглашают роман шедевром, тогда как другие его просто замалчивают, считая его постыдным провалом, недостойным гения великого писателя. Но особо резкое противоречие во мнениях относится не только к роману в целом, к его художественной структуре, но и к отдельным персонажам, в первую очередь – как можно было ожидать – к самому Идиоту – князю Мышкину. В сочинении, название которого указывает на одного из его персонажей, именно это лицо – в данном случае князь Мышкин – дела-

¹ Печатается по: *Poljarnyj vestnik* c/o Faculty of Humanities, Social Sciences and Education UiT The Arctic University of Norway. Vol 7 (2004), pp. 41-48.

ется главным персонажем – «героем», привлекающим к себе самое пристальное внимание читателя.

Причин такого разногласия, как мне кажется, в основном – две. Во-первых, роман «Идиот», как и другие романы Достоевского, построен по принципу мистификации: во многих ситуациях крайне трудно, даже невозможно определить, что ложь и что правда. Но как раз в этом произведении этот принцип доведен до такой степени, какой мы в более поздних романах уже не наблюдаем, хотя и в них множество неясностей. К вопросу о том, какими средствами автор добивается желаемой мистификации, мы вернемся потом.

Второй важной причиной расхождения в воззрениях является связь князя Мышкина с такими понятиями, как «положительно прекрасный человек» и даже «Христос». Вполне понятно, что такие центральные образы нашей культуры, наделенные огромным эмоциональным и познавательным потенциалом, могут оказать мощное воздействие на восприятие произведения и его главного героя. Следует, однако, подчеркнуть, что наличие такой связи базируется прежде всего на высказываниях самого Достоевского, не помещенных в романе, но встречаемых в других его бумагах. Таким образом, тот текст, на основании которого мы обсуждаем роман «Идиот», может включать или не включать эти суггестивные образы, и то или другое решение вопроса не может не оказать своего определенного влияния на оценку романа.

Как известно, почти все критики и исследователи, которые занимались этим романом, принимают во внимание связь между Мышкиным и Христом, так или иначе соотнося бедного князя с Сыном Божиим. На мой взгляд, это не совсем справедливо в отношении князя. Как известно, в своем последнем романе Достоевский выводит самого Христа – но не как действующее лицо реалистического произведения, а как персонаж «легенды». По-моему, Достоевский еще в конце шестидесятых годов, когда писался «Идиот», понял, что изображать Христа в романе, действие которого происходит в наше время, нельзя. Христос и князь Мышкин – лица разных уровней. Этот факт, на мой взгляд, важнее, нежели всевозможные точки соприкосновения между ними, отмеченные разными исследователями. Но, с другой стороны, отрицать любую связь Мышкина с Христом и с идеалом «положительного прекрасного человека» столь же недопустимо, поскольку и в тексте самого романа имеются намеки на нее.

Нрав и характер князя Мышкина нельзя изучать изолированно; они выявляются только в общении с другими лицами. На первом плане действия романа оказываются две женщины, с которыми он связан любовными отношениями, – Настасья Филипповна и Аглая Ивановна, а также Парфен Рогожин, чье сильно эмоциональное отношение к князю Мышкину более темно. В разборах романа «Идиот» отношению главного героя как раз к этим персонажам обычно выделяется наибольшее внимание, что вполне понятно, поскольку они социально оказываются приблизительно на том же уровне, что и сам князь. Более пристальное изучение и «побочных» персонажей романа, однако, может восполнить ту картину, которую нам предоставляют эти главные персонажи, и среди этих, на первый взгляд, второстепенных лиц мне хочется назвать Лукьяна Тимофеевича Лебедева. Дело в том, что в романе никто другой так постоянно не общается с князем Мышкиным.

Когда мы встречаем его впервые, на первых страницах романа, он едет в Петербург в одном купе с Мышкиным и Рогожиным. Второстепенность его роли подчеркивается



тем, что он удостаивается внимания автора только после того, как представлены оба других, и во всей первой части романа он ведет себя, как некий комический придаток к суровому Рогожину, то и дело унижая себя в надежде получить какую-нибудь выгоду у богача. Примечательно, что, узнав, что имеет дело с князем и миллионером, он мгновенно начинает украшать свою речь обилием «-с», а князя он величает «светлостью», хотя никаких намеков нет на то, чтоб князя Мышкины были «светлейшими».

Между первой и второй частями романа лежит промежуток в полгода, о котором мы узнаем только отрывочные данные. Этот своеобразный прием можно считать и слабой, и сильной стороной произведения. С одной стороны, такое «белое (или почти белое) пятно» в развитии действия воспринимается, как недостаток, как свидетельство неумения автора строить связное повествование. Но с другой стороны автор может превратить такой возможный недостаток в преимущество своего произведения, придав «белому пятну» особую функцию. Так-то и поступил Достоевский, когда писал «Идиота»: Усиливая элемент мистификации в романе, он тем самым обуславливает и полугодовой промежуток, который уже оказывается не белым, а темным, таинственным пятном. В связи с этим эти же полгода служат и своего рода «кладовой», из которой автор по мере надобности может доставать нужные ему в тот или другой момент повествования данные – нередко в виде намеков. Промежуток во времени тоже может служить оправданием тех изменений в характере персонажей, которые без труда наблюдаются после первой части романа, хотя далеко не все критики находят такое объяснение удовлетворительным, считая, как уже отмечено, композицию несовершенной. Однако, можно предположить, что цель Достоевского не в изображении равномерного, последовательного развития поведения человека, а в показе его сути в кризисных положениях.

Больше всех, пожалуй, изменяется после первой части и последующего временного промежутка как раз Лебедев. Правда, он продолжает вести себя как настоящий шут, кривляясь и привирая, но кроме того у него появляются новые, довольно неожиданные качества. Неожиданной является и та роль, которую ему придает автор во второй части романа: Лебедев делается домовладельцем князя Мышкина, вследствие чего он становится и его почти постоянным спутником. Но близким Мышкину человеком его все-таки нельзя назвать, так как князь к нему относится несерьезно: чувствуется, что и в своей новой роли домовладельца мелкий чиновник Лебедев находится на другом социальном – а также сюжетном – уровне, нежели князь Мышкин, который к тому же после их первой встречи в поезде стал владельцем немалого состояния. Но тем не менее вместе с привычным подобострастием у него время от времени проскальзывает сознание той власти, которую дает ему положение домовладельца.

Как известно, романы «Село Степанчиково» и «Идиот» объединяет стремление автора дать правдоподобное изображение «положительно прекрасного человека», хотя задача эта решена в них по-разному. Именно в «Селе Степанчикове» следует, как мне кажется, искать и более ранний вариант того типа, который представляет Лебедев.

Пятая глава «Села Степанчикова» называется «Ежевикин», и носитель этой фамилии появляется в самом ее начале: «В комнату вошла, или, лучше сказать, как-то протеснилась (хотя двери были очень широкие), фигурка, которая еще в дверях сгибалась, кланялась и скалила зубы, с чрезвычайным любопытством оглядывая всех присутствовавших. Это был маленький старичок, рябой, с быстрыми и вороватыми глазками, с плешью и с

лысиной и с какой-то неопределенной, тонкой усмешкой на довольно толстых губах. Он был во фраке, очень изношенном и, кажется, с чужого плеча. <...> Раздался смех. Понятно было, что старик играл роль какого-то добровольного шута. Приход его развеселил общество. Многие и не поняли его сарказмов, а он почти всех обошел» [Достоевский III, 51, 52]. О нем полковник Ростанев отзывается следующим образом: «И знаешь, пречестнейший, преблагороднейший человек, и даже не пьет, а только так из себя шута строит. Бедность, брат, страшная, восемь человек детей! Настенькиным жалованьем и живут. Из службы за язычок исключили. Каждую неделю сюда ездит. Гордый какой – ни за что не возьмет. Давал, много раз давал, – не берет! Озлобленный человек!» [Достоевский III, 52].

Разумеется, Лебедев является не простым повторением Ежевикаина, персонажа из романа, написанного за десять лет до появления «Идиота», т. е. в совсем другой период жизни писателя. С образом Ежевикаина произошло примерно то же самое, что и с полковником: несмотря на весьма значительные изменения во внешнем и внутреннем облике героя, сохраняется не только некая более общая структура, но и несколько более мелких подробностей. Что касается Ежевикаина и Лебедева, то они оба оказываются на более низком социальном уровне, чем та среда, в которой они постоянно вращаются, и чтобы подчеркнуть эту разницу в общественном положении, автор наделил их типично «несветскими» именем и отчеством: Евграф Ларионыч и Лукьян Тимофеевич.

Разница состоит прежде всего в том, что Ежевикин является человеком гораздо более «прозрачным», чем Лебедев. Ведь почти сразу же после его появления на сцену мы узнаем от повествователя, что он играет «роль какого-то добровольного шута», и это даже повторяется немножко позже Ростаневым. Да, мало того, господин Ежевикин сам сознается в своем шутовстве: «Фортуна заела, благодетель, оттого я и шут» [Достоевский III, 51]. Важно также, что в романе нет ничего, что могло бы поставить эти суждения под сомнение. В «Идиоте» же дела обстоят сложнее: ни князя Мышкина, ни чиновника Лебедева не легко разглядеть, оба персонажа здесь наделены функциями, которых у их соответствий в более раннем романе нет. Помимо такого общего усложнения, отличающего зрелого Достоевского от молодого, в «Идиоте» усилен и идеологический элемент, а носителями идей в романе, его «главными проповедниками» являются как раз Мышкин и Лебедев. Далее, и тот, и другой проповедуют религиозные идеи, связывая библейские темы с современной им действительностью.

Но это отнюдь не значит, что они особенно похожи друг на друга; наоборот, общий фон только более отчетливо показывает их различие. Если князь Мышкин и ведет себя просто, искренно, и рассказывает простые истории про свое пребывание в Швейцарии, то Лебедев и поступает, и говорит неискренно, скрытно. А что касается их проповедничества, то оно у Мышкина принимает весьма светлую, даже идиллическую окраску, что особенно четко сказывается в трогательном рассказе о бедной Марии, которую он нравственно воскрешает вместе со всей ее средой. Проповедничество в отношении Мышкина, впрочем, на этом этапе действия романа не совсем подходящее слово, ибо князь не проповедует, не старается кого-нибудь убедить, а просто так – от сердца рассказывает о том, что с ним было.

С Лебедевым совсем иначе. О своих религиозных взглядах он не говорит по собственной инициативе; только когда его провоцируют, он объясняет, отчего он молится

за графиню Дюбарри, или что значит «звезда Полюнь», но зато в таких случаях его объяснения превращаются в настоящую воинствующую проповедь. По названным темам сразу видно, что Лебедева занимает не светлая, жизнерадостная сторона религии, а ее темная, грозная изнанка, где дело идет о бедах и смерти.

Мы уже упомянули о том, что фигура Лебедева «непрозрачна». В связи с этим удивляет то обстоятельство, что психологию именно этой фигуры объясняет сам автор: «... расчеты этого человека всегда зарождались как бы по вдохновению и от излишнего жару усложнялись, разветвлялись и удалялись от первоначального пункта во все стороны; вот почему ему мало что и удалось в его жизни» [Достоевский VIII, 487]. Такие прямые отрицательные характеристики, однако, нельзя принимать за чистую монету, так как мы в этом романе имеем дело не со всезнающим автором (а мог бы такой автор вообще быть мистификатором?), а с повествователем, в других местах заявляющим о своем незнании того или другого обстоятельства. Читатель подозревает, что и повествователь не совсем разглядел чудака Лукьяна Тимофеевича.

Разглядим ли мы его и его жильца, князя Мышкина? Ответ очевиден: нет – в обратном случае уже закончились бы споры об их характере и судьбе. Но мы здесь не ставим себе такой обширной задачи, а довольствуемся разбором более ограниченного вопроса: шуты ли, юродивые ли они? О князе Мышкине можно утверждать, что он ни шут, ни юродивым (в религиозном значении слова) не является. Правда, еще в начале романа Рогожин называет его как раз юродивым, но тут слово это относится не к чему-то добровольно принятому, а к известному психическому или физическому изъяну – его прирожденной болезни, из-за которой он совсем не знает женщин. А именно его знакомство с женщинами ведет к гибели обеих сторон, – факт, которому обычно придается исключительное значение в разборах характера князя Мышкина. Для нас же важен тот факт, что Мышкин не притворяется, хотя его поведение претерпевает известное изменение по мере того, как развертывается действие романа. Во второй части он уже не высказывает своих суждений совсем без оглядки на собеседника, а в общении с генералом Иволгиным он ведет себя не абсолютно искренно, – правда, с похвальной целью: не огорчить обидчивого старика; но тем не менее эта перемена показывает, как князь Мышкин кое-как приспосабливается к «реальной земной жизни». Подобное изменение наблюдается и в его «проповедях»; перед последним припадком падучей он уже не преподносит трогательных назидательных рассказов общехристианского содержания, а горячо выступает в защиту русского православия, то есть уже оказывается в омуте современных политически-религиозных споров. Но несмотря на такое развитие его поведения, Мышкин в основном остается тем же стихийно добрым, откровенным человеком.

С Лебедевым тоже происходят изменения. Если он в первой части романа просто шут, то в последующих частях в нем появляются и другие качества, отнюдь не шутовские: он проявляет энергию, даже властность, бережет свой дом, оказывается образованным человеком – у него полное собрание сочинений Пушкина в хорошем издании. И главное: он изучает Библию. Это последнее обстоятельство придает его шутству новую окраску и заставляет задуматься: нет ли в Лебедеве чего-то более серьезного, чем простое шутство? Правда, когда он строит из себя шута, он этим старается косвенно компенсировать свое невысокое общественное положение. Но, может быть, в его вы-

зывающем поведении есть и доля юродства, стремление беречь веру в среде более или менее равнодушной к религии.

Соотношение князя Мышкина и Лебедева отдаленно напоминает отношение Иешуи Га-Ноцри и Воланда в «Мастере и Маргарите». Иешуа Булгакова такой же наивный, как Мышкин первой части «Идиота», и точно как он, Иешуа тоже обладает способностью угадать недосказанное. Оба они представляют милостивую, светлую сторону религии, тогда как Воланд применяет весьма крутые меры в своей борьбе с людскими пороками – ведь и он, хотя дьявол, для Булгакова на службе у Господа Бога, только «в другом ведомстве», как он аттестует себя. Лебедев тоже пользуется решительными мерами, ставшими, кажется, главной причиной смерти генерала Иволгина. Но когда Лебедев врёт, – а врёт он без меры, – он врёт, чтобы прекратил свою ложь генерал Иволгин.

Как уже сказано, Лебедева нельзя до конца разглядеть; сам автор – несмотря на уверения повествователя – не дал нам ключа к его душе. Но нам кажется, что более пристальное внимание к этой двусмысленной фигуре все-таки может привести к более глубокому пониманию «Идиота» в целом.

А. В. Блинова

**Повесть А. П. Чехова «Палата № 6»
и традиция Ф. М. Достоевского:
интертекстуальное и типологическое**

Аннотация. Статья посвящена выявлению «слова» Ф. М. Достоевского в повести А. П. Чехова «Палата № 6». Установлено следование традиции великого романиста на нескольких уровнях: мотивном, образном, идейном.

Ключевые слова: мотивы, переключки, интертекст, тюрьма, вера.

Blinova, A. V.

**Chekhov's story *Ward Six* and Dostoevsky's tradition:
intertextual and typological levels**

Abstract. The article is dedicated to the identification of Fyodor Dostoyevsky's "words" in Anton Chekhov's story *Ward Six*. Following the tradition of the great novelist on the levels such as motivic, figurative, ideological, was established.

Key words: Motives, roll, intertext, prison, faith.

Русская классическая литература отличается одной весьма показательной чертой – практически все писатели, в той или иной степени, насыщают свои произведения религиозной, а именно православной тематикой. В своем исследовании «Вера в горниле сомнений» М. М. Дунаев отмечал это определяющее для отечественной словесности качество: «Проблема бытия Бога – центральная проблема русской литературы. Все, созная или не созная то, бьются именно над этим – кто бессознательно (Тургенев), кто сознательно (Достоевский)» [Дунаев 2003]. При этом Ф. М. Достоевский оказывает неоспоримое влияние – прямое или опосредованное – на последующие поколения писателей. Не является исключением в этом плане и А. П. Чехов, выразитель иной творческой манеры, иной поэтики, но сторонник ценностной ориентации предшественника, хотя и трансформировавший его идеалы в собственном аксиологическом ключе.

Христианские мотивы пронизывают все зрелые сочинения Достоевского, независимо от жанра – будь то роман или повесть. В полной мере они раскрыты и в тюремной



прозе писателя – его «Записках из Мертвого дома». Именно это произведение стало значимой вехой в творчестве автора, поскольку отразило переломный период его собственной жизни и судьбы.

Воздействие «Записок» ощущается, прежде всего, в путевых очерках А. П. Чехова «Остров Сахалин» (что прослежено нами в статье: [Зябрева, Блинова 2015]), отразилось оно и на постсахалинской прозе, в частности на повести «Палата № 6».

Изучению переключек повести и «Записок» посвящены немногочисленные литературоведческие работы. Среди них выделим исследование Альберта Ковача.

А. Ковач в статье «Чехов по стопам Достоевского», ссылаясь на опыт предшествующих исследователей, указывает на общие для обоих писателей темы: преступления, убийства, проституции, болезни; обнаруживает общность ряда приемов психологического анализа и особенно – «катастрофических финалов» [Ковач 2008: 431]. Выделен им и такой мотив, как «тюрьма / больничная палата – действительность». По мнению А. Ковача, классики сходятся в мысли, что лишение свободы подобно смерти, заключение – антипод жизни, превращение действительности в мертвое царство [Ковач 2008: 438]. У Достоевского – это заключение в тюрьме, у Чехова – в психиатрической палате. Одновременно автор отмечает и разительное отличие писателей – в способах решения поставленных проблем: «...у Достоевского вопросы бытия решаются <...> абстрактно-теоретически, “идеологически”, <...> у Чехова они ставятся только в формах жизни, в сфере онтологии» [Ковач 2008: 444].

Обзор литературоведческих работ, их немногочисленность и несистемность доказывают, что тема контактов Чехова и Достоевского исследована слабо, требует обобщений, которые могут быть достигнуты лишь в результате более детального сравнительного анализа отдельных произведений, в том числе «Записок из Мертвого дома» и «Палаты № 6».

Повесть Чехова впервые была опубликована в «Русской мысли» в 1892 году, и ее по праву связали с поездкой автора на Сахалин: в структуре произведения вполне отчетливо проявляются соответствующие настроения и мотивы. Несомненно, они возникли у Чехова не без «участия» Достоевского, ведь, готовясь к своему трудному и достаточно рискованному путешествию, писатель обратился к книгам, достоверно рассказывающим о тюрьмах Российской империи. Одна из таких книг – «Записки из Мертвого дома».

«Слово» Достоевского в повести «Палата № 6» прозвучало сразу на нескольких уровнях – образном, мотивном, идейном.

Оба произведения начинаются с описания места действия – больничной палаты, похожей на тюрьму, и собственно тюрьмы. У Чехова: «В больничном дворе стоит небольшой флигель, окруженный целым лесом репейника, крапивы и дикой конопли. Крыша на нем ржавая, труба наполовину обвалилась, ступеньки у крыльца сгнили и поросли травой, а от штукатурки остались одни только следы. Передним фасадом обращен он к больнице, задним – глядит в поле, от которого отделяет его серый больничный забор с гвоздями. Эти гвозди, обращенные остриями кверху, и забор, и самый флигель имеют тот особый унылый, окаянный вид, какой у нас бывает только у больничных и тюремных построек» [С VIII, 72]. У Достоевского: «Представьте себе <...> двор <...> весь обнесенный <...> высоким тыном, то есть забором из высоких столбов (паль), врытых стойком глубоко в землю, крепко прислоненных друг к другу ребрами, скрепленных поперечными планками и сверху заостренных: вот наружная ограда острога. В одной из сторон ограды вделаны крепкие ворота, всегда запертые, всегда день и ночь охраняемые часовыми <...> Тут был



свой особый мир, ни на что более не похожий, тут были свои особые законы <...> свои нравы и обычаи, и живо Мертвый дом <...>» [Достоевский IV, 9].

Затем описание места действия локализуется: «Далее вы входите в большую, просторную комнату, занимающую весь флигель, если не считать сеней. Стены <...> вымазаны грязно-голубою краской, потолок закопчен, как в курной избе, — ясно, что здесь зимой дымят печи и бывает угарно. Окна изнутри обезображены железными решетками. Пол сер и занозист. Воняет кислую капустой, фитильною гарью, клопами и аммиаком, и эта вонь в первую минуту производит на вас такое впечатление, как будто вы входите в зверинец. В комнате стоят кровати, привинченные к полу. На них сидят и лежат люди в синих больничных халатах и по-старинному в колпаках. Это — сумасшедшие» [С VIII, 72-73]; «Мне всегда было тяжело возвращаться со двора в нашу казарму. Это была длинная, низкая и душная комната, тускло освещенная сальными свечами, с тяжелым, удушающим запахом. <...> На нарах у меня было три доски: это было всё мое место. На этих же нарах размещалось в одной нашей комнате человек тридцать народу. Зимой запирали рано; часа четыре надо было ждать, пока все засыпали. А до того — шум, гам, хохот, ругательства, звук цепей, чад и копоть, бритые головы, клейменные лица, лоскутные платья, всё — обруганное, ошельмованное...» [Достоевский IV, 10].

Обратим внимание на детали: духота, чад и вонь наполняют комнаты как сумасшедшего дома, так и острога. И там, и здесь нечеловеческие условия существования — словно «в зверинце», и там, и здесь «теснота, нечистота, ухода за вами нет, лечиться не на что...» [С VIII, 118]. Таким образом создается общая удручающая атмосфера происходящего, реализуется общий мотив несвободы, страшной действительности, отгороженной забором от живой жизни. И тюрьма, и сумасшедший дом становятся будто единым целым, незыблемым в своей замкнутости и устойчивости.

В сумасшедшем доме больные, словно в остроге заключенные. Недаром Иван Дмитрич Громов назовет этот дом тюрьмой: «Я забыл тут в тюрьме всё, что учил <...>» [С VIII, 102]. Кроме того, как и у каторжан, у душевнобольных есть свои смотрители, которые практически не отличаются друг от друга. У Достоевского говорится: «С этим поручиком Жеребятниковым я познакомился еще в первое время моего лежания в больнице <...> По лицу его было видно, что это самый незадумывающийся человек в мире. Он до страсти любил сечь и наказывать палками, когда, бывало, назначали его экзекутором» [Достоевский IV, 147]; у Чехова сказано: «На хламе всегда с трубкой в зубах лежит сторож Никита <...> Принадлежит он к числу тех простодушных, положительных, исполнительных и тупых людей, которые больше всего на свете любят порядок и потому убеждены, что *их* надо бить. Он бьет по лицу, по груди, по спине, по чем попало, и уверен, что без этого не было бы здесь порядка» [С VIII, 72].

Несмотря на то, что число героев у Чехова существенно меньше, чем у Достоевского (пятеро пациентов палаты вместо тридцати каторжных казармы, один смотритель, один доктор и фельдшер вместо нескольких десятков тюремных офицеров), однако и у него сохраняется все разнообразие характеров.

В повести важное место занимает сопоставление сумасшедшего Ивана Дмитрича Громова и его лечащего врача Андрея Ефимыча Рагина. (Обратим внимание, что автор использует лишь сокращенные, урезанные отчества для своих действующих лиц, таким образом подчеркивая неполноту их существования, «урезанность» жизни каждого.) Ри-

суя этих персонажей, Чехов наследует творческие принципы Достоевского: герои являются своеобразными двойниками друг друга.

Громов – человек яркий, нервный, постоянно возбужденный: «В своих суждениях о людях он клал густые краски, только белую и черную, не признавая никаких оттенков; человечество делилось у него на честных и подлецов; середины же не было. О женщинах и любви он всегда говорил <...> с восторгом, но ни разу не был влюблен» [С VIII, 76]. Герой явно из разряда персонажей Достоевского – страстных, склонных к крайностям, к надрывам. Стоит заметить, что реплики и монологи Ивана Дмитрича стилистически близки высказываниям героев Достоевского – Громов говорит длинно, напряженно философствуя, проповеднически поучая.

Рагина можно отнести к вечно скучающим героям Чехова, подобным скептикам Достоевского: он устал от жизни, его посещают мысли о человеке не на своем месте, занимающемся не своим делом. Доктор утверждает, что в городе совершенно не осталось людей, с которыми можно было умно и интересно поговорить (впоследствии Рагин отметит, что первым и, наверное, единственным, кто «умеет рассуждать и интересуется именно тем, чем нужно», окажется душевнобольной Громов), с тоской обращает внимание на счастливое прошлое и на то, как было хорошо раньше. В бессмертие души доктор не верит, однако поразмыслить над вопросами жизнеустройства любит.

Андрей Ефимыч осознает мучительную двойственность бытия: «Он знает, что в то время, когда его мысли носятся вместе с охлажденной землей вокруг солнца, рядом с докторской квартирой, в большом корпусе томятся люди в болезнях и физической нечистоте; быть может, кто-нибудь не спит и воюет с насекомыми, кто-нибудь заражается рожей или стонет от туго положенной повязки; быть может, больные играют в карты с сиделками и пьют водку. В отчетном году было обмануто 12 000 человек; всё больничное дело, как и 20 лет назад, построено на воровстве, дрязгах, сплетнях, кумовстве, на грубом шарлатанстве, и больница по-прежнему представляет из себя учреждение безнравственное и высшей степени вредное для здоровья жителей» [С VIII, 91].

Показательно, что доктор понимает и свою причастность к утвердившемуся беспорядку, безумной жестокости по отношению к больным, но при этом не желает ничего изменять. В связи с этой мыслью в повести развивается мотив ответственности каждого перед себе подобными и судьбами целого мира. Рагин же воспринимает происходящее как некую неизбежность и только: «Кого посадили, тот сидит, а кого не посадили, тот гуляет, вот и всё. В том, что я доктор, а вы душевнобольной, нет ни нравственности, ни логики, а одна только пустая случайность» [С VIII, 95].

Чеховская палата № 6 визуально и концептуально сближается также с тюремным госпиталем. Достоевский подчеркивает: «Содержание на абвахтах и в острогах казалось сравнительно с госпитальным до того плохо, что многие арестанты с удовольствием приходили лежать, несмотря на спертый воздух и запертую палату. <...> я тотчас же с омерзением и любопытством невольно начал осматривать только что надетый мною халат <...> он уже давно возбуждал мое внимание своим сильным запахом; он успел уже на мне нагреться и пахнул всё сильнее и сильнее лекарствами, пластырями и, как мне казалось, каким-то гноем, что было немудрено, так как он с незапамятных лет не сходил с плеч больных. <...> Особенно же не нравились мне иногда встречавшиеся в этих халатах вши, крупные и замечательно жирные» [Достоевский IV, 134-136]. Но даже при таких удручающих условиях госпиталь казался местом куда более приятным, неже-

ли казармы острога. Доброжелательную атмосферу создавали здесь доктора: «Известно всем арестантам во всей России, что самые сострадательные для них люди – доктора. Они никогда не делают между арестантами различия, как невольно делают почти все посторонние, кроме разве одного простого народа. <...> Доктора же – истинное прибежище арестантов во многих случаях, особенно для подсудимых, которые содержатся тяжело решенных...» [Достоевский IV, 46]. Этого совсем не скажешь о равнодушном Рагине и его коллегам – другом докторе и фельдшере чеховской «Палаты № 6»: «В приемной встречает его фельдшер Сергей Сергеич <...> похожий больше на сенатора, чем на фельдшера. <...> В углу, в приемной, стоит большой образ в киоте, с тяжелою лампадой, возле – ставник в белом чехле; на стенах висят портреты архиереев, вид Святогорского монастыря и венки из сухих васильков. Сергей Сергеич религиозен и любит благолепие. Образ поставлен его иждивением; по воскресеньям в приемной кто-нибудь из больных, по его приказанию, читает вслух акафист, а после чтения сам Сергей Сергеич обходит все палаты с каминой и кадит в них ладаном» [С VIII, 86].

Мы сталкиваемся с парадоксом: на воле больница, место ожидаемой помощи, становится настоящей тюрьмой, а на каторге в госпитале арестанты находят сострадание и утешение. И Чехов, и Достоевский утверждают необходимость любви к ближнему, спасительность милосердия. Именно любовь как высшая ценность и главный критерий «живой жизни» должна стать основополагающей в любых человеческих отношениях. А между тем и в «Записках...», и в повести находим констатацию отсутствия у русской интеллигенции, в дворянском обществе доброты, жалости к человеку. Изображенный Чеховым «порядок», олицетворенный фигурами смотрителей, больных-арестантов, сторожа Никиты, лживых фельдшера и доктора Хоботова, обнаруживает катастрофичность социального бытия. «Порядок» Чехова – на деле хаос, концептуально близкий «беспорядку» Достоевского, то есть засилью безответственности, греха, разложения.

В подтверждение очерченного порядка-хаоса Чехов отмечает религиозность местного фельдшера, его любовь к благолепию и богобоязненность и в то же время обращает внимание на его лицемерие и фарисейство – врач работает в угоду лишь себе, несколько не заботится о больных, лжет и ворует. Такая фальшивая «религиозность» становится вполне естественной в чеховском мире, где, по наблюдению Г. А. Бялого, «ненормальной оказывается сама норма жизненных отношений, а не ее нарушение» [Бялый 1981: 8].

Мотив необходимости истинной и искренней веры – один из основных у обоих писателей. Каторжане Мертвого дома осознают свою духовную поврежденность и стремятся хотя бы к частичному очищению собственной души. Прагматичный, равнодушный, неверующий Рагин у Чехова в конечном итоге сам попадает в мертвый дом палаты № 6. Воспринимающий жизнь фаталистически, он не видит в ней смысла – бессмертия, а значит, не видит и Бога. Концепт «бессмертие», полноценный аналог концепта «живая жизнь», – ключевой у Достоевского. Писатель напрямую соотносит существование бессмертия с любовью человека к другим людям. Без уверенности в бессмертии, по его мнению, не может быть ни милосердия, ни самоотречения во имя ближнего. Их место в лучшем случае занимает лишь праздное любопытство к нестандартным личностям. Именно это чувство и испытывает Рагин по отношению к Громову.

Достичь способности высшего уровня – любить других, служить братьям во Христе, по мнению Достоевского, помогает страдание. Говорят о страдании и чеховские герои,

однако воспринимают его не как путь к очищению от грехов и воскресению души, а лишь как знак человечности. Громов убежден, что страдание является основным фактором жизни, без него жизнь – ненастоящая. Понятие страдания в повести принимает логический, «докторский» характер: «Чем ниже организм, тем он менее чувствителен и тем слабее отвечает на раздражение, и чем выше, тем он восприимчивее и энергичнее реагирует на действительность» [С VIII, 101]. Если ты страдаешь, значит, ты живой.

Живыми в конечном итоге оказываются оба чеховских героя – и Громов, и, казалось бы, уже потерянный для подлинной жизни Рагин. Оба проходят свой путь страдания – и обретают истину. Общение со своим двойником – больным Громовым – приводит к тому, что, по мнению «нормального» общества, врач Рагин сходит с ума. Но полюса «нормальности» и «ненормальности» у Чехова изменены – жизнь, связанная с насилием и жестокостью, безусловно, является отступлением от нормы. На деле Рагин не утратил разум, а увидел уродливую реальность, не захотел принять ее – и был изолирован от будто бы здоровых сограждан: «Когда общество ограждает себя от преступников, психических больных и вообще неудобных людей, то оно непобедимо» [С VIII, 96].

И тюрьма, и сумасшедший дом – места, куда выдавливают ненужных, «неподходящих» людей. Мотив безнаказанного уничтожения мыслящих и неравнодушных – еще один мотив, который роднит прозу Достоевского и Чехова.

Таким образом, при сопоставлении произведений обоих авторов обнаруживаем единение двух локусов – тюрьмы и сумасшедшего дома, где больные и арестанты лишены свободы не только внешней, но и внутренней. Главная мысль, которую классики хотят донести до читателя, – мысль о реальности дикого и нечеловеческого существования в миллионах острогов и в сумасшедших домах по всей России. Причина этого и у Достоевского, и у Чехова не столько социальная – роль среды, сколько духовно-психологическая: отсутствие Бога в душе человека, разъединение его с окружающими. «Теплохладность» людей, их эгоизм ставят мир на грань исчезновения, открывают путь тотальному злу.

Итак, поэтические, мотивно-образные и идейные связи рассмотренных произведений сомнений не вызывают. Восприняв творческий опыт Достоевского, Чехов по-своему реализует его находки и наблюдения. Выявленные параллели объективно свидетельствуют о необходимости дальнейшего компаративного изучения наследия обоих классиков.

Литература

Зябрева Г. А., Блинова А. В. Книга А. П. Чехова «Остров Сахалин» и «Записки из Мертвого дома» Ф. М. Достоевского: параллели и пересечения // Уч. зап. Крымского федерального университета им. В. И. Вернадского. Филологич. науки. Т. 1 (67). № 1. Симферополь, 2015. С. 51–56.

Бялый Г. А. Чехов и русский реализм. Л.: Сов. писатель, 1981. 400 с.

Дунаев М. М. Вера в горниле сомнений // Православная энциклопедия «Азбука веры» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://azbyka.ru/fiction/v-gornile-sommenij/> (дата обращения 27.11.2016).

Ковач А. Опыты сравнительной поэтики. Чехов по стопам Достоевского // Голоса Сибири. 2008. Вып. 8. С. 428–449.

Е. В. Киреева

**Из наблюдений над принципами интертекстуальных связей
у Ф. М. Достоевского и А. П. Чехова: стихотворение А. С. Пушкина
«Жил на свете рыцарь бедный...» и роман «Идиот»,
серенада К. С. Шиловского «Тигренок» и комедия «Чайка»**

Аннотация: В статье рассмотрены принципы интертекстуальных связей стихотворения А. С. Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный...» и романа Ф. М. Достоевского «Идиот», серенады К. С. Шиловского «Тигренок» («Месяц плывет по ночным небесам...») и комедии А. П. Чехова «Чайка». Анализ выполнен с ориентацией, прежде всего, на работы А. П. Скафтымова, посвященные Достоевскому и Чехову. В научный оборот вводится текст серенады К. С. Шиловского «Тигренок».

Ключевые слова: интертекстуальность, лирика, романс, «Жил на свете рыцарь бедный...» Пушкина, роман Достоевского «Идиот», комедия Чехова «Чайка», К. С. Шиловский, серенада «Тигренок».

Kireyeva, E. V.

**The study of some principles of textual connections of A. S. Pushkin's
poem *Once upon a time there lived a miserable knight...*
and F. M. Dostoyevsky's novel *The Idiot*, and K. S. Shilovsky's
serenade *The Tiger Cub* and A. P. Chekhov's comedy *The Seagull***

Abstract. The article considers some principles of textual connections of A. S. Pushkin's poem *Once upon a time there lived a miserable knight...* and F. M. Dostoyevsky's novel *The Idiot*, and K. S. Shilovsky's serenade *The Tiger Cub* and A. P. Chekhov's comedy *The Seagull*. The analysis is based on the approach which was formulated in the works of A. P. Skaftymov dedicated to Dostoyevsky and Chekhov. The text of K. S. Shilovsky's serenade *The Tiger Cub* is given in the science practice.

Keywords: textual connections, lyric poetry, romance, *Once upon a time there lived a miserable knight...* by Pushkin, Dostoyevsky's novel *The Idiot*, Chekhov's comedy *The Seagull*, K. S. Shilovsky, serenade *The Tiger Cub*.



Творчество А. С. Пушкина, как и роман Ф. М. Достоевского «Идиот», и пьеса А. П. Чехова «Чайка», привлекли внимание А. П. Скафтымова [Скафтымов 1937: 31-45; 2000: 22-26; 2008: 53-129, 345-365]. Прямых суждений о роли пушкинского стихотворения в романе Достоевского, как и о тексте Шиловского, ученый не оставил, но показателен интерес его, эстетически одаренного и любившего музицировать, к романсам, напеваемым Дорном, хотя строки об этом, возможно, в силу гонения на романс в советскую эпоху, оказались зачеркнутыми [Скафтымов 2008: 526, прим. 16].

Приступая к анализу тематической композиции романа «Идиот», Скафтымов декларировал значимость внимания к поэтике – «композиционным частям (сюжету, действующим лицам, сценам, эпизодам, разговорам, авторским репликам и пр.)» – для полноты постижения «внутреннего тематического смысла», «идейных заданий автора» [Скафтымов 2008: 59]. Значимость таковой методологии ученый «подтвердил», поставив в эпиграфе статьи слова Гёте: «Если хочешь насладиться целым, / То ты должен видеть целое в мельчайших деталях» [Скафтымов 2008: 56]. В своей предполагавшей продолжение статье ученый предложил анализ таких «основных крупнейших звеньев целого», как «действующие лица романа». «Отсюда, – писал он, – распределение нашего изложения на главы по персонажам, а внутри их – звенья и слои тематических мотивов по эпизодам сценам, экспликациям и пр.» [Скафтымов 2008: 66]. Не ставя себе задачей рассмотреть роль интертекста лирики в романе, ученый в свете своих задач обращается к связанному со стихотворением Пушкина мотиву «рыцаря бедного» в главах, посвященных Аглае Епанчиной и князю Мышкину. Сближающее героев свойство Скафтымов видит в их детскости. Примечательно при этом, что, раскрывая это понятие в романе «Идиот», Скафтымов приводит цитату из произведения Чехова [Скафтымов 2008: 119, сноска 30]. Попутно заметим, что в первом действии «Чайки» Дорн по отношению к Нине употребляет слова «девочка» [С XIII, 18], а четвертом действии Нина признается, что жила «по-детски» [С XIII, 57]. Мотив отождествления князя с героем пушкинского стихотворения имплицитно представлен в главе 7 – об изображении «вполне прекрасного человека» [Скафтымов 2008: 102-122, особо 105-107, 110-111, 114-122, а также 127-129]. Иные оттенки «детскости», без всякого при этом осуждения, ученый видит в Аглае: «Ее гнев детский, в ее важности при чтении стихов сквозит детская наивность. Эпизод с рыцарем (подчеркнуто здесь и далее нами; курсив в оригинале. – Е. К.) – детская шалость <...> Аглая добра, нежна, полна высоких стремлений. Это она поняла в “бедном рыцаре” человека, способного “иметь идеал, во-вторых, раз поставив себе идеал, поверить ему, а поверив, слепо отдать ему всю свою жизнь”. Она больше, чем другие, поняла величие души Мышкина и пошла за ним. Но всё же гневается, издевается, стыдится любви, прячет любовь, мстит за любовь (здесь же сливается мотив ревнующей ненависти; ср. Рогожина)» [Скафтымов 2008: 92-94]. Экономно и точно ученым обозначены «нервные узлы», связывающие текст пушкинского стихотворения с романом, главный герой которого в рукописных редакциях именовался то «“Рыцарем бедным”, то КНЯЗЕМ ХРИСТОМ» [Достоевский IX, 263, 246].

Соотнесенность пушкинского стихотворения с текстом романа Достоевского пятьдесят лет спустя после публикации статьи Скафтымова в ином жанре – «реального комментария к роману и подготовительным материалам к нему» – раскрыта Н. Н. Соломиной [Достоевский IX, 385-404, особо 401-404]. Пушкинский «рыцарь бедный» входит

«в комплекс литературных ассоциаций, синтезированных в образе Мышкина наряду с Князем Христом, серьезным Дон-Кихотом [Достоевский IX, 404]. Не вызывает возражений вывод исследователя о «смысле пушкинской баллады в контексте романа» («князь Мышкин приносит свою жизнь в жертву Настасье Филипповне – воплощению поруганной красоты, подобно тому как “рыцарь бедный” отдает себя служению “Марии Деве”») [Достоевский IX, 404].

О тесной связи замысла романа с пушкинским стихотворением «Жил на свете рыцарь бедный...» бегло упомянул Ю. Петровский. Сказав о наличии двух редакций текста, исследователь не касался вопроса об их различиях, в том числе о характере авторского голоса в них [Петровский 1974: 212]. Тезис о возвышающей князя функции чтения Аглаей пушкинского текста оспорила К. И. Мегаева в единственной статье, прямо посвященной роли стихотворения о «рыцаре бедном» в романе «Идиот». Поставив себе целью рассмотреть функцию стихотворения Пушкина в романе «Идиот», К. И. Мегаева не замечает отмеченного Скафтымовым в этом чтении мотива «ревнующей ненависти», «мести за любовь». Исследователь видит главное назначение сцены с чтением – указать на изъяны в личности князя, слепо служащего «воровке» и куртизанке, видящейся ему в искаженном идеализированном освещении [Мегаева 1983: 76-81]. Будучи убеждена, что главная функция декламации Аглаи – раскрытие определенной недостаточности в образе Мышкина, как проявления полифоничности в романе Достоевского, – исследователь, возможно, недооценивает в «идиоте», одновременно любящем двух героинь любовью Христовой (сострадательной, милующей, жертвенной), «великую исправность» в нем «ума внутреннего», ибо он – «Князь Христос». Христовой любовью любит он и Рогожина, и генерала Епанчина, и Ипполита, и других героев романа.

А. П. Скафтымов в силу «духа времени» периода создания своей статьи не мог касаться прямо вопросов о религиозности героев. Снятие запрета в постперестроечное время позволило увидеть в ином свете духовную биографию Пушкина как путь к Православию. Благодаря работе пушкинистов прояснена разница между двумя редакциями стихотворения «Жил на свете рыцарь бедный...» («Легенды» 1829 года и «романса Франца» в «Сценах из рыцарских времен» 1835 года). В поздней редакции, во-первых, менее очевидны указания на явления рыцарю Богородицы; во-вторых, в контексте пьесы Пушкина любовная песня («романс Франца») перед казнью обращена лишь к даме сердца Клотильде и дана в снижающем образ героя контексте, как показала М. А. Новикова [Новикова 1995: 269, 351, 352]. «Романс Франца» был формой покаяния Пушкина за кощунство «Гавририады», в утрированном виде сочетавшей свойственное западноевропейскому рыцарскому служению Божией Матерью идеальное с плотским – «культом Венеры» [Дмитриева, Иезуитова 2012: 105-112]. Обе редакции текста сохраняют в обрисовке рыцаря свойственную католицизму экстатичность.

Ко времени работы над романом Достоевскому был известен текст поздней редакции и строфа «Путешествуя в Женеву...» [Достоевский IX, 403]. Обретший истинную веру и выступающий на страницах романа «Идиот» как защитник Православия и обличитель католицизма, писатель, столь высоко чтивший гений Пушкина, возможно, интуитивно уловил разницу в двух редакциях «рыцаря бедного». И эта разница вольно или невольно спроецировалась на судьбу Аглаи, изменившей Православию. Столь блистательно, с искренним чувством преклонения перед героем стихотворения деклами-

ровавшая его Аглая не простила князю его выбора (полуневольного) между любовью к ней и любовью-жалостью к Настасье Филипповне. Епанчина соединила искреннее преклонение с «явной и злобною насмешкой», с удовольствием от аффектации, с которой она начинала церемонию чтения стихов [Достоевский VIII, 209, 208]. Отмеченная Скафтымовым детскость Аглаи обернулась иными гранями ее души. Заменяв пушкинские буквы AMD «“Ave, Mater Dei” (“Радуйся, мать Божия”) на АНБ, что означало: “Ave, Настасья Барашкова”, а потом на НФБ», «Аглая намекает на отношение князя к Настасье Филипповне» [Соломина 1974: 403]. Припоминая это чтение, князь убедился, что Аглая произнесла эти буквы «с такою неизменною серьезностью, с такою невинною и наивною простотою, что можно было подумать, что эти самые буквы и были в балладе и что так было в книге напечатано. Что-то тяжелое и неприятное как бы уязвило князя» [Достоевский VIII, 210].

В предваряющей декламацию «лекции» «ревнивая ненависть» к сопернице проявляется в удалении из текста указания на Матерь Божию (буквы AMD были начертаны на щите «бедного рыцаря») с заменой их на «А.Н.Б.», в определении девиза как «какого-то темного, недоговоренного». В дальнейшем диалоге с Колей Аглая развивает свою характеристику соперницы: упомянув об идеальном источнике рыцарского служения («это был какой-то светлый образ, “образ чистой красоты”»), Епанчина продолжает: «Бедному рыцарю уже все равно стало: кто бы ни была и что бы ни сделала его дама, довольно того, что он её выбрал и поверил её “чистой красоте”, а затем уже приклонился пред нею навеки; в том-то и заслуга, что если б она потом хоть воровкой была, то он всё-таки должен был ей верить и за её чистую красоту копьё ломать» [Достоевский VIII, 207]. Строку из послания Пушкина к А. П. Керн («К...», 1825), характеризующую чистую красоту дамы сердца рыцаря с акцентом на платонической любви средневекового рыцаря, Аглая употребляет трижды. Вначале, видимо, она относит этот образ как «светлый» к себе¹, но ревность к Настасье Филипповне и желание «бросить в нее камень» [Достоевский VIII, 359-361] заставляют Аглаю в предваряющей дальнейшее развитие событий лекции дважды затенить образ «чистой красоты», относя его к Настасье Филипповне. Связанный с чтением стихов Пушкина сложный комплекс мироощущений Аглаи сюжетно прописывается в дальнейшем, при свидании на зеленой скамейке, в ходе которого князь указывает Аглае на ее несправедливое отношение к Настасье Филипповне, проявившееся в чтении стихов о «бедном рыцаре». Мышкин в то же время подтвердил справедливость прозвучавшей у Аглаи антитезы света и тьмы: Настасья Филипповна оценивается князем как сумасшедшая, пребывающая во мраке, а Аглая (в письме к ней) как заря во мраке [Достоевский VIII, 361-363]. Но князь, в отличие от Аглаи, глубоко сострадает сумасшедшей.

Судьба Аглаи в свете мировидения Достоевского сложилась печально, едва ли не печальнее судьбы умершей от ножа Рогожина «соперницы». Аглая в «Заключении» романа (ср. «Заключение» в «Пиковой даме» Пушкина) показана поссорившейся с семейством, подпавшей под влияние католического «патера» и влияние супруга, лже-графа «с какой-то темной двусмысленной историей», якобы эмигранта из Польши, пленившего её «необычайным благородством своей истерзавшейся страданиями по отчизне души»

¹ См.: записка князя к ней [Достоевский VIII, 157]; объяснение Мышкина по поводу этого «любовного письма» перед Лизаветой Прокофьевной [Достоевский VIII, 264]; объяснение с Аглаей князя («Я вспомнил о вас как о каком-то свете...») [Достоевский VIII, 359].

[Достоевский VIII, 509]. Этот оттенок связи декламации Аглаей пушкинского текста в свете тематической композиции романа, ввиду громадности общей темы статьи, А. П. Скафтымов не прописал, но отмеченная им характеристика героини не исключает такого видения.

Помимо центральной сцены чтения стихотворения о «рыцаре бедном», предваряющих ее мотивов с «письмом» князя к Аглае, готовящих декламацию реплик, «лекции», реакции слушателей, Достоевский вводит в текст реминисцентно связанные со стихотворением Пушкина упоминания. Среди них образ заброшенного старого замка в Швейцарии, когда Мышкин (сцена скандала на вокзале) на какой-то отрезок времени «выпадает» из окружающей действительности [Достоевский VIII, 287].

Значимость пушкинского стихотворения в тексте романа Достоевского проявляется на уровне «фабульном» и для Мышкина. Д. Н. Медриш в свое время описал закон «сказано-сделано» в народной волшебной сказке, значимый на смысловом и конструктивном уровнях: произнесенное слово сюжетно реализуется [Медриш 1974: 121-126]. Князь Мышкин в конце романа, оказавшись опять «в Швейцарском заведении Шнейдера» «с совершенным повреждением умственных органов» [Достоевский VIII, 508], фактически умер для мира; правда, до этого он рыцарски послужил не только делу спасения Настасьи Филипповны, образ которой на портрете в начале романа дал толчок некоего подобия сюжета романа Достоевского сюжету пушкинского текста. Облагораживающее влияние присутствия князя в России ощутили все соприкасавшиеся с ним люди.

Обозначенная Скафтымовым в зачеркнутых строках рукописи <<О “Чайке”>> роль напеваемых Дорном романсов, как и огромность тематической роли Сорина [Скафтымов 2008: 327], неоднократно привлекали внимание исследователей [Тамарли 1978: 61-69; Головачёва 1983: 15-20; Долженков 1998: 230-242]. Текст напеваемой Дорном в четвертом действии серенады К. С. Шиловского «Тигренок» («Месяц плывет по ночным небесам...») при этом либо выпал из числа анализируемых текстов (Тамарли), либо оказался недостаточно полно охарактеризованным в силу известности, судя по всему, лишь указанной в ремарке Чехова первой строки: в роли бытовой реплики Дорна [Головачёва 1983: 16, 20], либо почти мистического указания доктором на приближение к усадьбе ставшей «русалкой» Нины и связанных с этим упоминанием ночи и луны как атрибутов русалки [Долженков 1998: 238, 239]. Судя по тексту «Тигренка», интертекстуальная роль этой «испанской серенады» в ритме вальса [С VI, 681] в пьесе Чехова сложнее.

ТИГРЁНОК

Серенада

Слова и музыка К. Шиловского

Месяц плывёт по ночным небесам,
 Друг твой проводит рукой по струнам,
 Струны рокочут, струны звенят,
 Страстные звуки к милой летят.

Под твоим они окошком
Про любовь мою поют
И к твоим малюткам-ножкам
Страсть души моей несут.
Ты услышь мое моление
И гитары тихий звон,
Выйди на одно мгновение,
Мой тигрёнок, на балкон.

Месяц плывёт по ночным небесам,
Друг твой проводит рукой по струнам,
Струны рокочут, струны звенят,
Страстные звуки к милой летят.

За любовь мою в награду
Свою слёзку подари,
И помчусь я с ней в Гренаду
На крылах моей любви.

Там я в перстень драгоценный
Эту слёзку заключу,
За него, о мой тигрёнок,
Своей кровью заплачу.

Коль с тобой в разлуке буду,
Талисман тот дорогой
На руке моей повсюду
Будет странствовать за мной.

Месяц плывёт по ночным небесам,
Друг твой проводит рукой по струнам,
Струны рокочут, струны звенят,
Страстные звуки к милой летят
[Шиловский].

В сцене, предвещающей напевание Дорном «Тигренка», постилавшая постель Сорину Полина Андреевна просит Треплева быть поласковее с ее Машенькой, после чего следуют ремарки: «Т р е п л е в встает из-за стола и молча уходит», «Через две комнаты играют меланхолический вальс».

«П о л и н а А н д р е е в н а. Костя играет. Значит тоскует.

М а ш а (делает бесшумно два-три тура вальса)» [С XIII, 47]. Очевидно, что звуки вальса слышит и вкатывающий вместе с Медведенко в кресле Сорина доктор Дорн. Он-то, уловив настроение Кости, и напевает «Месяц плывет по ночным небесам...» после того, как пояснил Сорину, что поехавшая на станцию встречать Тригорина Аркадина

сейчас вернется. Сорин, догадываясь, что он «опасно болен», говорит, как бы подводя итог своей жизни, что хочет «дать Косте сюжет для повести» под названием «Человек, который хотел» [С XIII, 48]. Треплев, вернувшись в комнату, по просьбе Дорна рассказывает о судьбе Нины. Аркадина предлагает всем играть в лото, сын уходит, не пожелав играть с ними. «За сценой играют меланхолический вальс» [С XIII, 53]. Костя наигрывает вальс ещё раз, как бы подтверждая справедливость вольного или невольного указания Дорном в напевании «Тигренка» на источник его состояния. После состоявшейся встречи с Ниной Костя застрелился. Из приведенного контекста очевидна соотнесенность наигрываемого Костей меланхолического вальса с серенадой в ритме вальса, напетой Дорном. Соотнесенность эта проявляется и на уровне словесных переключек.

А. П. Скафтымов отмечал, что среди «второстепенных лиц, создающих фон главного действия, доктор Дорн является своеобразным резонером, мыслящим релятивом. Его собственный внутренний мир остается скрытым. Он не делает личных признаний. Однако, его скупые сжатые реплики, посвистывания, романсы, какие он напевает...» [Скафтымов 2008: 526].

Дорн, сам в недавнем прошлом герой многочисленных романов на берегу озера, знает обо всех «любовных треугольниках» (Нина–Костя–Маша, Нина–Костя–Тригорин), будучи сам героем двух из них (его отношения с Полиной Андреевной и чувства к Аркадиной). Банальные, сотканые из штампов воспевания романтиками страстной любви в стихах с экзотическим колоритом (высокие образцы для подражания – пушкинские «Ночной зефир», «Там, где море вечно плещет» [Киреева 2005: 57-66]) строки популярной серенады К. С. Шиловского, многократно сниженные в предшествующей «Чайке» юмористике, в устах Дорна приобретают иные оттенки. Прозвучав в начале последнего действия, они по-своему будут продолжены в самом конце пьесы строками другого популярного бытового романса на стихи В. И. Красова «Я вновь пред тобою стою очарован...», усиливая потрясающий эффект финала.

Очевидна значимая роль напетого Дорном романса в подводном течении пьесы. Прежде всего, серенада связана с сюжетной линией Костя–Нина. Строки «Тигренка» о намерении лирического героя кровью заплатить за слезку возлюбленной, пролитую в награду за его любовь, реализуются в сюжете «Чайки». В финале четвертого действия Костя убивает себя, как он и пообещал Нине во втором действии, когда, переживая охлаждение к нему с ее стороны, убил чайку. Слова серенады имеют множество смысловых, эмоциональных переключек с репликами героев. При последнем свидании Нина невольно является «тигренок» для Кости. Он не в силах разлюбить её [С XIII, 57] (ср. символ перстня-талисмана на руке героя, в котором заключена слезка возлюбленной). С отказом Нины остаться у него либо разрешить ему уехать с ней Костя уходит из жизни. Абсолютизация чувства плотской любви проявляется и в словах Кости «Я зову вас, целую землю, по которой вы ходили...» [С XIII, 57]. В четвертом действии они подтверждают верность чувству, переданную в первом действии словами «Я слышу шаги... <...> Я без нее жить не могу... Даже звук ее шагов прекрасен... Я счастлив безумно» [С XIII, 9] (ср. в тексте Шиловского «Под твоим они окошком... <...> / И к твоим малюткам-ножкам...»). Звуки гитары в тексте Шиловского под окном героини сливались с просьбой к предмету страсти выйти на балкон, судя по дальнейшему тексту, выполненной героиней. Мотивы томления у окна значимы в четвертом действии пьесы. В

доме играют в лото, «Т р е п л е в (*распахивает окно, прислушивается*). Как темно! Не понимаю, отчего я испытываю такое беспокойство» [С XIII, 55]. Через некоторое время «Кто-то стучит в окно, ближайшее к столу». «Что такое? (*Глядит в окно.*) <...> через полминуты возвращается с Ниной Заречной. <...> Н и н а кладет ему голову на грудь и сдержанно рыдает» [С XIII, 56].

Перед тем, как окончательно уйти, Нина благодарит Костю за прошлое: «Вчера поздно вечером я пошла посмотреть в саду, цел ли наш театр <...> Я заплакала в первый раз после двух лет, и у меня отлегло, стало яснее на душе <...> Жила я радостно, по-детски – проснешься утром и запоешь; любила вас, мечтала о славе, а теперь?»; «Хорошо было прежде, Костя! Помните? Какая ясная, теплая, радостная жизнь, какие чувства, – чувства, похожие на нежные, изящные цветы...» [С XIII, 57, 59] (ср. в «Тигренке»: «За любовь мою в награду / Свою слезку подари»)².

Многоуровневый характер напетого Дорном романса (это и невольное указание на то, что прольется кровь; и множество связанных с текстом серенады любовных мотивов, в том числе любовного томления) проявляется и в том, что он имеет своеобразную форму воспоминания. В осенний ненастный вечер Дорн напевает строки идилически контрастные: Испания, тихая ночь, ясный месяц... Это своего рода воспоминание о том, как два года назад летним вечером, когда взошла луна, начался судьбоносный спектакль: «Играть будет Заречная, а пьеса сочинения Константина Гавриловича. Они влюблены друг в друга, и сегодня их души сольются в стремлении дать один и тот же художественный образ» [С XIII, 5].

Романсы, связанные с образом Дорна, по словам Г. И. Тamarли, «раскрывают тему любви, любви неудачной, любви безрадостной, создают подтекст женских образов, полнее раскрывают образ врача Дорна» [Тамарли 1978: 64]. Романс «Тигренок», помимо разнообразных переключек с дуэтом Костя–Нина, косвенно связан со страстным чувством к Нине Тригорина, но отражает при этом моменты не несчастливой любви, а, напротив, её звездных мигнов. Вполне в духе серенады звучат слова Тригорина, обращенные к Аркадиной в третьем действии с просьбой отпустить его к Нине: «Любовь юная, прелестная, поэтическая, уносящая в мир грез, – на земле только она одна может дать счастье!» [С XIII, 41]. Звучащие в этих словах восторг, предвосхищение возможности обладать Ниной позволяют соотнести Тригорина в конце третьего действия с героем «Тигренка» («Ты с ума сошел», – с гневом говорит Аркадина [С XIII, 41]). Но, в отличие от героя серенады, Тригорин не намерен «своею кровью» заплатить за «слезку» героини. Охладев к ней вскоре, он не вспомнит в четвертом действии, при виде чучела чайки, о том, что связано с «сюжетом для небольшого рассказа». Г. И. Тamarли убедительно показала наличие незамеченной исследователями линии любви Дорна к Аркадиной на материале романсов, напеваемых им, за исключением «Тигренка» [Тамарли 1978: 67-68]. Контекст четвертого действия подтверждает справедливость этих наблюдений и в связи с романсом Шиловского. Вернувшись из поездки по Италии, приглашенный к большому Сорину Дорн поджидает возвращения поехавшей на станцию встречать Тригорина Аркадиной. Он напевает романс о страстной любви; в нем, помимо чувства к Аркадиной, и отзвук несостоявшейся дуэли Треплева с Тригориним (Костя был готов заплатить своею

2 Разные смысловые и эмоциональные оттенки соотнесенности романсов с прозаическим текстом в прозе Чехова 1882-1898 гг. рассмотрены Н. Ф. Ивановой [Иванова 1998: 106-112].

кровью, защищая чистоту Нины от развращающего воздействия Тригорина: «...а он теперь где-нибудь в гостиной или в саду смеется надо мной и над тобой, развивает Нину, старается окончательно убедить её, что он гений» [С XIII, 38]).

Первая строка романа, как справедливо отметила А. Г. Головачева, вполне выполняет роль бытовой реплики: вечер, полумрак, больному Сорину готовят постель перед сном. Но текст серенады в целом, видимо, известный и Сорину, побуждает его констатировать самооценку как «человека, который хотел», в том числе и жениться, и следующего за ним признания, что «был даже в неё (Нину. – Е. К.) влюблен некоторое время» [С XIII, 48, 51].

Г. И. Тамарли увидела в образе Дорна наличие автобиографических черт создателя «Чайки» (болезнь легких, поездка в Италию) в связи с другим напеваемым им романсом – «Не говори, что молодость сгубила». При множественности жизненных импульсов к созданию художественных образов, возможно, следует включить в ряд своеобразного источника прототипов для героев «Чайки» (Дорна и Кости) и Константина Степановича Шиловского. Треплева сближает с ним имя – Константин. С Дорном – некоторые черты характера. К. С. Шиловский (1849–1883) – дворянин, промотавший свое порядочное состояние [Юрьев 1948: 41], в прошлом звенигородский помещик. В 1889 году он поступил на сцену Малого театра под фамилией Лошивский, был разносторонне одаренным дилетантом: поэт, писатель, драматург (автор драматических сцен «Леший»), певец, гитарист, композитор, рисовальщик, гример). Его серенада «Тигренок» в 1882 году вышла десятым изданием [С III, 561, 544]. Характерологично описание Ю. М. Юрьевым факта выигранного Шиловским ещё до разорения пари, что он пройдет пешком Италию в роли уличного певца, не затратив своих средств и ни в чем себе не отказывая. Дорн, подобно Шиловскому, в пьесе имеет черты «души общества», человека блистательного и не стяжательного, он «прожил жизнь разнообразно и со вкусом» [С XIII, 19].

Интертекст лирики значим и в «Идиоте» Достоевского, и в «Чайке» Чехова, при всем различии форм интертекста и родов и жанров сопоставляемых произведений, о чем следует писать отдельно. Для обоих авторов вводимое в их текст чужое лирическое слово показательно уже в самом выборе текста. Для Достоевского это стихотворение Пушкина, перед именем (гением) которого он преклонился. Текст, мало известный широкому кругу читателей, но, как оказалось, столь значимый в духовной биографии поэта. Текст дается дважды – полностью (пушкинский) и в предваряющий его «лекции» Аглаи (в её редакции). Достоевский готовит читателя к его восприятию и прописывает это восприятие как прямо, так и оставляя место для сотворчества читателя. В подтексте имеются – множественные связи «баллады» Пушкина (романса Франца) с линиями судеб героев. Романная форма и введение полного текста стихотворения стали своего рода «гарантией» полноты передачи авторского замысла и для читателей других веков, хотя и с допустимыми поправками, характерными для жизни классики (в том числе, «приращением смыслов»).

Значима и роль серенады «Тигренок» К. С. Шиловского в ряду других произведений вокальной лирики и арии, представленных в ремарках «Чайки», самой музыкальной и автобиографичной из чеховских пьес. В силу полузабытости имени автора слов и му-

зыка трудно судить о характере автобиографических импульсов, побудивших Чехова включить в четвертое действие комедии упоминание об этом популярнейшем романсе (один из них – то, что Шиловский был соавтором либретто оперы «Евгений Онегин», музыку к которой писал столь любимый Чеховым и любящий его П. И. Чайковский). Напеваемая «второстепенным», но очень значимым героем-резонером доктором Дорном серенада, будучи своего рода предвестием финального самоубийства Кости, утверждала на ином, чем в предшествующей юмористике, уровне значимость, общечеловеческую ценность чувства любви, верности избраннице, своего рода «рыцарского» служения ей. Вальс «Месяц плывет по ночным небесам...» в менее явном проявлении соотносим и с биением «любовного пульса» других героев пьесы, в которой «пять пудов любви» и все несчастливы. Выигрышная ко времени создания и постановки пьесы (экономная) форма презентации романсов, и «Тигренка» в том числе, предполагавшая активное сотворчество реципиентов, со временем обернулась утратами в восприятии чеховского текста. «Тигренок» – наиболее пострадавший в этом смысле текст. Для реставрации восприятия «Чайки» в интертексте вокальной лирики в соответствии с замыслом Чехова в академическом издании его сочинений хорошо было бы давать тексты ныне забытых, но популярных во времена Чехова романсов с комментариями к ним.

«Рыцарь бедный» и «Тигренок» косвенно связаны с Европой и Испанией. Князь Мышкин в видении Аглаи – Дон-Кихот, но только «серьезный», а не комический [Достоевский VIII, 207]. Источник уподобления – рыцарское служение даме сердца, недостойной Дульсинеи у Сервантеса и «воровки» Анастасии Барашковой в версии Аглаи. Мотив преклонения перед высотой истового служения «рыцаря бедного» идеалу поразившего его видения («...сторев душою...» – вплоть до кончины в добровольном заключении в своем замке) и ощущаемое Аглаей в пушкинском тексте, даже в поздней его редакции, близкое к религиозному началу³, отражает свойственное Достоевскому христианское представление о смерти. Оно близко к раннехристианской эсхатологии. Эта кончина рыцаря – блаженное упокоение, переход от временной жизни к вечной человека, посвятившего себя служению высоте идеала Матери Божией. И потому нет трагизма в его исходе. Лишь в версии Аглаи истовое служение князя раз поразившему его видению в ущерб внимания к ней самой, «воистину светлому образу», говорит о его ущербности, слепоте. «Идеал» рыцаря для Аглаи – не идеал, а «воровка», и оттого кончина рыцаря выглядит драматичной пустой жертвой ложному идеалу, не отрицающей и своеобразного преклонения перед этой жертвой. Аглая в дальнейшем признается в высоте взятой на себя князем миссии «воскресить» Настасью Филипповну и на время смягчает свое ревнивое чувство. Для князя его собственная жизнь не имеет абсолютной ценности: он приехал в Россию как христианин и жалеет о том, что ощущает свою личную недостаточность, немощность в осуществлении этой миссии. Он в определенном смысле лишен страха смерти. В этом смысле интертекст «рыцаря бедного» в романе «Идиот» идеально воплощает мировидение Достоевского как художника-христианина.

У Чехова все сложнее. Прежде всего, в силу его мировидения. Писатель, будучи крещеным, прямо не декларирует своей приверженности учению Христа. В «Чайке» христианские мотивы звучат в пьесе Треплева, но радость христианской эсхатологии

3 Источник уподобления князя Мышкина «рыцарю бедному» – христианское служение князя ближним, отсутствие гордости и житейского – внешнего – ума.

заглушается звучанием «форте» мотивов скорби, одиночества, привнесенных в монолог Мировой души вопреки звучащим в том же монологе словам о консолидации в Ней всего сущего. Эту нечеткость идеала в пьесе Кости уловил Дорн [С XIII, 19]. Этот подавленный в тексте Кости, но сущий в нем (особенно в передаче Нины, изначально любящей Костю) мотив ощутил Дорн, будучи в толпе в Генуе [С XIII, 49]. Дорн, отчасти как Аглая, преклоняется перед наличием в человеке способности подъема к высокому, отрыва от земли, того подъема духа, что испытывает художник [С XIII, 11, 18-19]. Сорин мечтал стать писателем. Неотмирность ценит в Косте Маша Шамраева. Но Костя не Мышкин (признание, что он талантливее всех, самоукоризны за самолюбие, своего рода ревнивая ненависть, зависть к Тригोरину, укоризны матери за сожительство с Тригориным), и оттого финал драматичен. Герой напеваемого Дорном перед этой «тирадой» романса «Тигренок» готов кровью заплатить за слезку ответившей на его страстную любовную мольбу возлюбленной. Страх смерти он умеет подавлять, окрыленный чувством плотской любви, неразлучным пребыванием с возлюбленной (перстень-талисман). Секуляризация эсхатологических представлений налицо. Сюжетно она отзовется в том, что «Константин Гаврилович застрелился» после признания Нины, что любит Тригорина, и не ответившей на просьбу Кости не разлучаться с ним.

Костя свою первую попытку самоубийства объясняет как поступок, совершенный в минуту «безумного отчаяния, когда я не мог владеть собой» [С XIII, 37]. Внешне и в любящем романсы Дорне, и в Косте, и по-своему в Сорине преобладает мирское, секуляризированное сознание, проявляющееся в их отношении к смерти.

Интертекст лирики и в романе «Идиот», и в «Чайке» отражает как часть целое – мировидение Достоевского и Чехова.

Предпринятое рассмотрение подтверждает справедливость отмеченного А. П. Скафтымовым в связи с анализом тематической композиции романа «Идиот» «методологического убеждения» ученого в «признании телеологического принципа в формировании произведения искусства. Созданию искусства предшествует задание. Заданием автора определяются все части и детали его творчества». И далее ещё одно поразительное невольное «сопряжение» у Скафтымова имен Достоевского и Чехова – ссылка на письмо Чехова к Суворину от 27 октября 1888 г.: «Художник наблюдает, выбирает, догадывается, komponует, – уже одни эти действия предполагают в своем начале вопрос» [Скафтымов 2008: 57]. Очевидно действие декларированного Скафтымовым телеологического принципа на материале интертекста стихотворения о «рыцаре бедном» в романе «Идиот» и серенады «Тигренок» и в «Чайке» Чехова при всем различии творческих почерков художников. В сюжетных финалах лирических текстов, соотносимых с «жизнеописаниями» князя Мышкина и Константина Треплева, проецируются и своеобразие религиозного мирозерцания Достоевского и Чехова: близкое к раннехристианской светлая воскрешающая эсхатология у Достоевского и более близкая к поздней «мрачной» – продукта секуляризированного сознания – эсхатология Чехова [Шмеман 2013].

Литература

Головачёва А. Г. Литературно-театральные реминисценции в пьесе А. П. Чехова «Чайка» // Филологические науки: Научные доклады высшей школы. 1988. № 3. С. 15-20.

Гусев В. Е. К. Шиловский (К. С. Лошивский). Биографическая справка // Песни русских поэтов: В 2 т. / Вступ. ст., сост., подгот. текста, биографич. справки и примеч. В. Е. Гусева. Л.: Сов. писатель, 1988. Т. 2. С. 251.

Дмитриева Н. Л., Иезутова Р. В. «Жил на свете рыцарь бедный...» // Пушкинская энциклопедия: Произведения. Вып. 2. Е–К. СПб.: Нестор-История, 2012. С. 105-112.

Долженков П. Н. «Чайка» А. П. Чехова и «Русалка» А. С. Пушкина // Чеховиана: Чехов и Пушкин. М.: Наука, 1998. С. 230-242.

Иванова Н. Ф. К поэтике чеховской прозы (Три романа на стихи А. С. Пушкина) // Чеховиана: Чехов и Пушкин. М.: Наука, 1998. С. 106-112.

Киреева Е. В. Варьирование текстов с экзотичным этнографическим колоритом в песенном фольклоре русских Саратовского Поволжья (на материале кабинета фольклора СГУ) // Кабинет фольклора. Статьи, исследования и материалы: Сб. науч. тр. / Отв. ред. В. К. Архангельская. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та. 2005. Вып. 2. С. 52-66.

Мегаева К. И. Функция стихотворения А. С. Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный...» в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» // Жанр романа в классической и современной литературе: Сб. ст. / Отв. ред. Н. А. Горбачёв. [Махачкала]: Дагестанский гос. ун-т, 1983. С. 76-81.

Медриш Д. Н. Слово и событие в русской волшебной сказке // Русский фольклор: Проблемы художественной формы. Т. XIV. Л.: Наука, 1974. С. 119-131.

Новикова М. А. Пушкинский космос: Языческая и христианская традиции в творчестве Пушкина. М.: Наследие, 1995. С. 269, 351, 352.

Петровский Ю. Пушкин и Достоевский // Звезда. 1974. № 6. С. 208-213.

Скафтымов А. П. Пушкин – поэт гуманизма // А. С. Пушкин (1837–1937): Сб. ст. [Саратов], Сароблгиз, 1937. С. 31-48.

Скафтымов А. П. <Записи к лекции о Пушкине.> Публикация А. А. Гапоненкова, К. Е. Павловской // Филология: Межвуз. сб. науч. тр. / Отв. ред. Ю. Н. Борисов, В. Т. Клоков. Вып. 5. Пушкинский. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2000. С. 22-26.

Скафтымов А. П. Тематическая композиция романа «Идиот» // Скафтымов А. П. Собр. соч.: В 3 т. / Сост. Ю. Н. Борисов, А. В. Зюзин; примеч. Н. В. Новиковой. Т. 3. Самара: Век #21, 2008. С. 53-129, 499-502.

Скафтымов А. П. <О «Чайке»> / Подгот. текста А. А. Гапоненкова, К. Е. Павловской <...>; примеч. А. А. Гапоненкова // Скафтымов А. П. Собр. соч.: В 3 т. / Сост. Ю. Н. Борисов, А. В. Зюзин; примеч. Н. В. Новиковой. Т. 3. Самара: Век #21, 2008. С. 345-365, 523-527.

Соломина Н. Н. Реальный комментарий к роману «Идиот» и подготовительные материалы к нему // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 9. Л.: Наука, 1974. С. 385-404.

Тамарли Г. И. Идеино-эстетическая роль романсов в пьесе А. П. Чехова «Чайка» // Творчество А. П. Чехова: Сб. ст. / Отв. ред. Л. П. Громов. Вып. III. Ростов н/Д, 1978. С. 61-69.

Шиловский К. С. Тигренок: Серенада [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://a-resni.org/romans/chylovsky/tigrenok_1.jpg-5.jpg (дата обращения: 30.08.2016).

Шмеман Александр. Литургия смерти и современная культура. М.: Гранат, 2013. 176 с.

Юрьев Ю. М. Записки / Ред. и вступ. ст. Е. Кузнецова. Л.; М.: Искусство, 1948. С. 40-41.



О. А. Хвостова

Пушкинский образ Алеко: от Достоевского к Чехову

Аннотация. В пушкинском образе Алеко Достоевский прозорливо разглядел внутренний потенциал, явление, актуальное и для литературы рубежа веков, персонажей Чехова, одиноких, тоскующих, страдающих, не удовлетворенных собой, переживающих личную драму на фоне всеобщего неблагополучия жизни. Художественная рецепция образа Алеко и любовного сюжета поэмы Пушкина «Цыганы» обнаруживается в драме Чехова «Три сестры». Солёный апеллирует сразу к нескольким сценам и репликам персонажей из «Цыган». Как и пушкинский романтический герой, он проходит испытание любовной страстью и не выдерживает его, но развенчивает радужные мечтания Тузенбаха, усиливая ощущение абсурдности жизни, ее неизбежного трагизма.

Ключевые слова: Пушкин, Достоевский, Чехов, «Цыганы», «Три сестры», Алеко, Солёный, семантика образа, романтический герой, художественная рецепция.

Khvostova, O. A.

Pushkin's image of Aleko: from Dostoevsky to Chekhov

Abstract. In Pushkin's image of Aleko Dostoevsky shrewdly saw the internal potential, a phenomenon that was relevant for the literature at the turn of the century, Chekhov's characters, lonely, longing, suffering, not satisfied with themselves, experiencing a personal drama against the background of the general distress of life. Literary reception of Aleko's image and the love story of the poem *Gypsies* is found in Chekhov's drama *Three Sisters*. Solyony appeals straight to several scenes and replicas of characters from the poem *Gypsies*. As well as Pushkin's romantic hero, he goes through the test of love and passion and fails it, but dispels Tuzenbach's rosy dreams, reinforcing a sense of life's absurdity and its inevitable tragedy.

Key words: Pushkin, Dostoevsky, Chekhov, *Gypsies*, *Three Sisters*, Aleko, Solyony, the semantics of the image, a romantic hero, a literary reception.

В центр поэмы «Цыганы» поставлена романтическая личность, и все внимание исследователей было сосредоточено на выявлении черт характера Алеко. Начиная с прижизненной критики, критических работ В. Г. Белинского, П. В. Анненкова, Ф. М. До-



стоевского, Вяч. И. Иванова, «Цыганы» подвергались всестороннему, обстоятельному рассмотрению. В определении смысла и содержания поэмы между авторитетными пушкинистами наметилось резкое отличие концепций: «развенчание героя» или его трагедия показаны в образе Алеко? По словам А. П. Скафтымова, к убийству Земфиры Алеко привела «естественная, стихийная потребность быть самим собою – именно это, в основе своей законное и прекрасное чувство личного человеческого достоинства, при последующем несдержанном и конечном проявлении...» [Скафтымов 2000: 24]. Человек не может существовать, полностью отдаваясь губительным порывам.

Значительная часть речи Достоевского о Пушкине (1880) посвящена поэмам Пушкина. Достоевский открыл в Алеко и Онегине «отрицательный тип» русского человека, «исторически оторванного от почвы общества, возвысившегося над народом», который породил «потом множество подобных себе в нашей художественной литературе» [Достоевский XXVI, 1984: 129-130]. Этот исторический тип, точно схваченный Пушкиным и воплощенный им в характере Алеко, Достоевский проецирует на всю последующую русскую литературу (Печорины, Чичиковы, Рудины и Лаврецкие, Болконские и другие). Алеко – «несчастный скиталец в родной земле», «исторический русский страдалец», «русский бездомный» [Достоевский XXVI, 1984: 137].

В этом образе Достоевский прозорливо разглядел внутренний потенциал, явление, актуальное и для литературы рубежа веков, персонажей Чехова, одиноких, тоскующих, страдающих, не удовлетворенных собой, переживающих личную драму на фоне всеобщего неблагополучия жизни.

Художественная рецепция образа Алеко и любовного сюжета поэмы «Цыганы» обнаруживается в драме Чехова «Три сестры». Чеховедами исследован обширный «литературный контекст» [Головачева 2008: 19-31], выявлен «пушкинский подтекст» (доминирующий «онегинский» [Ивлева 2001: 61-108]) в сюжетном действии драмы. В орбиту исследовательского внимания не раз попадал образ Соленого, один из самых загадочных и противоречивых в системе действующих лиц. В его восприятии преобладают критические, осуждающие оценки (Н. Я. Берковский, З. С. Паперный, Т. М. Родина, Норико Адати, А. Н. Кочетков), которые дополняются реабилитирующими толкованиями, выявляющими сложность, многогранность этого образа (В. Б. Катаев, А. Г. Головачева, Ю. В. Доманский) [Доманский 2005: 31-42].

Особая роль в интерпретации образа Соленого отводится анализу его реплик, цитатному характеру не только слов, но и поведения: «В “Трех сестрах” Чехова Соленьий, – замечает А. Г. Головачева, – не просто образ-цитата, но целый цитатник, варьирующий ряд известных литературных образов» (в числе их шекспировские Макбет и леди Макбет, король Лир, «странный» Чацкий, Алеко, тургеневский бретер, и тот крыловский персонаж, кто «ахнуть не успел, как на него медведь насел», и сам такой же «медведь», и целый комплекс расхожих лермонтовских мотивов) [Головачева 2008: 28].

В семантике образа Соленого и в контексте всей драмы пушкинский Алеко является «знаковым образом» [Ивлева 2001: 61]. Мнимая «цитата» из поэмы «Цыганы» «Не сердись, Алеко!» дважды, как будто случайно, невпопад, произносится Соленым в диалоге с Тузенбахом во втором действии пьесы.

Действие драмы, по словам А. П. Скафтымова, развивается благодаря «контрастному чередованию» «общего хора недоговоренных слов, брошенных замечаний, пере-



крестно брошенных случайных фраз» и «итоговых синтезирующих слов» действующих лиц [Скафтымов 2008: 340-341]. На предложение Тузенбаха «давайте мириться» Соленый недоумевает: «Почему мириться? Я с вами не ссорился» [С XIII, 150]. Очевидно, между героями нарастает напряжение, взаимная неприязнь, вызванная ревностью, странным поведением, «придирками» Соленого. Внешне их диалог кажется непоследовательным, разорванным, местами алогичным. В разговоре с Тузенбахом Соленый надевает на себя литературные маски, произносит, «декламируя», заведомо кажущиеся нелепыми парадоксальные фразы, как бы оправдывая впечатление о себе: «У вас характер странный, надо сознаться.

С о л е н ы й (*декламируя*). Я странен, не странен кто ж! Не сердись, Алеко!

Т у з е н б а х. И при чем тут Алеко...» [С XIII, 150].

Соленый примеривает на себя сразу две роли, точно цитируя реплику Чацкого из комедии «Горе от ума». Следом он прибавляет воображаемую, мнимую реплику Старика цыгана из пушкинской поэмы, обращаясь не столько к Тузенбаху, который на самом деле на него сердит, сколько к самому себе. Соленый претендует на роль романтического героя, странного, унылого, застенчивого, «честнее и благороднее очень, очень многих» [С XIII, 151], но его поступки это не подтверждают. И тут же признается, что у него «характер Лермонтова» [С XIII, 151] и даже заметно некоторое внешнее сходство. Соленый хочет внешне походить и подражать персонажам Лермонтова. В своем желании «гримироваться» [П IX, 181] под Лермонтова он не только неуместно шутит, но идет дальше до трагической точки: «Соленый строит свое поведение, – пишет В. Б. Катаев, – по определенному образцу, литературному, и, следуя ему, совершает убийство на дуэли» [Катаев 1989: 212].

Конфликт между Соленым и Тузенбахом намечается еще в первом действии. Соленый признается, что может «вспылить и всадить ему пулю в лоб» [С XIII, 124] в присутствии Чебутыкина. Во втором действии он уже начинает входить в роль «Алеко», сознательно ассоциируя себя с этим персонажем. Дальнейшее развитие событий в складывающемся любовном треугольнике (Соленый – Ирина – Тузенбах) напоминает кровавую развязку «Цыган», с тем отличием, что сцена убийства, облаченная в форму дуэли, происходит за пределами сценического действия. В отличие от страстной Земфиры Ирина не любит ни Соленого, ни Тузенбаха и прямо говорит им об этом. Она подобно возвышенной романтической героине только «мечтает о любви». Ирина ничего не знает о предстоящей дуэли, однако, по словам самого Чехова из письма к И. А. Тихомирову, «догадывается, что вчера произошло что-то неладное, могущее иметь важные и притом дурные последствия. А когда женщина догадывается, то она говорит “Я знала, я знала”» [П IX, 181].

В анализируемом эпизоде из второго действия Соленый, выпив с Тузенбахом коньяку, дополняет сказанное раньше: «Не сердись, Алеко... Забудь, забудь мечтания свои...» [С XIII, 151]. Эта реплика может показаться нелепой скептической реакцией Соленого на очередной порыв Тузенбаха: «Подаяю в отставку. Баста! Пять лет все раздумывал и, наконец, решил. Буду работать» [С XIII, 151]. Похожий диалог состоялся между ними еще в первом действии, когда Тузенбах произнес пламенную речь о своей тоске по труду. Он, не работавший ни разу в жизни, с детства обласканный и оберегаемый от любого труда, вообразил, что вслед за ним «через какие-нибудь 15–30 лет работать будет уже

каждый человек» [С XIII, 123]. Соленый не верит в возможность такой перспективы, словно Печорин Вуличу предрекает Тузенбаху скорую смерть и даже угрожает ему. Тузенбах становится объектом постоянных придировок, издевок со стороны Соленого. Все дело в проснувшихся ревнивых чувствах, в желании нейтрализовать соперника. Тузенбах же в глазах Ирины пытается оправдать нелепое поведение Соленого: «Странный он человек, мне жаль его, и досадно, но больше жаль. Мне кажется, он застенчив... Когда мы вдвоем с ним, то он бывает очень умен и ласков, а в обществе он грубый человек, бретер...» [С XIII, 135].

Соленый апеллирует сразу к нескольким сценам и репликам персонажей из поэмы «Цыганы»: сцене ревности между Алеко и Земфирой, когда она поет об измене, а он пытается прервать пение. В ответ пушкинский герой слышит беспечное признание: «*Ты сердиться волен, / Я песню про тебя пою*». Затем Земфира и ее отец являются свидетелями беспокойного сна Алеко. И даже во сне он ужасал, «страшил» Земфиру («хриплый стон», «скрежет ярый») [Пушкин III, 1960: 171]. Проснувшись, Алеко сам признается: «*Я видел страшные мечты!*» [Пушкин III, 1960: 171]. Не менее страшное впечатление производит Соленый на окружающих. «Ужасно страшным человеком» [С XIII, 125] называет его Маша. Реплика Соленого о ребенке, которого он «изжарил бы <...> на сковородке и съел бы», вызывает ужас у Наташи: «Грубый, невоспитанный человек!» [С XIII, 149].

Мнимая «цитата» из «Цыган» в устах Соленого («*Не сердись, Алеко... Забудь, забудь мечтания свои...*») связана и со словами Старика цыгана, который пытается утешить Алеко, убежденного в неверности Земфиры: «О чем, безумец молодой, / О чем вздыхаешь ты всечасно?... Не плачь: тоска тебя погубит» [Пушкин III, 1960: 171]. Между Стариком цыганом и Алеко происходит искренний, доверительный разговор. Каждый говорит о своем, наболевшем: «*Утешься, друг: она дитя. Твое унынье безрассудно...*» [Пушкин III, 1960: 172]. Как выясняется из их диалога, к концу сцены слова цыгана – «*Ты любишь горестно и трудно, / А сердце женское шутя...*» [Пушкин III, 1960: 172], выстраданы им ценою долгих жизненных испытаний. Алеко, по обыкновению, как бы не слышит Старика цыгана. Персонажи Чехова также плохо слышат друг друга.

Цыган предвидит, что резкий перелом в отношениях Земфиры к Алеко неизбежен. С момента ухода, то есть измены возлюбленной, обнаруживается резкая разница в поведении того и другого. Каждый поступает в соответствии со всей непрекаемостью своих убеждений. Для Старика цыгана очевидно: «Кто в силах удержать любовь?» [Пушкин III, 1960: 174]. Алеко готов мстить, покарать соперника: «Я не таков. Нет, я не споря / От прав моих не откажусь! Или хоть мщеньем наслажусь» [Пушкин III, 1960: 174]. Он хочет сбросить спящего беззащитного врага в морскую бездну и наслаждаться его гибелью.

Как и Алеко, Соленый проходит испытание любовной страстью и не выдерживает его. Пушкинский герой, узнав об измене Земфиры, обуреваем мстительными ревнивыми чувствами. В финальной сцене он карает молодого цыгана, а убийство Земфиры совершает непреднамеренно. Ирина остается холодна во время любовного объяснения с Соленым. В своем страстном признании он, вероятно, впервые откровенно восхищается Ириной, ее красотой, высокой чистой душой, доходит до романтической экзальтации: «Я не могу жить без вас... О, мое блаженство! (*Сквозь слезы.*) О, счастье!» [С XIII, 154]. Соленый даже готов смириться с равнодушием Ирины («Насильно мил не будешь»), но не готов простить соперника. Намечается его третья дуэль.



Как будто возвращаясь с «другой планеты» после объяснения с Ириной, Соленый уверенно произносит, как бы вторя Алеко: «Но счастливых соперников у меня не должно быть... Не должно... клянусь вам всем святым, соперника я убью...» [С XIII, 154]. А накануне дуэли откровенно грубо и злобно признается Чебутыкину: «Я позволю себе немного, я только подстрелю его, как вальдшнепа» [С XIII, 179]. Перед нами портрет убийцы, который в очередной раз «вынимает духи и брызгает на руки» [С XIII, 179], пахнувшие трупом. Мотив духов устойчив в русской литературе, ассоциируется с образом денди (Онегин), находит продолжение в романе «Герой нашего времени». О духах разговаривают Печорин с Грушницким. Грушницкий, предвкушая желанный танец с княжной Мери на балу, спрашивает духи у Печорина, наливая «себе полсклянки за галстук, в носовой платок, на рукава» [Лермонтов IV, 1969: 291]. Соленый, как и Грушницкий, даже в такой мелочи пытается подражать романтическому образу денди.

Актуализация поэмы «Цыганы» в сюжетном пространстве драмы Чехова осуществляется на уровне отдельных мотивов и образов. Один из таких образов – «перелетные птицы», журавли. Текст поэмы Пушкина заканчивается изображением телеги в «поле роковом» и поэтическим сравнением трагической участи Алеко с раненым журавлем, отставшим от «станции поздних журавлей»: «Пронзенный гибельным свинцом / Один печально остается, / Повиснув раненым крылом» [Пушкин III, 1960: 178].

В образе летящих перелетных птиц (напомним, что у Пушкина «Алеко – изгнанник перелетный» [Пушкин III, 1960: 164], журавлей Тузенбах выражает чеховскую идею неизменности, постоянства жизни на земле, которая следует своим собственным законам, неведомым человеку: «Перелетные птицы, журавли, например, летят и летят, и какие бы мысли, высокие или малые, ни бродили в их головах, все же будут лететь и не знать, зачем и куда» [С XIII, 147]. Маша не согласна с доводами Тузенбаха, для нее жизнь должна быть наполнена особым смыслом, верой: «Жить и не знать, для чего журавли летят, для чего дети рождаются, для чего звезды на небе... Или знать, для чего живешь, или же все пустяки, трын-трава» [С XIII, 147].

Идеалы Чехова, метафорически выраженные в тексте драмы «Три сестры», переключаются со второй частью эпилога поэмы «Цыганы», которая содержит программное философское обобщение, смысл которого в зависимости, подчиненности человека объективным законам бытия:

Но *счастья* нет и между вами,
 Природы бедные сыны!..
 И под изданными шатрами
 Живут мучительные сны,
 И ваши сени кочевые
 В пустынях не спаслись от бед,
 И всюду страсти роковые,
 И от судеб защиты нет.
 [Пушкин III, 1960: 180]

В «Цыганах» романтическая тема исчерпывает себя. В эпилоге говорится о катастрофичности самой жизни, причина которой в страстях, бушующих в человеческой душе, и в объективных законах «жизни действительной».

Мысль о счастье, невозможности, недостижимости счастья – сквозная во всем творчестве Чехова и, конечно, в драме «Три сестры». Здесь все герои несчастны, но живут с надеждой. Чехов вкладывает в уста Вершинина ключевые слова: «Счастья нет, не должно быть и не будет для нас... Мы должны работать и работать, а счастье это удел наших далеких потомков» [С XIII, 146].

Образ Алеко в контексте речи Достоевского и в драме Чехова «Три сестры» позволяет ответить на два вопроса: остается ли Чехов в восприятии пушкинского образа Алеко в рамках любовного сюжета поэмы, в какой степени Чехов претворяет идеологему Достоевского об Алеко как «русском скитальце», который «оторван» от почвенных основ русской жизни и идеалов подлинной культуры?

В образе Соленого скрещиваются ответы на оба вопроса. Лейтмотивом этого персонажа становится страсть к мщению, которая прочно ассоциируется с романтическим героем пушкинской поэмы. Но Чехов не ограничивается этим. Радужные утопические мечтания Тузенбаха, которые он проецирует на будущие поколения, подвергаются грубому опровержению Соленого, саркастическому осмеянию, злобной усмешке. Он не верит в желания изменить жизнь, ему противен энтузиазм Тузенбаха, бессмысленные мечтания. Соленый своими репликами усиливает ощущение абсурдности жизни, ее неизбежного трагизма. Глупые выходки его способны обесмысливать любые помыслы, побуждения, доводить их до абсурдного состояния. Русское скитальчество, гордыня, подмеченные Достоевским в образе Алеко, наполняются у Чехова экзистенциальными мотивами и переосмысливаются в рамках кризиса мирозерцания интеллигенции рубежа веков, веры и культуры.

Литература

Головачева А. Г. «Три сестры» А. П. Чехова: Литературный контекст // Вопросы русской литературы: межвуз. науч. сб. Симферополь: Крымский Архив, 2008. Вып. 15 (72). С. 19-32.

Доманский Ю. В. Вариативность драматургии А. П. Чехова: Монография. Тверь: Лилия Принт, 2005. 160 с.

Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

Ивлева Т. Г. Автор в драматургии А. П. Чехова. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. 131 с.

Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1989. 261 с.

Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: в 4 т. М.: Правда, 1969.

Пушкин А. С. Собр. соч.: в 10 т. М.: Худож. лит., 1959–1962.

Скафтымов А. П. <Записи к лекции о Пушкине> // Филология: Межвуз. сб. научных тр. Вып. 5. Пушкинский. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2000. С. 23-27.

Скафтымов А. П. Собр. соч.: В 3 т. Самара, 2008. Т. 3. 540 с.





VI.

ЧЕХОВ И ДОСТОЕВСКИЙ
В ПОСТМОДЕРНИСТСКОМ КОНТЕКСТЕ

В. В. Савельева

Медицинская антропология Чехова и христианская антропология Достоевского в трилогии Б. Акунина о Пелагии

Аннотация. Художественная антропология Б. Акунина ориентирована на вторичное воспроизведение персоналогии и психотипов разных писателей. Акунин экспериментирует с персонажами Чехова и Достоевского, включает их в мир криминально-детективного цикла. Образы Чехова и Достоевского трансформируются благодаря использованию приемов наращивания, варьирования, частичного наложения и вовлекаются в новые сюжетные ситуации.

Ключевые слова: художественная антропология, трилогия, Чехов, Достоевский, Акунин, персонаж, медицинская антропология, христианская антропология, психотипы, персоналогия.

Savelyeva, V. V.

Medical anthropology of Chekhov and Christian anthropology of Dostoevsky in the trilogy of B. Akunin about Pelagia

Abstract. Fiction anthropology of B. Akunin is focused on the secondary reproduction of personology and psychotypes of different writers. Akunin experiments with the characters of Chekhov and Dostoevsky, including them in the world of the criminal-detective cycle. The characters of Chekhov and Dostoevsky transform using the methods of accretion, variation, partial imposition and are involved in new subject situations.

Keywords: fiction anthropology, Chekhov, Dostoevsky, Akunin, trilogy, character, medical anthropology, Christian anthropology, psychotypes, personology.

Человек как образ-персонаж занимает центральное положение в организации художественного мира писателя. Концепция человека, созданная классической русской литературой, оказала существенное влияние на литературу XX – начала XXI века, вступившую с ней в диалог, спор и соперничество. Этот диалог часто сопровождается трагедийностью, пародированием, стилизацией. В нем участвует и писатель Б. Акунин, а его трилогия о Пелагии «вновь свидетельствует о неизменной любви писателя к русской классической литературе XIX века и умении по-своему воспользоваться несомненными ценностями, в ней заложенными» [Снигирева, Подчиненов 2015: 76].

Изучение интертекстуальности трилогии Б. Акунина будет неполным, если не рассмотреть художественную антропологию автора, которая, на наш взгляд, построена на принципах художественного воспроизведения антропологических моделей, созданных русской классической литературой.

«В область художественной антропологии входит: осмысление, интерпретация и разноаспектное изучение образов-персонажей, которые появляются как результат трансформации и фантазийного воссоздания человека в авторском художественном мире и в поэтике конкретных художественных текстов» [Савельева 1999: 8]. Каждый писатель строит свою концепцию человека с опорой на те или иные антропологические концепции. Социальная и психологическая антропологии определяют лицо персонажа в прозе русского реализма: через описание среды, характера воспитания, рода занятий, стиля одежды, манеры поведения, речи. Такие социальные типы были узнаваемы читателями и естественно сопоставимы с персонажами русской прозы эпохи реализма. Еще Д. Н. Овсяннико-Куликовский в «Истории русской интеллигенции» рассмотрел типологию художественных персонажей и вписал литературные типы в реальную российскую действительность [Овсяннико-Куликовский 1989]. Конечно, взгляд на человека с точки зрения социума не исключает присоединения других антропологических парадигм. Так, концепция Достоевского часто основывается на признании раздвоенности человеческой природы и опирается на христианскую антропологию. Для концепции человека у Чехова важны культурологическая и медицинская антропологические парадигмы.

Предваряя упреки, скажу, что художественная антропология Достоевского не исчерпывается христианской, так же как и художественную антропологию Чехова нельзя свести к медицинской. Но именно эти антропологические компоненты явно высвечиваются при выявлении чеховско-достоевского интертекста в трилогии Акунина, который воспроизводит узнаваемые черты персоналогии этих русских классиков.

Философ И. М. Евлампиев в монографии «Антропология Достоевского» пишет: «В своей персоналистской антропологии Достоевский сочетает в рамках иррационально-художественной диалектики принцип абсолютности личности и принцип мистического единства всех людей». И далее противопоставляет «импрессионистическое» изображение индивидуальности, свойственное психологической литературе, «метафизическим аспектам антропологии, лежащей в основе романов Достоевского» [Евлампиев 1997: 139, 140-141]. Чехов избрал другой путь. «Чехов одним из первых в мировой литературе объединил научно-аналитический подход с эмоциональным отношением к жизни. И этот гибрид поразительной, временами натуралистической “медицинской” точности деталей и гуманистического мироощущения, исполненного сочувствия к человеческим страданиям <...>, дал нам такие шедевры, как “Попрыгунья”, “Неприятность”, “Скудная история”, “Дуэль”» [Щербак 1969: 273].

В провинциальном детективе Акунина дана знакомая современным читателям по русской классике развернутая картина социальных типов русского общества: это лица духовного звания, мелкопоместные дворяне, помещики, чиновники, купцы, представители юридических инстанций и органов правопорядка. Всё это позволяет возвести персоналогию Б. Акунина к произведениям Н. Гоголя («Ревизор», «Мертвые души»), Н. Лескова («Соборяне»), П. Мельникова-Печерского («В лесах», «На горах»), А. Островского («Бесприданница»), И. Гончарова («Обрыв»), М. Салтыкова-Щедрина («Господа Головлевы»),



романам И. Тургенева и Ф. Достоевского, рассказам и повестям А. Чехова. Естественно, что при обрисовке персонажей особую роль играет индивидуализация.

Наша цель – показать, что творческий процесс заимствования «чужого» в прозе Акунина носит целенаправленный, но выборочный характер. Автор ориентирован на освоение чужих принципов и создание антропологических моделей, характерных для авторских стилей разных писателей. Нам представляется, что модель персонажа по Достоевскому в трилогии создана с опорой на христианскую антропологию, а модель чеховского персонажа основана на медицинской антропологии. В ряде случаев можно говорить о контаминации моделей.

1

Заволжск в первом романе «Пелагия и белый бульдог» – провинциальный город, каким он предстает в «Ревизоре» и «Мертвых душах», «Братьях Карамазовых», «Человеке в футляре», «Палате № 6» или «Ионыче». Скучной провинциальной идиллии противопоставлен далекий «лукавый и недобрый» Петербург. Мифологизация образа столицы развернута в экспозиции: «на мирном заволжском горизонте возникла грозовая туча», а полицейскому солдату, «который по старой привычке называется у нас “будочником”, было видение» [Акунин (1) 2016: 41]. Мистическая увертюра способствует созданию особой негативной ауры вокруг приехавших из Петербурга в Заволжск персонажей. Разоблачение в развязке снимает всякую недосказанность, но появление черного монаха в конце первого провинциального романа обещает новую интригу.

Значительная часть действия происходит в имении генеральши Татищевой. Именно туда посылает монахиню Пелагию епископ Митрофан. К усадьбе примыкает большой сад и парк с беседкой над высокой кручей, а внизу – река. «Немножко постояла у окна, глядя в сад. Был он чудо как хорош, хоть и запущен» [Акунин (1) 2016: 74]. Зловещая повторяющаяся деталь, которая не позволяет Пелагии представить этот парк как Эдем, – «тонкая подвядшая осинка». «Но покой был мнимый, не истинный, инокиня чувствовала в наэлектризованном дроздовском воздухе смятение и слышала **некий звон, будто кто-то терзал тонкую, до предела натянутую струну**. Даже удивительно, как это в первый день усадьба предстала перед ней чуть ли не Эдемским садом» [Акунин (1) 2016: 98]. Этот сад-парк естественно ассоциируется с хронотопом сада в прозе Гоголя, Тургенева, Гончарова, Чехова. Мотив натянутой струны отсылает к знаменитому образу «звук лопнувшей струны» в «Вишневом саде» [Головачёва 2016: 66-67]. Литературная предыстория и символика этого чеховского образа, его аналогии в русской и зарубежной классике всесторонне рассмотрены в специально посвященном ему сборнике литературоведческих статей [«Звук лопнувшей струны»... 2006]. Сонорный образ Акунина тоже символичен, но чужд лиризма и способствует созданию атмосферы нервозности и агрессии.

Самодурка помещица Татищева с ее любовью к собакам большей, чем к людям, говорит о своих внуках: «Выскочила Полиночка замуж против нашей с Аполлон Николаичем воли за паршивого грузинского князька, который только и умел, что пыль в глаза пускать. Я с ними и знаться не хотела, но когда Полиночка преставилась, сироток пожалела. Выкупила их и к себе забрала» [Акунин (1) 2016: 88]. Ситуация случайного семейства ассоциируется как с историей Головлевых, так и с историей Карамазовых. Наследство – одна из скрытых пружин конфликта и цепочки преступлений.



Приезжий Бубенцов лицемерно благодарит владыку «за тетеньку» [Акунин (1) 2016: 138], откровенно льстит, как Порфирий Головлев, своей родственнице: «А я собачник с детства. У отца были превосходные борзые. Я, можно сказать, вырос на псарне. Нужно еще лет десять, чтобы от этого крепыша, – Владимир Львович потрепал за ухо Закусяя, сладко сопевшего под боком у генеральши, – развернулась прочная, устойчивая порода. Назовут эту породу “гатищевской”, так что и сто, и двести лет спустя...» [Акунин (1) 2016: 120]. Травестированная аллюзия: у Чехова Россия будет как сад («Вся Россия наш сад». «Мы насадим новый сад, роскошнее этого...» [С XIII, 227, 241]; «Через двести, триста лет жизнь на земле будет невообразимо прекрасной, изумительной» [С XIII, 131]), а для персонажа романа Акунина – псарня.

Антропологическая модель по-достоевскому реализована при создании ряда персонажей, в портрете и психологии которых присутствуют оппозиции: светлое – темное, божеское – бесовское, добро – зло, любовь – ненависть. Все исследователи и критики обратили внимание на своенравную красавицу Наину Георгиевну: «Такая красавица, безусловно, могла закружить голову и подвигнуть на любые безумства. С точки зрения Пелагии, барышню немного портил своенравный изгиб рта, но очень вероятно, что именно эта ломаная линия больше всего и сводила мужчин с ума» [Акунин (1) 2016: 82-83]. В этом психотипе угадываются черты Настасьи Филипповны, Катерины Ивановны и Грушеньки. Митя Карамазов говорит: «У Грушеньки, шельмы, есть такой один изгиб тела, он и на ножке у ней отразился, даже в пальчике-мизинчике на левой ножке отозвался» [Достоевский XIV, 109]. Также: «Прежде меня только изгибы инфернальные томили <... >» [Достоевский XV, 33].

Контраст настроений героини Акунина заставляет вспомнить контраст в портретных описаниях героинь Достоевского. «Чужие» детали в описаниях Наины Георгиевны – это сверканье глаз, истерический смех, сочетание гордости и презрения.

Настасья Филипповна

Это необыкновенное по своей красоте и еще по чему-то лицо еще сильнее поразило его теперь. Как будто необъятная гордость и презрение, почти ненависть, были в этом лице, и в то же самое время что-то доверчивое, что-то удивительно простодушное; <...>» [Достоевский VIII, 68].

«И теперь она была как в истерике, суежилась, смеялась судорожно, припадочно, особенно на возражения встревоженного Тоцкого. Темные глаза ее засверкали, на бледных щеках показались два красные пятна» [Достоевский VIII, 121].

«Глаза ее сверкнули взрывом досады» [Достоевский VIII, 86].

Наина Георгиевна

«Что-то с Наиной Георгиевной произошло, и, похоже, что-то очень хорошее – лицо ее сияло экстазом и счастьем, глаза сверкали искрами, точеные ноздри пылко раздувались. Внезапный порыв вбалмошной барышни никого особенно не удивил – видно, все привыкли к резким перепадам ее настроения» [Акунин (1) 2016: 117].

Когда Пелагия открывает, что Наина убила собачку, то «начался вопль содомский и гоморрский»: «она сверкнула испуганным взглядом», «зло расхохоталась», «захлебнулась коротким, сдавленным рыданием» [Акунин (1) 2016: 146-148].

«В бархатной шляпе с вуалью, сквозь которую мерцали огромные черные глаза» [Акунин (1) 2016: 198].

Фразы, которые Наина произносит о любви, созвучны парадоксам персонажей Достоевского: «Любовь – всегда злодейство, даже если она счастливая, потому что это счастье обязательно построено на чьих-то костях». «Любовь не бывает без предательства, – продолжила Наина Георгиевна, глядя прямо перед собой широко раскрытыми черными глазами». «Да, любовь – тоже преступление, это совершенно очевидно...» [Акунин (1) 2016: 83]. Напомним суждения Дмитрия Карамазова: «Но влюбиться не значит любить. Влюбиться можно и ненавидя. Запомни!» [Достоевский XIV, 96].

В. А. Подорога пишет: «Достоевскому трудно изображать любовное чувство без конвульсивно напряженного, судорожного, взрывного перепада страстей. <...> Повсюду (что, кстати, не раз было замечено современниками) следы того, что в психиатрии означает как эротомания, бред, галлюцинации, сомнамбулизм, амнезия, истерические припадки, всплески садомазохистических импульсов, – именно такие “расстройства чувств” составляют моменты психомиметической волны, проходящей через повествование» [Подорога 2006: 443-444].

Татищева говорит о внучке: «Раньше слово было для этого хорошее, русское – суете. То актеркой хотела стать, всё монологи декламировала, то вдруг в художницы ее повело, а теперь вообще не поймешь что несет – заговариваться стала» [Акунин (1) 2016: 89]. Митрофаний произносит: «В юницу вселился бес» [Акунин (1) 2016: 149]. Пелагия винит во всем Бубенцова, она же говорит, что людское осуждение «Наине Георгиевне в ее нынешнем ожесточении это только в сладость» [Акунин (1) 2016: 151]. Мазохизм в сочетании с раскаянием и жаждой очищения – черта inferнальных красавиц Достоевского. Эту модель поведения воспроизводит Акунин.

О любви-ненависти Наины к Бубенцову рассуждает Пелагия и жалеет соблазненную и погибшую красавицу. «Девушка страстная, с воображением, томящаяся от нерастратченности чувств. С детства избалованная, незаурядная, да и жестокая. Жила себе как во сне, любила единственного приличного человека в ее окружении, Ширяева. Говорила с ним о прекрасном и вечном. Мечтала стать актрисой. Так и дожидаясь до стародевичества, потому что Мария Афанасьевна дама крепкого здоровья, а до ее смерти Ширяев всё сидел бы в Дроздовке – уехать не уехал бы и руки бы не попросил» [Акунин (1) 2016: 258]. Характеризуя Бубенцова, Митрофаний называет его «мастер по женской части известный» и добавляет: «Конечно, мог совратить и, видно, совратил» [Акунин (1) 2016: 259]; «Бубенцов ведь в Дроздовку и прежде навевывался» [Акунин (1) 2016: 260].

В словах Пелагии о Наине содержатся узнаваемые фрагменты монолога Нины Заречной из последнего действия «Чайки»: «жила я радостно, по-детски»; «любила вас, мечтала о славе»; «случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил» [С XIII, 57-58]. О том, что Наина мечтала стать актрисой, мы узнаем и от других персонажей, и это подтверждает частичное использование модели образа чеховской героини в романе «Пелагия и белый бульдог».

Безвыходность ситуации, в которую сама себя загнала Наина, позволяет другим персонажам откровенно торговать ее и предлагать сожителство. Пелагия становится невольной свидетельницей предложения, которое делает Наине «солидный человек», «известный богач из староверов» Сытников: «Порезвитесь, я подожду, пока у вас блажь пройдет. <...> Об одном прошу: как лопнет ваш прожект, не кидайтесь головой в омут. Жалко такой красоты. Лучше пожалуйте ко мне. В жены вас теперь не возьму, не резон,



а в любовницы – со всей моей охотой. Вы глазами-то не высверкивайте, а слушайте, я дело говорю. <...> Я теперь замыслил главную контору в Одессу перенести. Тесно мне на Реке, на морские пути выхожу. <...> Кем захотите стать, тем и станете. Хотите – картины пишите, лучших учителей найду, не Аркашке вашему чета. А хотите – театр вам подарю. Сами будете выбирать, какие пьесы ставить, любых актеров нанимайте, хоть из Петербурга, и все лучшие роли будут ваши. У меня денег на всё хватает. А человек я хороший, надежный и не истасканный, как ваш избранник. Вот вам и весь мой сказ» [Акунин (1) 2016: 103-104].

Этот диалог продолжается. «Но когда он замолчал, барышня засмеялась. Негромко, но так странно, что у Пелагии пробежал мороз по коже. – “Знаете, Донат Абрамыч, если мой, как вы выражаетесь, “проект” и в самом деле лопнет, я уж лучше в омут, чем с вами. Да только не лопнет. У меня билет есть выигрышный. Тут такие бездны, что дух захватывает. Хватит мне куклой быть тряпичной, которую вы все друг у друга на лоскуты рвете. Сама буду свою судьбу за хвост держать! И не только свою. Если жить – так сполна. Не рабой, а хозяйкой!”» [Акунин (1) 2016: 104].

Акунин своеобразно сливает черты героинь Достоевского и Островского (бесприданницы Ларисы, актрисы Негинной, отчасти и Катерины, покончившей жизнь «в омуточке у берега»), но антропология по-достоевскому явно доминирует. «Выигрышный билет» – это известная Наине правда об убийстве, как она ее представляет. Она хочет шантажировать этим Бубенцова, но все оканчивается трагически для нее. Светлая сторона ее натуры проявляется в процессе следствия, когда она раскрывает невиновность Ширяева и признается: «Я нарочно захотела его испытать <...> После того, как он вчера кинулся за мою честь заступаться, дрогнуло во мне что-то...» [Акунин (1) 2016: 229]. Трагическая смерть Наины опять же сближает ее с Настасьей Филипповной из «Идиота» и Лизаветой Николаевной из «Бесов».

Степан Трофимович Ширяев, человек «с некрасивой, но располагающей внешностью» [Акунин (1) 2016: 75] – персонаж, созданный по модели терпеливых чеховских героев, жизнь которых не удалась. Он волей обстоятельств управляющий в имении Татищевой. По мнению Поджио, загубил свой талант: «у Степы, когда вместе в Академии учились, пожалуй что и гений обещался» [Акунин (1) 2016: 78]. Сам Ширяев на это отвечает: «Надо делать дело, к которому приставлен. И чем прилежней, тем лучше» [Акунин (1) 2016: 79]. Он безнадежно влюблен в Наину и готов спасти ее, как Мышкин – Настасью Филипповну.

Явно чеховский персонаж – мисс Ригли, «пожухлая особа женского пола в нелепой шляпке с украшением в виде райских яблочек». «Какова ее роль в Дроздовке, понять было трудно, но, вероятнее всего, мисс Ригли принадлежала к распространенному сословию француженок, англичанок и немок, которые вырастили своих русских подопечных, выучили их, чему умели, да так и прижились под хозяйским кровом, потому что без них жизнь семьи представить стало уже невозможно» [Акунин (1) 2016: 75]. Она заставляет вспомнить англичанку-гувернантку из рассказа «Дочь Альбиона» и Шарлотту из «Вишневого сада».

При обрисовке ряда других окарикатуренных портретов тоже обнаруживаются черты чеховской антропологии: физиологизм деталей, сравнения, медицинская симптоматика в соседстве со скрытой иронией. Вот портрет губернского секретаря Тихона Спа-

сенного, этакого Смердякова при Бубенцове: «При невеликом росте и вечной привычке втягивать голову в плечи Спасенный обладал противоестественно длинными, клешастыми руками, свисавшими чуть не до колен, поэтому Владимир Львович первое время звал его Орангутаном, а после приспособил ему еще более обидную кличку Срачица» (так истово набожный Тихон именовал свою особенную «освященную» сорочку) [Акунин (1) 2016: 64]. Или описание «зверообразного бубенцовского кучера»: «Больно уж страшно он смотрелся: башка бритая, лицо всё заросло густым черным волосом до самых глазниц, а зубы такие – руку по локоть откусит и выплюнет» [Акунин (1) 2016: 65]. Чеховская поэтика взята на вооружение при описании признаков нервной горячки [Акунин (1) 2016: 91], лихорадочных речей Татищевой, одорических образов (запахов аниса и мятных лепешек) [Акунин (1) 2016: 92].

Главное зло в романе олицетворяет прибывший из столицы Бубенцов. Чтобы с ним бороться, Митрофаней собирает совещание, которое сам не без юмора называет «советом в Филях» (реминисценция из «Войны и мира»), и произносит: «И я собрал вас, господа, чтобы составить план» [Акунин (1) 2016: 176-177] (отсылка к «Ревизору»).

Бубенцов, этот «государственный муж и инквизитор» [Акунин (1) 2016: 116], окружен аллюзиями на героев Достоевского (Ставрогин, Ракин, Иван Карамазов). Бердичевский не может забыть, как приезжий из Петербурга его по носу шелкнул [Акунин (1) 2016: 179, 269]. Это аллюзия на скандал, вызванный неожиданным поступком Ставрогина в «Бесах». «Один из почтеннейших старшин нашего клуба, Павел Павлович Гаганов, человек пожилой и даже заслуженный, взял невинную привычку ко всякому слову с азартом приговаривать: “Нет-с, меня не проведут за нос!” Оно и пусть бы. Но однажды в клубе <...> Николай Всеволодович, стоявший в стороне один и к которому никто и не обращался, вдруг подошёл к Павлу Павловичу, неожиданно, но крепко ухватил его за нос двумя пальцами и успел протянуть за собою по зале два-три шага» [Достоевский X, 38-39].

Архиерей говорит о Бубенцове, что тот «обрадовался, давай паутину плести» [Акунин (1) 2016: 135]. Губернатор Антон Антонович называет его «синодальным пауком» [Акунин (1) 2016: 178]. Образ паука сопровождает в романе «Бесы» Ставрогина, которому Лиза говорит: «Мне всегда казалось, что вы заведете меня в какое-нибудь место, где живет огромный злой паук в человеческий рост» [Достоевский X, 402]. Наина называет Бубенцова «князем тьмы». Архиерей называет его «бесёнком» и отмечает: «А этот бес в считанные дни поднял муть со дна людских душ, расплодил наущников и клеветников. Как в Евангелии: “И тогда соблазнятся мнози, и друг друга предадут, и возненавидят друг друга”» [Акунин (1) 2016: 135; 136]. Позже он произносит: «Остался наш бесёнок с носом» [Акунин (1) 2016: 256].

Пелагия рассуждает об опасном влиянии Бубенцова на людей: «Он самый бес и есть, во всем положенном снаряжении. Злобен, ядовит и прельстителен. Уверена я, в нем тут всё дело. Вы видели, отче, какие взгляды Наина Георгиевна на него бросала? Будто похвалы от него ждала. Это ведь она перед ним спектакль затеяла с криком и скрежетом зубным. Мы, остальные, для нее – пустота, задник театральный» [Акунин (1) 2016: 151].

Бубенцов выступает как коварный соблазнитель Наины и тем самым напоминает Тощого из романа «Идиот» и одновременно Ставрогина, соблазнившего Лизавету Ни-



колаевну. Знаменательно и то, что Бубенцов, оказавшись юридически невиновным во всех совершенных преступлениях, идеологически их спровоцировал. На Тихона Спасенного он оказал такое же влияние, как Иван Карамазов на Смердякова.

Литературно сложен образ архиерея Митрофания. Он сопоставим с Зосимой, который хочет воцарения мира и заботится об этом. Как Зосима посылает Алешу в мир, так Митрофаний отправляет Пелагию расследовать обстоятельства трагических происшествий. Но сам он, в отличие от Зосимы, чужд всяческих пророческих озарений. Он в одном лице – сторонник христианской морали (по-достоевскому) и здорового образа жизни (по-чеховски). Он утверждает, что «у Господа тварей не бывает, все Ему одинаково дороги», и даже спорит с Достоевским, считая, что тот облегчил задачу читателю, когда заставил Раскольникова убить еще и Лизавету: «Вот если бы писатель на одной только процентнице всю недостойность человекоубийства сумел показать – тогда другое дело» [Акунин (1) 2016: 172-173].

Во вторую часть книги включены «Беседы преосвященного Митрофания» с губернатором, в которых описана важность воспитания «непоротого поколения» [Акунин (1) 2016: 175] и важность воспитания достоинства в человеке. «Чем долее живу на свете, тем более уверяюсь, что именно в чувстве достоинства состоит краеугольный камень справедливого общества и самое предначертание человека. Я говорил вам, что достоинство зиждется на трех китах, имя которым законность, сытость и просвещение» [Акунин (1) 2016: 173]. Текст написан как бы со скрытым возражением идеям Великого Инквизитора, который в поэме Ивана Карамазова основал идею власти на чуде, тайне и авторитете.

В высказываниях Митрофания мы узнаем чеховские правила воспитания и самооценки человека, известные по его часто цитируемым строкам: «Ничтожество свое сознавай, знаешь где? Перед Богом, пожалуй, пред умом, красотой, природой, но не пред людьми. Среди людей нужно сознавать свое достоинство» (письмо к брату Михаилу, апрель 1879 г.) [П I, 29]; «...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» («Дама с собачкой») [С X, 134].

К рассуждениям Митрофания по поводу достоинства подключается и сам простодушный хроникер-повествователь (еще одна отсылка к «Бесам») и даже приводит такой положительный эпизод из жизни: «Хотя вот в прошлый год история была: квартальный Штукин мещанина Селедкина “свиньей” обозвал. Раньше бы Селедкин такое обращение за ласку счел, а тут ответил служивому человеку: “Сам ты свинья”. И мировой в том никакой вины не нашел. Пожалуй, что и больше стало в заволжанах достоинства» [Акунин (1) 2016: 175]. Этот эпизод вызывает в памяти сценку из рассказа «Хамелеон», в котором полицейский надзиратель обозвал Хрюкина свиньей («ежели каждый свинья будет ей в нос сигаркой тыкать» [С III, 54]), но Хрюкин промолчал.

2

Во втором романе «Пелагия и черный монах» Б. Акунин материализует галлюцинацию из чеховской повести «Черный монах», превращает ее в персонаж и дает имя-ми-

фоним Василиск. Писатель сохраняет мистическую ауру чеховского образа, но и очеловечивает его. Во-первых, образ получает предысторию (своеобразный приквел), которая уходит в давнее прошлое: в роман введено «Житие святого Василиска» – раскаявшегося грешника, который, по мнению жителей, ожил и предстал в виде «черной тени» [Акунин 2013: 17-18], а теперь стал разгуливать по миру. «Расхристанный чернец» [Акунин 2013: 3], который появляется на площади в конце первого романа, в начале второго романа рассказывает о пережитом ужасе: «И тут уж предстал он предо мною во всей очевидности. Черный, в рясе, за спиною свет разливается, и стоит прямо на хляби – волна мелкая под ногами плещется. “Иди, – речет. – Скажи. Быть пусту”. Молвил и перстом на Окольный остров показал. А после шагнул ко мне прямо по воде – и раз, и другой, и третий. Закричал я, руками замахал, поворотился и побежал что было мочи...» [Акунин 2013: 21]. Во-вторых, Черный Монах является уже не одному персонажу, а многим. В-третьих, героям романа приходится встретиться с настоящим злодеем, который скрывается под маской Черного Монаха.

Черный монах у Чехова «не касается земли», пролетает через реку и сосны и, «пройдя сквозь них, исчез как дым» [С VIII, 34-35]. Монах у Акунина «витают над водами» [Акунин 2013: 33], заглядывает в окна, кто-то утверждает, что «за спиной Василиска перепончатые, как у летучей мыши, крылья» [Акунин 2013: 102-103]. У Акунина Черный Монах театрально жестикулирует, указывает на скит, проклинает. Врач Коровин объясняет явление монаха прямо по-чеховски, когда говорит, что человек, напуганный до «истероидного состояния», подвержен галлюцинациям: «“В осенние ночи на островах, – сказал Коровин, – из-за особой озонированности воздуха и эффекта водяного зеркала нередко всякого рода оптические обманы. Иной раз, особенно в лунном освещении, можно увидеть, как по озеру движется черный столб, который поэтической или религиозной натуре, пожалуй, напомнит монаха в схимническом одеянии. На самом же деле это обыкновенный смерчок”. “Что?” – не понял я. “Смерчок, маленький смерч. Он может быть локальным: повсюду безветрие, а в одном месте из-за прихотей давления вдруг образовался воздушный поток, и довольно быстрый. Подхватит с берега опавшие листья, сор, закружит их, завертит конусом – вот вам и Черный Монах. Особенно если вы уже ожидаете его увидеть”» [Акунин 2013: 73]. Сравним у Чехова: «Но вот по ржи пробежали волны, и легкий вечерний ветерок нежно коснулся его непокрытой головы. Через минуту опять порыв ветра, но уже сильнее, – зашумела рожь, и послышался сзади глухой ропот сосен. Коврин остановился в изумлении. На горизонте, точно вихрь или смерч, поднимался от земли до неба высокий черный столб. Контур у него были неясны, но в первое же мгновение можно было понять, что он не стоял на месте, а двигался с страшною быстротой, двигался именно сюда, прямо на Коврина, и чем ближе он подвигался, тем становился все меньше и яснее <...> Монах в черной одежде, с седою головой и черными бровями, скрестив на груди руки, пронесся мимо...» [С VIII, 234].

Если в психологической прозе Чехова черный монах так и остается порождением больного сознания Коврина, то в детективном сюжете он непременно должен быть очеловечен. В романе Акунина это один из центральных образов, вокруг которого строится детективный сюжет. В раскрытии его тайны состоит цель сюжетного повествования. Ради этого организуются четыре экспедиции в Новый Арарат, а потом из Заволжска прибывает и епископ Митрофаный. У каждого из приезжающих (Алеши Ленточкина,

Лагранжа, Бердичевского, Пелагии-Лисицыной) складываются свои отношения с этим Черным Монахом: авантюрные, трагические, драматические, трагикомические. Используя прием кумулятивного наращивания чеховского сюжета, Акунин неоднократно варьирует чеховский антропоморфный образ, выставляя его то как маску, то как безумца, то как воплощение демонического начала. Столкновение с Черным Монахом для психики персонажей не проходит бесследно.

Алеша Ленточкин, первый посланник Митрофания, хотел «вытянуть фантом» Черного Монаха через «физический след» (как он пишет в письме наставнику) и оказывается среди пациентов лечебницы. Детали его внешности (молодость, румяная припухлость щек) позволяют предположить его сходство с Алешей Карамазовым, но он нигилист. «Начать с того, что Алеша был безбожник – да не из таких, знаете, агностиков, каких сейчас много развелось среди образованных людей, так что уж кого и ни спросишь, чуть не каждый отвечает: “Допускаю существование Высшего Разума, но полностью за сие не поручусь”, а самый что ни на есть отъявленный атеист» [Акунин 2013: 43]. В этом афоризме угадывается не «взбунтовавшийся» Алеша Карамазов, а атеист Иван Карамазов или семинарист Раkitин. Христианская антропология Достоевского обязательно включает компоненты двоеверия, бунта, сомнения, созерцания двух бездн. Подыгрывая читателю, Акунин позволяет Митрофанию вручить своему посланнику перед отправкой роман «Бесы».

Расследование полицмейстера Лагранжа заканчивается трагически: первоначально считается, что встреча с Черным Монахом привела его к самоубийству, но позже выяснилось, что это было убийство.

Акунин трансформирует чеховский образ и превращает в персонаж монаха-мстителя, а потом выясняется, что и авантюриста. Действиям Черного Монаха дана тройная мотивировка: мистическая (существо из иного мира, посланное в наказание за грехи и неверие), медицинская (галлюцинация, проекция больного разума), криминальная (маска, которой кто-то умело пользуется, чтобы достичь своих целей). Сторонником третьей версии является коллежский советник, помощник прокурора Бердичевский – третий посланник Митрофания в Новый Арарат. Если Алеша – скептик, Лагранж – воин, то Бердичевский – «человек образованный и прогрессивный», «конечно, не верил в нечистую силу, привидения и прочее» [Акунин 2013: 151].

Пациенты клиники, которые втянуты в расследование, в той или иной мере мешают Лагранжу. Одним из таких персонажей оказывается эффектная незнакомка, во внешности которой угадываются детали блоковской незнакомки. «От бревенчатой стены отделилась тонкая фигура, **медленно** приблизилась. **Страусовые перья** трепетали над тулейей, **вуаль** порхала перед лицом легкой паутинкой. **Рука в длинной перчатке** (уже не серой как давеча, а белой) поднялась, придерживая край **шляпы**. Собственно, только эти белые порхающие руки и были видны, ибо черное платье **таинственной** особы сливалось с тьмой» [Акунин 2013: 111]. В момент свидания на утесе над озером взмахи рук «таинственной незнакомки» [Акунин 2013: 112] напоминают Лагранжу «взмах крыла раненой птицы». Для читателя она, просящая о помощи, в чем-то копирует героинь Островского, а может, и «Чайки» Чехова. «Лидия Евгеньевна простонала: “Я здесь больше не могу! Туда, я хочу туда!” – размашистым жестом показала на озеро, а может быть, на небо. Или на большой мир, таящийся за темными водами?» [Акунин 2013: 113-114].



Роняя перчатку и вынуждая Лагранжа доставать ее, Лидия Евгеньевна подражает героине баллады Шиллера «Перчатка» [Акунин 2013: 115].

Детали динамического портрета безумной Лидии говорят о ее родстве с inferнальными красавицами Достоевского: «Какие огромные, бездонные, странно мерцающие глаза! Какие впадинки под скулами! А изгиб ресниц! А скорбная тень у беззащитных губ! Черт подери!»; «из-под края вуалетки было видно, как прелестный рот скривился в презрительной гримасе» [Акунин 2013: 99].

Эта красавица окажет роковое влияние на Бердичевского и будет видеть соперницу в Полине Лисицыной. Глава, в которой описано столкновение госпожи Лисицыной и Лидии Евгеньевны, носит название «Скандал» и вызывает в памяти сцены столкновения Настасьи Филипповны и Аглаи, Грушеньки и Катерины Ивановны (одна из глав в последнем романе Достоевского тоже называется «Скандал»). В романе Акунина «женщины друг другу явно не понравились», и доктор Коровин наблюдает «бескровное сражение» [Акунин 2013: 269-270].

С точки зрения художественного воплощения медицинской антропологии представляет несомненный интерес лечебница доктора Коровина, в которую попадают персонажи, пережившие встречу с Черным Монахом. Эта клиника – полный антипод палаты № 6 из другой повести А. Чехова. В первом письме Митрофанию Алеша так ее описывает: «Видел я его лечебницу. Ни стен, ни запоров, сплошь лужайки, рощицы, кукольные домики, пагодки, беседочки, пруды с ручейками, оранжереи – райское местечко. Хотел бы я этак вот полечиться недельку-другую. Метода у Коровина самая что ни на есть передовая и для психиатрии даже революционная. К нему из Швейцарии и, страшно вымолвить, самой Вены поучиться ездят. Ну, может, не поучиться, а так, полюбопытствовать, но все равно ведь лестно. Революционность же состоит в том, что своих пациентов Коровин держит не взаперти, как это издавна принято в цивилизованных странах, а на полной воле, гуляй где хочешь» [Акунин 2013: 60].

А далее Ленточкин пишет о встрече с одним из пациентов, который представляется Львом Николаевичем. Он прост в общении, у него такая «приятная обезоруживающая улыбка, что рассердиться не было никакой возможности» [Акунин 2013: 61]. «Он сразу и честно признался, что прежде жил в коровинской больнице, куда был привезен из Санкт-Петербурга в тяжелейшем, почти невменяемом состоянии после каких-то ужасных потрясений, воспоминания о которых полностью истерлись из его памяти. Доктор говорит, что так оно и к лучшему, нечего старое ворошить, а надобно строить жизнь заново. Теперь Лев Николаевич совсем выздоровел, но уезжать с Ханаана не хочет. И к Коровину привязался, и мира боится. Так и сказал: “Мира боюсь – не подломил бы опять. А здесь тихо, покойно, Божья красота и все люди очень хорошие. <...> Я слаб, мне лучше жить на острове”. Он вообще типаж оригинальный, этот бывший петербуржец. Вот бы вам с ним потолковать, вы бы друг другу понравились» [Акунин 2013: 62].

Как позже выяснится, Ленточкин познакомился с актером Лаэртом Терпсихоровым, который подвержен болезни абсолютного перевоплощения в литературных персонажей. Внимательный читатель почти мгновенно узнает в этом пациенте героя Достоевского. Перед нами акунинский сиквел образа князя Мышкина. Внешность акунинского персонажа имитирует внешность героя Достоевского. Вот каким его видит приехавший Лагранж: «Полковник вернулся к беседке, посмотрел на незнакомца повнимательней.



Отметил доверчиво распахнутые голубые глаза, мягкую линию губ, детски-наивный наклон светловолосой головы» [Акунин 2013: 131]. Сравним портрет в «Идиоте»: «Обладатель плаща с капюшоном был молодой человек, тоже лет двадцати шести или двадцати семи, роста немного повыше среднего, очень белокур, густоволос, со впалыми щеками и с легонькою, востренькою, почти совершенно белою бородкой. Глаза его были большие, голубые и пристальные» [Достоевский VIII, 6].

Акунинский псевдо-Мышкин поясняет: «Я теперь совершенно здоров. Но раньше я точно лечился у Доната Саввича. Он и сейчас за мной приглядывает. Помогает советами, чтением вот моим руководит. Я ведь ужасно необразован, нигде и ничему толком не учился» [Акунин 2013: 131]. Лагранж, разговаривая с ним, мысленно называет его «малохольным», но при этом ощущает, что «этот чужак ему отчего-то ужасно нравился» [Акунин 2013: 134].

Мнимый Лев Николаевич, как и князь Мышкин, располагает к себе людей, сознает свою изолированность, незнание жизни и женщин, болезнь, умеет разгадать человека и даже подсказывает твердолобому Лагранжу ключ к Черному Монаху, когда Лагранж спрашивает, верит ли тот в Черного Монаха. «Верю и нисколько не сомневаюсь. <...> Многого, что существует в действительности и что видят другие люди, мы не видим, зато взамен иногда нам предьявляют то, что предназначено единственно нашему взору. Это даже не иногда, а довольно часто бывает. У меня прежде видения чуть не каждый день случались. В этом, как я теперь понимаю, и состояла моя болезнь» [Акунин 2013: 135-136].

Перед Львом Николаевичем, подобием князя Мышкина, исповедуется в своем увлечении незнакомкой и Бердичевский. И тот его успокаивает: «Напрасно вы так себя казните! – воскликнул он, едва чиновник договорил. – Право, напрасно! Я мало что знаю про любовь между мужчинами и женщинами, однако же мне рассказывали, и читать доводилось, что у самого примерного, добродетельного семьянина может произойти что-то вроде затмения» [Акунин 2013: 186-187].

Расчувствовавшийся Бердичевский выбирает Льва Николаевича напарником в рискованном деле, но внезапно облик его приятеля решительно меняется: «В облике Льва Николаевича произошла странная метаморфоза. Сохранив все свои черты, это лицо неуловимо, но в то же время совершенно явственно переменилось. Взгляд из мягкого, ласкового, стал сверкающим и грозным, губы кривились в жестокой насмешке, плечи распрямились, лоб пересекла резкая, как след кинжала, морщина. <...> Матвей Бенционович испуганно отшатнулся, а Лев Николаевич, правая щека которого дергалась мелким тиком, очерил замечательно белые зубы и трижды торжествующе прокричал: “Идиот! Идиот! Идиот!”» [Акунин 2013: 195-196]. В этой сцене, где роман «Идиот» как претекст обозначен со всей очевидностью, акунинский персонаж расстаётся с ролью «тишайшего, совестливейшего Льва Николаевича Мышкина» [Акунин 2013: 353] и принимает на себя роль героя другого романа Достоевского, о чем станет известно только впоследствии.

В первом письме Ленточкин вскользь сообщал, что отдал роман «Бесы» новому знакомому, уж «больно жадно Лев Николаевич на книжку смотрел – видно было, что хочет попросить, да не осмеливается» [Акунин 2013: 62-63]. Видимо, после этого и началось медленное перевоплощение Терпсихорова-Мышкина в Терпсихорова-Ставрогина.

И уже к приезду в Новый Арарат Полины Андреевны Лисицыной в сюжетном пространстве романа появляется голубоглазый незнакомец, который так восхитит её в главе «Спасение котенка»: «Решительный человек вне всякого сомнения относился к пресловутой категории “писаных красавцев”» [Акунин 2013: 220]. Закавыченные слова – это микроцитата из романа «Бесы»: «Поразило меня тоже его лицо: волосы его были что-то уж очень черны, светлые глаза его что-то уж очень спокойны и ясны, цвет лица что-то уж очень нежен и бел, румянец что-то уж слишком ярок и чист, зубы как жемчужины, губы как коралловые, – казалось бы, **писанный красавец**, а в то же время как будто и отвратителен» [Достоевский X, 37]. Акунин описывает преобразенные новой ролью глаза Терпсихорова-Ставрогина: «Зрачки у героя были черные, широкие, а кружки вокруг них светло-синие с лазоревым оттенком» [Акунин 2013: 223].

Притяжение, которое возникло между Николаем Всеволодовичем («синеглазым красавцем», «Ново-Араратским Сатаной» [Акунин 2013: 345]) и Полиной Лисицыной напоминают отношения между Ставрогиным и Лизой и чуть не заканчиваются для Пелагии трагически. Доктор Коровин вовремя приходит на помощь и объясняет ей особенности протекания психического заболевания актера Терпсихорова. «Все шло прекрасно до тех пор, пока какой-то безобразник не подсунил ему “Бесов”, а я просмотрел» [Акунин 2013: 353].

Доктор помещает актера под домашний арест «с одной-единственной книгой, тоже сочинением Федора Достоевского» [Акунин 2013: 361]. А в романе автор создает третий образ актера Терпсихорова, после Мышкина и Ставрогина, – образ «сладостного, тишайшего Макара Девушкина». «На третий день Полина Андреевна навестила узника и была поражена произошедшей с ним переменой. Былой соблазнитель улыбнулся ей мягкой, задушевной улыбкой, назвал “голубчиком” и “маточкой”. Честно признаться, эта метаморфоза визитершу расстроила – в прежней роли Терпсихоров был куда интересней» [Акунин 2013: 361].

Создавая своих персонажей из чужого материала, Акунин использует приемыращения и варьирования, как происходит при создании образов Черного Монаха и Льва Николаевича, а также прием совмещения в одном образе визуальных и поведенческих моделей нескольких литературных героев (Мышкин – Ставрогин – Девушкин; Лидия Евгеньевна – Незнакомка – Лариса – Нина). При этом автор придумывает по-чеховски убедительную медицинскую мотивировку для объяснения такого синтеза и метаморфоз.

Пелагия сама образ-оборотень (монахиня – Полина Лисицына – монашек Пелагий), и именно ей удастся раскрыть преступника. Она вполне определенно уверена, что «явления Черного Монаха – не более чем ловкий, изобретательный спектакль» [Акунин 2013: 301]. Естественно, что она, как в сказочном сюжете, проходит те же испытания, что и ее предшественники. Чтобы попасть на прием к Коровину и в его лечебницу, Лисицына придумывает, что ее мучат страшные сны о крокодиле после того, как она в Москве посетила английский зверинец. Детали ее болезненных сновидений убеждают в том, что Акунин использует прием литературной игры Пелагии с текстом Достоевского «Крокодил. Необыкновенное событие, или пассаж в Пассаже», в котором крокодил проглотил мужа на глазах жены, после чего муж ведет беседы из желудка чудовища.



Текст Достоевского

«Коварное чудовище <...> пошевелило лапами и хвостом».

«Я даже испугалась, – еще кокетливее пролепетала Елена Ивановна, – теперь он мне будет сниться во сне». «Но он вас не укусит во сне, мадам»

«сонливый обитатель фараонова царства» [Достоевский V, 181].

Пасть, «снабженная острыми зубами» [Достоевский V, 196].

«Да и можно ли действительно жить в крокодиле? Порой мне, право, казалось, что все это какой-то чудовищный сон...» [Достоевский V, 193].

Текст Акунина

«Сам зеленый, бугристый, **зубищ полна пасть**, и пастью этой он, **фараон** египетский, улыбается! Так-то жутко! И глазки малые, кровожадные, тоже с улыбочкой глядят! Ничего страшнее в жизни не видывала! И **снится мне с тех пор, снится каждую ночь** эта его кошмарная улыбка!» [Акунин 2013: 232]. «Стала рассказывать **еще один сон**: как снился ей на ее холодном вдовьем ложе покойный супруг; обняла она его, поцеловала, вдруг видит – из-под ночного колпака **мерзкая пасть зубастая**, улыбочивая, и **лапы страшные** давай бок когтить...» [Акунин 2013: 233].

Как мы отмечали при анализе первого романа, своеобразным идеологом православной морали выступает Митрофаней, в чем-то функционально подобный Зосиме. Именно приехавший в Новый Арарат Митрофаней говорит о православной вере и милосердии: «Ведь вовсе черных, неотмываемых грешников не бывает, во всяком, даже в самом закоренелом злодее живой огонек теплится. И наш православный ад, в отличие от католического, ни у кого, даже у Иуды, надежды не отнимает» [Акунин 2013: 373].

Этот антропологический императив в духе Достоевского реализован в развязке романа Акунина, где описано нравственное перерождение великого грешника старца Израиля, который рассказывает о себе Лисицыной, признается, что подался в монахи «из заядлых сладострастников» [Акунин 2013: 430]. Он хочет получить прощение за свои грехи и в главе «Исповедь разбивателя сердец» рассказывает Лисицыной о себе (сравните с названием главы в последнем романе Достоевского – «Исповедь разбитого сердца»). А в конце признается: «И понял я, что худшее из злодейств – даже не погубить живую душу, а душу умершую к жизни воскресить и потом снова, уже окончательно, уничтожить» [Акунин 2013: 443]. Выводя образ этого великого грешника, Акунин учитывал опыт антропологии Достоевского, создавшего образы «человека из подполья», героя повести «Кроткая», Свидригайлова, Ставрогина, Федора Павловича Карамазова.

В детективной развязке второго романа происходит еще одна метаморфоза – уже двойная: Черный Монах преображается в мифологическое чудовище, а далее в потерявшего свою розовошекость Алешу Ленточкина. «Немного не дойдя до узкой черной тени, Полина Андреевна остановилась – так страшно блеснули в прорезях куколя глаза. Должно быть, именно так сверкает взгляд василиска. Не святого праведника Василиска, а кошмарного посланца преисподни <...>

– Вот вы, оказывается, какой, Алексей Степанович, – молвила Полина Андреевна, содрогнувшись» [Акунин 2013: 447-448].

К концу романа Акунина образ Черного Монаха теряет свою мистическую загадочность, материализуясь в реального человека с преступными замыслами. В повести Че-

хова черный монах до конца остается явлением медицинским – видением раздвоенного сознания душевно больного героя.

3

В третьем романе «Пелагия и красный петух» заметно преобладает антропология Достоевского. На такое предположение наталкивает не только эпитафия к роману, в котором речь идет о чуде. Эпитафия взята из пятой главы «Старцы» первой книги романа «Братья Карамазовы». Хроникер-повествователь рассуждает о сочетании реализма и веры в душе Алеши, а далее говорит: «...мне так кажется, что Алеша был даже больше, чем кто-нибудь, реалистом. О, конечно в монастыре он совершенно веровал в чудеса, но, по-моему, чудеса реалиста никогда не смутят. Не чудеса склоняют реалиста к вере». А далее следует фраза, вынесенная Акуниным в эпитафия: «Истинный реалист, если он не верующий, всегда найдет в себе силу и способность не поверить и чуду...».

Но эта фраза у Достоевского имеет продолжение: «...а если чудо станет пред ним неотразимым фактом, то он скорее не поверит своим чувствам, чем допустит факт. Если же и допустит его, то допустит как факт естественный, но доселе лишь бывший ему неизвестным. В реалисте вера не от чуда рождается, а чудо от веры. Если реалист раз поверит, то он именно по реализму своему должен непременно допустить и чудо» [Достоевский XIV, 24–25]. Если усеченная цитата эпитафия романа Акунина предлагает не верить чуду, то продолжение фразы у Достоевского признает рождение чуда от веры. И на этом построена эволюция образа Пелагии в последнем романе.

Вопросы веры – ключевые в третьем романе трилогии. Именно о чуде рассуждает Пелагия в своем прощальном письме, которое читает Митрофан. Она передает разговор с Эммануилом:

«Он немножко подумал и спрашивает: “Скажи, верить в чудеса глупо?”»

“Нет, ответила я. – То есть да. Я не знаю. Надеяться на то, что в жизнь вмешается чудо и решит все твои печали, глупо”.

“Да, надежда на чудо – глупость, согласился он. – И бессмыслица. Такая же, как кричащий в Особенной Пещере красный петух”» [Акунин (2) 2016: 503].

Но уже после исчезновения Эммануила, в конце письма Пелагия, выстраивая две версии событий, действует по духовному завещанию романа Достоевского – допускает чудо, оставаясь реалисткой, то есть тоже покупает красного петуха и идет в Пещеру. «И ведь что самое поразительное: доказать и проверить что-либо в этой истории невозможно, как это и всегда бывает в вопросах веры. **Как сказано в одном романе, весь мир стоит на нелепостях**, они слишком нужны на земле. Если хочешь и можешь верить в чудо – верь; не хочешь и не можешь – избери рациональное объяснение. А что на свете много явлений, которые сначала представляются нам сверхъестественными, а после находят научное разъяснение, так это давно известно, хоть бы даже и на собственном нашем с Вами опыте. Помните Черного Монаха?» [Акунин (2) 2016: 510].

Эммануил только раззадорил Пелагию, сказав, что «надежда на чудо – глупость». Она же оспорила его, вспомнив, что «мир стоит на нелепостях».

Пелагия цитирует утверждение Ивана Карамазова в ответ на реплику Алеши «Я сказал нелепость...»: «Знай, послушник, что нелепости слишком нужны на земле. **На**



нелепостях мир стоит, и без них, может быть, в нем совсем ничего бы и не произошло. Мы знаем, что знаем!» [Достоевский XIV, 221].

Героиня Акунина приняла антропологический парадокс героев Достоевского, признав сосуществование в душе человека веры в чудо и одновременно убежденность, что это – можно признать глупостью (или, иными словами, нелепостью).

Зачем в этом рассуждении упомянут Черный Монах? Потому что в основе второго романа лежало антропологическое кредо, что всё сверхъестественное должно получить и получает реальное объяснение. Это более соответствовало антропологии Чехова (хотя и прямолинейно огрубляло ее) и закону детективного жанра, по которому развязка должна быть лишена мистики и получить реальное объяснение. А открытая развязка в третьем романе более соответствует антропологии Достоевского с его надеждой на восстановление царства справедливости (это «Буди! буди!» [Достоевский XIV, 61]), и тем самым детектив в третьем романе получает недетективную развязку.

Вернемся к началу романа, где происходит беседа Митрофания и Пелагии о том, правильно ли она избрала монашеский путь. «Я тоже думаю, что Богу ничего иного от нас не нужно – только чтоб всяк **свою дорогу** отыскал и прошел ее до конца. Взять, к примеру, тебя. Ведь ясно и мне, и тебе, что твое предназначение – **человеческие тайны разгадывать**». На что Пелагия отвечает: «Но неужто забыли вы (здесь Пелагия подняла лицо и посмотрела на Митрофания ярко заблестевшими глазами), что я к монашеству не от благочестия пришла и не от духовной силы, а **от самого края бездны**? Даже не от края, а **из самой бездны, куда неудержимо падала и уже готова была...**» [Акунин (2) 2016: 80].

Во-первых, здесь еще раз аллегорично переосмыслена ситуация пожелания Зосимы Алеше Карамазову: «Не здесь твое место пока. Благословляю тебя на великое послушание в миру» [Достоевский XIV, 71]. Во-вторых, в разговор введены три важные для антропологии Достоевского понятия: **выбрать свою дорогу, бездна и тайна**. О бездне падения рассуждает Дмитрий Карамазов [Достоевский XIV, 99], и его слова повторяет прокурор: «А вот именно потому, что мы природы широкие, Карамазовские, – я ведь к тому и веду, – способные вмещать всевозможные противоположности и разом созерцать обе бездны, бездну над нами, бездну высших идеалов, и бездну под нами, бездну самого низшего и зловонного падения» [Достоевский XV, 129]. Тот же Карамазов говорит: «Страшно много тайн! Слишком много загадок угнетают на земле человека» [Достоевский XIV, 100].

Один из своих важнейших постулатов человековедения молодой Достоевский определил в письме брату: «Душа моя недоступна прежним бурным порывам. Всё в ней тихо, как в сердце человека, затаившего глубокую тайну; учиться, “что значит человек и жизнь”, – в этом довольно успеваю я; учить характеры могу из писателей, с которыми лучшая часть жизни моей протекает свободно и радостно; более ничего не скажу о себе. Я в себе уверен. **Человек есть тайна**. Ее надо разгадать, и ежели будешь ее разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком» (М. Достоевскому, 16 августа 1839 г., Петербург) [Достоевский XXVIII, кн. 1, 63]. О важности выбора жизненного пути (дороги) рассуждают повествователь¹

¹ Например: «Просто повторяю, что сказал уже выше: вступил он на эту дорогу потому только, что в то время она одна поразила его и представила ему разом весь идеал исхода рвавшейся из мрака к свету души его» [Достоевский XIV, 25].

и персонажи романа «Братья Карамазовы», символический образ правильной дороги («дорога-то большая, прямая, светлая, хрустальная, и солнце в конце её») открывается Алеше в его кризисном сне у гроба Зосимы [Достоевский XIV, 326].

Конечно, в детективном романе речь прежде всего идет о тайне преступления, но даже при таком заземлении персонажи романа достаточно сложны, а «тайны» и «бездны» есть у многих героев трилогии о Пелагии. Какие «бездны» были на жизненной дороге Пелагии, нам не рассказано, но важны эти метафорические самохарактеристики духовной биографии героини.

В третий роман, наименее детективный из трилогии и наиболее интеллектуальный, введены и пророческие, кризисные сны Пелагии и Митрофания. Характеристика персонажа через его сновидения – важная особенность антропологии Достоевского. Пелагия видит сон, который сама назовет «жуткий и стыдный». Во сне оживает убитый Мануил и в порыве сладострастия срывает с нее крест. Только крик петуха заставляет ее проснуться [Акунин (2) 2016: 117].

Если развернутый сон Пелагии помещен в начале романа, то два сна Митрофания введены в конце. Он неожиданно засыпает во время чтения прощального письма Пелагии. Повествователь объясняет, почему моменты мгновенного засыпания возникают при сильном «нервном возбуждении» [Акунин (2) 2016: 487-488], а восприимчивый читатель может вспомнить сон Дмитрия Карамазова и описание самой ситуации мгновенного засыпания в романе Достоевского.

«Всё какое-то странное физическое бессилие одолевало его чем дальше, тем больше. Глаза его закрывались от усталости. Допрос свидетелей наконец окончился. Приступили к окончательной редакции протокола. Митя встал и перешел с своего стула в угол, к занавеске, прилег на большой накрытый ковром хозяйский сундук и мигом заснул. Приснился ему какой-то странный сон, как-то совсем не к месту и не ко времени». <...>

«Я хороший сон видел, господа, – странно как-то произнес он, с каким-то новым, словно радостью озаренным лицом» [Достоевский XIV, 456-457].

«С Митрофанием происходило *что-то странное*. Он с самого начала находился в сильнейшем волнении, которое с каждой страницей все усугублялось». <...>

«Мгновение назад еще читал, а тут вдруг поник головой, приложился правой щекой к лежащему на столе локтю и **сразу погрузился в глубокий сон**. Преосвященному один за другим приснилось два сна». <...>

«Тут он перевернулся с правой щеки на левую, и от этого ему стал сниться совсем другой сон». <...> «От этих слов на душе у Митрофания **сделалось спокойно**, и он проснулся» [Акунин (2) 2016: 487-489].

Мы видим, как Акунин перенимает онейропозитику классической литературы, хотя и сопровождает описание своими дополнительными деталями. Существенно, что пробуждение после кризисных, пророческих снов приносит успокоение персонажам обоих писателей. Первый сон Митрофания – о семейном счастье с Пелагией. Во втором сама Пелагия сообщает ему о том, что ее уже нет среди живых, и «она была окружена сиянием – не таким ярким, как Бог-Облако, но зато радужно-переливчатым, отрадным для глаз» [Акунин (2) 2016: 489]. Так Акунин прощается со своей героиней, через пророческий сон сообщая о ее судьбе.



Как и во втором романе, в третьем являются нераскаявшиеся грешники и показан духовный поединок Эммануила и убийцы («палача»), к которому пророк обращается со словами: «Несчастней тебя нет никого на свете. Твоя душа на помощь зовет, потому что Дьявол в ней совсем Бога задавил. Хорошее в душе – это и есть Бог, а злое – Дьявол» [Акунин (2) 2016: 491]. Вспоминается фраза Карамазова о загадках сердца человеческого: «Тут дьявол с богом борется, а поле битвы – сердца людей» [Достоевский XIV, 100]. А далее пророк показывает детское лицо убийцы с помощью гипноза, и Пелагия видит в этом «истинное чудо». Эммануил говорит: «Когда я смотрю в лицо человека, я многое слышу и вижу, потому что готов видеть и слышать. Это очень интересный человек. Совсем-совсем черный, а все-таки с белым пятнышком. Так не бывает, чтобы в человеке не было хотя бы крошечного белого пятнышка. У белых-пребелых то же самое, хоть капелька черная, да есть» [Акунин (2) 2016: 492-493].

Комментируя эту ситуацию, Пелагия в письме приводит объяснение Эммануила: «Знаешь, каждый человек, в любом возрасте, сохраняет свое первое лицо, с которым входил в мир. Только это лицо бывает трудно разглядеть. Ну как тебе объяснить? Вот встречаются два однокашника, которые не видели друг друга тридцать или даже пятьдесят лет. Случайно. Смотрят друг на друга – и узнают, и называют прежними смешными прозвищами. Их старые лица на мгновение становятся такими, какими были много лет назад. Детское лицо – оно и есть самое настоящее. Оно никуда не девается, просто с годами прячется под морщинами, складками, бородами...» [Акунин (2) 2016: 492].

В этой параллели узнаются детали раннего чеховского рассказа «Толстый и тонкий», но уже без всякого окарикатуривания. Писатель Акунин тем самым признает важность для него тонкого психологического чеховского рисунка.

Пелагия приводит и другие слова Эммануила о человеке, но читатель в них может узнать слова героев Достоевского. «Он поразил меня, сказав, что не знает, есть Бог или нет, *да это и не важно* (курсив в оригинале. – В. С.). Что ж, говорит, если Бога нет, то человеку и свинствовать можно? Не дети же мы, чтоб вести себя пристойно только в присутствии взрослых» [Акунин (2) 2016: 507]. Свинствовать – это и значит всё себе позволять. О том, что «всё позволено», если Бога нет, говорит Иван Карамазов. А его слова повторяет Ракигин: «А слышал давеча его глупую теорию: “Нет бессмертия души, так нет и добродетели, значит, всё позволено”» [Достоевский XIV, 76]. Вот как Дмитрий передает разговор с Ракигиным: «“Умному, говорит, человеку всё можно, умный человек умеет раков ловить, ну а вот ты, говорит, убил и влопался, и в тюрьме гниешь!” Это он мне-то говорит. Свинья естественная!» [Достоевский XV, 29].

Окончательное завершение приобретает в третьем романе образ обер-прокурора Победина через его проекцию на Великого инквизитора из последнего романа Достоевского. Именно Пелагия высказывает мысль, что их расследование убийства потому и зашло в тупик, что они не поняли главное: они оказались свидетелями «второго пришествия». Когда Эммануил понимает, что Пелагия угадала это, он произносит: «“Знаешь, а ведь ты не первая, кто меня узнал. Был еще один человек, прокуратор”. Снова началось, мысленно вздохнула я и обреченно спросила: “Две тысячи лет назад?” “Нет, три месяца назад, в Петербурге”» [Акунин (2) 2016: 505].

И далее следует контаминация сцен разговора из романов «Братья Карамазовы» и «Мастер и Маргарита» М. Булгакова. Нас интересуют параллели с первым из них.

Внешность Победина ранее была дана в романе через восприятие Бердичевского, но автор перенимает портретную поэтику Достоевского.

«Это девяностолетний почти старик, высокий и прямой, с иссохшим лицом, со впалыми глазами, но из которых еще светится, как огненная искорка, блеск».

«Он хмурит седые густые брови свои, и взгляд его сверкает зловещим огнем» [Достоевский XIV, 227].

В поэме Ивана Карамазова Христос молчит, а говорит только Великий инквизитор. В пересказе Эммануила дан равноправный диалог. Сравним фрагменты текстов двух романов.

«Он останавливается при входе и долго, минуту или две, всматривается в лицо его. Наконец тихо подходит, ставит светильник на стол и говорит ему: “ Это ты? ты?” Но, не получая ответа, быстро прибавляет: “Не отвечай, молчи”. <...> Зачем же ты пришел нам мешать?» [Достоевский XIV, 227-228].

«Клянусь, человек слабее и ниже создан, чем ты о нем думал! <...> Он слаб и подл» [Достоевский XIV, 233].

«Но он вдруг молча приближается к старику и тихо целует его в его бескровные девяностолетние уста. Вот и весь ответ. <...> “Ступай и не приходи более... не приходи вовсе... никогда, никогда!” И выпускает его на “темные стогна града”. Пленник уходит» [Достоевский XIV, 239].

«Вблизи обер-прокурор оказался **высоким и прямым, с иссохшим лицом, со впалыми глазами, которые светились умом и силой**. Глядя в эти удивительные глаза, Бердичевский вспомнил, что недоброжелатели называют обер-прокурора Великим Инквизитором. Оно и неудивительно – похож» [Акунин (2) 2016: 438].

«Вдруг старик взмахнул рукой, чтоб я замолчал. Нахмурил свои **густые седые брови** и долго, минуту или две, **всматривался в мое лицо**, а потом пронзительным голосом спросил: “**Это ты? Ты?!**” Сам же себе и ответил: “Ты...” И я понял, что он догадался».

«“Зачем ты пришел мне мешать? – говорит. – Мне и без тебя очень трудно. Клянусь, **человек слабее и ниже, чем ты думал! Он слаб и подл**. Ты пришел слишком рано”.

Я ему хотел объяснить, что так вышло само, но он мне не поверил. Упал на колени, руки вот так сложил и плачет. “**Вернись, откуда пришел**. Христом-Богом... нет, Отцом Небесным Тебя молю!” Я честно отвечаю, что рад бы вернуться, но не могу.

“Да-да, я знаю”, – сказал он со вздохом» [Акунин (2) 2016: 506].

Акунин делает окончание разговора истеричным и мелодраматичным, его персонаж остается среди людей неузнанным. Читателю представлена иная, чем у Достоевского, ситуация второго пришествия, которая лишена драматизма, но вплетена в детективный сюжет.

4

Подведем итоги. Художественная антропология Б. Акунина ориентирована на вторичное воспроизведение персонологии и психотипов разных писателей. В детективной трилогии о монахини Пелагии Акунин экспериментирует с персонажами Чехова и Достоевского, включает их в мир криминально-детективного цикла. Чужие образы подвер-



гаются обновлению через использование приемов наращивания, варьирования, совмещения, частичного наложения (контаминации) и вовлекаются в новые сюжетные ситуации. Так появляются Черный Монах (мифологический приквел черного монаха и одновременно образ-маска), Лев Николаевич (сиквел князя Льва Мышкина), Николай Всеволодович и Бубенцов (варианты Ставрогина), inferнальные красавицы Наина и Лидия (совмещение черт героинь Достоевского, Чехова и Островского), прокурор Победин и Эммануил (актуализация сюжета «поэмы» Ивана Карамазова о Великом инквизиторе).

При создании своих персонажей Акунин совмещает бинарный психологизм Достоевского и тайнопись послышного психологического анализа Чехова. Но, используя прием сюжетной градации, Акунин часто доводит ситуацию до гротеска. Так, чеховский образ черного монаха лишается своего мистического ореола и символического содержания. Чеховский психопатологический сюжет перелицовывается в криминальный, а таинственный, многозначный образ оказывается мистификацией, за которой скрывается авантюрист. Акунин придумывает предысторию псевдочеховскому персонажу, и тот получает имя и «Житие великого грешника Василиска».

К чеховской антропологии восходит и образ доктора Коровина, любопытного, но и равнодушного экспериментатора, который в новых условиях создает необычную лечебницу, где коллекционирует особенных пациентов с неврозами, психозами, галлюцинациями. Круг пациентов в лечебнице расширяется до тридцати (напомним, что в «Палате № 6» их пятеро).

Из антропологии Достоевского заимствуются приемы построения персонажей на принципах бинарного психологического анализа (черное / белое, нормальное / патологическое, божеское / дьявольское, бездна вверху / бездна внизу), изображения мгновенных психологических метаморфоз (преображение грешников, ситуации неожиданного раскаяния) и того, что в достоевковедении называют «обратное общее место», поэтика представления сцен скандалов и «надрывов», описания колебаний героев между верой и безверием.

В трилогии Б. Акунина нашли свое художественное продолжение криминальные сюжеты и знаковые образы художественной персоналогии Достоевского: Зосима (Митрофаней), князь Мышкин, Ставрогин и Макар Девушкин (Лаэрт Терпсихоров, Бубенцов), Великий инквизитор (обер-прокурор Победин), Иисус (Эммануил).

В первом и втором романах трилогии появляются образы inferнальных женщин, явно восходящие к антропологии Достоевского. Они лишены глубины, душевной грации и трагизма героинь Достоевского, но портретные описания, поведение, переживаемые страсти указывают на их генезис. Особенности лоскутной антропологии Акунина показаны на примере Наины и Лидии Евгеньевны. При создании этих женских образов писатель совмещал черты inferнальных красавиц Достоевского, линии судеб Нины Заречной и героинь драм Островского.

Самый образ Пелагии соединяет в себе хрупкость, отзывчивость чеховских героинь и внутреннюю силу, деятельную активность и духовность, жертвенность женщин Достоевского. Не случайно она – учительница (как многие героини Чехова) и монахиня, которая побывала «на краю бездны».

Узнаваемые чужие элементы в художественной антропологии Акунина не превращают его персонажей в марионеток. Напротив, узнаваемость делает их более досто-

верными и убедительными в новых детективных и бытовых сюжетных ситуациях. Не сравнивая несравнимое, все же скажу, что персоналогия русской классики для Акунина становится таким же неисчерпаемым источником визуальных типов и характеров, как мифология для древнегреческих драматургов и поэтов. Приоритет Чехова и Достоевского в трилогии о Пелагии объясняется не только пристрастиями автора, но и криминальной, психопатологической концепцией цикла.

Отдаленные друг от друга в пределах XIX века и принадлежащие к разным историко-литературным периодам, Достоевский и Чехов все чаще оказываются сопряженными в текстах современных писателей.

Литература

Акунин Б. Пелагия и черный монах. М.: Изд-во АСТ, 2013. 461 с.

Акунин Б. (1) Пелагия и белый бульдог. М.: Изд-во АСТ, 2016. 319 с.

Акунин Б. (2) Пелагия и красный петух. М.: Изд-во АСТ, 2016. 511 с.

Головачёва А. Г. «Скарпея Баскаковых»: Конан Дойл в содружестве с Чеховым // Весь мир театр? Весь мир – литература! Б. Акунин глазами заинтересованных читателей: Коллект. монография. М.: Буки Веди, 2016. С. 62-69.

Евлампиев И. И. Антропология Достоевского // Вече: Альманах русской философии и культуры. Вып. 8. СПб., 1997. Раздел «Монография в номер». С. 122-196.

«Звук лопнувшей струны». Перечитывая «Вишневый сад» А. П. Чехова: Сб. науч. работ / Составл. и науч. ред. А. Г. Головачёвой. Симферополь: ДОЛЯ, 2006. 136 с.

Овсяннико-Куликовский Д. Н. Из «Истории русской интеллигенции» // *Овсяннико-Куликовский Д. Н.* Литературно-критические работы: В 2 т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1989. С. 4-304.

Подорога В. А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. 1. Н. Гоголь и Ф. Достоевский. М.: Культурная революция, Логос, Logos-altera, 2006. 688 с.

Савельева В. В. Художественная антропология: Монография. Алматы: АГУ им. Абая, 1999. 281 с.

Снигирева Т. А., Подчиненов А. В. Трилогия Б. Акунина «Провинциальный детективъ»: от водевиля к трагифарсу // Уч. зап. Петрозаводского гос. ун-та. Филологич. науки. 2015. Май. № 3. Т. 1. С. 76-81.

Щербак Ю. Н. Вечная загадка Чехова // *Меве Е. Б.* Медицина в творчестве и жизни А.П.Чехова. Киев: Здоров'я, 1969. С. 269-274.





VII.
ГЕРОИ ЧЕХОВА
И ДОСТОЕВСКОГО
НА СЦЕНЕ И НА ЭКРАНЕ

К. А. Кокшенёва

Без креста. Достоевский на современной сцене
Изъятие христианской проблематики в творчестве Ф. М. Достоевского как проблема цензурирования классического текста

Аннотация. В статье проанализированы базовые принципы понимания произведений Достоевского на современной сцене, в том числе исследовано в качестве главной проблемы – сценическое прочтение классика вне религиозного (христианского) контекста.

Ключевые слова: современный театр, интерпретация, режиссура, классика, традиция, свобода, искусство в России, театральная критика.

Koksheneva, K. A.

Without the Cross. Dostoevsky as performed on the modern stage
Elimination of Christianity context in F. Dostoevsky's works as classic texts censoring issue

Abstract. In this article the basic principles of Dostoevsky's works interpretation on the modern stage are analyzed, in particular – as the central question – the stage interpretation of the classic devoid of religion (Christianity) context is investigated.

Keywords: modern theatre, interpretation, stage direction, classics, tradition, freedom, art in Russia, theatre criticism.

Достоевский – опыт прочтения. XX век

Проза Ф. М. Достоевского уже давно стала «театральным жанром» – в 1910 году в Московском Художественном театре ставят «Братьев Карамазовых» именно как роман и тем самым открывают Достоевскому дорогу на театральную сцену. Теперь уже и театр открыл присутствие драматического начала (драматической наполненности, драматизации реального жизненного начала) в творчестве писателя. Да, собственно и сам герой Достоевского Дмитрий Карамазов, говорит: «Какие страшные трагедии устраивает с людьми реализм!». Задолго до научных открытий М. М. Бахтина о «диалогичности» ро-

манов писателя театр понял и показал на сцене особые возможности искусства диалога в творчестве Ф. М. Достоевского, несмотря на то, что принято полагать неизбежным сопротивление романной формы сцене.

Одна из задач русского (советского театра) XX века как раз и состояла в том, чтобы при обращении к романам писателя «по возможности полнее воспроизвести сюжетные линии, язык произведения» [Достоевский и театр 1983: 417].

У нас нет возможности говорить о большой сценической истории «Театра Достоевского», как и обо всей полноте идей Достоевского, среди которых театр в каждое время выбирает то, что скорее характеризует театральное «сегодня» и восприятие идей Достоевского современниками. Так, К. Рудницкий в статье «Приключение идей: Ф. М. Достоевский на московской сцене конца 70-х – начала 80-х годов» подчеркивает, что, например, постановки «Петербургских сновидений» Ю. Завадским 1969 года (по роману «Преступление и наказание») и «Брата Алеши» А. Эфроса 1972 года отличало некоторое «романтическое воодушевление»: «Сквозь непроглядную тьму заблудших душ, запутавшихся судеб и трагически надломленных биографий пробивался луч веры в добро. После взаимных терзаний, горячечно запальчивых диалогов и надрывных монологов происходило замирение. Из дисгармонии приоткрывался выход в гармонию, из хаоса возникал порядок. В конце спектакля Завадского клубящуюся мглу **прорезали контуры огромного распятия**: оно возвышалось над миром как обещание спасения. В конце спектакля Эфроса юный Алеша Карамазов, поднимая вверх твердо напряженную руку, обращал прямо в публику свой призыв к честности и доброте» [Рудницкий 1983: 426] (здесь и далее выделено мной. – К. К.).

Однако новое театральное десятилетие принесло на сцену иные акценты в постановках по романам Ф. М. Достоевского. В спектаклях Валерия Фокина «И пойду, и пойду» («Современник», 1978), Юрия Любимова «Преступление и наказание» (Театр на Таганке, 1979), Павла Хомского «Братья Карамазовы» (Театр имени Моссовета, 1980) критик отмечает уже большую «жесткость» и даже «жестокость». Не было в них завершающей, разрешающей и гармонизирующей интонации, «напротив, действие завершается, но проблема остается распахнутой»: «Игра идет злая, сухая, без романтического пыла и блеска. Оговорюсь, впрочем, что в спектакле П. Хомского сквозит порой склонность к романтическим контрастам и гордой патетике. Но как раз эти приемы, казалось бы, сценически беспрюигрышные, бьющие наверняка, в яблочко, теперь проскакивают мимо цели. Романтические краски с сегодняшним восприятием Достоевского странным образом не совпадают. **Они гасят напряжение мысли Достоевского, притупляют ее нож**» [Рудницкий 1983: 427]. Филологи много раньше театральных режиссеров увидели, что у Достоевского «героиней была идея» (эта мысль прозвучала в работе Б. М. Энгельгардта «Идеологический роман Достоевского» 1924 года). Он же писал еще до выхода знаменитой книги Бахтина о Достоевском (1929 г.): «Принципом чисто художественной ориентировки героя в окружающем является та или иная форма его идеологического отношения к миру» [Энгельгардт 1924: 90].

Исследователи (Переверзев, Энгельгардт, Бахтин) говорили то, что много позже стало существенно и для театра: Достоевский не бытовой автор, он вытаскивает своего героя из быта в пространство напряженного и катастрофического переживания мира; его персонажи живут не просто в «петербургском углу», но сам «угол» есть не жизненное

и не «биографическое время», но «кризисное время» (Бахтин). Бахтин будто описывал театральное пространство, когда говорил, что для Достоевского важны не «комнаты», а «порог, прихожая, коридор, площадка, лестница, ступени ее, открытые на лестницу двери, ворота дворов», то есть «пространство входа и выхода». Но павильоны-комнаты (замкнутое с четырех сторон пространство), кабинеты и спальни, гостиные и столовые, нужные Гончарову, Толстому и Тургеневу, – Достоевскому совсем не нужны [Бахтин 1979: 199]. Конечно, тут есть некий нажим исследователя – он, естественно помнит, и про дом Карамазовых или дом Рогожина, про келью старца Зосимы и прочие «интерьеры» романов Достоевского, но ему было важно подчеркнуть: перед нами **предельное пространство**. Как в «Преступлении и наказании», например, – поскольку перед нами вообще уникальное эпико-трагическое сочинение; перед нами огромные массы противоборствующих идей, носителями которых являются герои Достоевского; перед нами катастрофические сшибки характеров, втянутых в фантастический динамизм мысли писателя. Но, конечно, лишать **плоти саму жизнь** – такой задачи Достоевский не ставил (он «не боится никаких трущоб и никакой жизненной грязи», сопрягая их с «предельным выражением мирового зла, разврата, низости и пошлости») [Бахтин 1979: 132].

К. Рудницкий подчеркивает, что еще до конца 60-х годов XX века «...прикосновения режиссерской руки к грязи и мерзости оставались короткими, беглыми, вкрапления “трущобного натурализма” вносились в ткань спектакля малыми, точно отмеренными порциями. Они возникали ради контраста к высоким помыслам и духовным борениям героев. Грязное призвано было оттенить побуждения чистые. Мерзкое указывалось, дабы отчетливее проступили черты благородные, низменное прилежно служило возвышенному» [Рудницкий 1983: 430]. Соня в спектакле Завадского была «просветленной», несмотря на то, что у нее был «желтый билет» и она занималась проституцией. На первый взгляд, кажется, что советский театр 60-х был жестко цензурирован по части сценической «грязи» и прочих «неприличий». Но у нас есть основания считать, что это не так. Вряд ли Эфрос и Завадский из страха оставляли в Достоевском чистоту. Тем более что тот же критик дальше говорит о возникшем совсем ином духе в театре 70-х – 80-х годов: «Если сегодня театры не боятся подобной “грязи”, то объясняется это, прежде всего, возросшим и обострившимся интересом к прозе Достоевского как к прозе по преимуществу идеологической. Готовность безоглядно пройти вместе с великим автором сквозь все коллизии, которые претерпевает в его романах идея, заставляет режиссеров забывать о брезгливости и громко, в полный голос говорить о том, что прежде робко замалчивалось или торопливо – чем быстрее, тем лучше, – упоминалось. В этой новой театральной ситуации “трущобный натурализм” уже не вводится в спектакль гомеопатическими дозами. Он подчас захватывает спектакль полностью, целиком. Тут-то и выясняется, что на угрюмом низменном фоне “приключения идей” обретают максимальную ярость и ясность, выступают с необходимой Достоевскому агрессивностью» [Рудницкий 1983: 430].

Данное утверждение К. Рудницкого представляется сколь точно отражающим театральную тенденцию (движение к «трущобному натурализму»), как и видится категорически спорным в той своей части, когда критик полагает, что «угрюмый низменный фон» позволяет максимально (предельно) раскрыть мир идей Достоевского, приписав ему и «агрессивность». Если же посмотреть на современный театр и его понимание

Достоевского, то он, безусловно, в своем «трущобном натурализме» ушел еще дальше – никаких сценических средств для него «не жалко». Но если критик К. Рудницкий говорит о «подцензурном» советском театре и выделяет в нем эту тенденцию, а мы будем говорить о бесцензурном современном театре и тоже увидим в нем ту же тенденцию, – значит, есть нечто «типическое» в понимании Достоевского и оно не связано с «современностью», «злостью дня» и «духом времени». Но тогда с чем же?

Попробуем и на этот вопрос найти ответ.

Достоевский – отказ от прочтения. XXI век

Достоевский никогда не покидает современной сцены. В прошлом сезоне (2015–2016) это были премьеры спектаклей: «Смешной человек» (Мастерская Петра Фоменко, реж. Федор Малышев); «По дороге в...» / *Русские сны по Ф. Достоевскому* (МТЮЗ, реж. К. Гинкас); «Князь» (Театр имени Ленинского комсомола, реж. К. Богомолов); «Братья Карамазовы» (Небольшой драматический театр, Санкт-Петербург, реж. Л. Эренбург). В афише всех спектаклей заметны «жанровые уточнения» и часто – смена названия произведения классика: «Смешной человек» – *концертданеконцерт, пробы и ошибки*; «По дороге» – «*русские сны*» по произведению «Преступление и наказание»; «Князь» – «*опыт прочтения романа Достоевского “Идиот”*»; и только Л. Эренбург в дипломном спектакле своих студентов не изменил названия и не стал придумывать «новый жанр».

Итак, современные режиссеры нам предлагают «опыт прочтения», «сны», «концерт». И тут я вижу не только неизбежное «бессилие» сцены перед огромными романскими пространствами Ф. М. Достоевского (попробуй не упусти ни одной линии в «Братьях Карамазовых» или в «Преступлении и наказании!»), но скорее установку современного театра на «интерпретационную дуэль» с автором. В любом случае, **я полагаю, что современное режиссерское сознание характеризует «опыт прочтения», но не «опыт понимания».** Вряд ли можно оспорить, что оба этих усилия имеют разные цели и разные «внутренние задания».

Самое первое и существенное мое наблюдение: все названные спектакли составляют по отношению к «опыту понимания» эстетическую и интеллектуальную оппозицию. «Опыт непонимания» тут принципиален и совершенно не связан с проблемой перевода литературного повествовательного языка на театральный сценический язык.

Безусловно, все режиссеры, обратившиеся к Достоевскому, знают о том, что анализу, истолкованию, исследованию его произведений посвящены десятки трудов филологов, философов, театральных критиков и театроведов. Некоторые из них, как К. Гинкас, много раз на протяжении нескольких десятков лет обращались к творчеству писателя. Следовательно, они имели возможность узнать, что **«Творчество Достоевского религиозно, национально, художественно**: он любил Христа, любил Россию, имел поэтический дар» [Авдеенко 2014: 204]. Достоевский прямо (и не раз) свидетельствовал о своей вере: «Мы в семействе нашем знали Евангелие чуть не с первого детства» [Достоевский XI, 134]; «Не как мальчик же я верую во Христа и Его исповедую, а через **большое горнило сомнений моя осанна** прошла...» [Достоевский XXVII, 86]; «Русский народ весь в Православии и в идее его. Более в нём и у него ничего нет – да и не надо, потому что Православие всё. Православие есть Церковь, а Церковь – увенчание здания и уже наве-

ки. <...> Кто не понимает Православия – тот никогда и ничего не поймёт в народе. Мало того: тот не может и любить русского народа, а будет любить его лишь таким, каким бы желал его видеть» [Достоевский XXVII, 64].

Все четыре спектакля, поставленные на нашей сцене в сезоне 2015–2016, «**изымают**» из Достоевского его религиозность и национальную природу произведений. В советское время такой подход был неизбежен: интернационализм сбивал национальный фокус (в Достоевском акцентировали «всемирную отзывчивость»), а обязательный атеизм – полное исключение христианских мотивов. Собственно понимание Достоевского, адекватное по задачам творчеству Достоевского, – это очень короткий исторический промежуток (со второй половины XIX – начала XX-го века и отдельные малочисленные современные исследования И. А. Ильина, Е. А. Авдеенко, М. М. Дунаева). Но стоит признать, что творчество Достоевского всегда вызвало полярные оценки. Попытки (символические намеки) на христианскую природу романов писателя мы видели даже в советское время – например, в «Преступлении и наказании» 1969 года («В конце спектакля Завадского клубящуюся мглу **прорезали контуры огромного распятия**: оно возвышалось над миром как обещание спасения»), но совершенно не видим сегодня.

Некоторые установки советской культуры («нравственное отношение к классике», например) позволяли театрам зачерпнуть в Достоевском много больше, чем делает это современный театр. Довольно точно описывает Я. Билинкис эти типичные подходы советской эстетики, говоря об одном из лучших спектаклей по роману Достоевского «Идиот» Г. А. Товстоногова с И. Смоктуновским в главной роли: «В показанном Г. А. Товстоноговым <...> в 1958 году на сцене Большого драматического театра имени М. Горького “Идиоте” – установка на максимальную приближенность разворачиваемого действия к внутреннему движению инсценируемого произведения провозглашалась, декларировалась в самом спектакле, – именно в этом был, по-видимому, главный смысл воссоздания перед зрителем кинопроекцией страниц старого, времен Достоевского, издания романа.

Выступая в печати вскоре после выпуска “Идиота”, режиссёр рассказал о том, как перенималась, усваивалась спектаклем в процессе его создания от произведения Достоевского “бесперывность действия <...> совершенно необходимая в композиции этого романа”. Само тело спектакля, таким образом, динамически формировалось здесь из живой материи романа.

Однако “Идиот” 1958 года был рассчитан и на известное противоборство с книгой. Не допустив из романа на сцену “новую молодежь”, оставив без внимания мучительность вопросов, терзающих душу обреченного на смерть Ипполита, спектаклю стремились придать призывность, “высветлить” в Мышкине прежде всего **самоотверженную отданность цели**, с которой он пришел к людям.

<...> Смоктуновский ни в коей мере не играл пример и образец, не звал за собой, не отстаивал ответов и решений. <...> И с новой силой и по-новому подтверждалась глубочайшая оправданность того виденья человека, какое ввел в “Идиоте” Достоевский: ведь спустя почти столетие оно для Смоктуновского оказалось *своим*» [Достоевский и театр 1983: 417-418].

Критики отмечали в Мышкине-Смоктуновском безупречную сдержанность, его странные интонации, его тип говорения – всё казалось идущим «от сердца» и очень «достоевским»: «Смоктуновский как раз редкостно, поразительнейше нес в Мышкине



всей плотью своей – в каждом движении, жесте, в интонации – **миссию всеобщего спасения**. Линия здесь протягивалась, как ни странно это может показаться тем, кто спектакля не видел, именно так, прямо: от манеры глядеть глаза в глаза или даже открывать дверь прикосновением, а не ударом, не толчком – к неизбежному, **непреходящему чувству собственной ответственности своей за всё человечество**. А затем, после Мышкина, Смоктуновский сыграл в Достоевском и нечто совсем другое, противоположное – Порфирия Петровича в кинофильме Л. Кулиджанова» [Достоевский и театр 1983: 425].

Нет никакого сомнения, что тема Достоевского Князя-Христа совершенно «не вычитывалась» советскими режиссерами из романа: *«самоотверженная отданность цели»* вполне корреспондировалась с «отданностью цели» советского человека (и тоже – самоотверженной), а «миссия всеобщего спасения» коррелировалась с «миссией» коммунистического мировоззрения, которое было избавительным для трудящихся всего мира (критик прямо указывает на *«всё человечество»*).

Князь Мышкин хотел «спасения мира красотой», только красоту, конечно, сам автор понимал так, как и почитаемый им святитель Тихон Задонский: «Христос есть красота для человека» [Иоанн Маслов 1996: 432]. Впрочем, и земная красота (Настасьи Филипповны или Аглаи) – тоже есть сила, причем необоримая, с ней можно «мир перевернуть». Только зачем? О соединенности красоты с добротой князь знает: «Ах, кабы добра! Всё было бы спасено!» – говорит он о натуре Настасьи Филипповны. Земная красота – «скоромимоходящая», и «положительно-прекрасный человек» князь Мышкин это знает точно. А для Достоевского такой Мышкин – сострадательный, ребенок душой, смиренный и невинный, чистый и не гордый по натуре – выведен с целью дерзкой: осуществить в романе, в земном бытии, идеал красоты обоженного человека, князя-Христа. Впрочем, даже те исследователи, которые с вниманием и сочувствием относились к Достоевскому, критически оценивали эту его идею в романе «Идиот». Константин Леонтьев видел в Мышкине вообще измену христианству, то есть его моральный идеализм с его точки зрения как раз вредил вере. Его поддерживал и Лосский: «Образ Мышкина чрезвычайно привлекателен; он вызывает сочувствие и сострадание, но от идеала человека он весьма далёк. Ему не хватает той силы духа, которая необходима, чтобы управлять своею душевною и телесною жизнью и руководить другими людьми, нуждающимися в помощи. На чужие страдания он может откликнуться лишь своим страданием и не может стать организующим центром, ведущим себя и других сообща к бодрой жизни, наполненной положительным содержанием» [Лосский 1953: 188]. Так называемые «религиозные философы», многие из которых – бывшие марксисты – как и в данном случае Лосский, держались при всем при том позитивизма, а вот Леонтьеву явно не доставало пассионарности веры в героя Достоевского.

Не удивительно, но позиция Лосского перекликалась с тем, что привносили в Достоевского деятели советского театра, наполнявшие Достоевского «положительным содержанием».

Если советский эстетизм (соцреализм) боролся с традицией и тем самым невольно ее актуализировал, то современный посттеатр (постмодернизм) **не борется с традицией. Он к ней равнодушен. Он ее не замечает. Её для него попросту нет**. А уж что говорить о вере в Бога современных художников, если Достоевский более полутора веков тому назад констатировал: «Вера в Бога в личностях пала». Безусловно, если режиссер



не живет в христианской традиции – она для него в лучшем случае «книжная» – то полнота (художественная в том числе) Достоевского априори недоступна ему.

Что же ему в таком случае доступно?

Доступна **замена, подмена, отмена, искажение**: он подменит собой, своим «протением» мир героев Достоевского; он отменит в нем то, что сам не может вместить (христианство); он заменит художественную и смысловую реальность Достоевского на то, чего в ней нет. Так поступил К. Богомолов, подменив Достоевского своим «хотением».

Называя спектакль другим, чем роман, именем – «Князь», режиссер демонстрирует определенное филологическое знание: именно таким было название романа в замысле. Но Достоевский несколько раз пишет в черновиках «Князь Христос», что как раз отбрасывается режиссером. У него Князь – «медитативный», «из театра сновидений», технику которого использует режиссер в работе с актером, но этот князь не верит во Христа. Режиссер сосредоточен не просто на красоте (женской), но на красоте «падшего ребенка». Модная тема педофилии насильственно приписывается Достоевскому, и совершается это с помощью приема подмены. Знание одного явления – «слезы ребенка» у писателя – редуцируется на современную проблему педофилии (как «актуальнейшую»). «Я защищаю мир от детей», – говорит Фердыщенко, превращенный в спектакле в полицейского.

Вывих. Сдвиг. Неправильность. Изнанка.

Именно это констатирует театр (артисты и режиссер). Констатирует обреченно и уныло. Впрочем, иначе и не могло быть. Без Христа. Правда, критика полагает, что именно так режиссер приник к мейерхольдовской традиции – традиции ставить «все-го Достоевского» сразу. Критики увидели «многослойную философскую сагу» там, где «приглашаются на казнь» не только герои Достоевского, но и зрители [Шендерова 2015].

Прибегает режиссер и к **простейшей актуализации и «социализации»** как главному способу «разборки» со сложными темами Достоевского. Был князь Мышкин – стал Тьмышкин. Река Мойка (ну да, там Пушкин жил и умирал) станет Помойкой. Кому нынче интересны страдания без патологии? Режиссер полагает, что никому, а потому поступает примерно так же, как революционная матросня, ворвавшаяся в царский Зимний дворец в 1917 году, – гадившая в фарфоровые вазы, на портянки разрывающая парчовые шторы. «Князь идет пописать в воду», «Его моча чиста, как слеза ребенка», – такие титры появляются на экране. (В современном театре экран и видеопроекции или бегущая строка есть практически в каждом спектакле). Вот и «слезу ребенка» вспомнили...

Страдающую Настасью Филиппову Богомолов превращает в **не** страдающую девочку Настю, – девочку развратную, вовлеченную в круг педофилов, которые ее передают друг другу (то под видом «свадьбы», то под видом «удочерения», а она совершенно отчетливо сознает, что они с ней делают, и называет это соответствующими словами). В педофилов превращены ВСЕ героини – и они, конечно, «осовременены» самым вульгарным бытовым образом. Госчиновником стал Епанчин, Тощий – депутатом Ашенбахом, Рогожин генералом вооруженных сил РФ, да и сам Князь, который не «Идиот», а Тьмышкин, тоже не прочь попользоваться девочкой... Из романа выдраны только те страницы, которые пригодны для этой цели – для набора педофильских «картинок».

К Достоевскому вся эта ролевая имитация (сладоэротика, растлители детей и дети растленные) не имеет ни малейшего отношения. Как-то нечистоплотно к Федору

Михайловичу пристегивать нынешние «дрянь и грязь» – педофилию, властных развратников, борьбу гомосексуалистов за присутствие на современной сцене и в современной культуре. (Ода гомосексуальному типу педофилии в спектакле тоже есть – это рассказ о страсти «депутата» к мальчику Тадзио из «Смерти в Венеции» Т. Манна; это – самое эмоционально-богатое место спектакля, вызвавшее одобрительные аплодисменты нескольких зрителей, испытавших, очевидно, специфическое «эстетическое наслаждение».) Добавление рассказа о мальчике Илюше Снегиреве (из «Братьев Карамазовых»), в сущности, продлит тему насилия: мальчик отправлен умирать в хоспис, настроения в котором среди умирающих детей вполне бодро-пионерские (они говорят, что «умирают, ничего не совершив»), и звучит всё это весьма двусмысленно).

В общем, «опыт прочтения» классика режиссером Богомоловым убедил только в одном – все дело в том, КТО читает классика и с какой целью. Силиконовое, так сказать, прочтение без каких-либо художественных затрат интересно только тем, кто находится в рабстве «нового театра». Ну и еще, пожалуй, модной буржуазной публике, которая морщила лбы (если это мужчина) и капризно вздергивала носики (если это женщина), повторяя при этом, что как-то тут «всё непросто». Собственно, такая публика Достоевского не читала, и отличить его от не-Достоевского не сможет никогда, а потому удовлетворится чем угодно, если это спектакль от «брендового» режиссера. «Бренды» же производятся «за углом» – «в подвале» критического цеха.

«По моему хотенью...»

Спектакль Камы Гинкаса ««По дороге в...» (Русские сны по Ф. Достоевскому)» в Московском ТЮЗе – безусловно, один из тех немногих, где сохраняется серьезный (без постмодернистского ёрничания) взгляд на писателя. Но перед нами собственно сцены из «Преступления и наказания», сгруппированные режиссером вокруг двух лиц – Раскольников и Свидригайлова. И нет никакого сомнения, что именно Свидригайлов тут главный герой. Режиссер акцентирует это и выбором артистов: Свидригайлова играет известный и опытный артист Игорь Гордин. Раскольников – молодой Эльдар Калимулин.

В таком смысловом переносе проблемы с «преступления и наказания» на «человеческое подполье» тоже слышится «голос времени». Критик называет преступление Раскольникова «мальчишеским идейным убийством» и с пониманием относится к выдвиганию в спектакле Свидригайлова – «одного из самых сложных убийц Достоевского» [Егошина 2015].

«Сложный убийца» в сценической интерпретации сразу **обозначен** – через гибель жены (Раскольников прямо утверждает: «Это ж вы ее убили!»); через убийство дворового человека и четырнадцатилетнюю девочку-самоубийцу, оскорбленную им, Свидригайловым. Режиссер сталкивает в драматическом диалоге, собственно, двух убийц – Раскольников в спектакле выведен на сцену уже после убийства старухи и Лизаветы (но, к сожалению, артист не смог сыграть это состояние «после убийства», а потому он изначально проигрывает «диалог» Свидригайлову). Гинкас отказался от полноты идей Достоевского, отказался от главных смысловых магистралей романа, выведя на сцену сладострастника самого «высокого пошиба», то есть предельно-разнузданного. Интересно, что эта тема «конфликта характеров» у Достоевского привлекала всерьез критиков и театр позднее-

советского периода. Содержательна и типична мысль К. Рудницкого: «Неожиданность царствует безраздельно. Неожиданность излома ситуации, неожиданность внезапного – с непредвиденной стороны, каким-то шальным боковым лучом – высвечивания уже известного факта, а главное, главное – неожиданность **разбега, выверта и прыжка мысли**, то претендующей на вселенский, всечеловеческий масштаб, то растекающейся по тонким капиллярам вроде бы совсем ничтожных, но пакостных, ядовитых мыслишек. Вся эта **фуриозная толчея неожиданностей антагонистична стабильности и не терпит никакой цельности. Самая целостность человеческой личности ставится под вопрос.** Традиционно прочное ядро «характера» расщепляется. <...> В новых постановках Достоевского акцент переносится с людей на идеи, происходит сдвиг из сферы замкнуто психологической в сферу открыто идеологическую. **Речь идет не о переживаниях человека, а о судьбах человечества – это ведь единственно интересный для Достоевского аспект.** Сказанное не означает, будто психологизм отменяется или теряет цену. Напротив, он в большой цене, котируется высоко. Но правда психологии не самоцель, вообще не цель. Углубленность в психологию необходима постольку, поскольку она помогает понять приключения идеи, ведущей героев на дыбу беспощадного самоанализа. “Уюта нет, покоя нет”, руки у камина согреть некогда, огонь камина, если уж есть камин, никакого умиротворения не сулит (вспомните камин у Настасьи Филипповны!). Повторяю, игра ведется сухо и зло, нервозно и жестоко» [Рудницкий 1983: 432].

Не случайно я выделила у К. Рудницкого такие мысли, как «судьбы человечества» и «отсутствие целостности в личности». (Сравните с другим исследованием, примерно того же времени: «Дело в том, что в поэтике Достоевского цельность личности – тяжелая болезнь, симптомом которой является художественная неубедительность образа» [Вайль, Генис 1991: 162]).

Марксистская материалистическая философия и эстетика не могли видеть, что теория, сочиненная Раскольниковым, парадоксально близка теории и практике социалистов (и социализма): люди делятся на разряды – «первый разряд всегда – господин настоящего, второй разряд – господин будущего». Люди будущего «имеют дар или талант сказать в среде своей *“новое слово”* (курсив Достоевского) и для своей идеи, для будущего, для всего человечества могут разрешить себе “кровь по совести”»... Библиист и филолог-классик Е. А. Авдеенко говорит: «Когда возникает идея, что наступает царство *новой правды* (после Христа – *новой*), то на русской почве (Достоевский был *почвенником*) эта идея попадает в сферу утопии, а у нас, где утопия, там – “всё позволено”. Утопист на русской почве – чума. Отдать свое существование за идею, за надежду, даже за фантазию – это подстерегающая русских ошибка сердца» [Авдеенко, Московцева 2014: 190].

Мы видим два сущностно-разных подхода к идеям и ценностям Достоевского – у К. Рудницкого и Е. Авдеенко.

Казалось бы, в наше время именно теория Раскольникова «деления людей на два разряда» просто вопиет о себе. Но почему эта теория вообще стала возможной – ведь она явно стала следствием другой мысли Достоевского?! Верно. Источник в том, что «Если Бога нет, то всё позволено». И понимать это стоит буквально – **позволено буквально всё**. И массовые расстрелы, и массовые убийства, и любые иные зверства людей.

В современном театре эти идеи писателя не интересны, потому как Достоевского не умеют читать.

Я в своих рассуждениях о Достоевском без Креста буду опираться на труды Е. А. Авдеенко, полагая именно его образцовым исследователем творчества Достоевского.

Попытаемся вычленить у Е. А. Авдеенко систему доказательств актуальности «теории Раскольникова» для нынешнего дня.

Итак, если всё позволено без Бога, значит, мы можем развернуть это утверждение и посмотреть на него с другой стороны: «Можно ли быть нравственным без веры в Бога, существует ли автономная (и независимая от религии) этика?» [Авдеенко 2014: 275].

В России, мы видим, увы, сегодня тоже «всё позволено». Особенно всё позволено было в наши 90-е годы, когда наличие «крыши» на любом уровне совершенно освобождало от закона. Если судья берет взятки и вертит законом, как дышлом, и при этом все об этом информированы, то можно продолжить и мыслью Раскольникова: «Доведите до последствий, и выйдет, что людей можно резать».

С другой стороны, «деление людей на два разряда» тоже очевидно в нашей жизни (незначительная часть богатых олигархов владеет основными природными ресурсами страны, например). И одна часть людей (первый разряд) «дозволяет своей совести» распорядиться по своему усмотрению жизнью других людей (второго разряда): «Тем, кто не нужен для первого разряда – можно дать умереть» (слова Раскольникова).

Авдеенко подчеркивает, что для людей «первого разряда» нет понятия «народ». И они не могут вразумиться, потому как, говоря словами пророка – «они едят народ мой, как едят хлеб». Их совесть покойна – они говорят, что «на Руси так было всегда». Например, «всегда воровали из казны».

Но, говорит Авдеенко, замысел Достоевского тем и вечен, тем и огромен, что он обнаруживает в человеке некое особенное «русское чувство». Что это за «чувство» такое? Удадь, вольница? Доблесть и бесстрашие? Достоевский называет другое – это «странная способность поворотить против своей подлости и... «страдание принять» [Авдеенко 2014: 276]. То есть у русских людей есть «некая особая надежда». От русских можно ждать такого неожиданного поворота (перемены в себе), а от «первого разряда», живущего в России и не ставшего русским, – этого поворота ждать не стоит.

Достоевский изучает человека русского, а не некий мировой продукт – всечеловечество: он видит, что в нем «что-то предшествует покаянию и предваряет совесть, какое-то (какое?) “русское чувство”. В этом – весь замысел романа Достоевского “Преступление и наказание” и его смысловое ядро: нравственное начало в человеке лежит глубже, чем совесть. Одно известно точно: где есть русское чувство, там нет деления на разряды, а где нет деления на разряды, там – народ» [Авдеенко 2014: 278]. Печально, но это «деление на разряды» коснулось и нашей Церкви (св. Иоанн Кронштадский отмечал главный порок последних времен: «Равнодушие предстоятелей церкви к поглощению истины неправдой»). Таким образом, идея Раскольникова, которая критикам кажется «юношеским максимализмом» и простым «идейным убийством», на самом деле гораздо глубже, как, несомненно, и актуальнее: нет деления на разряды – есть народ русский, есть Божий народ.

Нет возможности подробно говорить о романе, придется сразу дать ответ: **нравственность национальна**; источник нравственного в человеке равен источнику жизни, а источник жизни – в Боге. Однако, в определенные моменты жизни человек «бездны веры и неверия может созерцать в один момент». Раскольников говорит Порфирию, что «верит в Новый Иерусалим» (и это так), и говорит Свидригайлову, что «не верю в буду-



щую жизнь» (а значит, и в Бога) – и это тоже правда. Заметим, что сострадательный и добрый человек Раскольников тащит на себе огромную тяжкую идею; он становится в какой-то момент **по убеждению и принципу** безумцем и убийцей.

Конечно, Свидригайлов идет дальше Раскольникова. Так, режиссер К. Гинкас о нем пишет: «Свидригайлова не поймешь. Он всё время то ли шутит, то ли говорит серьёзно. То ли страдает, то ли юродствует. То ли сходит с ума, то ли прикидывается. Он – шулер, но врёт редко. Он – убийца, но доказать это невозможно. Он – соблазнитель малолетних, но отчаянно любит Дуню. Свидригайлов – философ. Он, как и все герои Достоевского, жаждет правды и справедливости. Он не согласен жить, если нет и как-то не предвидится эта справедливость. Это русские сны. Русские сны по Ф. Достоевскому» [Гинкас].

Свидригайлов как раз уже решился предпринять «вояж», «поездку в Америку» – то есть самоубийство. Если Раскольников «созерцает две бездны одновременно», то Свидригайлов несет в себе последнюю, окончательную степень безумия (он много лет несет последствия своих преступлений), и в отличие от Раскольникова (который весь роман пытается осознать преступление), Свидригайлов уже довольно и окончательно всё осознал. Результат такого осознания – **«комната с пауками» (вечность), «другие миры»** (является к нему покойная Марфа Петровна) и **тотальная «скука»**. Но проблема в том, что самоубийство – это «крайний бунт человека против Бога». Бунт же Свидригайлова – мистический. Он не отвергает вечности, но она у него будет с «грязнотцей», «скучной»: «Так и надо», он бы «нарочно и непременно» именно такую вечность и сотворил. Он не хочет иной вечности! Аркадий Иванович Свидригайлов, бунтуя против Бога, **согласен терпеть пакостную вечность**, а Марфа Петровна (им умученная жена, но и ему же являющаяся и велящая ему умереть, а потому они у Авдеенко – «соучастники смерти один для другого») в этом браке добывала (и добыла!) **право пострадать даже и до смерти**.

К сожалению, доказательством того, что театр не прочитал со всей глубиной Достоевского, стало отсутствие на сцене Марфы Петровны. Или Сони – идейного антагониста Свидригайловых.

Да, оба героя спектакля (и романа Достоевского) – это «герои бунта», и оба – убийцы. Театр тут ставит точку, будто не замечая, что итог их жизни принципиально разный. И существенная мысль Достоевского, что «бесконечное одиночество Раскольникова может быть побеждено, поглощено только таким же бесконечным ненасытимым состраданием» [Авдеенко 2014: 255], – эта мысль Достоевского в спектакле блистательно отсутствует.

Спектакль, напомним, называется «По дороге в...». «...Главное действующее лицо – Свидригайлов. Это он всё рвётся куда-то. Может, в Америку, а может быть, совсем не туда. Во всяком случае, он и Раскольникову предлагает отправиться туда. Куда “туда”?» [Гинкас]. К. Гинкас не дает ответа, а «вояж в Америку» понимаем как-то буквально, обозначая это движение как «дорогу». На самом-то деле, как было показано выше, речь идет о «дороге в иной мир». «Вот это мгновение перед смертью Гинкасу, похоже, в театре интересней всего, – пишет О. Егошина. – Смерть как преступление. Смерть как наказание. Смерть как искупление и примирение. Смерть как конечный пункт изрядно надоевшего пути» [Егошина 2015]. Так читает Достоевского в театре современная критика: не понимая существа. Но каков театр – такова и критика.

К спасительной (религиозной) силе сострадания и страдания современный театр глух. И еще – он слеп для мысли, что «преступление и есть наказание до его совершения», потому решиться на преступление (раздражить в себе решимость, хотение) – это уже выход из себя, это уже состояние мучения. Именно во сне Раскольников увидел (стал зрячим) свое преступление как вселенскую катастрофу. Во сне он увидел ту «ошибку сердца», о которой говорилось выше. Сознание героя «расширилось на народ» и он увидел, какой страшной будет катастрофа, если весь народ тоже совершит подобную «ошибку сердца» (а он ее совершит в 1917 году). Тут и рухнула его теория разрядов. Тут и увидел он, как «перед всеми виновен». Это был сон-весь, сон-видение. И только теперь стал открыт путь героя к раскаянию-покаянию. Так был открыт путь к милости Божией.

Пока теория не рухнула, совесть Раскольникова была покойна. И на каторгу он шел совершенно ни в чём не раскаиваясь. В «Сне смешного человека» ведь та же мысль – «я пред всеми виноват», «я разрушил весь мир» (или, как сказал старец Зосима, все виноваты пред всеми, каждый – перед каждым). Современный театр этой религиозной логики не понимает. Сон Раскольникова был невозможен до Боговоплощения. До Христа такой сон был невозможен.

Достоевский глубоко изучил проблему «утробы» в человеке – ««утроба, живот, жизнь”... Есть такое начало в человеке и в мироздании – жизнь» [Авдеенко 2014: 271], и оно никогда не обманывает, но и не менее глубоко он заглянул в сознание человека, которое «обманывает».

Современный театр этого не чувствует: «Как всегда у Богомолова, классические сюжетные линии пронизывает масскульт – и голос Валентины Толкуновой вовсе не случайно призывает посмотреть, из чего сделаны наши мальчишки и наши девчонки. Режиссер – с жестокостью ребенка, отрывающего голову у куклы, – разламывает стереотипы и хочет докопаться до того, что же там спрятано внутри. Отсюда фарсовая сцена смерти Илюшечки из “Карамазовых” и придуманные монологи обитателей детского хосписа, виртуозно сыгранные Виктором Вержбицким. Хоспис – это вообще, по-моему, самая сильная сцена. Вот вроде стеб, абсурд, а потом крик: “Не смейтесь! Не будьте жестоки!” – и Фердыщенко, он же сотрудник детской комнаты милиции, бросает в камин детские рубашечки и штанишки, а в углу сцены из трубы идет дым. Достоевскому бы понравилось» [Агишева]. Оставим на совести критика уверенность, что Достоевскому это бы «понравилось» – особенно фарсовая сцена смерти Илюшечки.

Современный театр видит Достоевского исключительно «без Креста». Для самого Достоевского религиозное равнодушие было невозможно, тема «падения веры в личностях» и страдания от такого падения была им выстрадана лично. У Достоевского художественная (эстетическая) и религиозная правдивость соединились в крепчайший сплав. «Традиция» непонимания Достоевского, увы, касается тотально любого типа сценического мышления, будь то «фантастический реализм с музыкой», как в Мастерской Фоменко, или «психологический» спектакль, как в **петербургском НДТ, где в «Братьях Карамазовых» «сладоэрастие до воспаления доведено»** у всех героев, – без исключения. Причем, именно спектакль НДТ довольно агрессивно и настойчиво

поддерживает ту линию непонимания, которую можно встретить, например, у Гениса и Вайля. «Не был ли Христос преступником?» – спрашивали они и отвечали утвердительно. (Ведь давая новый закон, он тем самым нарушал древний, а «важнейшую для Достоевского тему Христа-преступника» авторы связывают с образами Ставрогина и братьев Карамазовых [Вайль, Генис 1991: 165]).

Не Крест, а столб размещен в центре сценического пространства в спектакле Небольшого драматического театра. Тут и «позорный столб» читается, к которому «приводили преступника», и у которого сам Достоевский получил милостивейшую замену смертной казни на каторгу; но более настойчивы иные ассоциации. В финале спектакля все четыре брата и папенька Карамазов расположатся вокруг него обнаженные, будто в стрип-клубе (столб как фаллический символ обыгрывался в спектакле и прежде).

Важно то, что Алеша (в одежде послушника) точно также одержим и сладострастен, как и все в этом семействе (и нет разницы между сладострастьем мысли Ивана и преступной сладострастностью Смердякова, включенного режиссером в круг семьи). «Жажда удовольствия», – констатирует критик простейшую мысль, – в Алеше «оказывается сильнее и перекрывает все его духовные стремления и порывы»; «он – не праведник и не чистая душа, а такой же, как его братья» [Короткевич].

Хоть и будут «мучить бесы» Алешу (он взбирается от них на столб), хоть и будет говорить Иван о вере в Бога, спектакль так и тянет в сторону «магнит физиологии», с его кульминацией – отцеубийством. Подобное убивает подобное. (Интимные сцены Мити и Катерины Ивановны, Алеши и Грушеньки; появление Грушеньки со спущенными чулками, чувственность которой играет как наглая и безмерная; эпилептические «припадки» героев – тоже приметы спектакля.)

В финале спектакля в НДТ на сцене стоит один стул, и на него, будто в детской игре (кто первый займет) дети Карамазова садятся со словами «Креста хочу!». Нет, неправда! Не верим. Весь спектакль пылал молодостью и страстью. Весь спектакль сопровождали утрированные фарсовые сцены (и в них были втянуты все герои). Чертовщинки в человеке тут много больше, чем осознания героями самих себя. А потому Крест тут невозможен...

Современный театр отказался от диалога с Достоевским. Ему важно «свое хотенье»: для кого-то «у русской литературы закончился срок годности», для других – «русская классика – это новая идеология». Хотеть можно вопреки всему (и это Достоевский лучше других показал в своих произведениях) – вопреки явному смыслу и законам природы; «хотенье» может привести как к диалогу с Достоевским, так и, напротив, к отказу от него. «Упадок диалога» как отказ от сложности – так определила бы я главную тенденцию в «театре Достоевского» во втором десятилетии XXI века.

Таким образом, проблема «цензурирования» классического текста не связана с каким-либо внешним ограничением свобод современных режиссеров и театров. «Цензурирование» Достоевского (иначе говоря – интерпретация его произведений, или, как сейчас принято полагать, – современный театр вообще **внеинтерпретационный**) связано с **установкой режиссеров на непонимание произведения**. Вместе с тем, она обусловлена и тем сценическим языком, которым владеет конкретный режиссер; с общей культурной-философской проблематикой нашего времени, в котором «вера в Бога в личностях пала», где под «личностью» мы понимаем преобладающий тип современного

художника. Современный философ Н. П. Ильин в главном своем труде «Трагедия русской философии» решительно отстаивает «значение человеческой личности». Вместе с тем, о современных механизмах, в том числе и культурных, «воздействия на сознание» он говорит так: «Из русской философии XIX века мною вынесено твердое убеждение в том, что любой обман начинается с самообмана. Всегда верят в то, во что уже заранее настроены поверить, что **созвучно уровню самосознания, достигнутому тем или иным человеком**. А уровень этот далеко не всегда высок. Как подчеркивал Петр Астафьев, немалая часть людей, называющих себя “личностью”, представляет личность совершенно неадекватно, в виде физической особи. Говорят “личность”, а подразумевают, строго говоря, вещь. И готовы допустить, чтобы с ними обращались, как с вещью. “Человек-вещь” (по выражению Виктора Несмелова) фактически отрывается от основных “параметров” личности: самостоятельного мышления, свободного (и разумного) самоопределения. Он внутренне согласен на то, чтобы им манипулировали» [Ильин].

К сожалению, современный театр, так жестко реагирующий на другие мнения (идушие в разрез с принятыми установками в кругу «профессионалов»), заставляет нас говорить именно о цензурировании Достоевского как о внутренней проблеме театра, в котором самостоятельного личностного мышления крайне недостаточно, если в область «самостоятельного» включить и фундаментальный гуманитарный принцип – понимания.

Литература

- Абрамович Н. Я.* Христос Достоевского. М., 1914 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://relig-library.pstu.ru/modules.php?name=867> (дата обращения: 12.06.2016).
- Авдеенко Е.А.; Московцева Н. И.* Сон Раскольникова: русская революция. «Преступление и наказание»: Каинова печать и русская революция. М., 2014.
- Агишева Н.* Князь тьмы на сцене «Ленкома» // Сноб [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://snob.ru/selected/entry/107239> (дата обращения: 04.11.2016).
- Алтатова И.* Девочка и смерть // Театр. 20.04.2016 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://oteatre.info/devochka-i-smert/> (дата обращения: 08.05.2016).
- Альтман М. С.* Достоевский. По вехам имен. Саратов, 1975.
- Анненский И.* Критическая проза // *Анненский И.* Избранное. М., 1987.
- Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979.
- Бердяев Н.* Миросозерцание Достоевского // *Бердяев Николай.* Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. Т. 2. М., 1994.
- Вайль П., Генис А.* «Родная речь». Уроки изящной словесности. М., 1991.
- Вольнский А. Л.* Достоевский. СПб., 1906.
- Достоевский и театр. Л., 1983.
- Гинкас К.* «Игры во флигеле». 25 лет спустя [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://moscowtyz.ru/ro-doroge-vremena> (дата обращения: 03.11.2016).
- Дунаев М. М.* Православие и русская литература. Т. 2. Ч. III [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.klex.ru/id6> (дата обращения: 03.11.2016).
- Егоров Б. Ф.* Петрашевцы. Л., 1998.
- Егошина О.* Поговорим о странностях убийства // Новые известия. 23.11.2015 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://moscowtyz.ru/olga-egoshina-pogovorim-o-strannostya> (дата обращения: 11.09.2016).



Зеньковский В. В. «Почвенники». Аполлон Григорьев, Н. Н. Страхов, Ф. М. Достоевский // *Зеньковский В. В.* История русской философии: В 2 т. Т. 1. Ч. 2.

Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия // *Иванов Вячеслав.* Родное и вселенское. М., 1994.

Ильин Н. П. «Расцвет русской литературы неотделим от взлета национальной философии» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://moloko.ruspole.info/node/889> (дата обращения: 14.12.2016).

Иоанн (Маслов), схиархимандрит. Симфония по творениям святителя Тихона Задонского. М., 1996.

Карякин Ю. Ф. Самообман Раскольникова. М., 1976.

Касаткина Т. А. Характерология Достоевского. М., 1996.

Кирпотин В. Я. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. М., 1986.

Кожин В. «Преступление и наказание» Достоевского // Три шедевра русской классики. М., 1971.

Короткевич Е. Сладострастие до воспаления [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://teatroveda.net/soprotivlenie/1> (дата обращения: 14.12.2016).

Летопись жизни и творчества Ф. М. Достоевского: В 3 т. СПб., 1993–1995.

Лосский Н. О. Достоевский и его христианское миропонимание // Бог и мировое зло. М., 1994.

Лосский Н. О. Достоевский и его христианское миропонимание. Нью-Йорк, 1953.

Львов К. Проблема личности у Достоевского («Преступление и наказание»). М., 1918.

Мейер Г. А. Свет в ночи: о «Преступлении и наказании». Опыт медленного чтения. Франкфурт-на-Майне, 1967.

Мережковский Д. С. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995.

Миллер О. Русские писатели после Гоголя: В 2 т. СПб.; М., 1906.

Миркина З. Истина и ее двойники. М., 1993.

Мочульский К. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995.

Неизданный Достоевский. Из записной тетради. 1864–65 гг. М., 1971. (С. 248 – «Вера в Бога в личностях пала!»)

О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 годов. М., 1990.

Померанц Г. Открытость бездне. Встречи с Достоевским. М., 1990.

Розанов В. В. Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. Опыт критического комментария // Несовместимые контрасты жития. М., 1990.

Рудницкий К. Приключения идей: Ф. М. Достоевский на московской сцене конца 70-х – начала 80-х // Достоевский и театр. Л., 1983.

Русские эмигранты о Достоевском. СПб., 1994.

Соловьев Вл. Три речи в память Достоевского // *Соловьев Вл.* Соч.: В 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1988. С. 290-323.

Ф. М. Достоевский в русской критике. М., 1956.

Шендерова А. 2015 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.buro247.ru/culture/theatre/priglasenie-na-knyaz-putevoditel-po-novomu-spekta.html> (дата обращения: 12.07.2016).

Шкловский В. Б. Достоевский // *Шкловский В. Б.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. М., 1974.

Штейнберг А. Б. Система свободы Достоевского. Париж, 1980.

Энгельгардт В. М. Идеологический роман Достоевского // Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы. М.; Л., 1924.



Л. А. Скафтымова

Николай Мартынов и его балет «Петербургские сновидения»

Аннотация. В статье дан очерк творчества современного петербургского композитора Н. А. Мартынова, автора музыки к кинофильмам, спектаклям, балетам и операм. В центре внимания – характеристика камерной оперы-драмы «Вишневый сад» (2008) по пьесе Чехова и история создания балета «Петербургские сновидения» по роману Достоевского «Преступление и наказание» (постановка 2003 г. на сцене Михайловского театра в Петербурге). Основная идея «Петербургских сновидений» – тема покаяния, проходящая лейтмотивом через весь балет. Отмечено влияние на музыку балета Н. Мартынова русской театральной и симфонической музыки XX века – С. Рахманинова, И. Стравинского, Д. Шостаковича.

Ключевые слова: современный музыкальный театр, композитор Н. А. Мартынов, опера, балет, либретто, Чехов, «Вишневый сад», Достоевский, «Преступление и наказание», «Петербургские сновидения», музыкальное влияние, духовная музыка, тема покаяния.

Skaftymova, L. A.

Nikolaj Martynov and his ballet *Peterburg Dream-Thoughts*

Abstract: An essay about the work of the modern Saint-Petersburg composer N. A. Martynov, who is the author of the film soundtracks, music for theatre performances, ballets and operas. The analysis of chamber opera *The Cherry Orchard* (2008) based on Chekhov's play and the history of creating the ballet *Crime and Punishment* (staged in 2003 at St. Petersburg Mikhailovsky theatre) are in the spotlight. The main idea of *Petersburg Dreams*, the confession motif, is the leitmotif of the ballet. The author points out the influence of Russian theatre and symphonic music of the XX century – S. Rakhmaninov, I. Stravinsky, D. Shostakhovich.

Keywords: modern musical theatre, composer N. Martynov, opera, ballet, libretto, Chekhov, *The Cherry Orchard*, Dostoevsky, *Crime and Punishment*, musical influence, ecclesiastical music, the confession motif.

В современном отечественном музыкальном театре не так часто появляются произведения, связанные с глубоко психологичными, философскими романами «большой совести нашей» – Федора Михайловича Достоевского. Тем не менее, в двадцать первом веке в Петербурге состоялись две премьеры, навеянные его творчеством, – это опера



А. Смелкова «Братья Карамазовы» в Мариинском театре и балет Н. Мартынова «Петербургские сновидения» по роману «Преступление и наказание» в Михайловском. Наша задача – проследить историю создания и драматургические особенности балета, а также познакомить читателя с его автором – заслуженным деятелем искусств РФ, профессором Петербургской консерватории Николаем Авксентьевичем Мартыновым.

Мартынов принадлежит к старшему поколению композиторов Ленинграда-Петербурга. В 1955 году он с отличием окончил Хоровое училище при Ленинградской государственной капелле имени М. И. Глинки (ныне – Государственная капелла Санкт-Петербурга), а через пять лет – музыковедческое отделение Ленинградской консерватории в классе известного музыковеда М. С. Друскина. После окончания консерватории музыкант несколько лет живет в Новосибирске, где работает сначала музыкальным редактором и лектором в Филармонии, а потом преподавателем в консерватории.

В 1963 году, возвратившись в Ленинград, учится в аспирантуре на кафедре истории музыки консерватории. Параллельно будущий композитор по приглашению Д. Д. Шостаковича посещает его класс композиции вместе с аспирантами тех лет (имена их сейчас широко известны) – Г. Беловым, Б. Тищенко, В. Биберганом, В. Наговицыным. В 1966 году Мартынов начинает свою педагогическую карьеру в Ленинградской консерватории. Впоследствии он становится заведующим кафедрой инструментовки, проректором по учебной работе. В настоящее время музыкант занимается в основном научной (он кандидат искусствоведения) и композиторской деятельностью.

Широкому слушателю Мартынов известен прежде всего как кинокомпозитор. Им написана музыка к более тридцати научно-популярным, художественным и документальным фильмам (среди них такие, как «Открытая книга», «Жизнь Клима Самгина», «Русский транзит», «Звезда в ночи», «72 градуса ниже нуля», «Средь бела дня», «Завьяловские чудики» по рассказам В. Шукшина и др.), а также к драматическим спектаклям.

Между тем, он активно работал практически во всех музыкальных жанрах, являясь автором четырех симфоний, двух балетов, опер, многих вокальных циклов (на стихи А. Пушкина, Б. Ахмадулиной, М. Цветаевой, А. Вознесенского и др.), хоровых произведений, среди которых наибольшую популярность получил трехчастный Концерт для хора а capella «Памяти С. В. Рахманинова».

Особое место в наследии композитора занимает музыкальный театр. Он привлекал молодого музыканта с самого начала его творческого пути. Первые опыты в этом жанре относятся еще к 1970 году, когда была создана «Хореографическая сюита», основные же сочинения здесь – балеты «Геракл», «Петербургские сновидения», оперы «Галилей» и «Вишневый сад». Совместно с балетмейстером В. Камковым в 1969 году Николай Авксентьевич создает телевизионную версию балета «Гамлет» с музыкой Шостаковича к одноименному спектаклю, поставленному в Театре имени Е. Вахтангова, а также к кинофильму Г. М. Козинцева (с М. Лиепой в главной роли). Шостакович одобрил эту работу: «Мне кажется, что “Гамлет” получился хорошо. Я смотрел его по телевизору, впечатление у меня осталось очень хорошее» [Лаврова 2006: 67]. Он также принял участие в работе над балетом «Царь Борис» на музыку С. Прокофьева совместно с балетмейстером народным артистом России Николаем Боярчиковым. Здесь были реализованы музыковедческие навыки музыканта – реконструированы неизданные ранее рукописи Прокофьева, собранные в архивах.



Первый вариант постановки «Царя Бориса» в виде одноактного балета был представлен в Пермском театре оперы и балета в 1975 году, а после того, как Боярчиков стал главным балетмейстером Ленинградского Малого театра (ныне – Михайловского), в 1977-ом балет был поставлен на сцене этого театра. В интервью балетмейстер вспоминал: «Я обратился к Н. А. Мартынову с просьбой, чтобы он поработал с архивами... Он ездил в Москву, собирал ноты, неосуществленные хоры и еще какие-то вещи» [Рязанцева 2011: 68]. Музыка к спектаклю «Борис Годунов» Прокофьева, не звучавшая ранее, была представлена в балете практически полностью; помимо этого, в постановке были задействованы фрагменты из его музыки к кинофильму «Иван Грозный».

Решение использовать этот материал было принято авторами постановки в силу того, что близость эпох позволяла это сделать. Заметим, что и сам Прокофьев использовал эпизоды из «Бориса Годунова» в музыке к фильму Эйзенштейна. «У Прокофьева, в общем-то, ничего не пропадало, особенно потому и музыка “Бориса Годунова” частично ушла в фильм, – замечает Н. Боярчиков. – А так как Мартынов сочетает в себе интуицию композитора и знания и навыки историка музыки, то он проявил большую скрупулезность и поэтому восстанавливал все идеально точно, как у Прокофьева» [Рязанцева 2011: 35]. Второй вариант постановки в виде двухактного балета был представлен в Михайловском театре в 1978 году.

Плодотворное сотрудничество балетмейстера и композитора, начавшееся ещё в студенческие годы, не окончилось опытом реставрации музыки Прокофьева: в 1981 году именно Боярчиков осуществил постановку балета «Геракл». Премьера балета состоялась также на сцене Ленинградского Малого театра и была связана с Московской олимпиадой 1980 года. И композитор, и постановщики балета не ставили своей задачей показать подвиги Геракла, им было интересно проследить процесс становления личности, проходящей через серьезные нравственные испытания. Главный герой предстает перед зрителем не столько полубогом, сколько обычным человеком [см.: И ожил миф о Геракле 1981]. Антагонистом Геракла выступает царь Еврисфей, воплощающий обобщенный образ зла и порока. Главный герой находится в рабстве у царя из-за мести ревнивой Геры и терпит унижения и несправедливости. Проходя же через все испытания, уготованные ему, Геракл принимает мученическую смерть и возносится на Олимп, откуда смотрит с горечью на покинутую им землю.

Нельзя не сказать о двух операх композитора, хотя судьба первой из них – «Галилей» – в общем-то не сложилась. Написанная в восьмидесятые годы, она так и не увидела сцены. В основе этого произведения – одна из известных пьес немецкого драматурга XX века Бертольда Брехта «Жизнь Галилея» (1939). Более благополучно сложилась судьба камерной оперы-драмы «Вишневый сад» (2008), которая была поставлена в Театре оперы и балета консерватории. Ее премьера состоялась лишь в 2014 году, однако и до этого фрагменты из нее исполнялись в концертном варианте и студентами консерватории, и именитыми музыкантами.

Основной сюжет заимствован из одноименной пьесы А. П. Чехова, а автором либретто стал сам композитор. Однако в либретто присутствуют также персонажи и из других пьес великого писателя – Соня из «Дяди Вани», Маша из «Трех сестер», а также Михаил Аверьянович, Иван Дмитрич и Андрей Ефимыч («Палата № 6»). Здесь Мартынов продолжает традицию опер на прозаический текст, что роднит это сочинение с операми Мусоргского, Шостаковича и Прокофьева.

Опера задумана как камерная – в ней практически нет хоровых сцен, почти всё действие происходит в интерьерах, а не на открытых пространствах. Всё внимание сосредотачивается на характеристиках действующих лиц, прежде всего Раневской и Лопухина, композитора волнует не внешняя канва этих образов, их поступки, а тот внутренний, глубокий психологизм, заложенный в них Чеховым. Преобладающие оперные формы здесь – ариозо, дуэты (диалоги), само развитие носит сквозной характер. Подчиненная, «аккомпанирующая» роль оркестра сочетается с ярким и оригинальным его звучанием, здесь несомненно проявилось мастерство Мартынова-оркестратора.

Если музыкальный язык оперы не претендует на новаторство, о чем говорит сам композитор: «Опера достаточно традиционна и не претендует ни на какой авангардизм» [Виноградова 2010], то отнюдь не традиционна трактовка чеховской пьесы. На наш взгляд, трагизм, заложенный писателем в этой пьесе (как, впрочем, и во всех других чеховских пьесах), усилен композитором. Гибель вишневого сада ассоциируется у него с уходом дворянства, интеллигентности, красивых чувств, всего лучшего, что было в России.

Таким образом, ко времени создания своего последнего балета композитор уже имел солидный опыт «общения» с этим жанром. Выбор романа Достоевского «Преступление и наказание» в качестве основы своего балета его автор объясняет просто. Николай Авксентьевич живет в доме, соседствующем с тем, в котором писатель работал над своим романом; а герой романа – Родион Раскольников жил на соседней Мещанской (ныне Гражданской) улице. Вдохновляющим фактором стал также литературоведческий семинар Григория Абрамовича Бялого, посвященный творчеству Достоевского, состоявшийся в 1950-е годы в Ленинградском государственном университете.

Работа над балетом началась в 1984 году и длилась довольно долго. Он создавался при активном сотрудничестве композитора с балетмейстерами – Николаем Боярчиковым, Валерием Звездочкиным, позже к ним присоединился Георгий Ковтун. Лишь в девяностые годы был закончен клавиш и составлены две сюиты из музыки к балету. Поставлен он был лишь в начале нового тысячелетия (2003) на сцене Михайловского театра.

Интересным фактом является то, что избранное авторами либретто название балета «Петербургские сновидения» взято из «трагического балагана» по мотивам романа «Преступление и наказание», поставленного в Театре Моссовета Юрием Завадским еще в 1969 году. Оно совпадает с названием другого произведения Достоевского – «Петербургские сновидения в стихах и прозе». Этот фельетон, впервые опубликованный в журнале «Время» в 1862 году, выходит за рамки обычного фельетонного жанра, несмотря на весьма характерное начало. Однако отметим, что литературные «Сновидения» не имеют ничего общего с балетом кроме названия.

Идея поставить балет по роману Достоевского волновала также известного художника М. М. Шемякина. Он даже сам написал либретто и предлагал разным композиторам взяться за его осуществление. Сначала была договоренность с Юрием Фаликом, балет предполагалось поставить в Большом театре при участии балетмейстера Владимира Васильева, проявившего к этой затее интерес, однако этого не случилось. Шемякин предлагал либретто также Сергею Слонимскому и, получив отказ, обратился к Мартынову и Боярчикову; однако оказалось, что его либретто с театральной точки зрения практически не реализуемо – Шемякин постарался переложить весь текст романа почти дословно, не учитывая специфики балетного жанра.

Отражение сложного философского содержания романа в балетном либретто стало самой главной и трудной задачей. Даже при переработке литературного произведения в оперное либретто есть возможность сохранить текст, выразить ключевые моменты словами; в балете совершенно другая специфика передачи сюжета и переживаний героев. Герои же Достоевского чрезвычайно сложны, противоречивы и непредсказуемы. «Достоевский больше, чем кто другой, знал, что в человеке живая вода жизни глубоко течет, и человек мелок только в верхнем, видимом слое, – пишет А. П. Скафтымов. – И он не оставался наверху. За экраном сознания, за явственной стороной переживаний он заметил темную периферическую бахрому души. За внешней гармонией рационального и понятного он созерцал волны хаотических, бесформенных стихий...» [Скафтымов 1972: 81]. Сложна и противоречива «периферическая бахрома души» Раскольников. Он «встал на борьбу с совестью, хотел “стереть черту”, чтоб не чувствовать никогда никаких “велений”, вознестись в своей свободе над природной нравственной стихией, стать “по ту сторону добра и зла” и этим окончательно овладеть своей волей, покорить ограничения. В борьбе он был побежден» [Скафтымов 2008: 34]

В центре балета – сны Раскольникова, его душа, его переживания; событийная сторона меньше волновала постановщиков. При постановке балета балетмейстер Г. Ковтун внес в клави́р изменения, в большей степени коснувшиеся порядка и названия номеров. Добавленные номера (Вступление к первому акту и Колыбельная из второго) были перенесены Мартыновым из музыки телесериала «Открытая книга». Первоначально идея балета предполагала три акта, в каждом из которых было по одному сну Родиона. В редакции же Ковтуна балет содержит два действия.

Либретто 1988 года

Пролог

I акт

1. Шарманщик
2. Гибель Мармеладова
3. Старуха-процентщица
4. Круг ада
5. Выход
6. Топор
7. Канкан
8. Свидригайлов
9. Лестница

II акт

10. Дверь
 11. Смерть Катерины Ивановны
 12. Бал
 13. Следствие
- Просцениум
14. Театр
 15. Наполеон и старуха
 16. Правосудие

Либретто Ковтуна

Действие I

Вступление

1. Сон Раскольникова
2. Улица
3. Мармеладов и Катерина Ивановна
4. Видения
5. Топор
6. Прохожий
7. Кабак
8. Гибель Мармеладова
9. Встреча с Соней
10. “Тварь ли я дрожащая, или право имею...”
11. Убийство
12. Миколка
13. Порфирий Петрович
14. Смятение

Действие II

Вступление

1. Соня и Раскольников
2. Безумие Катерины Ивановны

- | | |
|------------------------------|-----------------------------|
| 17. Поклон страданию земному | 3. Сон или явь? |
| 18. Дуэт | 4. Мечты |
| 19. "Не допусти!" | 5. Шантаж |
| III акт | 6. В трактире |
| 20. Шантаж | 7. Смерть Катерины Ивановны |
| 21. Допрос | 8. Одиночество |
| 22. Миколка | 9. Колыбельная |
| 23. Лошадь | 10. Следствие |
| 24. Выбор | 11. Болезнь |
| 25. "Ты себя убил!" | 12. "Я себя убил..." |
| 26. Квартет | 13. "Но он воскрес..." |
| 27. "Иди к людям!" | |

Эпилог

Существенным различием двух либретто стал отказ от линии Свидригайлова, которая существовала в первоначальном либретто. В редакции Ковтуна функцию двойника Раскольникова берет другой персонаж – Наполеон, появляющийся в снах героя и часто выражающий его душевные страдания в дуэтных сценах. Так же были убраны партии детей Катерины Ивановны – Поленьки и Коленьки. Побочные персонажи, задействованные в балете, немногочисленны: из них особо выделяется «Лошадь», играющая важную роль символа горя и несправедливости. Она появляется несколько раз в основном как образ-символ в виде музыкального лейтмотива – реально этот персонаж действует лишь в сцене смерти Мармеладова, погибающего под копытами Лошади.

Музыка балета достаточно проста, легка для восприятия и при этом современна и выразительна. Автор не стремится поразить слушателя изобретательностью или эпатировать новыми звучаниями. Он не боится «банальностей» и не прячет связи с русской театральной и симфонической музыкой XX века – в балете явно ощутимы влияния С. Рахманинова, И. Стравинского, Д. Шостаковича. В музыку органично вплетается изначально задуманное шумовое оформление спектакля: это записанное на пленку надрывное ржание Лошади, образ которой, как уже говорилось, играет важную роль в драматургии балета, шум толпы, звуки улицы.

Думается, что главной задачей композитора было создать емкие, выразительные портреты главных героев и, прежде всего, Раскольникова. Это его сольные сцены-раздумья (Сны Раскольникова, «Смятение», «Топор», «Одиночество», «Я себя убил»), а также сцены-диалоги, дуэты: лирические – с Соней, драматические – со Старухой, Порфирием Петровичем, двойником, Миколкой. К лучшим страницам балета относится музыка, характеризующая Соню, настолько она лиричная, тонкая и выразительная. В сценах с Родионом она как бы «переходит» на него, перекрывая всё то драматичное и противоречивое, что «разрывает» его душу. К удачам балета можно отнести и образ Катерины Ивановны («Безумие Катерины Ивановны», «Смерть Катерины Ивановны»). Экзальтация ее безумия и смерть этого несчастного существа не могут не тронуть зрителя.

В массовых сценах балета, рисующих городской быт («Кабак», «В трактире») заметны параллели с массовыми сценами из балета «Петрушка» Стравинского, здесь даже персонаж оттуда – Шарманщик. Со Стравинским роднят эти сцены нарочито фальшивая игра Шарманщика, политональные, терпкие сочетания гармоний. Создается яркая



картина петербургских «низов», вступающая в контраст с душевными переживаниями героев. Особенно сильным это сопоставление оказалось во втором акте, где сразу после комической сцены гуляющих в трактире пьяниц следует смерть Катерины Ивановны.

Особенно ясно прослеживается в балете влияние Рахманинова, который, видимо, в композиторском становлении Мартынова сыграл не последнюю роль (вспомним Концерт для хора «Памяти Рахманинова!»). С одной стороны, с этим глубоко русским художником Николая Авксентьевича объединяет интерес к духовной музыке, который проявился уже в сериале «Жизнь Клима Самгина». В балете она играет большую роль, в частности характеризуя основную идею – ПОКАЯНИЯ. Тема покаяния проходит через весь балет как своеобразный лейтмотив: она возникает в видениях Раскольникова, сопровождает смерть Мармеладова и раскаивающегося в чужом преступлении Миколку, гибель Катерины Ивановны и финальные сцены следствия и покаяния на площади.

К Рахманинову восходит так же и колокольность звучания музыки. В балете широко используется этот тембр и даже имеет место сцена с колокольным звоном. Помимо этого, колокол имеет огромное значение в сценическом решении спектакля: Раскольников звонит в него в финале спектакля, что символизирует его раскаяние и признание одновременно. Можно отметить также близость номера «Мечты» – своеобразного вальса по жанру – мрачному, демоническому вальсу второй части «Симфонических танцев» Рахманинова. Эта близость ощущается и в использовании средневекового напева *Dies irae*, столь часто используемом великим композитором. В балете этот мотив действует как своеобразный противовес теме покаяния и возникает в мрачных драматических номерах – это «Видения», «Топор», «Следствие», а также Вступление ко второму действию.

Конечно, Мартынов рисковал, когда, обращаясь к такому условному жанру, как балет, взял за основу сложнейший роман Достоевского. Думается, что риск этот себя оправдал. Ему удалось создать выразительные образы героев романа, показать их сложность и неоднозначность. Идея покаяния несомненно имеет место в «Преступлении и наказании» Достоевского. Но, как нам кажется, не она в нем главная (хотя пусть это решают литературоведы!). Петербургский композитор через весь свой балет проводит идею покаяния перед людьми и богом. В этом плане не случаен финал: именно туда – к кресту, к Богу устремляется Раскольников.

Литература

Виноградова П. Сад продадут под музыку // Санкт-Петербургские ведомости. СПб., 2010. № 015.

И ожил миф о Геракле // Смена. М., 1981. № 2.

Лаврова С. На авторском концерте Н. Мартынова // Musicus. СПб., 2006. № 6.

Рязанцева Ю. От драмы к балету (На примере балета «Царь Борис» хореографа Н. Боярничкова и композитора Н. Мартынова на основе музыки С. Прокофьева для неосуществленной постановки В. Мейерхольда «Борис Годунов» А. Пушкина). СПб.: СПбГПУ, 2011. 100 с.

Скафтымов А. Тематическая композиция романа «Идиот» // Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей. М.: Худож. лит., 1972. С. 23-88.

Скафтымов А. Лермонтов и Достоевский // Скафтымов А. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. Самара: Век # 21, 2008. С. 5-39.

Е. К. Муренина

К проблеме рецепции Достоевского в XX веке: «Кроткая» (1969) в киноэстетике Робера Брессона

Аннотация. В предлагаемом эссе рассматриваются проблемы креативной новизны в подходе к литературному тексту со стороны режиссёров «авторского» кино как насущного компонента творческого восприятия в «прочтении» канонического текста в иных социокультурных, пространственно-временных, языковых и эстетических контекстах. С учётом релевантности поднимаемых междисциплинарных проблем не только для исследователей Достоевского или Брессона, но прежде всего для теоретиков межкультурной адаптации, фильм Брессона «Кроткая» (1969) исследуется как неотъемлемая часть кинематографического и экзистенциального «видения» Брессоном творчества Достоевского, в сложном диалогическом переводе со «страницы» на «экран».

Ключевые слова: адаптация, рецепция, креативность, экранизация, «Кроткая» Ф. Достоевского, «Кроткая» Р. Брессона, Достоевский в кино, М. Бахтин, диалогизм.

Murenina, E. K.

Problems of Dostoevsky's Reception in the XX Century: *Une femme douce* (1969) in Robert Bresson's Film Aesthetics

Abstract. In this essay, I argue that creative novelty is crucial for a full understanding of the way canonical literary texts have been “read” and “seen” by *auteur* directors within the culturally, spatially, linguistically, and aesthetically different contexts. By the cross-cultural examination of topics relevant not only to Dostoevsky's literary scholars or Bresson's film critics, but first and foremost to film adaptation theorists, this interdisciplinary study explores Bresson's film *Une femme douce* as an essential part of Bresson's cinematographic and existential reinterpretation of Dostoevsky's works, in its complex dialogic translation from “page” to “screen”.

Keywords: adaptation, reception, creativity, F. Dostoevsky's *A Gentle Woman*, R. Bresson's *Une femme douce*, Dostoevsky in film, M. Bakhtin, dialogism.

Сделай видимым то, что без тебя никогда не могло бы быть увиденным.

Робер Брессон. Заметки о кинематографе

В центре нашего исследования лежит междисциплинарное осмысление того, как семантический потенциал повести Достоевского «Кроткая» (1876) реализуется в киноэстетике выдающегося французского режиссёра Робера Брессона (1901–1999). Специфика кинематографического «прочтения» Достоевского в XX веке выясняется в контексте нарративных «ожиданий» реципиента, находящегося в иных пространственно-темпоральных условиях и опирающегося на иные социокультурные и эстетические нормы.

Продолжающееся обращение и критиков, и зрителей к критерию «верности» адаптатора первоисточнику и ассоциированное с этим принципом скорее *иерархическое*, нежели *диалогическое* рассмотрение взаимоотношений между текстами и медиумами, вряд ли плодотворно на фоне успешного использования в западном киноведении разработанных Бахтиным концепций *диалогичности* и *интертекстуальности* и, в частности, блестящей демонстрации Робертом Стамом ещё в 1980-е гг. релевантности бахтинских категорий для изучения фильма [Brooker 2007; Stam 1989]. На наш взгляд, гораздо более продуктивным подходом для современного анализа в области адаптации классических текстов на экране может служить критерий «встречи» разномедийных текстов в процессе межкультурной и межвременной коммуникации. Необходимость такого подхода в нашем случае обращения к кинематографическому наследию Брессона определяется еще и тем, что присутствие Достоевского в творчестве французского мастера различимо на глубине, выходящей за конвенциональные рамки конкретной экранной адаптации того или иного литературного источника. По меткому наблюдению современного комментатора фильмов режиссёра, Достоевский является «неизменно присутствующим» в брессоновском творчестве [Pipolo 2010: 233]¹.

Вглядываясь в вековую историю экранизаций Достоевского в мировом кино, нельзя не признать, что склонность Достоевского к экспериментированию с различными формами повествования от первого лица (эпистолярными, дневниковыми, исповедальными, на уроне «внутреннего монолога» и т. д.) традиционно затрудняла перевод подобных вариаций интроспективного сознания на язык экрана. Кроме того, несмотря на огромный успех экранизаций как популярнейшего жанра в западном коммерческом кино в XX–XXI вв., нарративное несоответствие прозы Достоевского общепринятым канонам западноевропейского романа XIX в. в свою очередь не способствовало популяризации писателя в голливудской среде, и гораздо в большей степени романы и повести Достоевского вдохновляли представителей так называемого «авторского» кино, – достаточно вспомнить транспозиции Акиры Куросавы, Лукино Висконти, Анджея Вайды, Андрея Тарковского. Особое место в этом ряду «идеальных читателей» Достоевского занимает Робер Брессон, отдавший несомненную дань трудно поддающемуся визуализации «исповедальному» жанру, блистательно «переведя» произведения своих любимых авторов, Бернаноса и Достоевского, на язык кинематографического искусства.

Мотивацию обращения Робера Брессона к русскому писателю отчасти можно понять по включенному в его «Заметки о кинематографе» высказыванию: «Пруст гово-

¹ Здесь и далее все англоязычные источники цитируются в моём переводе. – Е. М.

рит, что Достоевский оригинален прежде всего в своей композиционной аранжировке. Это исключительное по своей сложности и сцеплению целое, чисто внутреннее, с подводными и встречными течениями, подобными морским, – то, что находимо также в Прусте (в ином смысле отличительное), – и эквивалент которому прекрасно сочетался бы с фильмом» [Bresson 1977: 63]. Вышеприведенное высказывание французского режиссёра (неоднократно цитированное по-английски, но «не прочитанное» в контексте русской филологии), воспринимающего Достоевского сквозь рефлексивную характеристику Пруста, явственно «резонирует», на наш взгляд, с основополагающими концепциями российских исследователей Достоевского и Чехова, – *полифонией* М. М. Бахтина и *подводным течением* А. П. Скафтымова [Бахтин 1979: 289-291; Скафтымов 1958: 313].

В обращении к причинам неоднозначности рецепции Достоевского массовой западноевропейской аудиторией можно найти ответы и на вопросы, связанные не только с непосредственным восприятием во французском контексте прозы Достоевского (или же фильмов Брессона *по* Достоевскому), но и на ключевые вопросы существования и транспозиции классических текстов в *иноязычных* медиумах и пространствах. Примечательно, что влиятельный (но малоизученный) французский критик Жак Ривьер (1886–1925), одним из первых «увидевший» гениальность Жида, Стравинского и Сезанна и, в частности, первым «привязавший» Пруста к психоанализу и «разглядевший» в нем мастера прозы, предложил интереснейшее наблюдение относительно «непонимания» известнейшего из русских романистов французской публикой. Так, в эссе начала 1920-х гг. «Достоевский и создание характера» Ривьер обратил внимание на то, что сложность «постижения» Достоевского французами объясняется разностью подхода к психологическому созданию характера. Если французской литературной традиции, по мнению французского критика, в целом свойственно тяготение к ясности, стройности, своеобразному упрощению характера («мы никогда не выражаем головокружения человеческой души»), то Достоевский склонен прежде всего к сложности, к «глубине» постижения человеческой природы, – вплоть до «абсурдности», которая становится для него почти «идеалом». Однако, действуя «беспрепятственно против причины», Достоевский тем не менее «повинуется определенной логике» в изображении духовной жизни [Rivière 2009: 245-248]. В объяснении, предлагаемом Ривьером касательно литературных предпочтений публики в эпоху немого кино, можно найти ростки последующей динамики «взаимодействия» произведений Достоевского с фильмами Брессона, но уже в контексте нарративных «ожиданий» читателя в эпоху зрелого кинематографа второй половины XX века.

Как известно, повесть «Кроткая» была опубликована Достоевским на страницах «Дневника писателя», своеобразного экспериментального «гибридного» жанра, объединяющего в себе элементы публицистики, дневника и беллетристики. Открытость и гетерогенность этой «утопической» [Morson 1981] формы – и по её содержанию, и по её тональности – в обращении к более чем двум тысячам подписчиков в продолжение шести лет изменила сам дискурс взаимоотношений Достоевского с читателями, что во многом было беспрецедентно в истории журналистики и литературы.

Рассматриваемая в контексте размышлений Достоевского о проблеме женского самоубийства в «Дневнике писателя» повесть «Кроткая» сама по себе становится совершенно новой ступенью в изображении Достоевским исповедального сознания. Обращенный к самому себе внутренний монолог мужа-ростовщика не записан формально,



но произнесен в реальном режиме и «как бы» гипотетически стенографирован в процессе повторяющегося самооправдания героя, что заставляет писателя в свою очередь «оправдывать» новую форму повествования введением предисловия, объясняющего логику появления «фантастического рассказа», обращенного «как бы к невидимому слушателю» [Достоевский 1994: 340-341]. Такое дискурсивное вхождение Достоевского во внутреннее сознание героя на десятилетия предшествовало появившемуся лишь в двадцатом веке «поток» внутреннего сознания в произведениях Пруста, Джойса и Вирджинии Вулф. Не случайно французом Андре Жидом в начале 1930-х гг. именно эта повесть Достоевского была названа «непревзойдённым воплощением жанра внутреннего монолога» [Cohn 1978: 181].

По мнению авторитетного американского слависта Гэри Морсона, «Кроткая», входящая в число экспериментальных работ Достоевского, назначенных «обрисовывать хаос», является «самым совершенным повествованием о неудаче (попытка. – Е. М.) рассказать свой рассказ» [Morson 1981: 12]. Признающийся в удовольствии от унижения и неравенства жены, не сомневающийся в своей великодушности и превосходстве, но так и не нашедший возможности превзойти её в избранной им почти с самого начала их общения тактике «бессловесного» контроля, герой «Кроткой» продолжает выискивать причины для самооправдания в своей претендующей на порядок речи, – и тем самым непрерывно противоречит сам себе в присутствии её уже неживого тела. Его последние слова «когда ее завтра унесут, что же я буду?» опять же о НЁМ самом, а не о НЕЙ, кинувшейся из окна с образом в руках. В бессловесной форме её «ухода» таятся ответы на все его вопросы, – осознаваемые им, но не желаемые быть признанными за истину.

В западной киноведческой литературе о Брессоне, одном из самых требовательных и бескомпромиссных режиссёров французского «авторского» кино, общепризнан тот факт, что почти во всех своих фильмах режиссёр опирается на тот или иной хорошо известный литературный источник, среди которых произведения Дидро, Бернаноса, Достоевского и Толстого. Не оспаривается и то, что по крайней мере в трех из восьми «канонических» брессоновских фильмов – *Pickpocket* («Карманник», 1959), *Une femme douce* («Кроткая», 1969) и *Quatre Nuits d'un reveur* («Четыре ночи мечтателя», 1971) – видна прямая связь с текстами Достоевского. Тем не менее, потаённая, глубинная связь *Au hazard Balthazar* («Наудачу, Бальтазар», 1966) и *Le Diable probablement* («Возможно, дьявол», 1977) с мотивами произведений Достоевского зачастую остается незамеченной западными комментаторами брессоновского творчества.

Фильм Брессона «Кроткая» (фр. *Une femme douce*; англ. *A Gentle Woman*), вышедший на экраны почти век спустя после появления в печати повести Достоевского, – переломный фильм в творчестве французского кинематографиста, так как это первый из его фильмов, снятых в цвете. Пришедшая на смену усиливающейся «мрачности» монохромных картин режиссёра «Кроткая», тем не менее, продолжает заявленную ранее тему трагического одиночества героев и сосредоточена прежде всего на изображении внутреннего страдания героини при внешней сдержанности драматической интриги. Для Брессона это последний фильм шестидесятых годов, «декады женских подростков в брессоновском творчестве, все из которых умерли трагически» [Pipolo 2010: 235]. В отличие от предшествующих фильмов «Наудачу, Бальтазар» и «Мушкетт» (1967), «смерть» героини в «Кроткой» изображена дважды, в начале и в финале фильма, что не только



накладывает неизгладимый отпечаток на тональность восприятия героини зрителем, но и подчёркивает мотив неизбежности случившегося. Анализ «Кроткой», непосредственно предшествующей появлению «Четырёх ночей мечтателя», ещё одной адаптации Брессона по Достоевскому, позволяет нам не только уяснить природу его интереса к Достоевскому в свете специфики его собственной творческой манеры, но и выявить параметры взаимоотношений между двумя видами искусства в процессе транспозиции литературного текста на экране.

Стилистика Брессона узнаваема с первых кадров – минимализм, важность детали и предельная визуально-звуковая отточенность каждого кадра, – в крестовине «французских» дверей, в шаткости кресла, в опрокинутости стола, в падении вазы с цветком, в полёте падающего шарфа, в скрежете тормозов... С самого начала всё одновременно и сдержанно, и шокирующе трагично. Естественность и аскетизм брессоновской поэтики в отсутствии изуродованного тела (шаблона голливудских блокбастеров) как нельзя ближе соответствует тональности повествования Достоевского, с той самой еле заметной «горсткой крови» на безмолвном лице кроткой. Сознательный отказ от декоративности в изображении неживого тела, лаконизм и графическая красота образного языка, глубина «созвучия» шагов, дверного скрипа, городского шума смысловому наполнению фильма, – все эти элементы брессоновского стиля в «Кроткой» заявлены уже с первой сцены, одной из самых потрясающих по лаконизму и силе воздействия начальных сцен в мировом кинематографе. Всё последующее пространство фильма определено этим трагизмом первых кадров. Фильм словно схватывает зрителя врасплох, без предыстории экспозиционных объяснений.

Линдлей Хэнлон, автором книги «Фрагменты», справедливо замечено, что хотя «почти каждая строка в диалоге» и «каждая черта характера» в трилогии Брессона по Достоевскому «может быть найдена в первоисточнике», именно «отбор, сокращение и аранжировка Брессоном этих широко разбросанных фрагментов материала определяют его видение» [Hanlon 1986: 27]. Так в «Кроткой», несмотря на кажущуюся доминанту точки зрения мужа-нарратора в закадровом голосе, Брессон находит адекватные кинематографические способы и для полноценного изображения характера жены, формирующие альтернативное и независимое восприятие и симпатию зрителя. «Камера Брессона, обнажая красоту, действия, реакцию, пространственное заточение молодой женщины – и предметов, соотносимых с ней, – противоречит точке зрения мужа от первого лица, которая может поддерживаться только в диалоге или в закадровом голосе» [Hanlon 1986: 32]. Если у Достоевского монолог героя представляет читателю прежде всего «мужскую» точку зрения, то в фильме, несмотря на звучащий за кадром голос героя, многое видится всё же через призму ЕЁ взгляда. Несмотря на то, что кроткая почти не говорит в фильме, зрителю дана возможность «прочитывать» её мысли и чувства напрямую – через широко раскрытые зрачки, грациозность движений (столь контрастирующую с монотонностью его шагов и скупостью его души), через прорвавшийся смех, лёгкие напевы мелодий и особенно через молчание, имеющее столь значимую роль и в повествовании Достоевского. «Правда» вербально-означенного повествования мужа постоянно нарушается прямым визуальным присутствием героини в кадре. И тот шок, который переживает зритель с первых секунд фильма, становясь свидетелем ЕЁ гибели, несравним с впечатлением от каких бы то ни было логических доводов, приводимых её

мужем. Сознательный отказ режиссёра от вербального объяснения психологической мотивации самоубийства лишь обостряет драматизм переживания зрителя и, кроме того, придаёт загадочность и таинственность образу кроткой.

Как и у Достоевского, главные герои фильма безымянны – Он и Она в контрастно очерченном гендерном конфликте живущих в большом городе людей. Вместо русского Петербурга эпохи Достоевского на экране европейский Париж эпохи Брессона. Возраст, образование и стиль поведения героев определён культурой и бытом французского поколения шестидесятых годов двадцатого века, хотя и вне привязки к конкретному политическому контексту. Она гораздо более интеллигентна и образованна в сравнении с героиней повести и, несмотря на свою очевидную юность, вряд ли выглядит на четырнадцать-шестнадцать лет, а он мужчина скорее среднего возраста с достаточно привлекательной наружностью клерка. Типичная пара и типичный французский брак, никак не отягощенный премудростями «спасения» от грозящего героине иного брака.

В отличие от кроткой у Достоевского, она с лёгкостью узнает цитату Мефистофеля из гётевского «Фауста» и, кроме того, мгновенно видит допущенную актёрами ошибку в постановке шекспировского «Гамлета» во время посещения супругами театра, проверяя цитату позже по принадлежащему ей тому шекспировских трагедий и, несомненно, проецируя на себя так называемые «вечные» вопросы. В то время, когда он разгадывает кроссворды, она слушает записи с джазовой и классической музыкой. Она естественно переходит от просмотра репродукций в книге к посещению живописных полотен в Лувре (после чего он не без удовольствия признаётся, что это совместное с ней знакомство с картинами позволило ему «увидеть в женщине инструмент наслаждения»). Несмотря на явную разницу супругов в возрасте, муж у Брессона кажется несколько моложе героя Достоевского, и благодаря этому брак не выглядит столь «неравным», чем лишь усиливается атмосфера непонимания и отчуждения между героями. Как и у Достоевского, одно из главных различий между супругами выявляется в разности их отношения к деньгам и материальным ценностям. Свойственное Брессону в целом отношение его героев к деньгам как к одному из самых видимых проявлений моральной слепоты ощутимо и в «Кроткой».

Страсть героини фильма к книгам и музыке, её интерес к современной живописи, музеям, театру и кино «определяют» отсутствующую у Достоевского сферу пространственно-интимных отношений между героями, расширяя означенное в повести пространство *его* дома, что позволяет современному зрителю взглянуть в привычные реалии повседневной жизни супругов. Посещение героями Ботанического сада, Лувра, Музея современной живописи и других реалий городского пространства привносит новые возможности для узнавания зрителем не столько «внешнего» мира, сколько «внутреннего» мира героев. Её неприятие конвенционального взгляда на жизнь (включая её скептическое отношение к браку в желании чего-то иного) и отчаянное сопротивление пошлости и банальности общепринятых в *его* мире вещей как нельзя ярче открываются во время поездки супругов на природу, когда, с наслаждением держа в руках только что собранный ими букет белых полевых ромашек, она с разочарованием выбрасывает его, заметив, что другая пара точно так же собрала подобный букет. Её краткая ремарка: «Мы тоже пара. Всё построено на такой же модели», – *говорит* сама за себя. Лаконизм и точность речевых и визуальных деталей в создании характеров Брессоном в «Кроткой»



в который раз подтверждает известный афоризм режиссёра: «Не используй две скрипки, когда достаточно одной» [Bresson 1977: 8].

В отличие от Достоевского, Брессон не фиксирует внимание на аспекте супружеской верности жены, но в гораздо большей степени сфокусирован на выявлении различных взглядов и привычек супругов в процессе «открывания» тех или иных качеств друг в друге. Брак как драма взаимного непонимания, несомненно, в центре внимания Брессона в «Кроткой». Оттого, что вместо утреннего чаепития у самовара (после сцены с револьвером) она предлагает ему чашку кофе, суть взаимоотношений героев в адаптации Брессона не меняется, – атмосфера непонимания, недоверия и отчуждения в обостряющемся столкновении «взглядов» – и в физическом (глазами), и в экзистенциальном (причём в молчании острее, чем в словах) – коррелирует с настроением петербургского рассказа Достоевского на *глубинных* уровнях искусства, вне зависимости от специфики жанров или геокультурной локализации. Её «клеточное» существование в физических границах *его* мира (в *его* квартире, в *его* магазине, в *его* машине) при её неизбывном желании вырваться наружу (в музей, в парк, в театр) или напевать что-то *своё* еще больше усиливается мотивом летающих птиц на её домашней одежде, контрастирующим с привычной белизной её блузки. Эллиптическая природа повествования в фильме наряду с фрагментарностью картин о жизни супружеской пары и «обратная», ретроспективная логика *его* вербального взгляда на неё позволяет зрителю фильма «увидеть» героиню *вне* пределов навязываемой закадровым голосом логики мужа.

Замена петербургского «окна» Достоевского двухстворчатыми балконными стеклянными «французскими дверями» позволяет Брессону подчеркнуть мотив «заточения» героини в тисках *его* пространства. Именно такой решетчато-крестовый дизайн позволяет зрителю увидеть её лицо крупным планом *за* решёткой выхода из *его* мира. В этот момент фильма (при отсутствии *его* в комнате) зрителю дано увидеть её *вне* его пространства. При этом зрителю дано увидеть её широко раскрытые глаза перед самоубийством, а её мужу – нет. Оттого *его* запоздалая мольба с просьбой хотя бы на мгновение открыть глаза приобретает еще более трагическое звучание, усиливается жутким скрежетом вбиваемых в крышку гроба гвоздей в финале. В эти предшествующие финалу минуты зрителю, только что ставшему свидетелем её прощальной светлой улыбки в зеркале (в соотношении с метонимическим полётом её белого шарфа в начальной сцене), будто даётся надежда, что душа её *уже* успела отойти, отлететь, покинуть *его* материальный мир. Однако в «Кроткой» не может быть того возвышенного катарсического финала, которым означена смерть героини в снятой двумя годами раньше «Мушкет», – в силу иной фрагментарной логики развития фильма, определяемой исповедальным сознанием героя.

В фильме Брессона и зрителю, и домработнице Анне (заменителю Лукерьи) дано увидеть эту прощальную улыбку кроткой в зеркале, отражающем близость героини к сбережённому ею распятию Христа, заботливо обёрнутому белым шарфом (но пренебрежительно «отвергнутому» ростовщиком), и эта деталь несомненно расширяет возможные интерпретационные рамки фильма. Естественное замещение святой иконы Достоевского светлым распятием Христа в католическом мире Брессона органично продолжает христианские мотивы повести, ни в коей мере не преувеличивая религиозность героини в фильме, но скорее служа значимым продолжением «разночтения» супругами ценностей материального и духовного мира.

Здесь важно подчеркнуть уже отмеченную выше разницу в освещении мужского и женского сознания в повести Достоевского и в фильме Брессона. Если писатель, знавший о самоубийстве Лизы Герцен, но потрясённый именно смиренным самоубийством «девушки с образом» (о чём он писал в заметке «Два самоубийства» [Достоевский 1994: 318-321] в октябре 1876 г. в «Дневнике писателя» незадолго до появления там своего «фантастического рассказа»), всё же основное внимание в «Кроткой» сосредотачивает на специфике мужского самосознания (экспериментируя с формой внутреннего монолога), то Брессон создаёт визуально ёмкий образ юной женщины в период его обострённого внимания именно к женским характерам в творчестве 1960-х гг., продолжая мотив трагического непонимания в судьбе Мари в «Наудачу, Бальтазар» и Мушетт в одноимённом фильме. Если у Достоевского вся судьба «кроткой» вербализована во внутреннем монологе её потрясённого мужа, то есть осмыслена через сознание *другого*, то у Брессона «кроткая» как бы получает свое собственное право на существование, выходя за пределы дискурсивного осмысления нарратора и существуя (хотя и фрагментарно) *вне* пределов его поля зрения, что придаёт её образу естественную трогательность и ту самую неуловимую красоту, которая отличает женские образы в брессоновских фильмах.

В фильме Брессона её «огромные» глаза говорят больше, чем слова. Наделённая голосом, она гораздо больше слушает, чем говорит сама, и как это ни парадоксально, обретает тем самым определённую власть над ним, не позволяя ему раскрыть тайны её души и давая повод (в большей степени герою, чем зрителю) для *двусмысленного* прочтения её поступков. При этом сила её *молчания* в кинематографическом медиуме ощущаема ещё интенсивнее в сравнение с прозаическим нарративом Достоевского. Она реально *существует* в фильме Брессона, тогда как в рассказе Достоевского она существует *только* в сознании мужа, *реально* присутствуя лишь в первом и последнем параграфе его речи как *неживое* тело на столе. Акварельная точность и строгость образа, передаваемого в фильме Брессона юной Доминик Сандой, как нельзя лучше соответствует потаённой глубине женского характера, прочерченного в речи бесконечно сфокусированного на самом себе героя Достоевского.

Если в предисловии «От автора» Достоевский говорит о «невидимом слушателе», о «каком-то судье», к которому «как бы» обращается муж в процессе своего рассказа [Достоевский 1994: 340-341], то у Брессона, по меткому наблюдению автора «Фрагментов», эту роль «слушателя» как бы берёт на себя Анна [Hanlon 1986: 32-34], молчаливый свидетель того, что происходит и на глазах мужа, и вне предела его взгляда, включая последние минуты жизни героини, что придаёт еще большую весомость поступкам и словам кроткой, увиденным *через* присутствие Анны и зрителем. Нарративная архитектура фильма – с усложнённой системой «рассказчик-слушатель» в связи с введением характера Анны, становящимся гораздо более значимым персонажем в фильме благодаря смещению нарративной структуры в прямом обращении мужа к Анне и с «налицо» существующим в фильме характером жены – позволяет Брессону привнести на экран самую *тональность* рассказа Достоевского и, невзирая на временные и топографические расхождения, обозначить трагическую сущность непонимания внутреннего мира «другого» в буржуазном браке, противоречивость и двусмысленность взаимоотношений между мужчиной и женщиной, невозможность вхождения в интимный мир другого при отсутствии духовной близости между людьми.

Заметное расширение городского хронотопа в адаптации Брессона ни в коей мере не ослабляет концентрации режиссёра прежде всего на *характерах* героев, поскольку именно выяснение различий между ними определяет логику развития фильма. Определённые общие черты центральных героев в «Кроткой» и в «Наудачу, Бальгазар», на которые указывает Линдлей Хэнлон во «Фрагментах», в какой-то степени определяют особенности презентации брессоновских характеров и его артистического стиля в целом. Нельзя не согласиться с её мнением, что, несмотря на типичную застенчивость, скромность, сдержанность и молчаливость характеров Брессона, им однако свойственны и такие качества, как «страстность, интеллигентность и целеустремлённость. Чтобы защитить цельность своей натуры, они способны к экстремальным действиям <...>. Испытывая необычайные страдания, брессоновские характеры до самой смерти остаются верны себе. <...> Когда они в конце концов заговаривают, они говорят решительно и чётко. Кажется, что они обладают абсолютным контролем над своими движениями, которые размеренны и грациозны, как и их слова. Мелочи жизни – наливание кофе или раскрытие книги – исполнены такого умения и достоинства, что могут передать глубочайшие пласты характера. Такие характеры таинственны, потому что мы ощущаем, что многое в их сложности не может быть выражено напрямую или обнаружено драматически» [Hanlon 1986: 116].

Именно эти качества «ищет» Брессон и в непрофессиональных актёрах, называемых им «моделями», чтобы, в отличие от профессиональных актёров (никогда не используемых Брессоном; блистательная Доминик Санда – единственная из его «моделей», продолжившая карьеру в кино), они могли реально *существовать* в фильме, то есть «быть», а не «казаться» [Hanlon 1986: 116]. С неизбывной верой скорее в красоту человеческого потенциала, нежели в *театральность* актёрской игры, в выборе исполнителей своих характеров Брессон следовал не столько принципу внешнего соответствия актёра тому или иному литературному герою, сколько их некоему *внутреннему* сходству с литературным персонажем. Верный своему фрагментарному стилю, вплоть до поздних своих фильмов Брессон никогда не показывал сценария своим «моделям», сохраняя полновластный контроль над концепцией фильма. Только Брессону было известно, *кого* должна воплотить на экране та или иная «модель», и презентация *этого* характера целиком зависела от брессоновского мастерства в финальном собрании воедино сотен отдельных фильмовых фрагментов [Hanlon 1986: 116-117, 122].

По словам одного из французского рецензентов Брессона, режиссёр довольно часто «наделяет свои характеры существенными свойствами детства: упрямством, здоровой гордостью, чувством абсолютной надежды. Особенно в его первых шести фильмах герои Брессона спасают себя принятием экзистенциальной ответственности: в верности их собственному призванию они покоряют самих себя через комбинацию воли, свободы и душевной красоты» [Esteve 1983: 132; Sunneen 2003: 16]. На наш взгляд, вышеприведённая характеристика, касающаяся сохранения центральными брессоновскими героями определённых качеств «детскости», также немаловажный фактор его стойкого интереса к Достоевскому как исследователю «прекрасности» человеческой души.

Значимым моментом соприкосновения Брессона с Достоевским в рассмотрении экзистенциальных проблем может служить и обострённый интерес обоих художников к проблеме *самоубийства*. Как указывает исследователь классического западноевропей-



ского романа Маргарет Хиггонет, «феминизация самоубийства в девятнадцатом веке идет рука об руку с реальным, но таким тревожным отказом женщины от способности выбирать свободно» [Higonnet 1985: 116]. В этом смысле «несоответствия между поступком и покушением на него, между фактом и восприятием сделали женское самоубийство экстремальным примером герменевтической проблемы» [Higonnet 1985: 116]. От «Антигоны» до «Эммы Бовари» и «Анны Карениной» мотив женского самоубийства нарратологически определил появление величайших произведений мировой литературы, и именно эта тема, по наблюдению Хинногет, пристально анализирующей поливалентную семантику женского самоубийства, позволила писателям сопоставлять «безмолвное сопротивление с доминирующим дискурсом и демонстрировать цену социального правопорядка в отношении к индивидууму» [Higonnet 1985: 116].

В некотором смысле безмолвный уход «кроткой» у Брессона «возвращает» зрителя к существующей с незапамятных времен тенденции героинь к поиску мгновенного, безболезненного и прекрасного способа ухода из жизни, скорее мечтательного нежели насильственного. Кроме того, сложность семантического наполнения такого ухода с христианской точки зрения окрашивается вариативностью слияния героини с образом (иконой) у Достоевского и распятием у Брессона.

В размышлениях Достоевского в «Дневнике писателя» о двух типах женского самоубийства (как *скандального протеста* – в случае с дочерью А. И. Герцена и Н. А. Тучковой-Огарёвой и как *христианского смирения* – в случае с прототипом «Кроткой» швеи М. Борисовой [Достоевский 1994: 319-320]) уже просвечивают будущие предпосылки для изучения темы женского самоубийства как своеобразного «катализатора нарратива» литературоведами и искусствоведами второй половины XX века. Так, например, в представлении Маргарет Хиггонет, «суицидный фрагмент» создает «косвенную точку зрения, направленную на понимание того, что живет за пределами социальной сентенции, и возможно за пределами самого повествования. Этот фрагмент становится тем самым показателем, который превращает зрителя в активного участника в производстве смысла». Тем самым, самоубийство как бы «провоцирует» повествование, отбирая «сюжеты, придуманные вокруг самоубийства как загадочном объекте интерпретации» [Higonnet 2000: 230]. При этом «жест саморазрушения превращает человека и в субъект, и в объект действия», а *смерть* всегда обладает специальной функцией в повествовании, так как «смерть придает авторитет истории, поскольку как читатели мы ищем в нарративных историях знание о смерти, которое в наших собственных жизнях нам не дано» [Brooks 1985: 95; Higonnet 2000: 230].

Нельзя не учитывать и того факта, что христианская традиция, к которой принадлежали и Достоевский, и Брессон (несмотря на специфику их религиозно-нравственных исповеданий – православия и католицизма), претерпевает существенные изменения с течением времени и особенно в период развития кинематографического искусства в двадцатом столетии. Как указывает современный исследователь Толстого и Достоевского, в XX веке «бессмертие души» перестало быть главным аргументом в вопросах морали и «дозволенности» самоубийства [Паперно 1999: 211], и в этом смысле Брессон частично «освобождает» зрителя от тезиса Достоевского о бессмертии души. Экзистенциальная дилемма, перед которой поставлен Брессон, – иная, и иначе расставлены риторические акценты. У Брессона явственна интонация невозможности «услышать»

другого – скорее в чеховском её понимании, нежели в стремлении Достоевского понять природу самоубийства в свете отражения его тезиса о бессмертии души в повествовании о «девушке с образом».

Концепция «рассказывающего молчания», лежащая в основе исследовательских работ Хиггонет о женском самоубийстве в художественной литературе, в некоторой степени соотносима с нашими размышлениями о специфике брессоновской киноэстетики в «Кроткой», с повышенным, по сравнению с повествованием Достоевского, вниманием режиссёра к женской идентичности как проблеме *неизвестного* – в свете своеобразия постижения жизни и смерти в кинематографическом медиуме. Нарративная структура (а оттого и точка зрения) у Брессона претерпевает существенные изменения, хотя зрителем «Кроткой» такая корреляция вряд ли ощутима. Умолчание в литературе может быть отражено на экране иными средствами, внутренней динамикой «сцепления» кадров, тем или иным углом камеры, рифмовкой лейтмотивов (птицы, цветы, картины в «Кроткой») или же нюансировкой диалога, избегающего произнесения того или иного ключевого слова.

Визуальные и музыкальные метафоры фильма вырисовывают сложный, неоднозначный, одновременно хрупкий и сильный характер героини. Богатство её природы прорисовывается не столько из «закадрового» голоса мужа-рассказчика, но из ритмического сплетения повторяющихся визуальных и звуковых лейтмотивов, пристального взгляда, графических изгибов рук, легкости походки, – всей той многослойности внешних штрихов в неуловимости сопряжения внутреннего и внешнего. Для достижения желаемого эффекта Брессону не требуется ни прямое речевое откровение персонажа, ни наигранная экспрессивность актёрских интонаций и жестов. По его мнению, задача непрофессиональных актёров, – просто произносить слова, без театральности, без «игры»; дело режиссера – так использовать этот «живой» материал, чтобы он проявился во всей концептуальной полноте.

Внимание к человеческому лицу как к фокусу смысла в искусстве кинематографа чрезвычайно рано было осознано Брессоном в тот период, когда во французском кино преобладала ориентация прежде всего на внешнюю театральность и декоративность действия, на линейное развитие сюжета и использование профессиональных актёров с наигранной декламацией и жестикуляцией. В своих кинематографических записках 1950–1958 гг. Брессон замечает: «Не позволяй заднему фону (проспектам, площадям, паркам, метро) поглощать лица, накладываемые на них» [Bresson 1977: 13]. Такой минимализм выражений на лицах персонажей предполагают напряжённую работу зрительского взгляда, ума и души. Фрагментация, смещение казуальных связей (в «Кроткой», например, зритель с первых секунд становится свидетелем гибели героини и лишь позже осознаёт возможные причины такого исхода её жизни), нежелание входить в пространственные объяснения по поводу мотивации поступков героев и так называемая «эллиптичность» брессоновского стиля, несомненно, усложняли постижение его фильмов массовым зрителем, но снискали Брессону славу бескомпромиссного режиссера, не идущего на поводу у публики, стойко придерживающегося своих артистических идеалов, чем в свою очередь был столь потрясён молодой Тарковский. Знаменательно в этой связи следующее высказывание Брессона: «Твой фильм не сделан для прогулки глазами, но для вхождения вглубь него, для того, чтобы быть полностью им поглощённым» [Bresson 1977: 47].

По словам Брессона, «мой фильм рождается сначала в моей голове, умирает на бумаге; оживает живущими людьми и реальными предметами, используемыми мной, которые убиваемы на плёнке, но помещаемые в определённом порядке и проецируемые на экран, возвращаются к жизни опять – как цветы в воде» [Bresson 1977: 7]. Животворящая сила режиссерского «взгляда», краткость брессоновских фильмов, отсутствие затяжных кадров, точность монтажного среза, филигранное слияние фрагментов фильма и на визуальном, и на звуковом уровнях, отсутствие мелодраматизма, высота эмоционального напряжения зрителя при сознательном отказе от игровых экспрессивных эффектов, – все эти элементы режиссерского стиля Брессона позволяют его фильмам выдерживать испытание временем, невзирая на смену кинематографических стандартов и релевантных им ожиданиям зрителей в электронную эпоху.

Лаконичная плотность кинописьма Брессона в «Кроткой» позволяет зрителю ощутить контрасты света и тени, горизонтальных и вертикальных линий дверей, текстуры тканей в элементах одежды и декора. В отличие от романа Достоевского, так или иначе замкнутого в интерьерном пространстве квартиры ростовщика, в фильме Брессона городское пространство заметно расширяется (Елисейские поля, Ботанический сад, Музей естествознания, Лувр, Музей современного искусства и т. д.), но даже в этом расширении Брессону удаётся выдержать определённо заданную цветовую гамму, в звучании бело-золотого, бордового и бледно-голубого тонов, – без внесения безудержной пестроты городского пейзажа в первый из его фильмов, снятых в цвете.

Одно из несомненных влияний Достоевского на Брессона можно увидеть в природе брессоновской «топографии»: в его приверженности к каноническим пространствам Достоевского (двери, окна, лестницы, коридоры) в изображении своих характеров в моменты экзистенциального выбора, стоящими перед ними. Причем эта своеобразная «привязанность» к Достоевскому проявляется не только на уровне визуального ряда, но и на уровне звуковой аранжировки, с постоянным присутствием слышимых «шагов» (на ступенях, в дверных проёмах, по брусчатке тротуаров).

Кинематографическая красота для Брессона заключена не в кадре самом по себе, а в их сцеплении, в их взаимоотношениях. В отказе от того, что он называл «сфотографированным театром», Брессон придавал огромное значение взаимоотношению изображения и звука: «Когда звук может заместить изображение, убери изображение или нейтрализуй его. Ухо больше направлено в сторону внутреннего, глаз – наружного» [Bresson 1977: 28]; «против тактики скорости и шума, задай тактику медлительности, тишины» [Bresson 1977: 29]. В основе стилеобразующей гармонии Брессона лежит стремление «найти родство между изображением, звуком и тишиной», чтобы «одарить их воздухом радости быть вместе» [Bresson 1977: 26].

Брессон избегал спецэффектов и, по словам Сьюзен Зонтаг, являлся мастером «вдумчивого» образа видения мира. Бескомпромиссность его видения реальности, отказ от приукрашивания действительности, от любых проявлений мелодраматизма и дешёвой сенсационности не позволяли порой его фильмам находить широкий отклик у современной аудитории [Sunneen 2003: 14-15], что, однако, не помешало виднейшим режиссёрам его времени по достоинству оценить уникальность брессоновского искусства. Достаточно привести слова Луи Малея о «Карманнике», первом из брессоновских фильмов, «спровоцированных» Достоевским: «Всё прекрасно в этом фильме, потому что всё

необходимо. «Карманник» – фильм ослепляющей оригинальности. Во время первого просмотра он рискует сжечь твои глаза» [Robert Bresson 1998: 572]. Каноническими стали и определение Франсуа Трюффо о том, что фильмы Брессона – «чистая музыка; их непереносимое богатство в их ритме», и высказывание Жан-Люка Годара: «Брессон для французского кино то же самое, что Достоевский для русского романа и Моцарт для немецкой музыки».

Многokратное дублирование одного и того же эпизода, внимание к каждому миллиметру пространства, входящего в рамку кадра, отточенная селекция кадров в их единственно возможной, по мнению режиссёра, комбинации, – всё это ключевые элементы «нарративной экономии» Брессона. Поэтому «кусочек зелёного мыла должен присутствовать лишь для того, чтобы передать присутствие кроткой в момент её отсутствия». Или «револьвер должен быть поднимается медленно и быть удержанным лишь нужное количество времени для того, чтобы передать напряжение и волнение, скрытое за пристальным взглядом кроткой» [Hanlon 1986: 118-119]. В строго выверенном фильме Брессона изображение одного лишь взгляда в верном контексте кадров (эффект Кулешова) способно передать то, что в конвенциональной драме должно быть передано сотней слов [Hanlon 1986: 120]. Резкий взмах ресниц кроткой или судорожные подёргивания скул на лице её мужа говорят о реакции героев больше, чем слова. Как указывает сам Брессон в «Кинематографических записках»: «Вещи, которые можно изобразить рукой, головой, плечами! Как много бесполезных и загромождающих слов тогда исчезнут! Какая экономия!» [Bresson 1977: 64]. Строгий отбор не только лиц, но и предметов в кадре, будь то экран телевизора с продолжающимся матчем, брошенная на кровати деталь белья, полукрытая книга Шекспира, пошатнувшееся кресло балкона или медленно падающий шарф в «Кроткой», – создаёт ту самую классическую атмосферу, которая столь свойственна брессоновскому почерку. «Сделай предметы выглядящими так, как будто они хотят быть там», – писал в своих заметках режиссёр [Bresson 1977: 56]. «Не приукрашивай и не обезображивай. Не денатурируй. <...> Это в своей чистой форме искусство бьёт наверняка» [Bresson 1977: 42].

Тарковский был потрясен цельностью и минимализмом ранних фильмов Брессона и позже признавался в одном из своих интервью, что после просмотра «Процесса Жанны д'Арк» он понял, что Брессон был «единственным режиссёром, который знал, как пленить и удивить» его. В фильмах Брессона начинающего режиссёра поразила возможность «полнейшей независимости зрителя» в смысле того, что фильм не казался «спектаклем», но скорее самой «природой, самой жизнью. <...> Такая сильная независимость от публики и критического мнения остаётся для меня образцовым отношением режиссёра к аудитории» [Robert Bresson 1998: 581]. Уникальность Брессона Тарковский усматривал не только в том, что Брессон был одним из немногих художников, показавших, что «кино – художественная дисциплина наряду с классическими видами искусства, такими, как поэзия, литература, живопись и музыка», но и в «неисчерпаемости артистической формы Брессона», в его особом «лаконическом», «лапидарном» видении мира, поскольку «каждый художник стремится к простоте, но лишь немногим дано достичь этого» [Robert Bresson 1998: 581].

Знаменитая фраза Достоевского «меня называют психологом: неправда я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой...» [Досто-



евский 1883: 373] естественным образом соотносится с высказыванием Брессона о том, что «психолог объясняет только то, что он может объяснить. Я ничего не объясняю», и еще с одним из его режиссёрских откровений по поводу известных слов Пикассо в интервью с Жан-Люком Годаром (в связи с выходом на экраны «Наудачу, Бальтазар», в преддверии работы над «Мушкет» и «Кроткой»): «Я считаю, что не надо заниматься психологическим анализом <...> – надо писать, и в процессе письма всё возникнет само собой» [Robert Bresson 1998: 483]. Здесь нельзя не вспомнить ещё одно из ключевых высказываний художника о специфике его творческого метода: «Прячь идеи, но так, чтобы люди находили их. Самое главное будет самым угаённым» [Bresson 1977: 18].

В основе мировидения Брессона как художника-реалиста лежит осознание кинематографического дела не как ремесла или набора технических навыков, но как *искусства*: «Когда ты не знаешь, что ты делаешь, но что ты делаешь – самое лучшее, – это вдохновение» [Bresson 1977: 39]. Именно в процессе *творения* Брессон видел смысл своей жизни, подчёркивая свою непричастность к коммерческому кино: «Фильмы кино используют ресурсы театра (актёров, режиссуру и т. п.) и используют камеру для воспроизведения; те, кто используют ресурсы *кинематографии*, используют камеру, чтобы творить» [Bresson 1977: 2]. Настаивая на своём служении не КИНО, но КИНЕМАТОГРАФИИ, до конца дней своих верный столь отличавшему его от современников аллюзивному поэтическому стилю, Брессон констатировал в своих записках: «КИНО, радио, телевидение, журналы – школа невнимания: люди смотрят не видя, слушают не слыша» [Bresson 1977: 55]. Подытоживая вышесказанное в проекции на проблемы креативного восприятия творчества Достоевского в XX веке, можно сказать, что самому Брессону не просто довелось читать Достоевского, но – как немногим в мировом кино – удалось творчески «прочитать» и «увидеть» Достоевского на экране.

Нет смысла замалчивать факт определённого «несоответствия» фильмов Брессона по Достоевскому типовым «ожиданиям» массового советского и западного зрителя, особенно в шестидесятые-семидесятые годы. Проблемы так называемой «верности», «правдивости» и «аутентичности», в той или иной степени дословной «репликации» литературного источника (в том числе и на уровне соответствия костюмов, декораций и даже физического соответствия актёров «этalonу» исторической эпохи) слишком долго превалировали в сознании и критиков, и зрителей [Everett 2007: 149]. Тем самым такие важные аспекты кино-идентичности как общая *тональность* и *настроение* фильма (по определению британского режиссера Теренса Дэвиса), то есть «репрезентация невидимого» просто не брались во внимание. К сожалению, подобное желание свести так называемые экранизации к «пересказу» сюжетной линии и характеров литературного текста по сей день приводит к игнорированию и непониманию самой природы и специфики фильма как самостоятельного вида искусства [Everett 2007: 150].

Процесс понимания литературного текста режиссером предполагает креативный отклик на уровне творческого воображения, обусловленный не только спецификой развития фабулы и характеров, но самой структурой повествования, стилеобразующими моментами, несомненно влияющими на ритм и тон киноадаптации. При этом умение режиссера *творчески понимать* не только то, что лежит на поверхности текста, но и то, что может быть прочитано «между строками», явно присуще брессоновским фильмам по Достоевскому. Внимание к тому, что не оговорено в пер-

воисточнике напрямую, но что, тем не менее, «вычитывается» из его эмоционально-психологического контекста, несомненно свойственно Брессону как адаптатору классического текста.

Даже в использовании хорошо известных литературных источников Брессон откачивается от дословной «артикуляции» характеров, характерной для прозаического дискурса. В этой связи чрезвычайно показателен последующий за «Кроткой» фильм Брессона по повести Достоевского «Белые ночи» по сравнению с адаптацией того же текста Лукино Висконти (с Марчелло Мастоаянни). По точному замечанию Линдлей Хэнлон, фильм Висконти «гораздо полнее обнаруживает психологию актёров, играющих характеры, нежели психологию самих литературных героев» [Hanlon 1986: 126], что позволяет нам отчасти уловить разницу в подходе к экранизации классического текста со стороны столь разноликих мастеров экрана, как Лукино Висконти (1906–1976) и Робер Брессон. Несмотря на немногословность и эмоциональную сдержанность героев в брессоновском фильме «Четыре ночи мечтателя», им удаётся ближе передать саму тональность ранней повести Достоевского, деликатную атмосферу юности, идеализма и мечтательности.

Тонко чувствующий настроение не только в литературе и музыке, но и в живописи (Брессон начинал как художник), режиссер умел передавать в своих фильмах редкое «созвучие» умонастроению и чувство-ощущению героев Достоевского, несмотря на *инаковость* городского пространства. Присущий режиссеру лаконизм ни в коей мере не умалял зоркости его «видения» моральных проблем, волнующих Достоевского и резонирующих с нашим осмыслением мира вне конкретики той или иной исторической эпохи. В свойственном ему «фрагментарном» видении внутреннего единства «Кроткой» Брессон «рифмует» визуальные и звуковые мотивы фильма, создавая кинематографический шедевр, не репродуцирующий текст Достоевского, но равнозначный ему. Вдохновленный текстом писателя художник создает свою картину «прочтения» классического текста, – не уподобляясь ему, но углубляя его смысловой «потенциал» в силу открытых Бахтиным законов *внеаходимости* понимающего (во времени, в пространстве, в культуре) и тем самым наделяя зрителя творческой свободой вхождения в кинематографический текст.

Будучи чрезвычайно внимательным к литературному первоисточнику, Брессон, тем не менее, всегда сохраняет определённую независимость от него, и в этом смысле «Кроткая» не является исключением. Нарративный стиль Брессона тяготеет к открытости интерпретации и требует полнейшего сосредоточения от зрителя. При всей сдержанности стиля эмоциональная и нравственная глубина, открывающаяся зрителю, – особенно при повторном просмотре, – потрясает. Так же, как и сам режиссер стремится увидеть «невидимое прежде», так и зрителю предоставляется возможность постижения того, что до него было «невидимо». Подвергаясь переосмыслению в ином медиуме, в новых культурных контекстах, «в глазах *другой* культуры», текст Достоевского обогащается новыми оттенками смысла, углубляющими тот самый «смысловой потенциал», о котором писал М. М. Бахтин [Бахтин 1979: 332-334]. Если Достоевский «продвинул эстетическое видение вглубь, в новые глубинные пласты» [Бахтин 1979: 313], то Брессону в его творческом понимании удалось раскрыть значимость творений писателя в так называемом *большом времени* и на новой *смысловой* глубине.

Литература

- Достоевский Ф. М.* Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского. СПб., 1883.
- Достоевский Ф. М.* Дневник писателя. 1876. Октябрь. Два самоубийства // *Ф. М. Достоевский*. Собр. соч.: В 15 т. СПб.: Наука, 1994. Т. 13. С. 318-321.
- Достоевский Ф. М.* Дневник писателя. 1876. Ноябрь. Кроткая: Фантастический рассказ // *Ф. М. Достоевский*. Собр. соч.: В 15 т. СПб.: Наука, 1994. Т. 13. С. 340-375.
- Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979.
- Паперно И.* Самоубийство как культурный институт. М.: Новое литературное обозрение, 1999.
- Скафтымов А. П.* К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова // *Скафтымов А.* Статьи о русской литературе. Саратов, 1958. С. 313-338.
- Bresson, Robert.* Notes on Cinematography. New York: Urizen Books, 1977.
- Brooker, Peter.* Postmodern Adaptations: Pastiche, Intertextuality and Re-functioning. In: *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, ed. by Deborah Cartmell and Imelda Whelehan. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. PP. 107-120.
- Brooks, Peter.* Reading for the Plot: Design and Invention in Narrative. NY: Knopf, 1985.
- Cohn, Dorrit.* Transparent Minds Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- Cunneen, Joseph.* Robert Bresson: A Spiritual Style in Film. NY & London: Continuum, 2003.
- Esteve, Michel.* Robert Bresson. Paris: Editions Albatros, 1983.
- Hanlon, Lindley.* Fragments: Bresson's Film Style. London: Associated Univ. Presses, 1986.
- Higonnet, Margaret.* Frames of Female Suicide. In: *Studies in the Novel*. Vol. 32. No. 2. Death in the Novel (summer 2000). PP. 229-242.
- Higonnet, Margaret.* Suicide: Representation of the Feminine in the Nineteenth Century. In: *Poetics Today*. Vol. 6. No.1/2. The Female Body in Western Culture: Semiotic Perspectives (1985). PP. 102-118.
- Everett, Wendy.* Reframing Adaptation: Representing the Invisible (On *The House of Mirth*, Directed by Terence Davies, 2000). In: *The Literature/ Film Reader: Issues of Adaptation*, ed. by James M. Welsh, Peter Lev. Plymouth: The Scarecrow Press, 2007. PP. 149-163.
- Morson, Gary Saul.* The Boundaries of Genre: Dostoevsky's Diary of a Writer and the Tradition of Literary Utopia. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Pipolo, Tony.* Robert Bresson: A Passion for Film. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Rivière, Jacques.* On Dostoevsky and the Creation of Character. In: *Rivière, Jacques.* The Ideal Reader: Proust, Freud, and the Reconstruction of European Culture (Essays), transl., ed. by Blanche A. Price. New Brunswick & London: Transaction Publishers, 2009. PP. 245-248.
- Robert Bresson*, ed. by James Quandt. Toronto, 1998.
- Stam, Robert.* Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism and Film. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1989.

Иллюстрации взяты с музейного сайта Университета Беркли в Калифорнии (BAMPFA): <http://bampfa.org>

Д. А. Лебедев

Идиот и Самурай *Опыт по освоению одного тезиса*

Аннотация. Автор статьи предпринимает анализ фильма «Идиот» А. Куросавы в его связи с одноименным романом Ф. М. Достоевского. Основным тезисом статьи стали рассуждения Ж. Делёза, приводимые в книге «Кино» («Образ-движение») и в публичной лекции «Что такое акт творения?», о фильмах А. Куросавы и об их стилистическом родстве с творчеством Ф. М. Достоевского.

Ключевые слова: экранизация текстов Достоевского, роман Достоевского «Идиот», фильм А. Куросавы «Идиот», Ж. Делёз о Достоевском.

Lebedev, D. A.

Idiot and Samurai *The experience of mastering one thesis*

Abstract. The author of the article undertakes an analysis of the film *The Idiot* by Akira Kurosawa in his connection with the novel of the same name by F. M. Dostoevsky. The main thesis of the article were the discussions of J. Deleuze, held in the book *Kino (Image-motion)* and in the public lecture *What is the act of creation?*, about A. Kurosawa's films and their stylistic relationship to the Dostoevsky's artwork.

Keywords: screen version of Dostoevsky's texts, Dostoyevsky's novel *The Idiot*, A. Kurosawa's film *The Idiot*, J. Deleuze about Dostoevsky.

1

Акира Куросава не первый крупный режиссер, отметившийся экранизацией текста Достоевского: достаточно вспомнить «Белые ночи» Л. Висконти (1957) и Р. Брессона (1971), «Кроткую» Р. Брессона (1969), «Бесов» А. Вайды (1988), «Преступление и наказание» А. Каурисмияки (1983).

Что касается романа «Идиот», зрителю, знакомому с текстом, очевидна слабость постановок, например, Ж. Лампена (1946), И. Пырьева (1958) или В. Бортко (2003). Со-



храняя внешнюю верность сюжетной канве, эти режиссеры не производят необходимой творческой работы по осмыслению романа средствами, изначально ему не присущими, – средствами кино. Печальная судьба многочисленных попыток отразить сложнейшую художественную структуру романа искупается двумя фильмами – «Идиотом» Акиры Куросавы (1951) и «Идиотом» А. Жулавски. Нас будет интересовать первый фильм.

Акира Куросава увидел в романе идею, которая *не могла быть актуализирована романскими средствами*, но требовала разработки в кино. Иными словами, он увидел в романе писателя Достоевского «ответ» идеи режиссера Куросавы. Это видение позволило ему изменить время и место действия, значительно трансформировать фабулу и систему персонажей, оставаясь верным мысли и стилистике романа. Куросаве удалось избежать *адаптации*. Фильм не является ни адаптацией, ни интерпретацией романа, поскольку сам он требует интерпретации, которая является уделом критики, а не искусства. Можно было бы назвать фильм вариацией на тему, имя которой – роман «Идиот» – в том же смысле, в котором мы называем «Медеею» Еврипида вариацией на мифологическую тему путешествия аргонавтов за руном и отношений между Ясоном и Медеей.

Если мы хотим говорить о подобной кинематографической вариации, необходимо установить точки соприкосновения, делающие возможным подобный перенос литературного текста на язык кино. Должны быть определенные условия, делающие возможным продление линии, прочерченной в некоем пространстве (в данном случае, в пространстве литературы) за пределы этого пространства. В особенностях письма того или иного писателя уже кроются черты, делающие его интересным как для кино, так и для конкретного режиссера. Эти черты формируют некую область возможностей, в одних случаях широкую, в других узкую. Для примера можно упомянуть, что Акира Куросава рассматривал постановку «Войны и мира» Толстого как гарантированный провал.

2

Широко известен тезис Бахтина о том, что основной категорией художественного видения Достоевского является не становление, а сосуществование и взаимодействие. Романы Достоевского, таким образом, развиваются в большей степени в пространстве, чем во времени, что сближает их с визуальными искусствами. Даже внутренние этапы становления одной личности Достоевский развертывает не в диахронии, а в синхронии, что приводит к появлению известного мотива двойничества: душа героя как скопление самых разных факторов, связанных с тем или иным моментом его жизни, расщепляется и приобретает пространственные характеристики, часть героя становится отдельным героем, что позволяет вести диалог в настоящем времени с тем, что имело своим источником прошлое, что коренится в памяти. В романах Достоевского всё происходит «сейчас», или, иными словами, всё происходит в вечности¹. Я повторяю эти известные тезисы, поскольку они обосновывают «кинематографичность» прозы Достоевского, которая развивается через взаимодействия героев и глубоко связана с идеей диалога на всех уровнях, от формального устранения авторского голоса в тексте, который перекрывается неизменным библейским подтекстом, до любви Достоевского к масштабным драматическим сценам, где голоса героев бесконечно переплетаются в стремлении установить утраченную внутреннюю связь.

¹ Даже когда эта вечность походит на свидригайловскую «баню с пауками».

Когда мы говорим о диалоге, нужно иметь в виду особенность диалога Достоевского, которая впервые, ещё до решающих работ Бахтина, была отмечена Андре Жидом в 1921 году в лекции, приуроченной к столетию со дня рождения писателя [Gide 1981: 60-63]. Диалог Достоевского порывает с традицией западноевропейского романа, поскольку перестает служить раскрытию отношений между людьми, но задается вопросом о субъекте этих отношений, другими словами, вопросом о самосознании. Немногим позже Бахтин также придет к этой идее и скажет, что для Достоевского «важно не то, чем герой является в мире, но то, чем для героя является мир». В мире Достоевского ни одна идея не может существовать в отрыве от её носителя: отсюда возникает плеяда центральных персонажей Достоевского, которые являются «носителями идеи», будь то «мечтатель» «Белых ночей», «гордый человек»-Раскольников или «положительно прекрасная личность» в лице князя Мышкина. Это «очеловечивает» идею, с одной стороны, подчиняя её непоследовательности человеческой мысли, а с другой стороны, вынуждая жить в речи, проявлять себя в диалоге в мире. Акире Куросаве удалось выразить средствами, о которых далее пойдет речь, указанную непоследовательность, которая в романах Достоевского играет сюжетно-образующую роль, – именно она позволяет Свидригайлову за минуту до самоубийства ловить муху, летающую по комнате. Во-вторых, японский режиссер единственный уловил и отразил прямое следствие этой непоследовательности: тот невообразимый хаос диалогов, который дает о себе знать в каждой значительной сцене романа, где герои изъясняются экивоками, обрывками фраз, противоречат себе на каждом шагу, отчего становится невозможным говорить об их «взаимоотношениях» в том смысле, в котором о них говорит любой голливудский учебник по написанию сценариев.

Это значит, что взаимоотношения у Достоевского формируются не *между* персонажами, а в персонажах. Они существуют только в той форме, в которой их воспринимает вступающий в них субъект. Сигнал не передается, а делает круг, отскакивает. Грубо говоря, для Достоевского не существует отношений между А и Б, но существуют видение А себя в связи с Б и видение Б себя в связи с А. Конфликт в его произведениях строится на диссонансе, возникающем на стыке двух подобных представлений, будь то два видения одной ситуации («Белые ночи»), будь то смешение истинных мотивов с ложными в рамках одного сознания («Преступление и наказание»).

Итак, традиционный конфликт Достоевского, конфликт, лежащий в сердце как романа «Идиот», так и фильма Куросавы, это конфликт самосознания. Внешние же оппозиции персонажей призваны главным образом обнажить внутреннюю разобщенность каждого из них. Не противопоставление идиота обществу, слепому и смеющемуся над ним, но внутренний конфликт князя Мышкина / Камеды делает «мессианскую» идею Достоевского такой убедительной; грозный образ Настасьи Филипповны / Таэко обнажается не её оппозицией Аглае / Аяко, но борьбой в её душе двух противоположных идей, которые можно выразить как «Я именно то, что обо мне говорят» и «Я другая». Такой тип конфликта создает типичную для произведений Достоевского напряженную атмосферу, с мастерством воссозданную Куросавой. «Речь идет о человеке, и поэтому Достоевский никогда не упускает из виду человека» [Rudnicki 1994: 30]. Поэтому у Достоевского нет ни персонажей-типов, ни аллегорических образов. С этой точки берет начало та ключевая ошибка, которая лежит в корне чуть ли не всей критики, посвященной фильму японского режиссера: в данном случае непонимание поэтики романа приводит к непониманию поэтики фильма.

Акира Куросава не раз называл Достоевского своим любимым писателем, а влияние мира его произведений режиссер отмечал в своих фильмах, начиная с «Пьяного ангела» (1948) [Shimizu 1990: 5]. Работа по адаптации романа была для Куросавы опытом исключительной интенсивности, совершенно отличным от всего, что он делал раньше. Дональд Ричи передает следующие слова режиссера: «Я так устал от фильма, что просто не мог продолжать...» [Richie 1998: 85]. На съемки ушла уйма денег, что породило между режиссером и дистрибьюторской компанией напряжение, которое усугубилось тем фактом, что авторский вариант фильма, который оказался слишком длинным, был сокращен продюсерами приблизительно на 100 минут. Вышедший в прокат фильм создавал необычное впечатление. В то время как сам режиссер говорил о нем: «Если бы меня спросили, какой из моих фильмов я предпочитаю, я бы ответил: “Идиот”» [Richie 1998: 85], необходимо усердие, чтобы отыскать среди многочисленной критики хотя бы один отзыв, не рассматривающий фильм как ошибку.

Главным образом, отмечалась формальная неудача в организации материала. Анн-Мари Журдат видит причину провала фильма в плохой композиции романа: «Слишком разветвленному роману не хватает целостности, несмотря на оригинальное развитие <...>. Отсюда непрерывный ряд чепухи, которая соединяет эпизоды между собой при помощи таинственной и скрытой алхимии <...> Несмотря на усердия Куросавы, действие путается и топчется на одном месте» [Decaux, Jourdat 1981: 51-53]. Куросава трансформировал сюжет, очистив его от социальной проблематики, но поскольку в романе, по мнению Журдат, она играет значительную роль, фильм, сведенный к мелодраме, к любовной интриге, страдает от «гипертрофии чувств». Излишняя «театральность» губит визуальный эффект, присущий кино как «искусству конкретного», считает Тадаши Ишима [Iijima 1964: 52]. Совокупность этих фактов приводит к тому, что «фильм характеризуется некоторой беспорядочностью» [Iijima 1964: 53].

Все приведенные замечания (кроме, пожалуй, лаконичного именованного одного из столпов стиля Достоевского «чепухой», *coq-à-l'âne*) вполне справедливы, однако ведут к ложным выводам. Куросава сам отмечал «беспорядок» своего фильма. Но беспорядочная атмосфера фильма призвана передать атмосферу романа, и это очевидно для любого, кто пробивал себе дорогу через текст Достоевского. Куросава говорил: «Я думаю, что я в некотором смысле перегнул палку, чтобы передать дух Достоевского. Этому фильму не хватает баланса. Но я им доволен» [Shimizu 1990: 4]. Смысл этого высказывания становится понятен, если мы перефразируем его следующим образом: «Этому фильму не хватает баланса, и я им доволен». Отсутствие баланса, «перегиб» были необходимы режиссеру, поскольку передавали «дух Достоевского», которому чужды соразмерность и гармония. Куросава говорит об этом в интервью с Д. Ричи: «Люди жаловались, что фильм скучен... но тогда мир Достоевского скучен» [Richie 1998: 85]. Примечательно, что критика фильма поразительно похожа на ту, которой подвергались романы Достоевского, впервые опубликованные во Франции: А. Жид вспоминает, что Э.-М. де Вогюэ, дойдя в своих лекциях до романа «Бесы», говорил о нём «как о книге “неясной, худо слепленной, зачастую нелепой и загроможденной апокалиптическими теориями”» [Gide 1981: 16]. Специфика стиля была в обоих случаях принята критиками

за дефект композиции, что лишь доказывает точность кинематографического чутья Куросавы по отношению к особенностям романа.

Японский режиссер не только перемещает действие в другую эпоху, но и заново переписывает практически все диалоги, вставляет сцены, которых нет в книге, трансформирует знакомые эпизоды до неузнаваемости. В знаменитой сцене на вечере у Настасьи Филипповны Акама (Рогожин) появляется у Таэко (Настасьи Филипповны) и предлагает деньги не ей (как в романе), а Каяме (Гане). Мотивировка в данном случае показана верно, ведь Ганя – единственный, кто женится из-за денег. Куросава изящным изменением подробности распутывает тщательно спутанный Достоевским клубок мотивировок, что играет на руку фильму, поскольку более наглядно демонстрирует суть дела.

В других случаях режиссер интерпретирует недосказанность Достоевского. В романе не говорится, почему Мышкину взгляд Настасьи Филипповны показался знакомым, тогда как в кино появляются характерные слова: «Это был взгляд приговоренного к смерти». Куросава мастерски, в одной фразе, упраздняет неполноту одного мотива («знакомый взгляд»), объединяя его с другим (воспоминание о глазах приговоренного к смерти, навсегда отпечатавшихся в памяти Мышкина). Эти ходы не только обнаруживают в Куросаве чрезвычайно внимательного читателя, но и обозначают сущность одной из главных кинематографических находок этого фильма: ключевые истории, рассказанные в романе, организуются в фильме вокруг повторяющегося *образа* глаз. Этот образ объединяет большие темы романа: «мессианская» идея выражена в способности Камеды видеть то, что не заметно другим – в глазах Таэко, а также видеть свою собственную судьбу – в глазах Акамы, которые преследуют его на заснеженных улицах чужого города. Князь Мышкин – это герой, который *говорит*, и его речь (которая сама по себе является текстом) опирается на библейский текст. Камеда – это герой, который *видит*. Не речь, но взгляд определяет его образ. А за этим взглядом стоит не текст, а *другой* взгляд – взгляд камеры Куросавы.

4

Камеда – центральный образ фильма. Он, по сути, является стечением и связью всех остальных образов. Он – та связь, которая, *находясь под постоянной угрозой*, и обуславливает свойства кинематографического пространства фильма, не раз отмеченные критикой – его туманную, хрупкую, параноидальную атмосферу. Мир дрожит, когда дрожит Камеда, и расцветает от одного его слова; именно в его глазах персонажи ищут правду о самих себе и, будучи неспособны её принять, отказываются от мира, и вот минутная гармония снова нарушена, Камеда снова на улице, а мир – в хаосе, безмолвии, на волоске от смерти.

По всей видимости, именно князь Мышкин интересуется Куросаву в романе больше всего, в этом персонаже режиссер увидел идею, которая беспокоила его самого. Что это за идея?

Среди лежащих на поверхности черт личности князя Мышкина – смелость, искренняя доброта, инстинктивное стремление к правде – одна стоит особняком. Куросава отметил и усилил именно эту черту, которую можно в самом общем виде назвать *непоследовательностью* князя. У Достоевского она сильно отретуширована, оттенена

длинными речами героя о православии, справедливости и русском народе. Всё это не интересует Куросаву. Представить эти речи в устах его героя совершенно невозможно. Японский режиссер указывает на то, что стоит за ними. Он изображает совершенного идиота.

Князь Мышкин, конечно, личность нестабильная, но, как мы уже отметили, это герой, который *говорит*. В нём нет этого явного безумия, которое мы встречаем в глазах Камеды (и нужно особенно отметить широчайшую палитру состояний сознания, которая в фильме выражается через мимику, жесты, движения героя). Характерны в этом смысле странные на первый взгляд слова, появляющиеся на экране в начале фильма: «Достоевский хотел изобразить прекрасного человека, но, *по иронии судьбы*, им оказался идиот».

Роман переполнен поступками Мышкина, которые противоречат друг другу. На чередовании эпизодов, связанных с этими поступками, и строит Куросава композицию своего фильма, так же, как он строит образ своего героя на неожиданной смене его эмоциональных состояний.

Камеда не совсем знает, что он делает. Он в постоянном смятении. Он гоняется за Таэко и в то же время пишет необъяснимое письмо Аяко, которое начинается словами: «Честно говоря, я не знаю, зачем я пишу вам такое письмо. Но я не могу оставить надежду на то, что, возможно, иногда вы думаете обо мне». Он не может оставить Таэко, и делает предложение Аяко². На вопрос Акамы: «Ты веришь в Бога?» – Камеда совершенно естественно отвечает словами, которые не могли бы появиться в романе: «В Бога? Да нет, не особенно»³. Сцена с обменом крестиками теряет всякий религиозный подтекст. Герои обмениваются не крестиками, а талисманами. При этом происходит следующий диалог:

А.: Можно я его возьму?

К.: Зачем?

А.: Не знаю. Просто хочу взять его. Я в детстве так с друзьями менялся».

В тексте романа есть короткое замечание о том, что князь не умеет играть в шахматы, но блестяще играет в дурака. Шахматы – игра, протекающая во времени, в ней нет циклов, как в дураке, а ключевую роль в ней играет прогноз, анализ и планирование. Князь, живущий сознанием, что «времени больше не будет», не способен к перечисленным мыслительным операциям. Так же, как он не способен понять любовь как чувство, «прогнозирующее» жизнь, но прекрасно понимает, как можно любить двух женщин сразу. Он мыслит короткими циклами. Отсюда его совершенная откровенность в каждый отдельный мо-

2 В романе в одном месте князь говорит: «Я вас... Настасья Филипповна... я вас люблю. Я умру за вас, Настасья Филипповна», – а в другом, обращаясь к Аглае: «Я вас люблю, Аглая Ивановна, я вас очень люблю; я одну вас люблю и... не шутите, пожалуйста, я вас очень люблю».

3 Образ, тем не менее, ни в коем случае не теряет верность оригиналу. Более того, это решение Куросавы отсылает нас к другому роману Достоевского. Вспомним сцену разговора Алеши с Лизой в «Братьях Карамазовых»:

«– <...> Знаю только, что и сам я Карамазов... Я монах, монах? Монах я, Lise? Вы как-то сказали сию минуту, что я монах?

– Да, сказала.

– А я в бога-то вот, может быть, и не верую.

– Вы не веруете, что с вами? – тихо и осторожно проговорила Lise. Но Алеша не ответил на это. Было тут, в этих слишком внезапных словах его нечто слишком таинственное и слишком субъективное, может быть и ему самому неясное, но уже несомненно его мучившее».

мент, при том что в разное время он говорит противоположные вещи. Когда он приходит к осознанию необходимости совместить эти два факта, – он сходит с ума.

В этом трагедия Камеды и сущность образа идиота, увиденная глазами Куросавы.

«Есть такие идеи», говорит Мышкин в романе, «есть высокие идеи, о которых я не должен говорить, потому что я непременно всех насмешу. У меня нет жеста приличного, чувства меры нет; у меня слова другие, а не соответствующие мысли». Один из кинокритиков пишет: «Трагично, что такой “идиот” как Мышкин действительно воспринимается как идиот: публика над ним смеется» [Iijima 1964: 53]. И Камеда, обводя взглядом комнату Таэко, наполненную праздными свидетелями разворачивающейся трагедии, обращается к ним, к зрителям и к кинокритику: «Мне наплевать, что мир над мной смеется» (реплика, также отсутствующая в романе). Но его не слышат, круговорот событий уносит героев на улицы Саппоро, без конца охваченные снежной метелью.

Метель и соответствующее ей представление об открытом пространстве формирует галлюцинаторный план фильма, угрожающий мир разоблачений, пространство разрыва внешней, ложной связи между персонажами, устанавливаемой, как правило, в закрытых помещениях. Пространство помещений отражает проблему речи, которая является слабым, хрупким убежищем от одиночества в сердце метели, бушующей в сознании каждого из персонажей. Во внутренних помещениях, в диалоге, герои тщетно пытаются установить твердую связь, после чего зачастую оказываются жестоко «выброшенными» наружу. (См. по этому поводу размышления Э. Дэко и А.-М. Журдат: «Камера, которая сначала находится в сердце драмы, внезапно отстраняется, чтобы увидеть беспорядок комнаты. Посредством этого движения “туда-обратно” между внутренним и внешним Куросава порождает чувство беспокойства, тщетности попыток остановить слезы, которые льются в тишине» [Decaux, Jourdat 1981: 52]).

На открытом пространстве Камеда снова задается вопросом, что же он, собственно, делает? Он сознает абсурд собственных поступков, он хватается за голову и говорит себе: «Я действительно болен. Мой мозг слабый»; однако корень, причина от него ускользают, он не понимает, как же поступить еще правильной⁴. Эта внутренняя борьба, во всех ключевых сценах фильма светящаяся в глазах Камеды, это удушье, всякий раз настигающее его в кульминационных точках действия, сопровождается постоянным жестом героя, его «знаковым» жестом – движением рук к горлу.

5

Куросава увидел в романе образ, интересовавший его в то время и получивший полноценное развитие уже после «Идиота», – это образ самурая.

Ямада Коичи выделяет несколько существенных признаков самурая в фильмах Акиры Куросавы [Koichi 1966: 45-49]. Самурай неизменно противопоставлен крестьянину. Это война и сила, противопоставленные мирному труду и беззащитности. Самурай посвящает свою жизнь защите крестьян, однако ничего не получает взамен. Он жертвует

⁴ Эти приступы отчаяния особенно учащаются во второй и третьей частях романа: «Князь даже и не замечал того, что другие разговаривают и любезничают с Аглаей, даже чуть не забывал минутами, что и сам сидит подле нее. Иногда ему хотелось уйти куда-нибудь, совсем исчезнуть отсюда, и даже ему бы нравилось мрачное, пустынное место, только чтобы быть одному с своими мыслями, и чтобы никто не знал, где он находится».



своей жизнью ради мира и спокойствия других. Это «вечный одиночка», неспособный слиться с радостью масс и утешиться их спокойствием. Поэтому, как только цель достигнута, он должен уйти туда, откуда пришел.

Нетрудно узнать в этих чертах главного героя фильма «Идиот», встраивающегося в вереницу самураев Куросавы. Камеда приходит из «другого мира», он владеет иным сознанием, и хотя в любом обществе, в котором бы он ни появился, он оказывается в центре действия, он в то же время остается чужаком. Как справедливо отмечает Мишель Эстэв, «Камеда <...> предстает перед нами в фильме не столько в качестве “пассионария” или эпилептика, сколько в качестве свидетеля *иной* реальности» [Esteve 1964: 57]. Важно также, что герой сам осознает себя «другим». В романе князь Мышкин рассказывает, как в вагоне, по пути в Петербург, он думал: «Теперь я к людям еду», – тем самым отгораживая себя от людей, подобно самураю, который знает, что он чужд миру, который призван спасти. Отсюда в романе мысли, которые звучат необычно из уст кроткого князя: «Я вхожу и думаю: “Вот меня считают за идиота, а я всё-таки умный, а они и не догадываются...” У меня часто эта мысль». Или в диалоге, после вопроса Аглаи:

«– То есть вы думаете, что умнее всех проживете?»

– Да, мне и это иногда думалось.

– И думается?

– И... думается».

Жиль Делёз, говоря о фильмах Куросавы, выделяет следующую их особенность: действию героя всегда предшествует анализ ситуации, сбор «данных» о ситуации, в которой герой должен действовать. В этом Делёз видит близость Достоевского и Куросавы:

«У Достоевского срочность ситуации, какой бы выраженной она ни была, сознательно игнорируется героем, который хочет сперва найти вопрос *еще* более срочный. Именно это Куросава любит в русской литературе, именно здесь он устанавливает связь между Россией и Японией. Нужно отъединить от ситуации вопрос, который она содержит, отыскать данные этого тайного вопроса, которые позволят на него ответить, и без которых действие не станет ответом» [Deleuze 1983: 257-258].

Соседствующее с крайней озабоченностью происходящим состояние *отчужденности*, в котором находится Камеда на протяжении всего фильма, можно описать как состояние «поиска вопроса». Камеда действует, но не понимает смысла своих действий, вследствие чего они приобретают хаотичный характер. На всём протяжении фильма Камеда, пытаясь с той или иной стороны подступиться к ситуации, в которую попал, игнорирует вопрос о его собственном положении в этой ситуации. И здесь Куросава снова встречается с Достоевским.

Делёз упоминает фильм «Жить» (1952), снятый следом за «Идиотом». В нём мы встречаем аналогичную ситуацию «поиска вопроса». Герой обнаруживает себя в экстренном положении: он обречен на скорую смерть. Вопрос состоит в следующем: «Как нужно жить, если знаешь, что умрешь?» Но герой не видит вопроса, он ослеплен новостью о собственной болезни. И он начинает слепо действовать, ведомый только срочностью своего положения, страхом смерти. Он напивается, он пытается полюбить молодую девушку. Через ошибки, через перебор вариантов герой наконец приходит к *вопросу* и уже затем понимает, что жить значит делать благо, которое останется после его смерти. Делёз замечает:

«Опять же, здесь мы можем сказать, что Куросава преподносит нам довольно банальную гуманистическую идею. Но фильм это нечто совершенно иное: это упорный поиск вопроса и его данных через ряд ситуаций. И обнаружение ответа по мере развития поиска» [Deleuze 1983: 260].

В данном случае можно расценивать путь ошибок героя как сбор информации, которая привела к возможности поставить вопрос, за которым последовало единственное действие, которое можно расценивать как *ответ*, – герой организывает строительство детской площадки.

Но описанная выше схема далеко не единственно возможная. Можно сказать, что по сравнению с «Идиотом» это уже следующий этап. Вспомним слова Куросавы: «Этот фильм был итогом поисков, который я вел с начала войны. <...> “Жить” это, несомненно, логическое продолжение “Идиота”» [Shirai, Hayao, Koichi 1966: 40-42].

В «Идиоте» мы встречаемся с такой же срочностью, с такой же атмосферой постоянной напряженности, чувства приближающейся угрозы. Камеда задает не те вопросы, он делает предложение Таэко, затем Аяко, ходит на свидания, пытается утешить одних, примирить других, но ничего не выходит, атмосфера становится только напряженней. Он напоминает Раскольников, который после свершенного убийства бродит по улицам, отказываясь признать своё поражение, крах собственной идеи. Раскольников выходит из дому, «чтобы всё решилось», однако не понимает, *что* должно решиться. Он обнаруживает себя затерявшимся в улицах Петербурга и задает первому встречному странный вопрос: «Любите ли вы уличное пение?» Он задает не те вопросы в поисках того, который окажется подходящим. Что же это за вопрос, который Камеда сможет поставить себе только в конце фильма, так же внезапно, как его обнаруживает князь Мышкин в романе у тела Настасьи Филипповны? Поразительно, насколько эта последняя сцена романа наполнена чувством приближающегося откровения. Это момент схождения, интенсификации всех прежних вопросов в поисках единственно верного:

«– Слушай... – спросил князь, точно запутываясь, *точно отыскивая, что именно надо спросить* и как бы тотчас же забывая, – слушай, скажи мне: чем ты ее? Ножом? Тем самым?

– Тем самым...

– Стой еще! Я, Парфен, еще хочу тебя спросить... *я много буду тебя спрашивать, обо всем...* но ты лучше мне сначала скажи, с первого начала, чтоб я знал: хотел ты убить ее перед свадьбой, перед венцом, на паперти, ножом? Хотел или нет?»

Но князь не будет больше «много спрашивать», поскольку вдруг ему откроется совершенно новый вопрос, который теперь уже останется единственным.

«Он <Рогожин> вынул игранную, завернутую в бумажку колоду из кармана и протянул к князю. Тот взял, но как бы с недоумением. Новое, грустное и безотрадное чувство сдавило ему сердце; он вдруг понял, что в эту минуту, и давно уже, всё говорит не о том, о чем надо ему говорить, и делает всё не то, что бы надо делать, и что вот эти карты, которые он держит в руках и которым он так обрадовался, ничему, ничему не помогут теперь».

Он наконец поставит вопрос так, как ставит его Достоевский, а именно: «Где место для идиота в мире людей?» Вопрос состоит не в том, что значат его отношения с Аяко, с

Таэко, с Акамой и с другими персонажами, а что ему делать в мире людских отношений вообще? И он увидит ответ: ничего⁵.

В эпоху, описанную Достоевским в романе «Идиот» в ярких апокалиптических тонах, нет больше места для «идиота», для «мессии». Поэтому он уходит туда, откуда вернулся, – он сходит с ума. И вопрос, к которому приходит князь Мышкин, – это вопрос самурая, вопрос самурая в эпоху, которую освещает Куросава. Приведем целиком цитату из лекции Жиля Делёза «Что такое акт творения?», где он формулирует эту идею на примере самого известного фильма про самураев:

«Но в “Семи самураях”, понимаете, они вовлечены в ситуацию чрезвычайной срочности, они согласились защищать деревню, но, от начала до конца, они озабочены вопросом более глубоким. Сквозь всё это проходит еще более глубокий вопрос. И его сформулирует в конце фильма глава самураев: “Что есть самурай?” Что есть самурай не вообще, а что есть самурай в *эту* эпоху. Это тот, кто больше ни на что не годен. Вельможи в них больше не нуждаются, и крестьяне в скором времени научатся защищать себя самостоятельно. И в течение всего фильма, несмотря на срочность ситуации, самураев преследует этот вопрос, который достоин идиота, это вопрос идиота: “Мы, самураи, кто мы такие?”» [Deleuze 1987].

Ипполит в романе бросает картезианское замечание: «Мы слишком унижаем провидение, приписывая ему наши понятия, с досады, что не можем понять его». Если мы не перестанем описывать фильм Куросавы в терминах классической мелодрамы, мы в своих суждениях будем походить на главу семьи Оно, который восхищается добротой Камеды, но не может понять, каким образом тот мог заснуть на скамейке, ожидая девушку, которую любит.

Куросава увидел мир романа Достоевского не как мир без Бога, но как мир, в котором человек сходит с ума, поскольку не узнает себя в лицах себе подобных. Достаточно взглянуть на финальную сцену, в которой Камеда и Акама сидят, укрытые одним одеялом, окруженные свечами, в изумлении перед свершившимся «закланием»⁶, чтобы увидеть скромную роль Камеды – роль «оглашенного» в священном ритуале жизни.

Литература

Одинок В. Г. Типология образов в художественной системе Ф. М. Достоевского. Новосибирск: Наука, 1981.

Decaux Emmanuel, Jourdat Anne-Marie. “L’Idiot.” in *Cinématographe*, no. 67 (juin 1981).

Deleuze Gilles, “*Qu’est-ce que l’acte de création ?*” *Conférence donnée dans le cadre des Mardis de la foundation Femis*, May 17, 1987 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=134&groupe=Conf%09rences&langue=1>.

Deleuze Gilles, *Cinéma. I, L’image-mouvement*. Paris, France: Éd. de Minuit, 1983.

5 Двойником Мышкина в романе является Ипполит – их теснейшим образом связывает самосознание «выкидыша», см. строки: «...ему хотелось куда-нибудь уйти... Он не знал куда. Над ним на дереве пела птичка, и он стал глазами искать ее между листьями; вдруг птичка вспорхнула с дерева, и в ту же минуту ему почему-то припомнилась та “мушка”, в “горячем солнечном луче”, про которую Ипполит написал, что и “она знает свое место и в общем хоре участница, а он один только выкидыш”. Эта фраза поразила его еще давеча, он вспомнил об этом теперь...» и т. д.

6 О религиозной символике смерти Настасьи Филипповны и о «бескровной жертве» см.: [Одинок 1981].

Esteve Michel, "Hakuchi (L'idiot): Une pureté fascinante," in *Etudes cinématographiques*, no. 16 (printemps 1964).

Gide André, *Dostoïevski: articles et causeries*, Paris, France, Gallimard, 1981.

Iijima Tadashi, "Hakuchi (L'idiot): Une entreprise courageuse," in *Etudes cinématographiques*, no. 16 (printemps 1964).

Koichi Yamada, *Destin de Samourai*, in *Cahiers du cinéma*, no. 182 (Septembre 1966).

Richie Donald, *The films of Akira Kurosawa*, Berkeley, Etats-Unis, University of California Press, 1998.

Rudnicki Adolf, *Dostoïevski ou L'amour de l'homme*, trad. Jean-Yves Erhel, Bédée, France, Folle avoine, 1994.

Shimizu Chiyota, "Entretien avec Akira Kurosawa," in *Etudes cinématographiques*, no. 165–169 (1990).

Shirai Yoshio, Hayao Shibata, Koichi Yamada, "L'Empereur": Entretien avec Kurosawa Akira," in *Cahiers du cinéma*, no. 182 (Septembre 1966).

О. А. Федосова

**Откуда у девки киотская грусть...
(о фильме Анджея Вайды «Настасья» – и не только о нем)**

Аннотация. В статье дан краткий очерк истории экранизаций романов Достоевского такими режиссерами, как И. Пырьев, А. Ташков, Л. Кулиджанов, В. Бортко, И. Таланкин, С. Соловьев. В центре внимания – впечатления автора от фильма А. Вайды «Настасья» по мотивам романа Достоевского «Идиот», где заняты только два актера театра «Кабуки» и роль князя Мышкина и Настасии Филипповны исполняет один и тот же актер. Режиссеру и актерам удастся перенести зрителей в мир Достоевского.

Ключевые слова: экранизация, фильма А. Вайды «Настасья», японский театр «Кабуки», мир Достоевского.

Fedosova, O. A.

**Whence at the girl the Kyoto sadness...
(About the film by Andrzej Wajda *Nastasya* - and not only about it)**

Abstract. The article gives a brief outline of the story of the screen versions of Dostoevsky's novels by such directors as I. Pyryev, A. Tashkov, L. Kulidzhanov, V. Bortko, I. Talankin, S. Soloviev. In the center of attention is the author's impressions of A. Vaida's film *Nastasya* based on Dostoevsky's novel *The Idiot*, where only two actors of the Kabuki Theater are engaged and the role of Prince Myshkin and Nastasya Filippovna is played by the same actor. The director and actors manage to transfer the audience to Dostoevsky's world.

Keywords: film adaptation, A. Vaida's film *Nastasya*, Japanese Theater *Kabuki*, Dostoevsky's world.

С экранизациями Федора Михайловича Достоевского не сказать чтобы беда – но проблема есть. Вроде, все основные романы охвачены, но прорывов явно меньше, чем неудач – и даже не в полном смысле слова неудач – скорее, непопаданий или попаданий неполных. Если мир Достоевского, по выражению моей преподавательницы литературы, писательницы Любви Кабо, – «мир, гениально придуманный» (то есть следует понимать его как своего рода мир фантазийный – сродни вселенным Гофмана, Фолкнера

и Толкиена со товарищи), – то попасть в этот мир средствами киновыразительности далеко не просто – как и любой другой выразительности, кроме авторского слова. Сеанс с погружением обеспечивает нам сам Федор Михайлович – да и то не всем, а по выбору.

«Братья Карамазовы» Ивана Пырьева – хорошее кино, может быть даже очень хорошее, но оно как бы параллельно роману (не в смысле «несовместимо», а в смысле «идет параллельным курсом») – и даже, не исключено, порой добивается родственных авторским целей. Но пропуск в мир гения получил, на мой взгляд, лишь «Идиот» того же Пырьева – его единственная серия, после которой Юрий Яковлев был вынужден отказаться от дальнейших съемок (или режиссер отказался – не знаю точно). Там как раз цепь замкнулась – ток пробежал и включение произошло. Тайна сия...

С «Подростком» Андрея Ташкова та же самая история, что и с «Братьями», – хорошо, но немного о другом. Разве что «Преступление и наказание» Льва Кулиджанова (1969) с молодыми Георгием Тараторкиным и Ией Саввиной свой пропуск в бессмертие заслужило – но уж точно не более поздний отечественный сериал по тому же роману.

С «Бесами» беда – они, подобно пушкинским, способны одурманить, закружить любого, кто надумает их показать и предостеречь от них. Наши «Бесы» Таланкина и «Бесы» Анджея Вайды – здесь показательно обсуждение на раздаче этих фильмов на одном из торрент-трекеров – люди попеременно доказывают друг другу, почему один из двух этих фильмов хуже другого. В конце концов понимаешь, что, к сожалению, «оба хуже». К Вайде необоснованная, на мой взгляд, претензия – «не понял романа» – вот это уж вряд ли. В свое время режиссер Сергей Соловьев рассказывал о своей авторской неудаче – о том, как поехал в Японию снимать фильм «Мелодии белой ночи», на главную роль в котором предполагал взять своего любимого артиста Сергея Шакурова, не известного ни западной, ни японской публике. Так вот ему было «настоятельно рекомендовано» сделать выбор в пользу Юрия Соломина, прославленного фильмом Акиры Куросавы «Дерсу Узала». Соловьев поддался и – его собственные слова – проиграл: фильм не произвел попадания не только «в яблочко», но и близко от него. Автор остался недоволен – не хватило нужных интонаций, настроения, всего того, что способен привнести нередко один-единственный артист. Или – не привнести. Я это говорю к тому, что беда вайдовских «Бесов», как ни парадоксально, именно в их звездном касте, также во многом навязанном режиссеру (по его собственному признанию, с русскими и польскими артистами картина получилась бы совсем иной), – слишком уж хороши актеры по отдельности – Изабель Юппер, Омар Шариф – не имена, а знаки качества, – а ток не побежал и мир Федора Михайловича не открылся. «Друзья» солировали поодиночке, каждый играл за себя – и квартет не зазвучал.

Теперь черед «Идиота» – помимо пырьевского, есть ведь еще десятисерийный фильм Бортко – очень добротная работа, «уважительная» к первоисточнику, прочувствованная – хорошая популяризация классики – это скорее инсценировка романа, созданная по законам театра, а не кинематографа.

В свое время меня поразило в фильме Пырьева – я была еще очень молода, но роман знала, как мне по наивности казалось, очень неплохо, – так вот меня до глубины души поразили моменты в начале фильма, когда Ганечка слышит вопрос князя Мышкина о портрете Настасьи Филипповны и от неожиданности проливает вино – громкий звук – как удар – и резкое, бьющее по глазам и нервам движение – и быстро заполняющая кадр густая жидкость цвета свежей крови... Именно тогда – без специальных уроков –

мне стало ясно, чем отличается кино от литературы и как трудно экранизировать художественное произведение, тем более гениальное. В романе ведь никакого акцента на вине нет и в помине – все напряжение передано при помощи диалога – разговора двух героев, но Пырьев никоим образом не погрешил против духа и буквы произведения.

Говорить о подобных находках можно долго, но речь, собственно, о другом – речь о погружении.

Когда-то один человек сказал мне, цитируя неведомый мне источник, что к вершине горы ведет много путей – есть среди них два-три торных, всем ведомых, есть и множество крутых, тернистых и явственно опасных троп, как есть и нехоженные места – когда «налево пойдешь – голову сложишь» еще не худший вариант. «Там на неведомых дорожках...» Неведомое – не всегда враждебно, просто никто не может в этом случае ни за что поручиться и не сумеет вас научить – что следует делать, если вдруг...

Вся эта долгая и довольно сумбурная преамбула понадобилась мне лишь затем, чтобы рассказать о «Настасье».

Япония и мир. Япония и классика – Гомер, Софокл, Шекспир.

Япония и мы. Япония и Достоевский – со времен Акутагавы Рюноске и до времен Харуки Мураками – любимейший выразитель японской души. Не скажу, что массово любимый – да это и невозможно, и не столь уж и важно.

Казалось бы – «что он Гекубе, что ему Гекуба...» Где Япония – и где Старая Русса и Петербург, где, наконец, Варшава – где «полячишки», столь ядовито язвимые Федором Михайловичем? Никогда не признаю, повторяю, что Анджей Вайда мог не понять Достоевского, тех же «Бесов», хотя, в противовес своим собственным словам, предположу – рискну предположить – что гениальному артисту, да и гениальному режиссеру порой, пожалуй, вовсе не требуется что-то там стройно, четко и обоснованно себе представлять – достаточно просто нажать на нужную кнопку и замкнуть цепь.

«Настасья» Анджея Вайды (1994 год – год появления печально знаменитого фильма Юрия Кары «Мастер и Маргарита») – фильм по мотивам романа Достоевского «Идиот». Написав «по мотивам», я всего лишь отдаю дань фактической стороне. Действие происходит в петербургской квартире Парфена Рогожина в вечер и ночь после убийства им Настасьи Филипповны, после того как туда приходит измученный князь Мышкин. Так получается – что сюжетно – хотя и со многими купюрами – фильм Вайды как бы завершает брошенный на половине киношедевр Ивана Пырьева – хотя автор вряд ли сознательно задавался подобной целью.

Итак, за основу взята последняя ночь – но ее течение постоянно перемежается воспоминаниями об отношениях трех героев – Рогожина, князя и Настасьи Филипповны – с первых минут их знакомства.

Фильм Вайды – максимально камерный по тональности, приглушенный, сдержанный – на первый взгляд это просто невозможно – именно эта серия показалась мне самой сильной у Бортко – единственной сопряженной для меня с духом романа по-настоящему, – сцена общения князя в исполнении Евгения Миронова и Рогожина, на разрыв аорты сыгранного здесь Владимиром Машковым, во время первого приезда князя в рогожинский дом. Там напряжение между героями достигало поистине запредельных градусов – казалось, еще мгновение – и артисты не выдержат; сердце болело за них не на шутку. Да и «Идиот» Пырьева зиждется на страстях – как земля,

по представлению древних, на черепахе, – нечеловеческое напряжение местами прямо-таки материализуется – его практически можно осязать.

И вот «Настасья» (подступаю к ней кругами, как бы исподволь – так же выстроен и фильм Вайды – он как бы ходит по кругу и три раза возвращается к исходной точке – к приходу князя в рогожинский дом) – я еще не сказала: трех главных – и единственных в этом фильме – персонажей играют всего два японских актера: артисты театра «Кабуки» Бандо Тамасабуру (князь Мышкин и Настасья Филипповна) и Нагасима Тосиюки (Парфен Рогожин). По замыслу режиссера, Настасью Филипповну и князя Мышкина играет один артист – как бы воплощая неразрывное целое, явленное в двух ипостасях (кто лучше актера «Кабуки» способен на такой прорыв – ответ однозначен). Рогожин – на другом конце этого сопряжения – то уравновешивая, то взрывая это хрупкое балансирование.

Я не знаю, как и за счет чего это достигается... Я понимаю, что Вайда – гений, я помню это еще со времен своей давней встречи с его «Пеплом и алмазом», но я знаю и его неудачу с «Бесами» – именно с Достоевским. А тут – такое дерзновение!

Первые две минуты я смотрю на экран – и – подобно тому, как под воздействием анестезии при хирургической операции человек начинает уходить, погружаться в иномирье, хотя еще сохраняет на какое-то короткое время способность оценивать окружающее – но как бы сквозь толстое мутноватое стекло, – я еще подмечаю: князь не совсем такой, нет в его взгляде этой вот пресловутой просветленной юродивости – он такой «общечеловеческий», в интеллигентских вечных очёчках, книгочейской наружности... И вот князь снимает очки и берет с кресла шаль – легкими, неспешными движениями, – запахивается в нее – прическа не меняется, всё та же вполне современная стрижка, – и перед нами Настасья Филипповна. Артист не меняет голоса, не педалирует «женскость» в рисунке роли – он просто перевоплощается, и как он это делает, мне абсолютно не понятно. И вдруг я осознаю, что всё уже случилось – я под наркозом и перенеслась в то самое, искомое – в гениально придуманный мир Достоевского. Химия? Не ведаю. Режиссура? Не знаю. Актерский талант? Возможно. Но чудо – произошло.

А дальше – течет эта невообразимая ночь, эта сцена, которую мама моя в свое время прочитала сразу же за вступлением – и сказала, что всё поняла и дальше читать не станет. Я тогда ужасно сердилась – прямо-таки негодовала. Но вот мамы больше нет, а Вайда дает ответ: так или иначе получается, что сцены этой вполне достаточно для того, чтобы прочувствовать роман.

И уже ближе к концу – в самом финале – лицо японского артиста Бандо Тамасабуру становится тем самым, что я так ждала увидеть, – лицом русского полуюродивого интеллигента дворянского сословия, непостижимым образом соотносимым с единственным на свете Ликом.

Играется, проживается весь этот фильм практически вполголоса – и напряжение при этом не умалается, не спадает. Даже Рогожин здесь скорее потерян, кроток и обречен, чем буен и неистов. И его проход к убийству – предопределен, это его – и двух его любимейших людей – рок. Он довольно быстро осознает это – и не в силах противостоять, не в силах противиться. Трагедия на уровне греческой – и уж поистине шекспировского накала. Излюбленный японцами ряд – Древние – Шекспир – Толстой и Достоевский.

Почему героев всего трое – все-таки хрестоматийно это четырехугольник. Наверное, дело в том, что Аглая Епанчина связана здесь только и исключительно с князем – с



остальными у нее сопряжения нет, кроме тяжелой ревности между нею и Настасьей Филипповной, но это уже другое. Да и жизнь ее только начинается – и пойдет совсем иными дорогами – у единственной из четверых. Поэтому Вайда прав, главное – это треугольник, где все герои связаны друг с другом узлами сродни сиамяскоблизнецовым, – здесь и любовь, и сострадание, и ненависть, и родство, и прапамять, и столько еще всего невыразимого, что дух захватывает.

Если, по-вайдовски, Настасья Филипповна и князь – это как бы «плоть едина», то остаются два действующих лица – и тут открывается – не знаю, задумывал так Вайда или само получилось (как у Пушкина о Татьяне, помните, – «попадание» всегда подчиняется своим собственным законам) – открывается пораженному зрителю в моем лице, что у ларчика есть еще одна секретная полость, что пасьянс раскладывается и дальше – и возникает ощущение двойничества – вечного поиска двойника Достоевским – когда Рогожин – двойник князя – и наоборот. Но двойник в не вполне традиционном понимании – не это твое злое, бесовское alter ego в зеркале или на портрете в тайной комнате, а двойник по восточному принципу «инь–ян» – черное и белое, равновеликие фигуры, соединенные в одно – целое и неразрывное. Рогожин – черный, Мышкин – белый? Казалось бы – да, и цвет их костюмов это подтверждает, на первый взгляд.

Но всё не так просто – в полном единении инь и ян сущности неизбежно перетекают одна в другую – и на какое-то время мы перестаем понимать, так ли уж черен Рогожин и так ли белоснежен князь – всё тоньше, неизъяснимее, несказаннее. Такой вот кармический узел на фоне величественного православного храма, в коем звучат канонические песнопения в честь несостоявшегося венчания. И неважно – какое из венчаний не состоялось – не суждено было этому случиться, как не суждено развязаться этому гордиеву узлу судьбы без смерти, острога и безумия в него вовлеченных. «Как это было, как совпало» – писал Давид Самойлов по совсем другому, но тоже абсолютно «всечеловеческому» поводу...

Сколько бы я ни рассуждала, но я так до конца и не поняла, как это всё случилось – тайна сия велика есть, – но факт непреложен: режиссеру Анджею Вайде и двум актерам японского театра «Кабуки» удалось самое главное – перенести меня в мир Федора Михайловича Достоевского – и при этом сохранить свою тайну.

И напоследок – потрясающее впечатление усилено российским историческим интерьером и соответствующими натурными съемками, японской речью и русскими субтитрами, выполненными по изданию романа 1955 года и тщательнейшим образом, с точностью профессиональной кружевницы, подогнанными под каждую сцену, под каждый диалог переводчицей с японского Юлией – для меня эти субтитры стали тем самым волшебным порошком, который придал картине необходимую законченность.

Браво!

31 марта 2012 года

P. S. Я не включила сюда свои впечатления о фильме «Идиот» Акиры Куросавы, о двух новых японских мини-сериалах – «Братья Карамазовы» и «Преступление и наказание» (оба сняты с проекцией в современность), а также замечательный фильм Андрея Эшпая «Униженные и оскорбленные» – всё это было уже потом, после явления мне «Настасьи»...

Анджей Вайда о Достоевском:

Это один из наиболее пронизательных писателей, который описал и то, что происходит сейчас. Он до сих пор актуален, мир идет в сторону, которую он описал, описал при помощи очень ярких героев – Раскольников, Верховенского, Ставрогина и других. Это бессмертные персонажи, так как мир, к сожалению, идет не туда, куда нужно. Мы думали, что произведения Достоевского станут литературой исторической, а нет – он актуален. Герои Достоевского это, скорее, будущее, чем прошлое.

Мои приключения с Достоевским начались с «Бесов». Знаете, все, кто дошел до премьеры в краковском Старом театре, были уже совершенно другими людьми, чем когда только распределяли роли. Достоевский требует от каждого, кто к нему приближается, обнаженного ответа на вопрос: «А кто я такой?» Когда я ставлю спектакли по Достоевскому, передо мной не отвлеченные образы, а живые люди, в которых я вижу свои недостатки и достоинства. Достоевский – это часть и нашей жизни. Мы играли этот спектакль 15 лет! Редкий случай долголетия. На первых заграничных гастролях в Лондоне нас ожидал невероятный успех и горячие отзывы в прессе. Я ставил «Преступление и наказание» в Кракове и в Берлине. В 1989 году – «Настасью Филипповну» по роману «Идиот» в Токио со знаменитым исполнителем женских ролей в театре «Кабуки» Тамасабура Бандо в ролях Настасьи Филипповны и князя Мышкина. Спустя пять лет я перенес свой спектакль на экран, сняв фильм «Настасья». Звезды французского кино сыграли в моей экранизации «Бесов». Я понял, что со сцены диалоги звучат куда выразительней. Достоевский многословен, поэтому в большей степени подходит для театра и в меньшей – для кино. Наконец сбылась моя мечта поставить «Бесы» Достоевского с российскими актерами на сцене «Современника» и услышать эти великие тексты в оригинале. В Польше прекрасные переводы Достоевского, а вот по-французски он звучит как-то салонно, жеманно. Смазаны издевочки и двусмысленности, которыми он так богат.

Мне кажется, сила его образов опередила свое время, потому что они написаны и портретированы не так, как мы привыкли в литературе, когда автор ищет какой-то прототип и старается его воссоздать в романе. Достоевский всегда объединял – часто весьма парадоксально – несколько образов. И довольно выразительно. Например, мужчину и женщину, благодаря чему я мог сделать японскую инсценировку с актером театра «Кабуки» Тамасабура Бандо, который сыграл обе главные роли – князя Мышкина и Настасью Филипповну. А все потому, что в князе Мышкине явственно чувствуются элементы женского характера. Достоевский старых людей «награждает» детским поведением, соединяет всякого рода противоречия. Отсюда его образы, хотя и не писались для сцены, всякий раз отчетливы и выразительны. Когда я перечитываю Достоевского, то меня не оставляет впечатление, что его романы как бы сегодня написаны.

Притягательность Достоевского в том, что он раскрывает внутренний мир человека вообще. В том числе – и мой. Потому и воспринимается везде как «свой» автор. Капитан Лебядкин, этот пьяница и прохвост, к сожалению, вполне может быть также и поляком. Знаю я и таких французов. Или профессор Степан Трофимович Верховенский – мало что эстет и моралист, а еще, как оказалось, никаким профессором не был. И мы знаем таких «профессоров». Знаем и таких революционеров, каких Достоевский представил в образе Шатова – наивных, глупых, не понимающих, в чем принимают участие. А его женские образы? Присмотритесь – они все в нашей жизни...



Сведения об авторах

Аполлониио (Флэт) Кэрол (Apollonio (Flath), Carol) – профессор славянских и евразийских исследований The Duke University Северной Каролины, специалист по русской и японской литературам; в прошлом – президент Северо-Американского общества Достоевского. flath@duke.edu

Бейли Скотт Дж. Ф. (Bailey, Scott G. F.) – американский писатель, автор популярного романа «Астролог» (2013).

Блинова Анастасия Викторовна – аспирант кафедры русской и зарубежной литературы факультета славянской филологии и журналистики Таврической академии Крымского федерального университета им. В. И. Вернадского (Симферополь). nastuxa_2006@list.ru

Ванюков Александр Иванович – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Института филологии и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского (Саратов). ai_vanyukov@mail.ru

Вогюэ Эжен Мельхиор (vicomte de Vogüé, Eugène-Melchior) (1848–1910) – французский дипломат, литературный критик, историк литературы, член Французской академии.

Гапоненков Алексей Алексеевич – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Института филологии и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского (Саратов). garonenkovaa@info.sgu.ru

Глинка Александр Сергеевич (1878–1940) – русский журналист, публицист, литературный критик, историк литературы, публиковавшийся под псевдонимом Волжский.

Головачёва Алла Георгиевна – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела по изучению и популяризации творческого театрального наследия А. П. Чехова Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина (Москва). alla.golovacheva@list.ru

Горнфельд Аркадий Георгиевич (1867–1941) – литературный критик, публицист, журналист.

Гульченко Виктор Владимирович – театровед, режиссёр, художественный руководитель театра «Международная Чеховская лаборатория»; заведующий отделом по изучению и популяризации творческого театрального наследия А. П. Чехова Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина (Москва).
genuxa07@rambler.ru

Давыдов Алексей Платонович – доктор культурологии, профессор, главный научный сотрудник Института социологии РАН (Москва). apdavydov@gmail.com

Джексон Роберт Луис (Jackson, Robert Louis) – славист, профессор Йельского университета (США).

Евдокимова Светлана Борисовна – профессор славистики и сравнительного литературоведения ун-та Браун, зав. кафедрой славистики (США, Провиденс).
svetlana_evdokimova@brown.edu

Карасёв Леонид Владимирович – доктор философских наук, ведущий научный сотрудник Института высших гуманитарных исследований имени Е. М. Мелетинского, Российский государственный гуманитарный университет (Москва).
leokarass@gmail.com

Киреева Елена Владимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Института филологии и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского (Саратов). kislina9@mail.ru

Кокшенёва Капитолина Антоновна – доктор филологических наук, кандидат искусствоведения, руководитель Центра наследования русской культуры Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва; литературный и театральный критик (Москва). omega125@yandex.ru

Кубасов Александр Васильевич – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русского языка и литературы Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург). kubas2002@mail.ru

Лебедев Даниил Алексеевич – окончил магистратуру университета INALCO (Париж) по направлению "русская литература". В ходе научной деятельности работал над текстами следующих писателей и поэтов: Чехов, Л. Толстой, Достоевский, Беккет, Манделштам.
dan_awe@bk.ru

Макэфи Хелен (McAfee, Helen) (1884-1956) – американский литературный критик, ответственный редактор "Yale Review", автор 16 публикаций в "The North American Review" и двух книг – "Pepys on the Restoration Stage" (1916), "The Yale Review Anthology" (1942).

Мокина Наталия Васильевна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Института филологии и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского (Саратов). nat.mokina2011@yandex.ru

Муренина Елена Константиновна – российский и американский литературовед, директор междисциплинарной программы по русистике в Хэрриот Колледже Искусств и Наук Университета Восточной Каролины (США). mureninae@ecu.edu

Новикова Наталья Владиславовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Института филологии и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского (Саратов). novikovanv@mail.ru

Одесская Маргарита Моисеевна – доктор филологических наук, профессор РГГУ (Москва). mar-1432998@yandex.ru

Парц Людмила (Parts, Lyudmila) – доцент кафедры языков, литературы и культуры (русские исследования) McGill University (Канада). lyudmila.parts@mcgill.ca

Прозоров Валерий Владимирович – доктор филологических наук, профессор, научный руководитель Института филологии и журналистики, заведующий кафедрой общего литературоведения и журналистики Института филологии и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского (Саратов). prozorov@sgu.ru

Ржевский Леонид Денисович (1905, Ржевский уезд, Россия – 1986, Нью-Йорк, США) – русский писатель второй волны эмиграции, литературовед. Родился в семье гвардейского офицера в имении деда по матери Сергея Валентиновича де Роберти-Лацерда подо Ржевом.

Савельева Вера Владимировна – доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и литературы Казахского национального педагогического университета имени Абая (Казахстан, Алматы). v_savelyeva@mail.ru

Скафтымов Александр Павлович (1890–1968) – выдающийся ученый-литературовед, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской литературы Саратовского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского (1923–1931, 1944–1951), профессор Саратовского педагогического института (1932–1944).

Скафтымова Людмила Александровна – доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург). lskaft@mail.ru

Суконик Александр Юльевич – по профессии инженер-гидротехник. Работал кинооператором на Одесской телестудии. Пишет прозу с конца 1950-х гг. Эмигрировал в США в 1974 г. Тогда же начал печататься (в журналах «Континент», «Новый журнал», «Время и мы», «Вестник русского христианского движения», «22»). Регулярно публикуется в российских журналах – «Литературное обозрение», «Новый мир», «Знамя», «Октябрь», «Волга», «Комментарии» и др.

Уолпол Хью (Walpole, Hugh) (1884–1941) – английский писатель (Великобритания).

Федосова Ольга Александровна – тюрколог-лингвист, филолог, эссеист, научный редактор ряда издательств (Москва). kotobastia@yandex.ru

Хазанов Борис (Файбусович, Геннадий Моисеевич) – русский прозаик, эссеист, переводчик. В 1982 г. эмигрировал в Германию. Был одним из соучредителей и издателей русского журнала «Страна и мир» (Мюнхен, 1984–1992). Живёт в Мюнхене. borischasanow@gmx.de

Хвостова Ольга Александровна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Института филологии и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского (Саратов). hvostovaoa@info.sgu.ru

Чеботарёва-Билл Валентина Порфирьевна (Tschebotarioff-Bill, Valentina) (1908, г. Павловск, Россия – 1995, г. Принстон, США). Окончив Берлинский университет со степенью доктора народного хозяйства, в 1934–1938 гг. опубликовала в германской прессе более 30 статей об экономических и финансовых проблемах СССР. В 1938 г. переехала на постоянное жительство в США, где в 50–70-е гг. ею были опубликованы многочисленные статьи на темы русской истории, культуры и дореволюционного экономического прогресса в России. В начале 60-х гг. вместе с Л. К. Турьсевич составила сборники рассказов И. С. Тургенева, Ф. Достоевского, К. Паустовского, М. Горького и М. А. Шолохова, снабдив их грамматическими разъяснениями и словарем. Этими сборниками пользовалось не одно поколение студентов в университетах и колледжах США и Канады.

Эгеберг Эрик (Egeberg, Erik) – университет Тромсё, Норвегия (University of Tromsø, Norway). Преподаватель и переводчик русской литературы на норвежский язык. Среди его работ стихотворения М. Ломоносова, А. Пушкина, М. Лермонтова, А. К. Толстого, Г. Айги, И. Бродского, «Мертвые души» Н. Гоголя, «Петербург» А. Белого, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Котлован» А. Платонова и др. erik.egeberg@hum.uit.no

Яблонская Елена Евгеньевна – кандидат химических наук, переводчик научно-технической литературы, член Союза писателей России, автор шести книг прозы и более 20 статей о творчестве Чехова (Москва). yablonska59@mail.ru

Именной указатель

- Абрамович Н. Я. 478
 Авдеенко Е. А. 468, 469, 473–476, 478
 Аверкиев Д. В. 64, 66
 Автономова Н. 237, 238
 Агишева Н. 476, 478
 Адати Н. 437
 Айвазовский И. К. 180
 Айги Г. 523
 Айхенвальд Ю. И. 28
 Акунин Б. 7, 443–463
 Александр I 370, 371
 Алексеев М. П. 333
 Алпатова И. 478
 Альбов М. Н. 208
 Альтман М. С. 478
 Андреев Л. Н. 208
 Андреевич-Соловьев Е. А. 139, 143, 146, 152, 153, 155
 Андреевский С. А. 28, 34, 46, 47, 66, 203–205, 208, 342
 Анненков М. Н. 90
 Анненков П. В. 436
 Анненский И. Ф. 28, 478
 Аполлонио К. 12, 382–396, 520
 Архангельская В. К. 435
 Астафьев П. Е. 478
 Ауэр А. П. 80
 Ахмадулина Б. А. 481
 Бакст Л. С. 7, 183, 191
 Балухатый С. Д. 41, 68
 Бальзак О. де 91, 98, 121, 135, 305, 325
 Бальмонт К. Д. 8, 193
 Барт Р. 223
 Батюшков Ф. Д. 32, 34–36, 49–55, 66
 Бахрушин А. А. 10, 27, 35, 67, 78, 86, 87, 249, 520, 521
 Бахтин М. М. 14, 15, 229, 240, 243, 249, 384, 395, 465–467, 478, 487–489, 501, 502, 504, 505
 Бейли С. Д. Ф. 12, 397–402, 520
 Беккет С. 295, 296, 521
 Белинский В. Г. 35, 49–54, 56, 90, 91, 99, 100, 103, 105, 196–199, 206, 333, 404, 436
 Белкин А. А. 93, 95
 Белкнап Р. 267
 Белов Г. Г. 481
 Белый Андрей (Бугаев Б. Н.) 208, 523
 Бельчиков Н. Ф. 40
 Бем А. Л. 278, 290
 Бенкендорф А. Х. 196
 Бенкендорф, домовладелец 139
 Бенн Г. 222
 Бердников Г. П. 385, 395
 Бердяев Н. А. 14, 28, 163, 214, 216, 228, 283, 341, 348, 478
 Берковский Н. Я. 437
 Бернанос Ж. 488, 490
 Биберган В. Д. 481
 Билинкис Я. С. 469
 Блан Л. 91, 104
 Блинова А. В. 9, 418–423, 520
 Блок А. А. 195, 196, 226, 452

-
- Блум Х. 345
Боборыкин П. Д. 199, 370
Богарне Ж. 408
Богданова О. А. 300, 307
Богомолов К. Ю. 468, 471, 472, 476
Бодлер Ш. 91, 120, 224
Борисов Ю. Н. 22, 78, 435
Борисова М. 496
Бородин А. П. 183
Бортко В. В. 503, 514–516
Босх И. 180
Бочаров С. Г. 371, 380
Боярчиков Н. Н. 481–483
Бренвиле М. М. де 335
Брессон Р. 14, 15, 487–503
Брехт Б. 482
Бродский И. А. 20, 523
Бродский Н. Л. 75
Брокгауз Ф. А. 96, 109, 163
Брукс П. 325
Буало Н. 36
Будищев А. Н. 208
Булгаков М. А. 417, 460, 523
Булгаков С. Н. 163, 205, 213, 216, 228, 243–245, 247, 249, 251, 262
Булич Н. Н. 50, 53
Бунин И. А. 141, 142, 150, 167, 168, 219, 236, 238
Буренин В. П. 198
Буткевич М. М. 177
Бюссюэ Ж. Б. 91, 123
Бюхнер Л. 91, 130
Бялый Г. А. 422, 423, 483
Вайда А. 10, 11, 488, 503, 514–519
Вайль П. Л. 473, 477, 478
Ванюков А. И. 3, 29, 66, 69–78, 520
Васильев В. В. 483
Васин Н. 139, 141
Вахтангов Е. Б. 481
Введенский А. И. 50
Ведекинд Ф. 53
Вересаев В. В. 205
Вержбицкий В. А. 476
Вернадский В. И. 520
Веселовский А. Н. 69
Вильсон Э. 324
Виноградова П. 486
Висконти Л. 488, 501, 503
Витю О. 121
Вогюэ Э. М. де 5, 6, 89–161, 197, 506, 520
Вознесенский А. А. 481
Волгин И. Л. 403, 404, 411
Володина Н. В. 80
Волошин М. А. 294
Вольнский А. Л. 28, 205, 478
Вольтер 121, 157, 369
Ворсанова М. Г. 188, 193, 262, 274, 357, 367, 396, 402
Вулф В. 8, 490
Гаевский В. П. 202, 203
Гакстгаузен А. 91, 104
Гапоненков А. А. 18, 26, 67, 75, 78, 87, 239–249, 435, 520
Гарнетт К. 362, 397, 402
Гаршин В. М. 383, 385, 387, 394, 395
Гаусс К. Ф. 172
Гегель Г. В. Ф. 229
Генис А. А. 473, 477, 478
Геннер (Эннер) Ж. Ж. 5, 92, 109, 110
Герцен А. И. 206, 496
Герцен Е. А. 494
Гершензон О. М. 32, 196, 228
Гёте И. В. 71, 425, 492
Гинкас К. М. 468, 472, 475, 478
Гиппиус З. Н. 180
Глинка А. С. (Волжский) 4, 162–177, 520
Глинка М. И. 481
Гоголь Н. В. 30, 31, 48, 50, 56, 67, 76, 89, 90, 98, 99, 103, 119, 140, 148, 165, 200, 207, 212, 213, 215, 216, 231, 237, 257, 260, 318,

- 333, 334, 348, 351, 364, 384, 385, 387, 394, 406–408, 411, 444, 445, 463, 479, 523
- Годар Ж.-Л. 499, 500
- Голенищев-Кутузов И. Н. 90, 96
- Головачёва А. Г. 5, 6, 9, 89, 139, 278, 309–321, 328, 332, 333, 337, 407, 411, 428, 432, 434, 437, 441, 445, 463, 520
- Гольбейн Г. 30
- Гомер 516
- Гончаров И. А. 22, 31, 65, 104, 184, 203, 207, 212, 213, 385, 444, 467
- Гораций 222
- Горбачёв Н. А. 435
- Гордин И. Г. 472
- Горнфельд А. Г. 194–209
- Горький М. 65, 90, 140, 142–144, 158, 159, 184, 227, 262, 269, 295, 469, 523
- Горячих В. 14, 22
- Гофман Э. Т. А. 48, 53, 56, 91, 92, 94, 96, 120, 514
- Грановский А. 202, 206
- Грибоедов А. С. 65
- Григорьев А. А. 117, 198, 479
- Григорьев Н. П. 92, 107
- Громов Л. П. 435
- Громов М. П. 3, 22, 264, 274, 310, 316, 317, 321, 384, 385, 389, 395, 404, 411
- Гроссман Л. П. 22, 74, 282, 290
- Грузинский А. Е. 34, 66
- Грэхем С. 190
- Гульченко В. В. 3–23, 27, 35, 67, 78, 162, 178, 194, 291–307, 521
- Гусев В. Е. 435
- Давыдов А. П. 20, 196, 211–216, 521
- Даннигэн Э. 397
- Дановский Г. 333
- Данте Алигьери 17, 115, 195, 358–367
- Дантес Ж. Ш. 196
- Дебу (Десбут) К. М. 106
- Дебу (Десбут) И. М. 106
- Делёз Ж. 503, 510, 512
- Дерели В. 124
- Державин Г. Р. 222
- Деррида Ж. 237, 238
- Джексон Р. Л. 17, 349–367, 384, 385, 521
- Джойс Д. 490
- Дидро Д. 490
- Диккенс Ч. 91, 117, 186, 190
- Димитров Л. 148
- Дмитриева Н. Л. 426, 435
- Добролюбов Н. А. 49–53, 56, 214, 216
- Дойл А. К. 463
- Долженков П. Н. 428, 435
- Долинин А. С. 40, 64–66
- Доманский Ю. В. 437, 441
- Достоевская Л. Ф. 341, 348
- Друскин М. С. 481
- Дубинский М. И. 372, 381
- Дунаев М. М. 418, 423, 469, 478
- Дуркин А. Р. 265, 266, 328, 384
- Дуров С. Ф. 106
- Дэвис Т. 500
- Дэко Э. 509
- Дюбарри М. Ж. 91, 128, 129, 416
- Дюма А. 91, 121, 135
- Дягилев С. П. 169, 190, 228, 274, 372, 373
- Евгения, императрица 371
- Евдокимова С. Б. 16, 322–338, 521
- Евлампиев И. И. 241, 249, 444, 463
- Евлахов А. М. 28, 29, 31
- Еврипид 504
- Егоров Б. Ф. 478
- Егошина О. В. 472, 475, 478
- Ермаков И. Д. 340, 341, 347, 348
- Ермакова М. Я. 252, 262
- Есаулов И. А. 373, 380
- Ефрон И. А. 96, 109, 163
- Жезлова Е. М. 9, 404, 411
- Жид А. 6, 489, 490, 505, 506
- Жук А. А. 32, 66, 75, 78
- Жулавски А. 504

-
- Журдат А.-М. 506, 509
Завадский Ю. А. 466, 467, 469, 483
Зайцев Б. К. 243, 245, 249
Замотин И. И. 26–28, 30, 66
Звездочкин В. А. 483
Зеек О. 179
Зелинский В. А. 49–53, 56, 66
Зеньковский В. В. 479
Зильберштейн И. С. 40, 64, 68
Зингерман Б. И. 181, 182
Золя Э. 41, 65, 152
Зюзин А. В. 22, 78, 435
Ибсен Г. 140, 152, 156, 184, 186
Иван Грозный 18, 93, 126, 236, 314, 315, 350, 482
Иванов Вяч. И. 28, 325, 437, 479
Иванова Н. Ф. 22, 381, 431, 435
Иванова С. А. 64
Иванов-Разумник Р. В. 28
Ивлева Т. Г. 437, 441
Иезуитова Р. В. 426, 435
Измайлов А. А. 18, 244–246, 249
Ильин И. А. 469
Ильин Н. П. 478, 479
Ингрес (Энгр) Ж. О. Д. 5, 92, 110
Иоанн (Маслов И. С.) 470, 479
Иосиф Австрийский 408
Исаев А. И. 116
Исаева (Констант) М. Д. 91, 116
Ишима Т. 506
Кабо Л. Р. 514
Кавелин К. Д. 202, 206
Калидаса 187
Калимулин Э. Р. 472
Калло Ж. 5, 92, 94, 96, 126
Камков В. Е. 481
Камю А. 393
Кантемир А. Д. 221
Капустин Н. В. 328, 337
Кара Ю. В. 516
Карасёв Л. В. 18, 233–238, 521
Карельский А. В. 96
Карлинский С. 324
Каронин-Петропавловский Н. Е. 146
Карцевский С. О. 195, 196
Карякин Ю. Ф. 5, 94, 96, 176, 177, 479
Касаткина Т. А. 408, 411, 479
Катаев В. Б. 249, 265, 266, 274, 277, 281, 290, 323, 337, 359, 365, 367, 404, 411, 437, 438, 441
Каурисмияки А. 503
Кашеев В. И. 328, 337
Кейрош Э. Ж. М. де 121
Кейси Э. 179
Керн А. П. 427
Кибальник С. А. 276, 290, 323, 333, 337, 338
Кийко Е. И. 172, 177
К-и-н 158
Киреева Е. В. 19 424–435, 521
Кирпичников А. И. 28, 34, 48, 49, 52, 54, 56, 67
Кирпотин В. Я. 395, 479
Кис Н. 190
Клейман Р. Я. 284, 290
Клоков В. Т. 78, 435
Клюкин М. В. 139
Книппер-Чехова О. Л. 82, 84, 190, 218
Ковач А. 419, 423
Ковтун Г. А. 483–485
Кожин В. В. 489
Козинцев Г. М. 481
Коичи Я. 509
Кокшенёва К. А. 465–479, 521
Комарович В. 74
Кони А. Ф. 195, 196
Конрад Дж. 385–387, 389
Константайн П. 397
Коро Ж.-Б.-К. 5, 92, 96
Короленко В. Г. 130, 131, 144

- Короткевич Е. 477, 479
 Косиков Г. 223
 Котляревский Н. А. 195
 Красов В. И. 430
 Кропоткин П. А. 182, 184
 Крылов И. А. 437
 Крэг Г. 190
 Кубасов А. В. 11, 19, 22, 265, 274, 368–381, 521
 Кугель А. Р. 172, 177
 Кудрявцев Ю. Г. 293, 294, 307
 Кузмин М. А. 195
 Кузнецов Б. Г. 171–174, 177, 298, 307
 Кузнецов Е. 435
 Кулиджанов Л. А. 470, 514, 515
 Куликов Н. И. 10
 Куликова Е. И. 26, 28–31, 36, 56, 67
 Кулишер А. 121
 Куприн А. И. 168
 Куросава А. 6, 10, 488, 503–512, 515, 518
 Кьеркегор С. 229
 Кэлдерон Дж. Л. 188, 191
 Лаврова С. 481, 486
 Ламенне Ф. Р. де 91, 132
 Лампен Ж. 503
 Лану А. 222
 Лаффит С. 141, 142
 Ле Флеминг С. 158
 Лебедев Д. А. 6, 10, 503–513, 521
 Леонтьев К. Н. 371, 372, 470
 Леонтьев-Щеглов И. Л. 274
 Лермонтов М. Ю. 26, 28, 30, 31, 33, 34, 47, 56, 66, 68–70, 165, 213, 215, 231, 437, 438, 440, 441, 486, 523
 Лернер Н. О. 195
 Лесков Н. С. 369, 372, 381, 444
 Лесюк Я. З. 142
 Лиёпа М. Э. 481
 Лихачёв Д. С. 521
 Лобардемон Ж. М. де 91, 133
 Лобачевский Н. Н. 20, 177
 Лозинский М. Л. 359
 Ломброзо Ч. 346
 Ломоносов М. В. 222, 523
 Лори Ж. 223
 Лосев А. Ф. 411
 Лосский Н. О. 469, 470
 Лотман Ю. М. 314, 321
 Лошинский К. С. (см. Шиловский К. С.)
 Луи-Филипп 105
 Лука, евангелист 129, 375
 Львов К. 479
 Любимов Ю. П. 466
 Людовик XIII 133
 Людовик XV 129
 Майков А. Н. 64, 65, 333
 Макдауэл А. 187
 Макевич С. 333
 Маклаков В. А. 220
 Макэфи Х. 8, 178–188, 521
 Малевич К. 21
 Малышев Ф. 468
 Маль Л. 498
 Мандельштам О. Э. 521
 Манн Т. 472
 Манн Ю. В. 30, 67
 Маракуев В. Н. 89
 Марк Аврелий А. 76, 328, 337
 Марков Е. Л. 50
 Маркс А. Ф. 54, 57, 150
 Марлинский А. А. (Бестужев А. А.) 53
 Марранка В. 294
 Мартен Э. 121
 Мартынов Н. А. 12, 13, 22, 480–486
 Мартынов, домовладелец 89
 Мастроянни М. 501
 Матфей, евангелист 379
 Машков В. В. 516
 Меве Е. Б. 463
 Мегаева К. И. 426, 435

- Медведев А. П. 26, 28, 29, 42, 67
Медведева Л. П. 84, 85, 87
Медриш Д. Н. 428, 435
Мейер Г. А. 479
Мейерхольд В. Э. 471, 486
Мелетинский Е. М. 521
Меньшиков М. О. 242
Мережковский Д. С. 28, 32, 205, 227, 297, 307, 479
Мерцалов И. П. 139
Мерперт Я. С. 90
Метерлинк М. 190
Милле (Миллье) Ж.-Ф. 5, 92, 93, 96
Миллер О. Ф. 28, 49, 50, 55, 56, 67, 107, 479
Мильдон В. И. 214, 216
Миронов Е. В. 516
Михайлова И. 30, 67
Михайловский Н. К. 28, 51, 52, 139, 145, 154, 160, 202, 204, 227, 228, 246
Моисеенко О. В. 142
Мокина Н. В. 14, 276–290, 522
Молешотт Я. 130
Мольер Ж.-Б. 332–337
Момбелли Н. А. 106
Монтень М. 49
Монье А. 121
Мопассан Г. де 140, 149, 150, 184
Мориак Ф. 224
Морсон Г. 490
Москвин И. М. 7, 189–192, 218
Московцева Н. И. 473, 478
Моцарт В.-А. 499
Мочульский К. В. 333, 338, 479
Мошковский А. 172, 177
Муравлин (Голицын Д. П.) 208
Мураками Х. 516
Муренина Е. К. 14, 15, 80, 487–502, 522
Мусоргский М. П. 482
Мюнстерберг Х. 182
Мюссе А. де 91, 135
Набоков В. В. 322–324
Наговицын В. 481
Надсон С. Я. 143
Назирова Р. Г. 264, 265, 274, 281, 290, 323, 338, 339, 340, 348, 386, 395
Наполеон Бонапарт 104, 255, 408, 409, 484, 485
Натова Н. А. 278, 290
Некрасов Н. А. 90, 91, 99, 103, 140, 158, 395
Несмелов В. И. 478
Нива Ж. 324
Никитина Е. П. 26, 67
Николай I 90, 104
Николюкин А. Н. 47, 68
Новгородцев П. И. 163
Новикова М. А. 426, 435
Новикова Н. В. 4, 25, 27, 35, 67, 75, 76, 78, 290, 435, 522
Оболенская В. Д. 14
Овсяннико-Куликовская И. Л. 31
Овсяннико-Куликовский Д. Н. 29–32, 34, 44, 45, 66, 67, 444, 463
Одесская М. М. 11, 339–348, 522
Одинокое В. Г. 512
Оксман Ю. Г. 32, 66, 80
Опульская Л. Д. 275, 395
Орлов И. И. 243
Островский А. Н. 57, 184, 190, 203, 306, 444, 448, 452, 462
Осьмаков Н. В. 29, 31, 32, 67
Павловская К. Е. 435
Пальцев Н. М. 249
Панкратова М. Н. 284, 290
Паперно И. 394, 496, 502
Паперный З. С. 270, 275, 313, 321, 395, 437
Парамонов Б. М. 180–182
Парц Л. 19, 263–275, 522
Паскаль Б. 234

- Паустовский К. Г. 523
 Пекаторос Г. 139, 145
 Пеллико С. 91, 108
 Переверзев В. Ф. 205, 466
 Петр I 93, 126, 195
 Петрашевский М. В. 54, 55, 56, 67, 104, 105, 106, 116, 371, 403
 Петровский Ю. 426, 435
 Печерский А. (Мельников П. И.) 369, 444
 Пикассо П. 500
 Пиксанов Н. К. 40
 Пис Р. Д. 407, 408, 411
 Писарев Д. И. 195, 196, 206
 Писемский А. Ф. 48, 67
 Пискунова С. И. 121
 Платонов А. 523
 Плещеев А. Н. 169, 253
 По Э. 41, 91, 92, 120
 Подорога В. А. 447, 463
 Подчиненов А. В. 443, 463
 Покусаев Е. И. 75, 78
 Полоцкая Э. А. 243, 244, 249, 251, 252, 262, 264, 275, 277–279, 290, 370, 381, 384, 389, 395
 Полтавский М. (см. Дубинский М. И.)
 Поль В. де 91, 133
 Померанц Г. С. 4, 22, 479
 Прозоров В. В. 19, 26, 32, 66, 67, 79–87, 307, 522
 Прокофьев С. С. 481, 482, 486
 Прота Л. 121
 Прудон П. Ж. 91, 104
 Пруст М. 15, 223, 488–490
 Пуанкаре А. 171
 Пульхритудова Е. М. 374, 381
 Пуччини Д. 140, 144
 Пушкин А. С. 11, 16, 19–21, 30, 31, 37, 41, 48, 56, 65, 67, 76, 90, 98, 108, 121, 130, 135, 142, 159, 165, 194–197, 199, 202, 209, 211–216, 219, 220, 222, 312, 313, 318, 321, 323, 332, 337, 348, 371, 375, 379, 385, 408, 416, 424–441, 471, 481, 486, 515, 518, 523
 Пырьев И. А. 503, 514, 515, 516
 Рабле Ф. 91, 118
 Радищев А. Н. 222
 Рахманинов С. В. 480, 481, 485, 486
 Резниченко А. 164
 Рейфилд Д. 238, 343, 348
 Ремизов А. М. 37, 195, 208
 Ржевский Л. 21, 217–220, 522
 Ривьер Ж. 489
 Ризенкампф А. Е. 48, 49
 Римский-Корсаков А. Н. 522
 Рихтер В. О. 89
 Ричи Д. 506
 Рише П. 127
 Ришелье А. Ж. дю Плесси 133
 Роберти-Лацерд С. В. Де 522
 Роговская М. Е. 269, 275
 Родина Т. М. 437
 Родионова В. М. 269, 275
 Розанов В. В. 34, 47, 54, 55, 67, 68, 205, 213, 214, 216, 229, 479
 Роуби Дж. 190
 Рудницкий К. Л. 466, 467, 468, 473, 479
 Ружицкий И. В. 173, 177
 Румянцева Е. М. 384, 387, 395
 Руссо А. 5, 92, 96
 Руссо Ж. Ж. 91, 121, 135, 356
 Рюноске А. 516
 Рюрик 18, 93, 236, 280, 289
 Рязанцева Ю. 482, 486
 Саввина И. С. 515
 Савельева В. В. 6, 442–483, 523
 Сад Д. А. Ф. де 355, 356, 393
 Сакулин П. Н. 34, 66
 Салтыков-Щедрин М. Е. 31, 143, 144
 Самойлов Д. С. 518
 Санд Ж. 41, 91, 98
 Санда Д. 494, 495

-
- Сансон А. 129
Сараскина Л. И. 300, 307
Сартр Ж.-П. 324
Сахарова Е. М. 262
Свинцов В. И. 233, 238, 270
Сезанн П. 489
Семанова М. Л. 385, 395
Сендерович М. 387
Сент-Бёв Ш. О. де 91, 123
Сервантес С. М. де 433
Сергеенко П. А. 167, 175
Синглтон Ч. С. 359
Скабичевский А. М. 139, 146
Скатов Н. Н. 395
Скафтымов А. П. 3, 4, 13, 15, 19, 22, 25–87, 195, 245, 249, 289, 290, 299, 300, 307, 328, 338, 424–428, 430, 434, 435, 437, 438, 441, 484, 486, 489, 502, 522
Скафтымова Л. А. 12, 480–486, 522
Скобелев М. Д. 91, 137
Слонимский С. М. 483
Случевский К. К. 200
Смелков А. П. 481
Смоктуновский И. М. 469, 470
Снигирева Т. А. 443, 463
Собенников А. С. 269, 275, 277, 289, 290, 328, 338
Соловьев Вл. С. 28, 50, 204, 205, 237, 372, 479
Соловьев С. А. 12, 514, 515
Сологуб Ф. К. 157, 208, 357
Соломин Ю. М. 515
Соломина Н. Н. 19, 22, 427, 435
Софокл 195, 516
Стам Р. 488
Станиславский К. С. 190, 332, 333
Степанов А. Д. 394
Степанов С. П. 268, 275
Степанян К. А. 411
Столяров М. 144, 147
Стравинский И. Ф. 7, 191, 480, 485, 489
Страхов Н. Н. 91, 95, 118, 202, 204, 479
Струве П. Б. 18, 23, 163, 245, 249, 264
Суворин А. С. 236, 238, 250, 264, 323, 324, 339, 344, 345, 348, 368, 372, 374, 393, 434
Суворов А. В. 137, 406
Суконик А. Ю. 21, 22, 227–231, 523
Суриков В. В. 298, 307
Сулова А. П. 408
Сухих И. Н. 310, 321
Сушард Н. И. 340
Сытин И. Д. 54, 65, 67, 68
Сю Э. 91, 117, 135, 324, 351
Тагер Е. Б. 40, 64, 68
Таланкин И. В. 514, 515
Тамарли Г. И. 312, 321, 428, 431, 432, 435
Тамарченко Н. Д. 80
Тамасабура Б. 11, 517, 519
Тараторкин Г. Г. 515
Тарковский А. А. 488, 497, 499
Тарновицкий А. В. 92, 96
Ташков А. Е. 514, 515
Телешов Н. Д. 219
Террас В. 266, 384
Тихомиров И. А. 438
Тихомиров С. В. 246, 249, 340, 343–345, 348
Тищенко Б. И. 481
Ткачев П. Н. 198
Товстоногов Г. А. 469
Толкиен Дж. Р. Р. 515
Толкунова В. В. 476
Толстая Е. Д. 314, 321
Толстой А. К. 523
Толстой Л. Н. 19, 21, 26, 27, 31, 36, 37, 41, 56, 57, 65, 66, 68, 76, 77, 89, 90, 92, 96, 100, 121, 129, 135, 140, 148, 158, 159, 165, 184, 194, 202, 203, 205, 207, 220, 227, 237, 238, 244, 249, 251, 264, 277, 284, 290, 292, 323, 328, 340, 345, 358–381, 383, 385, 388, 467, 479, 490, 496, 504, 517, 521, 523

- Госиюки Н. 517
 Трубецкой Е. 214, 216
 Трюффо Ф. 499
 Туниманов В. А. 280, 282, 284, 290
 Тургенев И. С. 30, 37, 40, 41, 56, 64, 65, 67, 68, 76, 89, 91, 92, 96, 100, 102, 103, 129, 130, 135, 140, 146, 149, 152, 158, 159, 165, 184, 188, 194, 195, 203, 205–207, 212, 249, 345, 350, 383, 385, 392, 400, 418, 437, 445, 467, 523
 Турьсевич Л. К. 523
 Тучкова-Огарёва Н. А. 496
 Тынянов Ю. Н. 384, 395
 Тырнева (Търнева) Р. 148
 Тютчев Ф. И. 91, 117, 118, 165, 206
 Уайт Л. 190
 Удодов А. Б. 404, 411
 Уильямс Р. 241–243, 247, 249
 Уолпол Г. 189
 Уолпол Х. 7, 8, 189–193, 523
 Успенский Г. И. 31, 163, 385
 Файбусович Г. М. (см. Хазанов Б.)
 Фалик Ю. А. 483
 Федосова О. А. 11, 514–519, 523
 Фейдер В. А. 325, 338
 Финк М. 340
 Флобер Г. 224
 Флэт К. А. (см. Аполлонио К.)
 Фокин В. В. 466
 Фолкнер У. 514
 Фоменко П. Н. 468, 476
 Фонвизина Н. Д. 18, 234, 239, 241
 Фохт К. 91, 130
 Франк С. Л. 71, 220, 241, 242, 249
 Франц Н. П. 264, 265, 275
 Фрейд З. 91, 127, 214, 216, 340
 Фурье Ш. 54, 91, 104, 105
 Хазанов Б. 12, 20, 21, 221–226, 523
 Хализев В. Е. 80
 Халфин Ю. 11, 23
 Хвостова О. А. 16, 84, 87, 436–441, 523
 Хиггонет М. 496, 497
 Хингли Р. 394
 Хичкок А. 305
 Ходасевич В. Ф. 195
 Хомский П. О. 466
 Хопкинс Э. 179
 Хэнлон Л. 491, 495, 501
 Цветаева М. И. 481
 Чайковский П. И. 433
 Чеботарёва-Билл В. 19, 250–262, 523
 Черемисинова Л. И. 29, 66, 78
 Чернышевский Н. Г. 75, 385, 398, 400, 522, 523
 Чертков В. Г. 57, 66
 Чехов М. Е. 370
 Чехов М. П. 371, 381
 Чехов П. Е. 370
 Чехова М. П. 218, 219
 Чешихин В. Е. (Ветринский Ч.) 54, 65, 67, 68
 Чиж В. Ф. 52
 Чимирис Ю. В. 344, 348
 Чичерин Вл. 139
 Чудаков А. П. 18, 23, 266, 275, 279, 280, 283, 286, 289, 290, 383, 392, 395
 Чуковский К. И. 40
 Шакуров С. К. 515
 Шаляпин Ф. И. 190
 Шантпи Л. де 224
 Шариф О. 515
 Шаталов С. Е. 275, 395
 Шатобриан Ф.-Р. 121
 Шекспир В. 133, 184, 231, 249, 437, 492, 499, 516, 517
 Шемякин М. М. 483
 Шендерова А. В. 471, 479
 Шестов Л. И. 28, 74, 205, 229, 245, 330
 Шеттак Р. 393
 Шиллер Ф. 196, 453
 Шиловский К. С. 19, 424–435

- Шкловский В. Б. 176, 177, 479
 Шмеман А. 434, 435
 Шолохов М. А. 523
 Шопенгауэр А. 3, 77, 318, 336, 345, 392
 Шостакович Д. Д. 480–482, 485
 Шпенглер О. 179–181, 292
 Штейн Г. 91, 104
 Штейнберг А. Б. 479
 Шукшин В. М. 481
 Щеголев П. Е. 195
 Щенников Г. К. 290
 Щербак Ю. Н. 444, 463
 Щукин С. Н. 264, 275
 Эгеберг Э. 8, 412–417, 523
 Эйзенштейн С. М. 482
 Эйнштейн А. 171, 172, 177, 307
 Эйхенбаум Б. М. 36, 37, 57, 68, 195, 196
 Энгельгардт Б. М. 466, 479
 Эренбург Л. Б. 468
 Эстэв М. 10, 510
 Эфрос А. В. 466, 467
 Эфрос Н. Е. 22
 Эшпай А. А. 518
 Юппер И. 515
 Юрьев Ю. М. 433, 435
 Яблонская Е. Е. 9, 403–411, 523
 Яковлев Ю. В. 515
- Index
- Akunin B. 443
 Alexandrov V. E. 338
 Apollonio (Flath) C. 338, 382, 520
 Bailey S. G. F. 397, 400–402, 520
 Bakhtin M. M. 384, 395, 487, 502
 Balzac O. de 338
 Baudelaire Ch. 120
 Bécu M.-J., comtesse du Barry 128
 Belknap R. 267
 Bitsilli P. M. 383, 395
 Blanc L. 104
 Blinova A. V. 418
 Bortko V. 514
 Bossuet J.-B. 123
 Bresson R. 487, 489, 493, 497–500, 502
 Britlinger A. 338
 Brooker P. 488, 502
 Brooks P. 352, 338, 496, 502
 Büchner L. 130
 Bulgakov S. N. 338
 Calderon G. L. 188
 Callot J. 126
 Cartmell D. 502
 Čехов A. P. 395, 396
 Charcot J.-M. 127
 Chekhov A. P. 25, 69, 79, 139, 162, 178, 189, 211, 217, 227, 233, 239, 250, 263, 274–276, 291, 307, 309, 322, 338, 339, 348, 349, 357, 358, 362, 367, 368, 382, 395–397, 403, 418, 424, 436, 443, 480
 Chudakov A. P. 383, 395
 Clyman T. W. 395
 Cohn D. 490, 502
 Conrad J. 385–387, 389, 395
 Corot J.-B. C. 96
 Cruise E. J. 395
 Cunneen J. 495, 498, 502
 Danowski G. 333, 338
 Dante Alighieri 358, 359, 367
 Davies T. 502
 Davydov A. P. 211
 Debreczeny P. 396
 Decaux E. 506, 509, 512
 Deleuze G. 503, 510–513
 Derély V. 124
 Dostoevsky F. M. 25, 69, 79, 89, 162, 194, 211, 233, 239, 250, 263, 275, 276, 291, 309, 322, 338, 339, 348, 349, 357, 358, 382, 386, 395–397, 403, 418, 436, 443, 465, 480, 487, 502, 503, 514

- Dostoïevski F. M. 513
 Dragt D. 395
 Durkin A. R. 264–266, 275, 328, 338, 394, 395
 Eekman T. 396
 Egeberg E. 412, 523
 Emerson C. 395
 Esteve M. 495, 502, 510, 513
 Evdokimova S. B. 322, 324, 325, 330, 332, 338
 Everett W. 500, 502
 Fedosova O. A. 514
 Finke M. C. 269, 275, 338, 340, 348
 Fourier Ch. 104
 Freud S. 502
 Gaponenkov A. A. 239
 Garnett C. 238, 362
 Gide A. 505, 506, 513
 Glinka A. S. (Volzhsky) 162
 Gogol N. 148
 Golovacheva A. G. 89, 139, 309
 Gorki M. 140
 Gornfeld A. G. 194
 Gulchenko V. V. 162, 178, 194, 291
 Hahn B. 383, 395
 Hanlon L. 491, 494, 495, 499, 501, 502
 Harkins W. E. 275
 Harrison J. W. M. 267, 272, 275
 Haxthausen A. 104
 Hayao S. 511, 513
 Heim M. H. 275, 383, 395
 Henner J.-J. 109
 Higonnet M. 496, 502
 Hingley R. 394, 395
 Hoffmann E. T. A. 120
 Iijima T. 506, 509, 513
 Ingres J. A. D. 110
 Jackson R. L. 264, 265, 275, 349, 353, 354, 356–358, 367, 385, 394, 395, 521
 James H. 338
 Jourdat A.-M. 506, 509, 512
 Karasev L. V. 233
 Karlinsky S. 275, 324, 338, 383, 395
 Kataev V. B. 395
 Kelly A. 392, 396
 Khazanov B. 221
 Khvostova O. A. 436
 Kireyeva E. V. 424
 Kluge R.-D. 395
 Koichi Y. 509, 511, 513
 Koksheneva K. A. 465
 Kramer K. 384, 396
 Kubasov A. V. 368
 Kulidzhanov L. 514
 Kurosawa A. 503, 513
 Lamennais F. R. 132
 Lantz K. 395
 Lauris G. de 223
 Lebedev D. A. 503
 Mackiewicz S. 333, 338
 Marranca B. 294, 307
 Marshall R. H. Jr. 273, 275
 Martynov N. A. 480
 Matich O. 385, 396
 Matlaw R. E. 362
 McAfee H. 178, 521
 McLean H. 268, 275
 Merezhkovsky D. S. 338
 Millet J.-F. 96
 Mokina N. V. 276
 Moleschott J. 130
 Morson G. S. 265, 275, 489, 490, 502
 Moskvin I. M. 189
 Murenina E. K. 487
 Nabokov V. V. 322, 324, 338
 Nivat G. 324, 338
 Nohejl R. 395
 Novikova N. V. 25
 Odesskaya M. M. 339
 Paperno I. 394, 396

Parts L. 263, 522
 Paul V. de 133
 Peace R. 359, 367
 Pellico S. 108
 Pipolo T. 488, 490, 502
 Poe E. 120
 Popkin C. 391, 396
 Price B. A. 502
 Proudhon P.-J. 104
 Proust M. 502
 Prozorov V. V. 79
 Pushkin A. S. 194, 211, 424, 436
 Pyryev I. 514
 Quandt J. 502
 Rakhmaninov S. V. 480
 Rayfield D. 385, 394, 396
 Richie D. 506, 513
 Rivière J. 489, 502
 Rousseau A. 96
 Rousseau J.-J. 135
 Rozanov V. V. 338
 Rudnicki A. 505, 513
 Rzhnevsky L. 217
 Sade D. A. F. de 357
 Sainte-Beuve Ch.-A. 123
 Savelyeva V. V. 443
 Scherbinin (Sherbinin) J. de 338, 383, 390, 395
 Senderovich M. 387, 396
 Shattuck R. 393, 396
 Shestov L. 338
 Shilovsky K. S. 424
 Shimizu C. 506, 513
 Shirai Y. 511, 513
 Shostakhovich D. D. 480
 Siegel G. 385, 396
 Skaftymov A. P. 25, 69, 79, 424
 Skaftymova L. A. 480
 Soloviev S. 514
 Stam R. 488, 502
 Stein H. F. 104
 Stolze H. 148
 Stravinsky I. F. 480
 Strunk L. 396
 Sukonik A. 227
 Suvorin A. S. 368
 Svintsov V. I. 264, 270, 275
 Talankin I. 514
 Tashkov A. 514
 Terras V. 266, 268, 272, 275, 396
 Tolstoy L. N. 194, 275, 368
 Tschebotarioff Bill V. 250, 264, 272, 274, 275, 523
 Turgenev I. S. 194
 Tyrneva R. 148
 Vaida A. 514
 Vaniukov A. I. 69
 Vogüé E.-M. 89, 96, 139, 520
 Voht C. 130
 Walpole H. 189, 523
 Welsh J. M. 502
 Whelehan I. 502
 Wilson E. 338
 Yablonskaya E. E. 403
 Yarmolinsky A. 275

Указатель произведений А. П. Чехова

- Агафья 322, 326, 327
 Архиерей 18, 217, 220, 404
 Бабы 377, 378
 Бабье царство 256, 257, 388
 Беззащитное существо 309, 317
 Безотцовщина 309–312, 318
 В ландо 184
 В море 150
 В овраге 19, 225, 244, 263–275
 Ворона 9, 403, 407
 В родном углу 344
 В ссылке 16, 17, 328, 358–367
 Вишневый сад 7, 8, 13, 14, 19, 22, 75, 77, 79–87, 170, 181, 184–186, 189–193, 291–307, 318, 388, 411, 445, 448, 463, 480–483
 Враги 168
 Горе 218, 219
 Дама с собачкой 7, 217, 220, 244, 394, 404, 450
 Двое в одном 404
 Дом с мезонином 220, 388
 Драма на охоте 265, 290, 323, 324, 337, 340, 407
 Дуэль 140, 151, 152, 155, 243, 247, 252, 277, 409, 444
 Дядя Ваня 3, 14, 153–157, 170, 172, 179, 185, 187, 237, 242, 243, 309, 311, 314–316, 318, 322, 328, 332–337, 345, 388, 404, 405, 407, 411, 482
 Жена 14, 276–290
 За яблочки 17, 265, 349–357, 384
 Загадочная натура 311, 322, 324, 326
 Знакомый мужчина 256
 Иванов 8, 152, 153, 180, 185, 187, 299, 300, 323
 Именины 392
 Княгиня 259, 260
 Крыжовник 260, 402
 Леший 316, 318, 407, 432
 Либерал 404
 Медведь 309, 317
 Мертвое тело 160
 Моя жизнь 75–77, 230, 281, 285, 338, 343, 344
 Мужики 140, 146, 147, 149, 225, 242, 264
 На большой дороге 309–313
 На пути 242, 405
 Не в духе 342
 Невидимые миру слезы 404
 Ненужная победа 407

-
- О любви 402
Огни 142, 258, 281
Остров Сахалин 229, 250, 253, 254, 358, 362, 370, 419, 423
Отец 342
Отец семейства 342
Открытие 404
Палата № 6 9, 14, 16, 75–77, 175, 247, 252, 258, 259, 265, 266, 278, 322, 327–329, 332, 338, 360, 366, 369, 384, 394, 404, 418–423, 435, 445, 453, 462, 482
Панихида 343
Письмо к ученому соседу 250
Платонов (см. Безотцовщина)
По делам службы 170, 259, 281
Поцелуй 371
Почта 256
Припадок 12, 225, 247, 382–402
Произведение искусства 184
Пьеса без названия (см. Безотцовщина)
Разговор человека с собакой 404
Рассказ госпожи NN 402
Рассказ неизвестного человека 248, 257, 318–321, 403, 405
Сапоги всмятку 370
Святой ночью 144
Скрипка Ротшильда 220, 306, 343
Скучная история 220, 228, 247, 256, 324
Слова, слова и слова 323, 324, 386
Случай из практики 256, 285, 286, 269, 281
Смерть чиновника 258
Соседи 248, 309, 316–318, 403, 405, 406
Старость 149
Степь 142, 257, 371, 408
Страх 257
Студент 5, 18, 93, 142, 236, 246, 261, 262, 285, 373
Счастье 371
Тайный советник 256
Талант 140, 144
Толстый и тонкий 460
Торжество победителя 404
Тоска 256
Три года 256, 257, 277, 285, 343, 403, 407–411
Три сестры 12, 14–17, 22, 140, 153, 155–157, 161, 170, 174, 185, 189, 190, 236, 242–244, 256, 278, 285, 296, 322, 327, 328, 330–332, 366, 380, 405, 407, 436–441, 482
Тяжелые люди 343, 344, 411
У знакомых 388
Убийство 19, 244, 265, 275, 343, 368–381
Унтер Пришибеев 258, 343
Устрицы 392
Хамелеон 258, 404, 450
Цветы запоздалые 407
Циник 17, 358–364
Чайка 19, 27, 35, 47, 67, 75, 78, 87, 140, 152, 153, 181, 185–187, 219, 228, 245, 290, 316, 321, 328, 345, 353, 404, 411, 424–435, 447, 452
Человек в футляре 257, 260, 343, 402, 445
Черный монах 7, 11, 35, 51, 225, 247, 294, 345–348, 350, 392, 400, 404, 450, 451, 457, 462
Шведская спичка 311, 369
Юбилей 317

Указатель произведений Ф. М. Достоевского

- Бедные люди 49, 50, 56, 94, 99–103, 105, 124, 132, 135, 137, 165, 205, 361, 404
- Белые ночи 3, 42, 53, 55, 120, 309, 318–321, 501, 503, 505
- Бесы 5, 6, 34, 64, 94, 96, 119, 124–126, 129–131, 173, 191, 198, 205, 241, 247, 290, 310, 323, 375, 378, 448–450, 452, 454, 455, 503, 506, 515–517, 519
- Братья Карамазовы 34, 44, 46, 47, 66, 110, 116, 120, 125, 132, 153, 170, 172, 173, 174, 191, 203–205, 208, 230, 234, 240, 246, 249, 251, 252, 257, 263, 265–267, 271–273, 310, 323, 328, 341, 344, 347, 349, 351, 354, 355, 357, 360, 366, 394, 404, 407, 445–447, 449, 450, 452, 456–462, 465–468, 472, 476, 477, 481, 508, 515, 518
- Господин Прохарчин 51
- Двойник 50–52, 56, 120, 197, 247, 403, 404, 406, 407, 411
- Дневник писателя 34, 39, 61, 63–66, 99, 100, 131, 132, 199, 231, 235, 238, 242, 284, 356, 386, 489, 494, 496, 502
- Дядюшкин сон 323
- Записки из Мертвого дома 54, 55, 108, 113, 115, 124, 132, 250, 253, 254, 326, 349, 355, 358, 361, 365, 419–423
- Записки из подполья 22, 26, 27, 32–34, 36–40, 43, 46, 47, 55, 61, 63, 64, 66, 68, 71, 73–75, 169, 230, 231, 323, 382, 383, 386, 387, 389, 390, 400, 456
- Записная тетрадь 1880–1881 гг. 246
- Игрок 55, 110, 323, 408
- Идиот 6, 8, 10, 19, 22, 26, 30, 34, 41, 53, 55, 68, 71, 73, 75, 79–87, 111, 116, 119, 124, 125, 127, 128, 129, 133, 198, 200, 257, 265, 292, 291–307, 309–314, 323, 374, 412–417, 424–435, 449, 454, 468–471, 486, 503–519.
- Крокодил. Необыкновенное событие, или пассаж в Пассаже 455, 456
- Кроткая 14, 15, 47, 276–290, 456, 487–502, 503
- Неточка Незванова 53, 208
- Письмо к Н. Д. Фонвизиной, 1854 г. 18, 234, 241
- Подросток 3, 33, 34, 65, 110, 199, 255, 257, 310, 340, 341, 374, 409, 515

Преступление и наказание 3, 5, 6, 12, 34,
91, 93, 111, 116, 119–125, 129, 132, 133,
198, 261, 275, 316, 323, 342, 361, 390, 466–
469, 472, 474–476, 478–481, 483–486, 503,
505, 515, 518, 519

Речь о Пушкине 121, 142, 202, 209, 437

Село Степанчиково и его обитатели 253,
309, 314–318, 322, 332–335, 414, 415

Сон смешного человека 322, 327–330, 476

У Тихона 241

Униженные и оскорбленные 54, 55, 95,
99, 107, 116, 117, 129, 194, 200, 317, 319,
320, 518

Хозяйка 53, 247, 346, 347, 360

Чужая жена и муж под кроватью 103

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ

В. В. Гульченко
От Достоевского к Чехову: горизонтالي и вертикали 3

I. ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ А. П. СКАФТЫМОВА 24

А. П. Скафтымов
<Эпизоды «дочеховского» прочтения Ф. М. Достоевского>
Публикация, вступительная статья, примечания Н. В. Новиковой 25

А. И. Ванюков
От Достоевского к Чехову: скафтымовская композиция
(методологические аспекты) 69

В. В. Прозоров
«Вишнёвый сад» А. П. Чехова в свете размышлений А. П. Скафтымова
об «Идиоте» Ф. М. Достоевского 79

II. ЧЕХОВ И ДОСТОЕВСКИЙ В ИСТОРИИ РУССКОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ КРИТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ 88

Мельхиор де Вогюэ
Достоевский.
Подготовка текста, предисловие, примечания А. Г. Головачёвой 89

Мельхиор де Вогюэ
Антон Чехов. Критический очерк.
Подготовка текста, предисловие, примечания А. Г. Головачёвой 139

Волжский (А. С. Глинка)
Достоевский и Чехов. Параллель.
Подготовка текста, предисловие, послесловие В. В. Гульченко 162

Хелен Макэффи Чехов и дух Востока. <i>Публикация, вступительная статья, примечания В. В. Гульченко</i>	178
Хью Уолпол Епиходов: заметки о русском характере	189
А. Г. Горнфельд Два сорокалетия. <i>Подготовка текста, вступительная статья, примечания В. В. Гульченко</i>	194
III. ОТ ДОСТОЕВСКОГО К ЧЕХОВУ – ДВИЖЕНИЕ ПОЭТИК И СМЫСЛОВ	210
А. П. Давыдов Пушкин, Чехов, Достоевский и мы	211
Леонид Ржевский Творческое жизнеощущение Чехова	217
Борис Хазанов Смысл и оправдание литературы	221
Александр Суконик Вовремя взглянуть на часы Пародия на экзистенциальный роман	227 230
IV. ЧЕХОВ И ДОСТОЕВСКИЙ: РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКИЙ ДИАЛОГ	232
Л. В. Карасёв Достоевский и Чехов. Вера и сомнение	233
А. А. Гапоненков «Жажда верить» Достоевского и «маловерие» Чехова: религиозно-философский диалог в произведениях писателей	239
Валентина Чеботарёва-Билл Чехов и Достоевский	250
Людмила Парц «В овраге»: совесть Чехова против веры Достоевского	263
Н. В. Мокина «Фантастический рассказ» Ф. М. Достоевского «Кроткая» и повесть А. П. Чехова «Жена»: к проблеме «диалога» писателей	276

В. В. Гульченко Фигуры сдвоения и раздвоения: Лопахин / Рогожин vs. Любовь Андреевна /Настасья Филипповна	291
V. ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ СВЯЗИ. КЛАССИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ	308
А. Г. Головачёва «Достоевский» след в творчестве Чехова	309
С. Б. Евдокимова Симпатические чернила Чехова (Достоевский?)	322
М. М. Одесская Чехов и Достоевский: отцы и дети	339
Роберт Л. Джексон Чеховский райский сад, или Грехопадение русских Адама и Евы: «За яблочки»	349
Роберт Л. Джексон Мотивы Данте и Достоевского в рассказе Чехова «В ссылке»	358
А. В. Кубасов Ф. М. Достоевский и Л. Н. Толстой в «зазеркалье» рассказа А. П. Чехова «Убийство»	368
Кэрол Аполлонио (Флэт) Чеховский «подпольный человек»: «Припадок»	382
Скотт Дж. Ф. Бейли Чехов пишет рассказ Достоевского: «Припадок»	397
Е. Е. Яблонская Тема двойников и идея двойственности бытия у Ф. М. Достоевского и А. П. Чехова	403
Эрик Эгеберг Мышкин и Лебедев. О юродивых и шутах в «Идиоте»	412
А. В. Блинова Повесть А. П. Чехова «Палата № 6» и традиция Ф. М. Достоевского: интертекстуальное и типологическое	418
Е. В. Киреева Из наблюдений над принципами интертекстуальных связей у Ф. М. Достоевского	

и А. П. Чехова: стихотворение А. С. Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный...» и роман «Идиот», серенада К. С. Шиловского «Тигрёнок» и комедия «Чайка»	424
О. А. Хвостова Пушкинский образ Алеко: от Достоевского к Чехову	436
VI. ЧЕХОВ И ДОСТОЕВСКИЙ В ПОСТМОДЕРНИСТСКОМ КОНТЕКСТЕ	442
В. В. Савельева Медицинская антропология Чехова и христианская антропология Достоевского в трилогии Б. Акунина о Пелагии	443
VII. ГЕРОИ ЧЕХОВА И ДОСТОЕВСКОГО НА СЦЕНЕ И НА ЭКРАНЕ	464
К. А. Кокшенёва Без креста. Достоевский на современной сцене	465
Л. А. Скафтымова Николай Мартынов и его балет «Петербургские сновидения»	480
Е. К. Муренина К проблеме рецепции Достоевского в XX веке: «Кроткая» (1969) в киноэстетике Робера Брессона	487
Д. А. Лебедев Идиот и Самурай. <i>Опыт по освоению одного тезиса</i>	503
О. А. Федосова Откуда у девки киотская грусть... <i>(о фильме Анджея Вайды «Настасья» – и не только о нем)</i>	514
Анджей Вайда о Достоевском	519
Сведения об авторах	520
Именной указатель	524
Указатель упоминаемых произведений Чехова	536
Указатель упоминаемых произведений Достоевского	538

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

ЧЕХОВ И ДОСТОЕВСКИЙ

По материалам Четвертых международных
Скафтымовских чтений «Чехов и Достоевский»
(Саратов, 3 – 5 октября 2016 года)

Сборник научных работ

ISBN 978-5-906801-89-0

Государственный центральный театральный музей имени А.А. Бахрушина
115054, Москва, ул. Бахрушина, 31/12
Телефон: (495) 953 4848
Факс: (495) 953 5448
E-mail: gctm@gctm.ru

Печатается по решению редакционного совета ГЦТМ им. А. А. Бахрушина

Руководитель проекта: Д. В. Родионов
Редакционная коллегия «Бахрушинской серии»:
Д. В. Родионов, Т. Т. Бурлакова, В. В. Гульченко,
А. Г. Колесникова, К. В. Лапина, С. В. Семиколонова

Редколлегия сборника: Ю. Н. Борисов, А. Г. Головачева (ответ. ред.),
В. В. Гульченко (науч. ред.), В. В. Прозоров

В оформлении обложки использована работа из серии сюрреалистических иллюстраций
«Неудача в системе» художника Игоря Морски (Польша), 2013

Оформление и верстка – Д. А. Васильева

Подписано в печать 20.12.2017
Гарнитура Times New Roman
Печать офсетная
Тираж 500 экз.