

Министерство образования и науки Украины
Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

Т. А. ШЕХОВЦОВА

«У НЕГО НЕТ ЛИШНИХ ПОДРОБНОСТЕЙ...»

Мир Чехова. Контекст. Интертекст

Монография

Харьков – 2015

УДК 821.161.1 Чехов.09
ББК 83.3 (4 Рос) 5 – 4 Чехов
Ш 54

Рецензенты:

В. И. Силантьева – доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой зарубежной литературы Одесского национального университета имени И. И. Мечникова;

И. И. Московкина – доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой истории русской литературы Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина.

В оформлении обложки использована иллюстрация Я. Г. Бражниковой, которой автор выражает свою искреннюю благодарность.

*Утверждено к печати решением Ученого совета
Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина
(протокол № 4 от 30.03.2015 г.)*

Шеховцова Т. А.

Ш 54

«У него нет лишних подробностей...»: Мир Чехова. Контекст. Интернет-текст : монография / Т. А. Шеховцова. – Х. : ХНУ имени В. Н. Каразина, 2015. – 196 с.

ISBN 978-966-285-247-9

О Чехове и его творчестве сказано безмерно много, но всегда остаются незамеченные подробности, частности, детали, которые составляют чеховский универсум, отражая и воплощая в себе его важнейшие характеристики. Эта книга – о деталях и подробностях чеховского мира, чеховской поэтики, чеховских литературных связей. Особое место занимает раздел, посвященный харьковскому контексту чеховского творчества и судьбы.

Адресована научным работникам, преподавателям-филологам, студентам гуманитарных факультетов, учителям и учащимся, историкам культуры, краеведам и всем, кто интересуется творчеством Чехова и русской литературой.

**УДК 821.161.1 Чехов.09
ББК 83.3 (4 Рос) 5 – 4 Чехов**

ISBN 978-966-285-247-9

© Харьковский национальный
университет имени В. Н. Каразина, 2015
© Шеховцова Т. А., 2015
© Дончик И. Н., макет обложки, 2015

**Посвящается 155-летию А. П. Чехова
и 210-летию Харьковского университета**



Содержание

ОТ АВТОРА	5
МИР ЧЕХОВА	8
«Приятная во всех отношениях планета...».....	8
Круглоугольный мир: чеховская геометрия.....	19
Чеховский экфрасис: мир в отсутствие цвета.....	29
Икона в творчестве Чехова.....	36
Удовольствие по-чеховски.....	48
Мотив встречи в чеховском сюжете.....	60
«Это человеческое тело...».....	70
Чаепитие в Сумах и не только.....	86
КОНТЕКСТ И ИНТЕРТЕКСТ	97
Пушкинский год в творчестве Чехова.....	97
«Я без ума от тройственных созвучий...».....	107
Сюжет апостола Петра в прозе Чехова и Бунина.....	116
Чеховские мотивы в рассказах Николая Баршова.....	128
ЧЕХОВ И ХАРЬКОВ	138
«Чеховиана» газеты «Южный край».....	138
Инициатива Александра Барымова, или О первом чеховском музее.....	145
Ермолай Лопухин глазами критиков: от Овсяннико-Куликовского до наших дней.....	152
Кто сокращал Чехова, или Чеховский след в жизни и творчестве Николая Хлопова.....	162
ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ	173
P.S. ПО ЧЕХОВСКИМ МОТИВАМ	175
ЛИТЕРАТУРА	176



От автора

Не знаю, решена ль
загадка зги загробной,
но жизнь, как тишина
осенняя, подробна.

Б. Пастернак

Одна из самых точных и емких характеристик чеховского творчества принадлежит Льву Толстому: «Никогда у него нет лишних подробностей, всякая или нужна или прекрасна» [1:98]. В этой фразе поистине объято необъятное, «схвачено» главное в творчестве Чехова: и тайна подтекста, и загадка лаконизма, и законы чеховской эстетики (научным аналогом толстовского афоризма стала концепция «двух моделей мира писателя», предложенная А. Чудаковым [3]). Одна из важнейших особенностей чеховского таланта в том и состоит, что он сумел достичь гармонического равновесия между нужным и прекрасным, бытовым и бытийным, между прозой жизни и языком поэзии. Чехов не только отразил в подробностях жизни вечные ее законы, он прозу повседневности, непремненное человеческое обиталище, показал так, что «чеховское» в ней запечатлелось раз и навсегда.

Никто из писателей, обращавшихся к «прозе жизни», не обошелся без чеховского опыта. От этого опыта можно отталкиваться, можно его отвергать, как это делали, скажем, А. Ахматова или И. Бродский, но слишком многое в нашей жизни описано Чеховым, и от этого никуда не уйти. Недаром сами ниспровергатели, порой того не сознавая, использовали чеховский художественный

язык, а современный нам литературный и кинематографический постмодернизм без Чехова и вовсе не может обойтись.

Несмотря на растущие юбилейные даты, Чехов опережает нас так же, как опережал своих современников: во втором десятилетии XXI века он по-прежнему знает о своих читателях куда больше, чем они могут предположить, и незаметно ведет их не к сакральным истинам и великим целям, а к самим себе. Это свойство личности и творчества Чехова замечательно выразил Б. Пастернак, не случайно ставя рядом первого и последнего классиков «золотого века»: «Изо всего русского я теперь больше всего люблю русскую детскость Пушкина и Чехова, их застенчивую незабоченность насчет таких громких вещей, как конечные цели человечества и их собственное спасение. Во всем этом хорошо разбирались и они, но куда им было до таких нескромностей, — не до того и не по чину! Гоголь, Толстой, Достоевский готовились к смерти, беспокоились, искали смысла, подводили итоги, а эти до конца были отвлечены текущими частностями артистического призвания, и за их чередованием незаметно прожили жизнь, как такую же личную, никого не касающуюся частность, и теперь эта частность оказывается общим делом и подобно снятым с дерева созревающим яблокам сама доходит в преемственности, наливаясь все большею сладостью и смыслом» [2:363 — 364].

О Чехове и его творчестве сказано безмерно много, и вряд ли в ближайшее время можно ждать новых глобальных открытий. Но всегда остаются незамеченные подробности, частности, детали, которые составляют чеховский универсум, отражая и воплощая в себе его важнейшие характеристики. Эта книга — о деталях и подробностях чеховского мира, чеховской поэтики, чеховских литературных связей. В первой главе анализируются сквозные мотивы творчества писателя, взятые в широком семантическом диапазоне, что позволяет уяснить специфику мировидения и миромоделирования художника, обозначить ключевые моменты чеховской аксиологии. Во второй главе проза и драматургия Чехова рассматриваются сквозь призму литературного контекста XIX — XX веков, демонстрирующего творчески-преобразующие и стимулирующие возможности чеховской поэтики. Третья глава посвящена различным аспектам рецепции личности и творчества писателя, исследованию роли Чехова в харьковском культурном пространстве. В основу книги легли статьи и заметки 1997 — 2014 годов, концептуально переработанные для настоящего издания.

Особенно дорог автору своими маленькими открытиями раздел, посвященный харьковскому контексту чеховского творчества и судьбы. В этом контексте — литературном, газетном, человеческом — есть свои детали и подробности, которые освещаются светом Чехова, обретая особое значение и смысл. В газете «Южный край» от 17 января 1910 года было отмечено совпадение двух праздников: «50-летие со дня рождения Чехова и 105-я годовщина университета. Два праздника интеллигенции. Два праздника культуры». В нынешнем году 17 (29) января мы отметили 155-летие Чехова и 210-ю годовщину Харьковского университета. Этой юбилейной подробности мне и хотелось бы посвятить свою книгу.



Моим учителям –
с благодарностью и любовью

МИР ЧЕХОВА

«ПРИЯТНАЯ ВО ВСЕХ ОТНОШЕНИЯХ ПЛАНЕТА...»

Луна богата силою внушенья...

К. Бальмонт

Осваивая мир по горизонтали и по вертикали, каждый писатель создает свой художественный универсум. И хотя модель мироздания, сколь бы условной она ни была, включает некие обязательные компоненты, их отбор, приоритетность, связи между ними у каждого художника индивидуальны и вместе с тем соотносены с предшествующей и современной писателю культурной традицией. Таковы реалии природного космоса, среди которых самыми, пожалуй, значимыми оказываются солнце и луна. Являясь неотъемлемой составляющей пейзажных описаний, эти небесные светила зачастую приобретают мифологический и символический смысл. Литература рубежа веков активно развивает лунарную и солярную символику, при этом лунное и солнечное начала находятся в сложных отношениях противоборства / ассимиляции [2:136 – 205]. Творчество Чехова являет собою уникальную область пересечения и взаимодействия реалистической и модернистской поэтик, поэтому представляется особенно интересным выявить специфику использования и осмысления в нем традиционных образов и мотивов.

Частотность упоминаний солнца и луны в чеховских текстах примерно одинакова (уже в дебютном «Письме к ученому соседу»

они стоят рядом). В большинстве случаев роль этих упоминаний не ограничивается указанием на источник света, характеристикой погоды или обозначением времени. Оба светила предстают не просто как небесные тела, отстраненные от земли; они входят в земное пространство, могут быть приближены к человеку, причастны к его жизни, одомашнены, но сохраняют при этом свою независимость, порой перерастающую в равнодушие. Солнце в чеховском поэтическом космосе имеет достаточно определенную семантику, в основном соответствующую времени суток и временам года: весной символизирует витальные силы, пробуждение природы, молодость; летом — негу, отдых или, напротив, испепеляющий зной; осенью — грусть, умирание, угасание, прощание с летом; зимой — холод, отстраненность, равнодушие или, опять-таки, радость и энергию жизни. Лунная же семантика оказывается более богатой и разнообразной, что мы и постараемся показать.

В творчестве Чехова представлены практически все лунные метаморфозы: лунный серп, полумесяц, полная луна, лунное затмение; луна ясная, бледная, холодная, багровая, хмурая, яркая, тихая, томная, спокойная, задумчивая. Как правило, луна не только одухотворяется, но и приобретает антропоморфные черты: «Ясная луна глядела с неба, как умытая» [3:VI:81] («Верочка»); «Луна взошла сильно багровая и хмурая, точно больная» [3:VII:81] («Степь»).

Уже в первых упоминаниях луна повышает свой астрономический статус, представая как «приятная во всех отношениях планета» [3:III:66] («Кавардак в Риме»). Тем самым косвенно подтверждается значимость лунного начала и указывается на его женскую сущность. В других иронических характеристиках луна продолжает выявлять свою женственную природу: «Неожиданно из-за отдаленного кустарника выползает большая, широколицая луна. Она красна (вообще луна, вылезая из-за кустов, всегда почему-то бывает ужасно сконфужена)» [3:V:192] («Аптекарьша»); «Из-за облачных обрывков глядела на них луна и хмурилась: вероятно, ей было завидно и досадно на свое скучное, никому не нужное девство. <...> Людское счастье напомнило ей об ее одиночестве, одинокой постели за лесами и долами...» [3:IV:16] («Дачники»).

Соотнесенность лунного и женского достаточно традиционна (в мифологических представлениях луна мыслилась именно как женское божество). У Чехова этот параллелизм может проявляться даже визуально: «На бледном, освещенном луной личике играли темные тени — пятнышки...» [3:I:232] («Который из

трех»). О Кисочке из рассказа «Огни» говорится: «Нечто эфирное, прозрачное, похожее на лунный свет» [3:VII:118].

Свет луны подчеркивает женскую красоту, то придавая ей оттенок загадочности, то выявляя в ней животную сущность: «Взошла луна и бросала свои холодные лучи на прекрасное лицо Марии. Недаром поэты, воспевая женщин, упоминают о луне! При луне женщина во сто крат прекраснее» [3:I:111] («Грешник из Толедо»); «она дрожала от холода, стучала зубами и при ярком свете луны казалась очень бледною, красивою и странною» [3:IX:301] («Мужики»); «...луна освещала ее всю. <...> И при волшебном свете луны какое это было красивое, какое гордое животное!» [3:X:165] («В враге»).

Соотношение луна — женщина может быть и контрастным: «Я смотрел на громадную, багровую луну, которая восходила, и воображал себе высокую, стройную блондинку, бледнолицую, всегда нарядную, пахнущую какими-то особенными духами...» [3:VIII:134] («Страх»). Образ луны часто сопровождается эротическими мотивами: «Мы стояли рядом в тени от занавесок, а под нами были ступени, залитые лунным светом. <...> Я вспоминал слова из какой-то шекспировской пьесы: как сладко спит сияние луны здесь на скамье! <...> я знал наверное, что сейчас буду обнимать, прижиматься к ее роскошному телу, целовать золотые брови...» [3:VIII:136 — 137] («Страх»).

Начиная с эпохи романтизма, образ луны традиционно связывался с темами любви, красоты, творчества, с эстетическим любованием. Чехов иронически воспроизводит «поэтические» и «романтические» клише: «Луна, воздух, мгла, даль, желания, "она" — у них (у поэтов. — Т.Ш.) на первом плане» [3:I:141] («Встреча весны»); «В воздухе, выражаясь длинным языком российских беллетристов, висела нега... Луна, разумеется, тоже была» [3:I:220] («Скверная история»). Авторская ирония направлена прежде всего на литературные штампы: «Соловьи, розы, лунные ночи, душистые записочки, романсы... все это ушло далеко-далеко...» [3:IV:224] («Брак через 10 — 15 лет»). Осознавать литературность ситуации способны и персонажи: «Вечер настоящий романтический, с луной, с тишиной и со всеми онерами» [3:VI:73] («Верочка»). Однако в повествовании от лица героя традиционные поэтизмы нередко используются и без иронической окраски: «Природа получала обратно свой мир. И этот мир чудился в тихом ароматном воздухе, полном неги и соловьиных мелодий, в мол-

чании спящего сада, в ласкающем свете поднимающейся луны...» [3:III:275] («Драма на охоте»).

В геройном повествовании без снижения воспроизводится и элегическая трактовка луны, сопряженная с кладбищенскими мотивами: «Степь действовала как вид заброшенного татарского кладбища. Летом она со своим торжественным покоем — этот монотонный треск кузнечиков, прозрачный лунный свет, от которого никуда не спрячешься, — наводила на меня унылую грусть [3:VI:12] («Шампанское»). Луна может выступать символом смерти, мертвенного покоя: «Там за окном при ярком свете луны осенний холод постепенно сковывал умиравшую природу» [3:V:177] («Скука жизни»). Столь актуальная для эпохи символизма танатологическая символика достигнет апогея в пьесе Треплева («Чайка»), где луна, освещающая безжизненный мир, сама будет подвластна смерти: «Уже тысячи веков, как земля не носит на себе ни одного живого существа и эта бедная луна напрасно зажигает свой фонарь. <...> и луна, и светлый Сириус, и земля обратятся в пыль...» [3:XIII:13 — 14]. Здесь, как и в других случаях, «серьезное» воспроизведение шаблона возможно лишь в сфере сознания героя. Единственными реальными и живыми лицами этой условной пьесы окажутся подлинная луна и ее водный двойник-отражение, образующие декорацию треплевского спектакля. Кстати, в прозе Чехова можно найти прототип этой ситуации: герой рассказа «Огни», впервые наблюдая туман в лунный вечер, думает, «что он видит не природу, а декорацию» [3:VI:71]. Изображение лунной ночи как декорации для любовной сцены восходит, вероятно, к Мопассану («Лунный свет», «Жюли Ромэн»), отобразившему противоречие между поэзией природного мира, как будто созданного для любви, и прозой жизни современного человека.

Мопассан недаром близок персонажам «Чайки» — их роднит особая приверженность к луне, своего рода лунная одержимость. «Лунатизм» чеховских героев, прежде всего Треплева и Тригорина, достаточно подробно охарактеризован и прокомментирован исследователями [4:135, 190 — 194]. Напомним лишь, что остроумный способ избежать банальности в ночном пейзаже Тригорину «подсказывает» чеховская цитата, «подаренная» герою автором, где в описании лунной ночи луна попросту отсутствует: «на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса...» [3: XIII:55]. Подробно прописанные лунные пей-

жажи в духе Тургенева и Мопассана воспринимаются как анахронизм. «Сползаю к рутине», — так оценит Треплев длинное и изысканное описание лунной ночи в собственном произведении, уводящее все дальше от «реальной» декорации его первой пьесы.

В отличие от характерных для Серебряного века интерпретаций луны, семантика смерти в соотнесенности с лунным началом у Чехова чаще всего ослаблена или переосмыслена. Напомним для сравнения восприятие ночного пейзажа героем одного из ранних рассказов А. Куприна: «...лунные ночи. Разве они не ужасны! Холодный свет, не то белый, не то синеватый, именно мертвый... Мертвая, одинокая луна, лишенная жизни и воздуха...» [1:118] («Лунной ночью»). У Чехова лунный свет не мертвит, а оживляет и людей, и предметы: «Под лестницей были свалены старые поломанные кресла, и лунный свет, проникая теперь в дверь, освещал эти кресла, и они <...> казалось, ожили к ночи и кого-то подстерегали здесь в тишине» [3:Х:21] («У знакомых»); «Коврину припомнились восторги прошлого лета, когда так же пахло ялаппой и в окна светилась луна» [3:VIII:252] («Черный монах»).

Луна воспринимается как часть витального мира природы: «в трескотне насекомых, в подозрительных фигурах и курганах, в глубоком небе, в лунном свете, в полете ночной птицы, во всем, что видишь и слышишь, начинают чудиться торжество красоты, молодость, расцвет сил и страстная жажда жизни» [3:VII:46] («Степь»). Человек предстает и как частица этого мира, и как зритель, созерцатель, допущенный к природному таинству: «По всему саду, освещенному луной, разливался веселый, красивый звон дорогих, тяжелых колоколов. Белые стены, белые кресты на могилах, белые березы и черные тени и далекая луна на небе, стоявшая как раз над монастырем, казалось теперь жили своей особой жизнью, непонятной, но близкой человеку. И все молчали, задумавшись, все было кругом приветливо, молодо, так близко, все — и деревья и небо, и даже луна, и хотелось думать, что так будет всегда» [3:Х:187] («Архиерей»). Подобное состояние мира и человека описано в лермонтовском «Выхожу один я на дорогу...», где лирический герой в ночном безмолвии созерцает чудо мироздания и мечтает приобщиться к нему.

Луна связана с тишиной, но это тишина жизни, а не смерти, поэтому у Чехова ночной лунный мир часто свободен и от власти сна: «Над травой носился легкий туман, и на небе мимо луны куда-то без оглядки бежали облака. Не спала природа, как буд-

то боялась проспать лучшие мгновения своей жизни» [3:V:188] («Страхи»).

Передавая своеобразие лунных пейзажей, Чехов воспроизводит монохромность и иллюзорность лунного мира: «Луна уже стояла высоко над домом и освещала спящий сад, дорожки; георгины и розы в цветнике перед домом были отчетливо видны и казались все одного цвета» [3:IX:189] («Дом с мезонином»); «Как раз над двором плыла по небу полная луна, и при лунном свете дом и сараи казались белее, чем днем; и по траве между черными тенями протянулись яркие полосы света, тоже белые. <...> тяжелые грозовые тучи, черные, как сажа; края их освещены луной, и кажется, что там горы с белым снегом на вершинах, темные леса, море» [3:IX:332] («Печенег»); «Промежутки между кустами и стволами деревьев были полны тумана, негустого, нежного, пропитанного насквозь лунным светом <...>. Луна стояла высоко над садом, а ниже ее куда-то на восток неслись прозрачные туманные пятна. Весь мир, казалось, состоял только из черных силуэтов и бродивших белых теней» [3:VI:71] («Верочка»).

Мир предстает как игра света и тени (характерный прием импрессионистической поэтики), но в то же время в нем четко прорисовываются контуры, пластические формы предметов: «Тени на ней и блеск луны на коже как-то резко бросались в глаза. И особенно отчетливо обозначались ее темные брови и молодая, крепкая грудь» [3:IX:301] («Мужики»). Очень точно переданы оптические эффекты, порожденные лунным светом: «Лицо ее бледно, строго и фантастично от луны, как мраморное... При лунном свете все женские глаза кажутся большими и черными, люди выше и бледнее, и потому, вероятно, я не узнал ее в первую минуту» [3:VII:303] («Скучная история»). Подчеркивается некая картинность, декоративность лунного мира, в котором все феномены как будто сосредоточены на ярко освещенной сцене, они застывают в движении, в процессе некой метаморфозы, скованные и преображенные лунным светом [2: 225].

Даже изображая лунный мир как мир теней, Чехов подчеркивает не его призрачность, ирреальность, безжизненность, но бытийную наполненность. Лунный свет у Чехова не призрачен, а прозрачен: «Должно быть, по ту сторону монастыря восходила луна, потому что небо было ясно, прозрачно и нежно» [3:VII:245] («Княгиня»); «Луна и около нее два белых пушистых облачка <...> висели в вышине под самым полустанком... От них шел

легкий прозрачный свет и нежно, точно боясь оскорбить стыдливость, касался белой земли, освещая все: сугробы, насыпь...» [3:VI:14] («Шампанское»).

Лунное светило господствует над космосом, лунный свет оказывается всеобъемлющим, он заливает все обозримое пространство: «По безоблачному небу тихо, чуть заметно плыла луна. Она заливала своим светом станцию, поле, необозримую даль...» [3:II:272] («Начальник станции»); «На плотине, залитой лунным светом, не было ни кусочка тени» [3:V:41] («Волк»); «дальше было поле, широкое, залитое лунным светом» [3:X:21] («У знакомых»).

Луна обозначает пространственную и этическую вертикаль, недаром излюбленными образами Чехова становятся восходящая и высоко стоящая луна («Драма на охоте», «Степь», «У знакомых», «Три года», «Палата № 6», «Дом с мезонином», «Архиерей» и др.). Верх и низ могут быть резко противопоставлены: «Деревня большая, и лежит она в глубоком овраге, так что, когда едешь в лунную ночь по большой дороге и взглянешь вниз, в темный овраг, а потом вверх на небо, то кажется, что луна висит над бездонной пропастью и что тут конец света» [3:VII:313] («Воры»). Однако именно лунный свет может разрушать эту оппозицию: «Вечером, после катанья, когда ложились спать, во дворе у Младших играли на дорогой гармонике, и если была луна, то от звуков этих становилось на душе тревожно и радостно, и Уклееево уже не казалось ямой» [3:X:148] («В овраге»); «Чудесная бухта отражала в себе луну и огни и имела цвет, которому трудно подобрать название. Это было нежное и мягкое сочетание синего с зеленым; местами вода походила цветом на синий купорос, а местами, казалось, лунный свет стусился и вместо воды наполнял бухту, а в общем какое согласие цветов, какое мирное, покойное и высокое настроение!» [3:VIII:255] («Черный монах»). В последнем примере граница между лунным и водным исчезает, луна и вода уже не противопоставляются как верх и низ, в их гармоническом единении проявляется цельность, единство, слиянность мира.

Отражательную сущность луны Чехов интерпретирует не как признак безжизненности, мнимости, а как животворящую и одновременно умиротворяющую способность. Луна выступает как ночное солнце, порождая все новые отражения: «лампадка над входом отражала лунный свет и, казалось, горела» [3:X:31] («Ионыч»). Отражающая поверхность отвечает луне встречным светом и сама становится светоносной. Лунное начало уподобля-

ется солнечному, приобретает солярные качества — золотистый или красный цвет, теплоту: «вода была сиреневого цвета, такого мягкого и теплого, и по ней от луны шла золотая полоса» [3:Х:130] («Дама с собачкой»). В своей умиротворяющей, успокаивающей атрибутике луна превосходит солнце, которое может быть жестоким и убийственным: «И как ни велико зло, все же ночь тиха и прекрасна, и все же в божьем мире правда есть и будет, такая же тихая и прекрасная, и все на земле только ждет, чтобы слиться с правдой, как лунный свет сливается с ночью» [3:Х:165 — 166] («В овраге»). Лунный свет становится частью субъективного эмоционального мира личности, а луна — в традициях национальной «этической селенологии» [5:55] — почти что синонимом человеческой души: «Когда в лунную ночь видишь широкую сельскую улицу с ее избами, стогами, уснувшими ивами, то на душе становится тихо; в этом своем покое, укрывшись в ночных тенях от трудов, забот и горя, она кротка, печальна, прекрасна, и кажется, что и звезды смотрят на нее ласково и с умилением и что зла уже нет на земле и все благополучно» [3:Х:53] («Человек в футляре»).

В своей естественности лунный свет противопоставлен искусственному, рукотворному освещению: «Лицо ее было хорошо освещено луной и фонариками, висевшими на деревьях и своим мельканием портившими лунный свет» [3:І:171] («Зеленая коса»); «Свет от костра лежал на земле большим мигающим пятном; хотя и светила луна, но за красным пятном все казалось непроницаемо черным. <...> И чем скорее догорал огонь, тем виднее становилась лунная ночь» [3:VII:66 — 67, 77] («Степь»).

Луна может не только успокаивать и гармонизировать, но и побуждать к действию, пробуждать страстное желание, решимость, жизненную энергию: «Здесь, где на черных, густых потемках там и сям обозначались резкими пятнами проблески лунного света, <...> ему страстно захотелось вернуть потерянное» [3:VI:80] («Верочка»).

Традиционная мифологическая семантика луны (зло, неверность, обманчивость) оказывается для Чехова второстепенной. В раннем творчестве луна еще может принадлежать к inferнальным силам: «Волосы мои стали дыбом и зашевелились, когда с окна сорвалась ставня и полетела вниз. В окне показалась луна» [3:І:479] («Кривое зеркало»). Редкий пример сквозной негативной семантики луны находим в рассказе «Барыня», где ночное светило оказывается враждебно даже звездам: «Звезды слабей

замелькали и, как бы испугавшись луны, втянули в себя свои маленькие лучи» [3:I:257]. Под знаком луны отец принуждает сына продать барыне и тем самым толкает его на преступление: «Он уже разделся и в нижнем платье был похож на мертвеца. Луна играла на его лысине и светилась в его цыганских глазах» [3:I:259]. Степан выполняет волю отца после лунной ночи, проведенной на берегу реки: «Река блестела, как ртуть, и отражала в себе небо с луной и со звездами. <...> Степан сел на берегу, над самой водой. <...> Он поднялся, когда уже светилась в реке не луна, а взошедшее солнце» [3:I:261] («Барыня»).

В более поздних произведениях образу луны сопутствует мотив тайны, составляющий основу образа волшебной, колдовской ночи. В традиционной интерпретации чары ночи, как правило, деформировали реальность (сравним у Куприна: «Вся моя комната была залита потоком серебряно-зеленого света и казалась совсем незнакомой, стены как будто выросли и раздались в стороны, все предметы высматривали странно и подозрительно» [1:106] («Психея»)). В чеховском варианте эти колдовские лунные ночи не искажают действительность, а приближают человека к постижению подлинной реальности. Лунная ночь обостряет и углубляет восприятие природного мира: «Старцева поразило то, что он видел теперь первый раз в жизни и чего, вероятно, больше уже не случится видеть: мир, не похожий ни на что другое, — мир, где так хорош и мягок лунный свет, точно здесь его колыбель, где нет жизни, нет и нет, но в каждом темном тополе, в каждой могиле чувствуется присутствие тайны, обещающей жизнь тихую, прекрасную, вечную» [3:X:31] («Ионыч»).

Луна размыкает пространство человеческой души, человеческого сознания, приобщает к вечному, трансцендентному, возвышенному. В то же время «потусторонность» и всепроникаемость луны порождают беспокойство и страх: «Лунный свет беспокоил его» [3:X:192]. («Архиерей»); «Уже становилось темно, и на горизонте с правой стороны восходила холодная, багровая луна <...>. Были страшны и луна, и тюрьма, и гвозди на заборе, и далекий пламень в костопальном заводе»; «Жидкий лунный свет шел сквозь решетки, и на полу лежала тень, похожая на сеть. Было страшно» [3:VIII:121, 125] («Палата № 6»).

Лунный свет вводит в заблуждение и открывает истину, обольщает и разоблачает, облагораживает и тревожит, ласкает и страшит. В этом плане знаменательно лунное вторжение, разбиваю-

щее монолог Пети Трофимова в «Вишневом саде»: «Я предчувствую счастье, Аня, я уже вижу его...» [3:ХIII:228]. Далее следует тройной повтор реплики «Восходит луна» в устах Ани, автора (в ремарке) и самого Трофимова. После такой паузы продолжение монолога «Вот оно, счастье, вот оно идет, подходит все ближе и ближе, я уже слышу его шаги» уже не может восприниматься всерьез. Герой обольщен мечтой о счастье, он пытается увлечь ею Аню, но зыбкость, утопичность этой мечты оттеняется присутствием луны, которая выступает одновременно как символ вечного и изменчивого, подлинного и мнимого. В мечтах Пети воплощено и ночное «подлунное» томление по любви и счастью, и наивно-эгоистическое прожектерство, неожиданно роднящее его с чеховской «попрыгуньей», также мечтательницей: «В тихую лунную июльскую ночь Ольга Ивановна стояла на палубе. <...> где-то там за далью, за лунной ночью, в бесконечном пространстве ожидают ее успех, слава, любовь народа...» [3:VIII:15 – 16] («Попрыгунья»).

В рассказах «У знакомых» и «Ионыч» лунная ночь становится кульминацией лирического сюжета, а луна выступает не только как непременная деталь «ночного сценария», но и как режиссер разворачивающегося спектакля, поставивший в нем последнюю точку: «И точно опустился занавес, луна ушла под облака, и вдруг все потемнело кругом» [3:Х:32] («Ионыч»). Сюжетные модели рассказов совпадают, только женский и мужской персонажи меняются местами: «Ее бледное лицо, освещенное луной, казалось счастливым. <...> Белая, бледная, тонкая, очень красивая при лунном свете, она ждала ласки...»; «Но Старцев ждал, и, точно лунный свет подогревал в нем страсть, ждал страстно и рисовал в воображении поцелуи, объятия» [3:Х:22, 31].

В обоих случаях «свиданий в тихие лунные ночи» [3:Х:8] так и не происходит, и отлученность от лунного мира, от поэзии, от любви в конце концов уравнивает Подгорина и Старцева. «Оравнодушевшие» герои теряют и человечность, и жизненность: «Здесь в усадьбе, в лунную ночь, около красивой, влюбленной, мечтательной девушки, он так же равнодушен, как на Малой Бронной, — и потому, очевидно, что эта поэзия отжила для него так же, как та грубая проза. Отжили и свидания в лунные ночи, и белые фигуры с тонкими талиями, и таинственные тени, и башни, и усадьбы» [3:Х:22] («У знакомых»). Ионычу остаются только бумажки, которые он вынимает по вечерам из карманов, Подго-

рину — стол с деловыми бумагами, не имеющими ничего общего с живой жизнью.

Динамику субъективного восприятия луны передает сюжетный ряд повести «Три года». Действие повести начинается с восходом луны и завершается в лунную ночь. Балансируя между отчаянием и надеждой, влюбленный Лаптев каждый раз по-новому воспринимает луну: «Луна стояла уже высоко, и под нею быстро бежали облака. «Но какая наивная, провинциальная луна, какие тощие, жалкие облака!» — думал Лаптев» [3:IX:10]. С изменением настроения героя луна становится ласковой и дружелюбной: «Луна светила ярко, можно было разглядеть на земле каждую соломинку, и Лаптеву казалось, будто лунный свет ласкает его непокрытую голову, точно кто пухом проводит по волосам» [3:IX:15]. С лунной ночью связаны и представление о тюрьме, и надежда на освобождение: «Ночь была тихая, лунная, душная; белые стены замоскворецких домов, вид тяжелых запертых ворот, тишина и черные тени производили в общем впечатление какой-то крепости и недоставало только часового с ружьем»; «Он вышел на середину двора и, расстегнувши на груди рубаху, глядел на луну, и ему казалось, что он сейчас велит отпереть калитку, выйдет и уже более никогда сюда не вернется; сердце сладко сжалось у него от предчувствия свободы» [3:IX:89, 90].

Свобода в лунном свете предстает именно как возможность, а не реальность. Одна из главных особенностей чеховского художественного мира состоит в том, что это мир параллельных возможностей (и в разрешении сюжетных коллизий, и в оценках, и в интерпретациях). Быть может, именно поэтому лунные мотивы являются не просто неотъемлемой частью, но особо значимой составляющей чеховского универсума. Образ ночного светила предстает в единстве постоянства и изменчивости. Хотя его оценки порой амбивалентны, а интерпретация колеблется от иронического снижения до возвышающей мифологизации, преобладающей оказывается позитивная семантика. Чехов оперирует лунными атрибутами, традиционными для литературной и философской селенологии от эпохи романтизма до серебряного века, но изображает луну как часть природного мира и символ естественного, подлинного бытия человека, придавая ему не только эстетическое, но и этическое значение.

КРУГЛОУГОЛЬНЫЙ МИР: ЧЕХОВСКАЯ ГЕОМЕТРИЯ

И в центре круга мы всегда,
И мы мелькаем по окружности.

К. Бальмонт

Я б воздух расчертил на хитрые углы
И осторожно и тревожно.

О. Манделъштам

Целостность и узнаваемость художественного мира, создаваемого писателем, в первую очередь определяется единством личности и взгляда автора. Какой бы сложной и прихотливой ни оказалась творческая эволюция художника, его видение мира сохраняет свои изначальные приметы, как сохраняют их интонация, жест или почерк. Этот феномен «поэтической верности» [1:21] проявляется прежде всего в системе инвариантов, то есть устойчивых тем, образов, мотивов, отражающих опорные точки мироощущения автора, «болевы́е моменты» его творчества. Впрочем, как бы ни определяли это явление — как инвариантность, автоинтертекстуальность или инерционность — суть его остается неизменной: творческая оригинальность писателя, его неповторимое видение определяют некие константные свойства художественной вселенной.

Важнейшими характеристиками художественного мира являются пространство и время. Их вариации в литературных произведениях могут быть бесконечно разнообразны, однако и здесь просматриваются авторские приоритеты. В отечественном литературоведении, во многом благодаря авторитету М. Бахтина, сложилась традиция комплексного рассмотрения пространства и времени как единого хронотопа или пространственно-временного континуума. Однако пространственное измерение вполне может рассматриваться как относительно самостоятельное, тем более, что в ходе культурно-исторического развития категория пространства оказалась первичной: «...самое время воспринималось в значительной мере пространственно. Именно пространство, а не время было организующей силой художественного произведения» [2:125].

Авторские инварианты, относящиеся к этой сфере, формируют пространственную модель мира данного художника.

В обширной литературе, посвященной исследованию художественного пространства в произведениях Чехова, практически не уделялось внимания простейшим, первичным пространственным фигурам и мотивам, собственно чеховской геометрии. Между тем подобный анализ позволяет выявить геометрические доминанты чеховского мира, что, с учетом метафорического и символического содержания, какие приобретают пространственные характеристики в литературном произведении [3:407 – 471], способствует более глубокому постижению особенностей мироощущения и мироприятия писателя. В своих наблюдениях мы будем опираться как на художественные, так и на эпистолярные тексты Чехова, между которыми возникают весьма показательные переключки.

Известная склонность Чехова к аналитичности и упорядоченности мышления проявлялась, в частности, в умении разлагать мир на простейшие составляющие. В числе этих первоэлементов оказывались и геометрические фигуры. «Мы знаем, что в природе есть а, б, в, г, до, ре, ми, фа, соль, есть кривая, прямая, круг, квадрат, зеленый цвет, красный, синий <...>, знаем, что все это в известном сочетании дает мелодию, или стихи, или картину <...>, но нам только известно, что сочетание есть, но порядок этого сочетания скрыт от нас» (из письма А. С. Суворину, 3 ноября 1888 года) [4:III:53]. В творчестве Чехова представлен весь упомянутый геометрический набор, причем именно эти четыре мотива (кривое, прямое, круглое, квадратное) определяют конфигурации пространственных объектов чеховского мира, становятся его основными геометрическими образами. Семантическая нагрузка мотивов, их выбор, соотношение и «порядок сочетания» (или отсутствие такового) играют важную роль в воплощении художественного замысла, в самовыражении авторского «я».

Мотивы, составляющие первую геометрическую оппозицию чеховских текстов *кривое / прямое*, в количественном отношении практически уравновешены. Антитеза *кривого* и *прямого* реализуется и в физических, и в метафорических характеристиках. *Кривая* в большинстве случаев является приметой пространственного объекта, выступая как в нейтрально-описательной, так и в оценочной функции: кривая долина, кривая палка, кривые березки, кривые бревна, кривые улицы («Дуэль», «Воры», «Из

Сибири», «Остров Сахалин», «Аптекарьша»). Достаточно часто Чехов использует это определение в описаниях человеческого жилища, подчеркивая его убожество, бедность, запущенность: кривой домик, кривая крыша, кривые лестнички, каморка с кривыми стеклами, кресла с кривыми ножками («Сонная одурь», «Нахлебники», «Моя жизнь», «Первый дебют», «У знакомых»). Еще чаще кривизна упоминается в портретах персонажей, выполняя характерологическую или ироническую функции: кривые ноги, кривая шея, кривая улыбка, кривой рот, кривой подбородок, кривая физиономия («Он и она», «Ведьма», «Человек в футляре», «Праздничная повинность», «Без места», «Лишние люди», «Критик»). Устойчивой портретной деталью становятся сапоги с кривыми каблуками («Моя жизнь», «Трагик», «На кладбище»). Человек своей кривизны, как правило, не замечает, стесняются ее только собаки: «Шел по улице такс, и ему было стыдно, что у него кривые лапы» [5:XVII:153]. Лечить подобное следует подобным, и потому исправить несовершенство может лишь кривое зеркало («Кривое зеркало»).

В метафорическом употреблении *кривая* также отождествляется с отклонением от нормы: «...на озябших, застывших лицах выходит что-то кривое, лживое» («Остров Сахалин») [5:XIV—XV:152], «...не вывезла кривая! Ллопнуло!» («Осколки московской жизни») [5:XVI:102].

Прямая в чеховском мире тоже является в первую очередь пространственной характеристикой, обычно позитивной. Ей сопутствуют мотивы пути, дороги, движения: «путь наш лежал по узкой, но прямой, как линейка, проселочной дороге», «наша прямая дорога обрывалась и уж шла вниз» («Страхи») [5:V:186], «Он идет по длинной, прямой, как вытянутый ремень, дороге» (Егерь), «выбирает короткий путь, сверху вниз по прямой линии» («Художество») [5:IV:83, 288], «стрепет поднялся высоко вверх по прямой линии» («Степь») [5:VII:29], «ехать по новой, гладкой и прямой, как линейка, дороге» («Остров Сахалин») [5:XIV—XV:118]. Но если в природных описаниях прямизна ассоциируется с красотой и совершенством («длинный, прямой ряд высоких стройных деревьев» («Весной») [5:V:53]), в портретных характеристиках персонажей она, напротив, воспринимается негативно: «пухлый и красный, с мясистым затылком, сидит на козлах, протянув вперед прямые, точно деревянные руки» («Ионыч»), «это была женщина высокая, <...> прямая, важная»

(«Дама с собачкой») [5:X:40, 128], «он держался прямо, как будто маршировал или проглотил аршин, руки у него не болтались, а отвисали, как прямые палки» («Степь») [5:VII:50]. Прямызна гораздо чаще, чем кривизна, истолковывается метафорически: «натура <...> честная и прямая», «Иванов же, человек прямой, открыто заявляет доктору и публике, что он себя не понимает», «если ты прямой и нехитрый человек» [4:III:109, 110, 123], «человек он недалекий <...>, но честный и прямой» («Пустой случай») [5:V:299], «как это он, <...> прямой, грубый человек, <...> мог отдаться в рабство» («Супруга») [5:IX:94].

Казалось бы, в этом словоупотреблении преобладают позитивные коннотации. Однако прямызна порой оказывается мнимой или псевдопозитивной: «думал, что из больницы мне прямая дорога — в ад» («Убийство») [5:IX:141], «Наташа — прекрасный, честный человек, прямой и благородный» («Три сестры») [5:XIII:170], «самый прямой и верный путь — это насилие» («Дуэль») [5:VII:393]. В рассказе «Несчастье» «прямой ответ» (то есть отказ) является на самом деле разновидностью женского кокетства, недаром Ильин говорит Софье Петровне: «Если вы против моей некрасивой игры, то зачем же вы сюда пришли? <...> Ни разу вы не ответили мне прямо» [5:V:249]. Тем самым семантическое противопоставление *кривого* и *прямого* снимается, антитеза оказывается неабсолютной.

Еще более важную роль в чеховском мире играет вторая пара геометрических фигур — *круг* и *квадрат*. В геометрическом отношении *кривое* и *прямое* могут рассматриваться как свойства *круга* и *квадрата*, что, однако, не определяет антитетичность последних. *Круговые* мотивы характеризуют объекты, находящиеся как во внешнем, разомкнутом, так и во внутреннем, замкнутом пространстве, а также на их границе: «лучи солнца <...> небольшими кругами ложатся на темную землю» («Встреча») [5:VI:118], «словно испуганные, бегут от берега волнистые круги» («Налим») [5:IV:46], «санитары спускаются в погреб и садятся во круг круглого стола» («Надлежащие меры»), «на потолке увидел он темный круг — тень от абажура» («Мелюзга») [5:III:64, 209], «сначала в потемках обозначается синий кружок — это круглое окошечко» («Гусев») [5:VII:328].

В описаниях внешности также отмечаются округлости, причем чаще всего это приметы не слишком привлекательных персонажей: «маленький человечек, весь состоящий из очень

большой лысины, глухих свиных глазок и круглого животика» («Цветы запоздалые») [5:I:396], «у него была круглая, курчавая борода <...>, а глаза темные, ясные, невинные» («Моя жизнь») [5:IX:204], «на ее бледном лице и круглых, сдобных плечах лежат узорчатые тени от абажура» («Страдальцы») [5:V:265].

Наиболее интересными и семантически нагруженными являются метафорические употребления. Здесь учитывается семантика *круга* как воплощения абсолютной полноты, законченности, целостности: круглое одиночество, круглое невежество, круглое лето («Пустой случай», «Нытье», «Жена», «Зеленая коса», «Огни», «Палата № 6»; в письмах: «Я чувствую такое круглое одиночество, какого раньше никогда не знал...» [4:IV:77] и т. п.). *Круглое* может обозначать стихийную мощь, неодолимость природных сил: «кажется, что что-то большое, тяжелое и словно круглое катится по небу и прорывает небо над самой ее головой» («День за городом») [5:V:145–146]. *Круг* может быть синонимом какого-либо объединения (кружок знакомых, семейный кружок, высший круг, литературные кружки и т. д.), но чаще выступает как символ замкнутости, безвыходности, тупиковости: «Мне только хотелось <...> изобразить тот заколдованный круг, попав в который добрый и умный человек <...> волей-неволей ропщет, брюзжит, как раб, и бранит людей даже в те минуты, когда принуждает себя отзываться о них хорошо» [4:III:266], «На вскрытие все ездим, да никак не доедем. В заколдованный круг попали» («Regretuum mobile») [5:II:329], «Я попал в заколдованный круг, из которого нет выхода» («Палата № 6»), «тесный круг лжи» («Страх») [5:VIII:118, 131], «все жизни, свершив печальный круг, угасли» («Чайка») [5:XIII:13].

Метафорическое содержание угадывается и в топографических характеристиках: «Я ехал не по прямой линии, а по окружности, какую представлялись берега круглого озера. Ехать по прямой линии можно было только на лодке, едущие же сухим путем делают большой круг и проигрывают около восьми верст» («Драма на охоте») [5:III:252]. Здесь *круглое* как синоним *кривого* естественно противопоставляется *прямому*, косвенно указывая на «кривизну» поведения и повествования Камышева.

Лейтмотивом чеховских писем становится образ серого *круга*, олицетворяющего безликость, однообразие, скуку: «Билибин тоже хорош, но на непривычного ч<елове>ка действует, как серый круг, к<ото>рый вертят: вял, бледен, скучен»; «...вместо ли-

тературных физиономий во главе изданий торчат какие-то серые круги и собачьи воротники» [4:II:178, 15]; «Нужно писать покорооче и посерее, памятуя, что все тонкости и «нюансы» сольются в серый круг и будут скучны» [4:III:132]. Тот же образ используется и в художественном тексте: «Жизнь, которую я вижу сейчас через номерное окно, напоминает мне серый круг: серый цвет и никаких оттенков, никаких светлых проблесков» («Драма на охоте») [5:III:406].

Приобретая объем, *круг* превращается в шар. Однако это геометрическое тело Чехов упоминает достаточно редко, главным образом, в устойчивых сочетаниях, где семантика *круглого* оказывается приглушенной: земной шар (в значении «вся земля») («Святая простота», «Тиф», «Обыватели», «Жена», «Палата № 6», «Крыжовник» и др.), воздушный шар (в словосочетании «улететь на воздушном шаре») («Моя жизнь» и т. д.), бильярдный шар, ламповый шар (здесь внимание концентрируется на действии, ассоциирующемся с предметом, а не на форме, в первом случае главное — забить, во втором — не разбить). Таким образом, *круглое* связывается прежде всего с *кругом*.

Квадрат в чеховском мире обозначает только замкнутое пространство: «квадратная комната» («Сон»), «квадратная комнатка» («Кулачье гнездо»). В отличие от *круга*, который не претерпевает трансформаций и предстает в своем первоизданном виде, *квадрат* может превращаться в четырехугольник («в каждой комнате приходилось описывать четырехугольник» («Пустой случай») [5:V:306]), а чаще всего оказывается представлен одним или несколькими *углами*. В полном (четырёхугольном) варианте он способен замещать собою все остальное пространство: «До сих пор Гриша знал один только четырехугольный мир, где в одном углу стоит его кровать, в другом — нянькин сундук, в третьем — стул, а в четвертом — горит лампадка» («Гриша») [5:V:83]. В подавляющем большинстве случаев самодостаточными оказываются уже не составленные из *углов* фигуры, а сами *углы*, которые репрезентируют и замкнутое, и открытое пространство. По количеству «*угольных*» мотивов Чехов, пожалуй, превосходит Достоевского. Создается впечатление, что реальность в чеховском восприятии изобилует *углами*, в пространстве между которыми вынуждены существовать и сам писатель, и его герои.

Острый *угол* связан с опасностью или тревожным предчувствием. Героиня рассказа «В рождественскую ночь» с риском для

жизни спускается по лестнице, которая «шла не изгибами, а вниз по прямой линии, под острым углом к отвесу» [5:II:286]. Трагические последствия для героев «Именин» имеет поездка на остров «Доброй надежды», чье вселяющее оптимизм название контрастирует с последующим описанием: «так назывался полуостров, образовавшийся вследствие загиба реки под острым углом» [5:VII:186]. «Остроугольный» мотив дополняется в этом рассказе мотивом красного круга, усиливающего ощущение напряженности, тревоги, обреченности, повторяемости: «В красном круге, бросаемом лампою на дорогу, показывалась новая пара или тройка нетерпеливых лошадей <...>. Опять начинались поцелуи, упреки <...>. Красный круг на дороге закачался, поплыл в сторону, сузился и погас...» [5:VII:188 – 189].

Угол может быть синонимом перекрестка, символизируя ситуацию этического выбора, принятия решения, в духе Достоевского. Мечта об апостольстве у героя рассказа «Припадок» предстает в следующем воплощении: «Он будет стоять на углу переулка и говорить каждому прохожему: – Куда и зачем вы идете? Побойтесь вы бога!» <...> Он плакал, смеялся, чувствовал горячую любовь к тем людям, которые послушаются его и станут рядом с ним на углу переулка, чтобы проповедовать» [5:VII:216 – 217]. Поворот за угол служит знаком необратимости, невозможности вернуть или изменить что-либо: «Иван Иванович и о. Христофор <...> поворачивали уже за угол. Егорушка почувствовал, что с этими людьми для него исчезло навсегда <...> все то, что до сих пор было пережито» («Степь») [5:VII:104].

Одним из самых распространенных видов перемещения в замкнутом пространстве становится хождение из угла в угол. В письмах Чехова это движение отражает различные душевные состояния: взволнованность, расслабленность, творческую активность или, напротив, творческий застой, меланхолию, неудовлетворенность, праздность, неудовлетворенность праздностью и т. д.: «Вчера и сегодня я брожу из угла в угол, как влюбленный, не работаю и только думаю» (о своем состоянии после известия о присуждении ему Пушкинской премии); «Шагая во время обеда из угла в угол, я scomпоновал первые три акта весьма удовлетворительно» (о работе над «Лешим»); «Погода в Москве подлая: грязь, холод, дождь. <...> Настроение мое похоже на погоду. Не работаю, а читаю или шагаю из угла в угол» [4:III:16, 169, 184]; «Весь февраль проболтался зря. Ходил из угла в угол или же чи-

тал свою медицину»; «От обеда до чая хождение из угла в угол в суворинском кабинете и философия»; «Сейчас был у меня Суворин и со свойственною ему нервозностью, с хождением из угла в угол <...> стал мне слезно каяться...» [4:II:206, 213, 334]; «Работы не бог весть сколько, а копаюсь я в ней, как жук в навозе, с антрактами и хождениями из угла в угол» [4:I:203]. Крайняя степень недовольства жизнью также выражается «угловым» мотивом: «Разбежаться и хватить лбом об угол сундука» [4:V:138].

Хождение из угла в угол упоминается чуть ли не в каждом произведении. Это признак душевного волнения («Отец Яков рванулся с места и, безумно глядя на пол, зашагал из угла в угол» («Кошмар») [5:V:69]), безвыходности («Можно пойти и посмотреть в окно, и опять пройтись из угла в угол. А потом что?» («Палата № 6») [5:VIII:120]), пустого времяпровождения («слоняются из угла в угол» («Салон де Варьете») [5:I:90]). Отклонение от диагонали воспринимается как знак необычности, особой напряженности ситуации или состояния персонажа: отец Юлии, обычно расхаживающий по кабинету из угла в угол, в день, когда Лаптев сделал предложение его дочери, еще не зная о случившемся, «ходил по столовой, не из угла в угол, а как придется, точно зверь в клетке» («Три года») [5:IX:21]; герой «Припадка», переживая тяжелейший приступ душевной боли, «встал и, ломая руки, прошелся не из угла в угол, как обыкновенно, а по квадрату, вдоль стен» [5:VII:218]. В гневе и раздражении в угол швыряют предметы: «рванул с остервенением клетку и швырнул ее в угол» («Вор») [5:II:109]. В то же время угол может служить местом остановки, создавать паузу для размышлений: «Несколько раз в волнении прошлась она по комнате, потом остановилась в углу и задумалась» («На пути») [5:V:476].

Герои Чехова в любых ситуациях окружены углами. В угол забиваются от застенчивости или неловкости, как в некое укромное, защищенное место, увеличивая тем самым дистанцию между собой и другими людьми: «Барышни забились в уголок <...>. Кавалеры заняли другой угол» («Корреспондент») [5:I:179], «она сидела в углу, не снимая шляпы, и делала вид, что дремлет» («Три года») [5:IX:30], «этот странный человек сидел в углу растерянно, как пьяный, поглядывал по сторонам и мял ладонью свое лицо» («На пути») [5:V:466], «и потом сидел в углу, молча, поджимая ноги, обутые в чужие туфли» («У знакомых») [5:X:18]. Уменьшение дистанции чревато утратой свободы, человек оказывается

загнан в угол: «отведет ее в угол и давай душу отводить — все о том же, о близкой смерти» («Следователь») [5:VI:187]. В рассказе «Учитель словесности» объяснение в любви происходит в углу комнаты, где вначале оказывается Манюся: «она побледнела, зашевелила губами, потом попятилась назад от Никитина и очутилась в углу между стеной и шкапом». Однако поцелуй меняет героев местами: «как-то так вышло, что сам он очутился в углу между шкапом и стеной, а она обвила руками его шею» [5:VIII:321]. Никитин осознает ситуацию лишь в конце рассказа, мечтая вырваться из «угла», в котором он оказался, как мечтает о том же Вера, героиня рассказа «В родном углу».

В переписке Чехова угол достаточно часто выступает синонимом собственного дома, домашнего очага, очень нужного и дорогого человеку: «Вы счастливее, у Вас есть свой угол, а мне нужно еще искать и портить много крови», «...когда я заживу по-человечески, т. е. когда буду иметь свой угол...» [4:III:162, 219]; наконец: «Покупаю себе угол» [4:IV:360]; «Приятно вспомнить, что у меня где-то около Оки есть свой угол» [4:VIII:121]. В художественном творчестве «свой угол» в качестве желанного домашнего очага, источника тепла и уюта обычно недостижим: «он стал тихо говорить о том, что скоро, слава богу, ему дадут место, и он наконец будет иметь свой угол <...> Я же, засыпая думал, что этот человек никогда не будет иметь ни своего угла, ни определенного положения...» («Перекасти-поле») [5:VI:262]. Обретенный же или доступный «родной угол» часто оборачивается захолустьем или тупиком бездуховного, обывательского существования: «поскорее выйти замуж, иметь мужа, детей и свой угол» («У знакомых») [5:X:16].

Пребывание в углу зачастую связано с ощущением душевного дискомфорта или чувством вины: «как сел в угол дивана, так и не поднимался во весь вечер» («Несчастье») [5:V:255], «она сидела у себя в комнате, в углу, с таким выражением, как будто ее посадили в угол в наказание» («Рассказ неизвестного человека») [5:VIII:175], «старик, чувствуя себя виноватым, сидел в углу по-нуро и молчал» («Мужики») [5:IX:304]. Угол олицетворяет опасность, вызывает тревогу, страх: «напуганному воображению Ваксина казалось, что из угла кто-то смотрит» («Нервы») [5:IV:14], «мне стало жутко, как будто я нечаянно заглянул в темный, сырой угол» («Рассказ неизвестного человека») [5:VIII:175].

В то же время угол может стать местом молитвы, поскольку здесь находятся образа и лампадки. В поисках духовной опоры

становится на колени в углу Сашиной комнаты, где нет икон, Надя Шумина («Невеста»). Угол используется как последнее прибежище, укрытие («в отчаянии уткнулся лицом в угол дивана» («Тиф») [5:VI:132]), место уединения с близким человеком («Алеша уселся в угол и с ужасом рассказывал Соне, как его обманули» («Житейская мелочь») [5:V:322], «В пятом часу вечера я пробирался в самый далекий и глухой угол городского сада» («Любовь») [5:V:88]).

Значимость данного мотива для Чехова подтверждается его использованием в таком контексте, где подобное словоупотребление можно объяснить лишь авторским предпочтением, причем скорее бессознательным, чем осознанным: «Ах, какая чудесная страна эта Италия! <...> Здесь нет угла, нет вершка земли, который не казался бы в высшей степени поучительным» [4:IX:197].

Ряд примеров может быть продолжен, однако практически все они вписываются в обозначенный семантический диапазон данных концептов. Заметим, что другие фигуры — треугольник, куб, пирамида, парабола и т. д. — встречаются неизмеримо реже. Почему же именно *угол* и *круг* становятся геометрическими доминантами чеховского мирообраза? В пространственных характеристиках чеховского мира главным становится признак замкнутости / разомкнутости. И *угол*, и *круг* могут восприниматься как фигуры одновременно замыкающие и размыкающие пространство (*круг*, к примеру, может обозначать выход в иной мир, в третье измерение: «Круглое окошечко открыто, и на Павла Ивановича дует мягкий ветерок» («Гусев») [5:VII:332], *угол* же ограничен только с двух сторон, и из него можно выйти). Правда, героям Чехова, как правило, уйти некуда, да в конечном счете это и бессмысленно, потому что мир изоморфен сам себе. *Углы* и *круги* в нем повторяются с завидным постоянством, порой весь мир предстает то как огромный замкнутый *круг*, то как один большой *угол*. Эти фигуры могут дополнять друг друга, а могут существовать автономно, для них трудно найти «порядок сочетаемости», но их объединяет общий инвариантный подтекст. В *круглоугольном* чеховском мире все относительно, здесь размываются границы и противопоставления, прямое может обернуться кривым, тупик — выходом, выход — тупиком. На чеховской геометрии лежит отпечаток экзистенциальной безысходности, и в то же время она многозначна и многовариантна, как сама жизнь.

ЧЕХОВСКИЙ ЭКФРАСИС: МИР В ОТСУТСТВИЕ ЦВЕТА

А краски, краски – яркие и чисты,
Они родились с ним и с ним погасли.

Н. Гумилев

Термин «экфрасис», или «экфраза» (от греч. «высказывать, выражать») в античной риторике обозначал любое наглядное описание («описательная речь, отчетливо являющая глазам то, что она поясняет» [1:259]). Предметом экфрасиса могли быть восход и закат, море и роща, картина и статуя, празднество и кораблекрушение. В современной науке предлагается несколько иное, но тоже достаточно широкое определение: экфрасисом называют «всякое воспроизведение одного искусства средствами другого» [14:18]. Однако чаще исследователи используют термин в более узком значении, понимая под экфрасисом «литературное описание визуального произведения искусства» [6:29], своеобразную «*транспозицию* языка визуального искусства на язык литературы» [6:54]. Экфрасис может быть отдельным произведением, но чаще «встречается в составе иного целого» [1:260], являя собою вариант текста в тексте. Пристрастие к экфрасисам становится характерной особенностью как отдельных художников, так и целых литературных направлений (например, акмеизма) [8]. Выяснение качественных и количественных характеристик такого рода включений, а также их художественных функций позволяет глубже уяснить специфику авторского видения и предметной изобразительности, дополнить картину мира, создаваемую в произведении.

Чеховский экфрасис неоднократно оказывался в поле зрения исследователей визуальной поэтики [2; 3; 4; 11 и др.]. Тем не менее об исчерпанности темы говорить еще рано: немногочисленные специальные работы выполнены на локальном материале и рассматривают, главным образом, нарративный аспект чеховской экфразы и ее роль в семиозисе [2; 3]. Между тем экфрастические фрагменты, представленные в творчестве Чехова, заслуживают более развернутого изучения.

Фронтальный обзор показывает, что живописные полотна, упоминаемые в рассказах Чехова, в большинстве случаев являются знаком мещанской безвкусицы, банальности и претенциоз-

ности («Случай из практики», «Невеста», «Бабье царство», «Моя жизнь» и др.). Такие картины зачастую вообще не конкретизируются, приводятся только внешние признаки, характеризующие оформление или технику исполнения: «висели на стенах две картины в золотых рамах» [13:VI:207] («Володя»); «от <...> картин, шитых шерстью и шелком по канве, в прочных и некрасивых рамах» [13:VII:490] («Жена»). Становясь «аналогом ритуала» [10:105], подобная живопись приобретает формальный характер, ее содержание и художественные достоинства не имеют значения, важен сам факт наличия в интерьере. Суть картины если и передается, то предельно кратко, простым указанием на предмет изображения: «портрет Баттенберга, бывшего болгарского князя» [13:IX:302], «море с корабликами, луг с коровками и рейнские виды» [13:VIII:275]. В эпистолярии Чехова также нетрудно найти образчики «нулевого» [15:49] экфрасиса: «...Заклинаю Вас Вашим террариумом и той девицей в голубом платье, которая висит у Вас над дверью» [12:I:82] (имеется в виду картина Н. Чехова «Девушка в голубом»). Содержание таких полотен вполне исчерпывается их названием: «Выручила его картина с крупною надписью: "Город Венеция", висевшая на стене» [13:VI:396].

Наименование может обозначать смысловое ядро, абстрактный замысел картины, одновременно отражая авторскую иронию: «картина масляными красками, изображающая "падение нравственности" от употребления горячих напитков»; «картина, изображающая борьбу стихий, или "смерть от взгляда женщины"» [13:III:451] («Свадебный сезон»). Порой описание картины сопровождается оценочно-разоблачительной характеристикой: «виды Крыма, бурное море с корабликами, католический монах с рюмкой, и все это сухо, зализано, бездарно...» [13:X:79] («Случай из практики»). Сравнение с подобным произведением искусства звучит как приговор герою: «серьезный, без выражения, точно дурно написанный портрет» [13:IX:319] («В родном углу»).

Более детальное словесное изображение воспроизводит ситуацию, передает мизансцену: «Мужчина с цилиндром на затылке, глядящий в щелку на нагую женщину» («В приюте для неизлечимо больных и престарелых»); «Это старец Серафим в Саровской пустыни медведя кормит...» [13:III:90, 197] («Оба лучше»), «картина с заглавием "Размышление о смерти" изображала коленапреклоненного монаха, который глядел в гроб и на лежавший в нем скелет; за спиною монаха стоял другой скелет, покрупнее и с ко-

сою» [13:VI:255] («Перекаати-поле»). При этом экфрасис выполняет чисто изобразительную функцию: повествователь воссоздает визуальный образ картины, дистанцируясь от ее содержания.

Как правило, такого рода описания схематичны (так называемый свернутый экфрасис [15:49]) и лишены цветовых обозначений. Одиночный цветовой блик чаще всего не выделен, теряется в ходе повествования. Выделение же цвета подчеркивает его неестественность, окончательно развенчивая художественное достоинство изображения: «От архиерея идет ряд предков с желто-лимонными, цыганскими физиономиями» [13:II:189] («Приданое»).

Повторяющийся в подобных описаниях цвет приобретает устойчиво негативные коннотации. У Чехова таким цветом оказывается лиловый: «Нагая дама и около нее лиловая ваза с отбитой ручкой» [13:X:210] («Невеста»), «Картина изображает едва подмалеванную Катю, сидящую у открытого окна; за окном палисадник и лиловая даль» [13:V:280] («Талант»). В отличие от таких приверженцев лилового, как Л. Толстой, А. Блок или В. Набоков, Чехов использует этот цвет достаточно редко. Исключением стала лишь повесть «Степь», о которой сам автор писал: «Я изображаю равнину, лиловую даль, овцеводов...» [12:II:173]. «Лиловая даль» становится сквозным образом и постоянной характеристикой степи (при всей изменчивости ее цветовых воплощений). Однако поэтический лейтмотив «живого» степного пейзажа в экфрастических описаниях утрачивает свою символическую насыщенность и выступает знаком банальности и пошлости.

Введение цветового обозначения подчеркивает разрушение иерархии: и цвет, и детали конкретизируют не главный, а второстепенный объект, меняя местами центр и периферию. Не случайно внимание повествователя зачастую привлекает не сама картина, а детали ее оформления, характеризующие обстановку: «портрет <...> архиерея, написанный масляными красками и прикрытый стеклом с разбитым уголышком» [13:II:189] («Приданое»). Такие картины не вызывают эстетического переживания, они воспринимаются как одно целое с прозаической, бездуховной, убогой реальностью, как ее полное подобие: «На портретах ни одного красивого, интересного лица, все широкие скулы, удивленные глаза; у Ляликова, отца Лизы, маленький лоб и самодовольное лицо, мундир мешком сидит на его большом непородистом теле <...> Культура бедная, роскошь случайная, не осмысленная, неудобная, как этот мундир...» [13:X:79].

Отсутствие цвета становится метафорическим обозначением сущности изображаемого мира. Подлинное искусство с этим миром несовместимо: «Если бы на стене повесили порядочную гравюру, то от этого пострадал бы общий тон всего переулка» [13:VII:206] («Припадок»). Так, в «Попрыгунье», отражая видение и восприятие героини, повествователь не дает описания новой, по-видимому, хорошей картины Рябовского, которая уже находится за пределами мира Ольги Ивановны. Отмечена лишь реакция самого художника на свое творение, сопровождаемая лаконичной оценкой повествователя: «Она заставляла его веселым и восхищенным своею, в самом деле, великолепную картиной; он прыгал, дурачился и на серьезные вопросы отвечал шутками» [13:VIII:22]. Однако в слове повествователя все-таки звучит отголосок восторженности Ольги Ивановны, и его оценка уже не может претендовать на абсолютную объективность.

Во многих случаях экфрасис характеризует не только картину, но и того, кто ее описывает. В роли созерцающего субъекта выступают как нейтральный повествователь, так и персонаж (или герой-рассказчик). При этом сохраняется основной принцип описания — передача композиции или концептуального содержания картины, но не цветовой гаммы: «У Верещагина есть картина: на дне глубочайшего колодца томятся приговоренные к смерти» [13:VII:359] («Дуэль»); «А у тебя есть этюд при облачном небе... Помнишь, на правом плане лес, а на левом — стадо коров и гуси» [13:VIII:18] («Попрыгунья»). Взгляд профессионала воспринимает изображение в его составляющих: «Это облако у вас кричит: оно освещено не по-вечернему. Передний план как-то сжеван и что-то, понимаете ли, не то... А избушка у вас подавилась чем-то и жалобно пищит... надо бы угол этот потемнее взять...» [13:VIII:12] («Попрыгунья»). Взгляд рядового зрителя обычно «схватывает» содержание картины в целом. Если прослеживается динамика, то она связана не с движением взгляда воспринимающего субъекта, а с игрой его воображения: «ожили на картине крысы и вода, проснулась Тараканова» [13:V:306] («Пустой случай»). В таких случаях размывается граница между живописным изображением и реальностью: «Покойник, худощавый, жилистый человек с рыжими усами и большой нижней губой, сидит, выпучив глаза, в полинялой ореховой раме и не отрывает от меня глаз все время, пока я лежу на его кровати» [13:III:247] («Драма на охоте»). Еще в античной экфразе использовался мотив «оживаю-

щего изображения, верней, изображения, которое вот-вот оживет и заговорит» [1:276 – 277], получивший развитие в литературе последующих эпох.

В повести «Три года» сходный прием знаменует переход героини на новую, более высокую стадию духовного развития; не случайно в описании картины сочетается движение взгляда воспринимающего и воображаемое движение персонажа: «На переднем плане речка, через нее бревенчатый мостик, на том берегу тропинка, исчезающая в темной траве, поле, потом справа кусочек леса, около него костер: должно быть, ночное стерегут. А вдали догорает вечерняя заря. Юлия вообразила, как она сама идет по мостику, потом тропинкой, все дальше и дальше... И почему-то вдруг ей стало казаться, что эти самые облачка, которые протянулись по красной части неба, и лес, и поле она видела уже давно и много раз, она почувствовала себя одинокой, и захотелось ей идти, идти и идти по тропинке; и там, где была вечерняя заря, покоилось отражение чего-то неземного, вечного» [13:IX:65 – 66] («Три года»). В сознании героини происходит взаимоуподобление и взаимообогащение искусства и реальности.

Единственное цветовое обозначение («по красной части неба») включено в видение Юлии, что подчеркивает значимость переживаемого ею открытия-обретения. «Доверяя» героине, повествователь не обременяет читателя описанием следующей картины, а лишь передает оценку Юлии: «Когда она, вернувшись домой, в первый раз за все время обратила внимание на большую картину, висевшую в зале над роялем, то почувствовала к ней вражду и сказала: — Охота же иметь такие картины!» [13:IX:66]. Противопоставление Юлии и Лаптева, считавшего себя знатоком искусства, усиливается не только указанием на его причастность к этой картине («Дома у него были картины все больших размеров, но плохие»), но и упоминанием лилового цвета в его «искусствоведческом» комментарии: «А вот обрати внимание: такого лилового снега никогда не бывает...» [13:IX:65]. Требуя от художника натуралистической достоверности, дилетант Лаптев сближается с героем рассказа «Переكاتи-поле», увидевшем «не такие» кости в аллегорическом изображении смерти.

Стремление Юлии к диалогу и не только эстетическая, но отчасти и духовная глухота Лаптева подчеркиваются драматизацией экфрасиса. Героиня обращается к мужу, ей хочется переубедить его, обрести единомышленника и «сочувственника»:

« — Как это хорошо написано! — проговорила она, удивляясь, что картина стала ей вдруг понятна. — Посмотри, Алеша! Замечаешь, как тут тихо?» [13:IX:66]. В результате возникает почти классический вариант диалогического экфрасиса, подразумевающего реакцию того, кто истолковывает изображение, на слушателя (собеседника), обращение к нему с побуждением или вопросом. Постоянными признаками диалогического экфрасиса являются «зрительный императив» — предложение посмотреть на «достойную изумления вещь» — и восхищение живостью изображения, мотив верности, точности, почти одушевленности картины [1:266 — 268]. Правда, ответной реплики Лаптева, отклика его души Юлия так и не дождетсся («Она старалась объяснить, почему так нравится ей этот пейзаж, но ни муж, ни Костя не понимали ее» [13:IX:66]). Любопытно, что столь подробно описанная картина не имеет реального живописного прототипа. Хотя, как уже отмечали ученые, понравившееся Юлии произведение вызывает отчетливые ассоциации с творчеством И. Левитана [9:151], ни одно из полотен художника не отвечает чеховскому описанию (в нем обнаруживали черты «Тихой обители», «Вечерних теней» и т. п.). Чехов создает собирательный «левитанистый» пейзаж как «пейзаж настроения», тем самым лишая экфрасис непосредственно транспонирующей функции.

Разновидностью «живописи настроения» становится воображаемый экфрасис «Скучной истории», характеризующий образ жизни и вкусы Кати. Этот экфрасис незаметно сливается с реальным интерьером и получает общую с ним оценку: «Если бы кто взялся нарисовать ее обстановку, то преобладающим настроением в картине получилась бы лень. Для ленивого тела — мягкие кушетки <...>, для ленивых ног — ковры, для ленивого зрения — линючие, тусклые или матовые цвета; для ленивой души — изобилие на стенах дешевых вееров и мелких картин, в которых оригинальность исполнения преобладает над содержанием <...> Все это вместе с боязнью ярких цветов, симметрии и простора, помимо душевной лени, свидетельствует еще и об извращении естественного вкуса» [13:VII:273 — 274]. Цветовые обозначения здесь не конкретизируются, но психологизируются.

В повести «Бабье царство» воображаемый экфрасис помогает героине расстаться с иллюзиями. При этом удивительным образом игнорируется временная протяженность изображаемого: «Если бы можно было только что прожитый длинный день изо-

бразить на картине, то все дурное и пошлое, как, например, обед, слова адвоката, игра в короли, были бы правдой, мечты же и разговоры о Пименове выделялись бы из целого, как фальшивое место, как натяжка» [13:VIII:296]. Живописный элемент здесь практически исключен, описание принципиально неизобразительно, неиконично. Функция экфрасиса сводится к объективации выделенных фрагментов, и это способствует их верной оценке. Экфрасис заставляет взглянуть на все происходящее с иной точки зрения, задает степень отстраненности изображения.

Картина может не только соответствовать реальности, но и проигрывать ей, что подчеркивается использованием цвета лишь в описаниях «живой» природы: «А Волга уже была без блеска, тусклая, матовая, холодная на вид, <...> И казалось, что роскошные зеленые ковры на берегах, алмазные отражения лучей, прозрачную синюю даль <...> природа сняла теперь с Волги...» [13:VIII:17] («Попрыгунья»). Возможно, настойчивое «обесцвечивание» живописи в чеховском творчестве объясняется именно убеждением автора в приоритетности жизни перед искусством: «Весенний закат, пламенный, с пышными облаками, каждый вечер давал что-то необыкновенное, новое, невероятное, именно то самое, чему не веришь потом, когда эти же краски и эти же облака видишь на картине» [13:IX:310] («Мужики»). Недаром «проникновение в картину», описанное в повести «Три года», означает не переход в иной мир (как, скажем, в «Венецианке» В. Набокова [7]), но постижение сущности подлинного искусства, в котором «все должно быть так же сложно и так же вместе с тем просто, как и в жизни». По мнению некоторых исследователей, экфрасис в русской литературе несет в себе священный смысл: «за описанием картины в русской литературе так или иначе мерцает иконическая христианская традиция иерархического предпочтения "чужого" небесного "своему" земному» [14:167]. Однако, как справедливо отмечает Н. Меднис, «тяга к такого рода тотальной сакрализации не столько указывает на национально-культурные особенности экфрасиса, сколько на некую трафаретность представлений о русской культуре» [5:167]. Чеховский экфрасис все же учитывает традицию (об этом свидетельствуют символика света и тьмы, мотивы пути и вечности в понравившейся Юлии картине) и в то же время полемизирует с ней. Отказываясь от предпочтения небесного земному, писатель лишает искусство сакрального статуса, но вместе с тем возвышает его до жизни.

ИКОНА В ТВОРЧЕСТВЕ ЧЕХОВА

Кто-то с Богом шепчется
У святой иконы...

...И под лампадой у иконы
Пить чай, отщелкивая счет...

А. Блок

Икона темная Христа
В старинной золотой оправе,
Ты та же сердцу и не та,
Икона темная Христа,
Сокрытого в небесной славе.
Ребенку ты была живой...

К. Бальмонт

Сакральный статус и ритуальная функция иконы связаны с ее способностью быть видимым образом невидимого Первообраза [16:480]. Являя собою единство духовного и материального, земного и небесного, икона воспринимается как «особая форма сакрального откровения о существовании Божественной реальности» [5:177].

Значимость иконопочитания для православного сознания предопределила не только почти обязательное упоминание (описание) иконы в творчестве русских писателей XIX — начала XX вв., но и неизменный интерес к нравственному, экспрессивно-психологическому и символическому аспектам ее функционирования. Иконные темы и мотивы в творчестве Чехова неоднократно становились предметом научного осмысления. Так, С. Сендерович, анализируя модификации образа Георгия Победоносца в произведениях писателя, подчеркивает, что икона в творчестве Чехова — «это всегда смысловая деталь большой емкости» [12:107]. Однако ученый истолковывает чеховскую аксиологию иконы достаточно прямолинейно: «континуум от священного до профанного является неперемнным контекстом, в котором живет икона, а история движется в сторону профанации» [12:231]. Сходным образом интерпретируют чеховское восприятие иконы и другие исследователи. По мнению Г. Карпи, в произведениях Чехова «икона связана, в основном, с двумя аспектами: *комическая, народно-бытовая сфера и семантический и ситуативный диапазон, связанный с ощущением равнодушия, одиночества, отчужденности*» [5:223]. А. Неминущий сводит метаморфозы иконы

в творчестве писателя к утрате ее основополагающих функций, прежде всего, сотериологического смысла, усматривая в десакрализации и профанации иконописного лика «доминанту принципа воссоздания иконы как знака в художественном мире Чехова» [9:155]. Н. Грякалова полагает, что знаки популярной иконографии становятся «свидетельством угасания религиозного пафоса и смещения границ профанного и сакрального» [2:9]. На наш взгляд, феномен иконы в творчестве Чехова предстает более многогранным и неоднозначным, а потому заслуживает дальнейшего рассмотрения.

В творчестве Чехова нет подробных описаний иконы, как, скажем, у Ф. Достоевского и Н. Лескова. В чеховской прозе икона представлена не только и не столько в ее формально-содержательных признаках (хотя сущность иконообраза и основные принципы иконописания переданы верно), но прежде всего через особенности ее народного восприятия.

Икона появляется в чеховских текстах как распространенная деталь интерьера и непременная принадлежность бытовой обрядности. Степень конкретизации иконного изображения может быть различной. Воссоздавая «иконографию бытия иконы» [12:230], автор чаще всего обозначает ее размеры, общий вид и расположение. При этом иконописный образ, как правило, уподобляется бытовой обстановке, уравнивается с ней: «На столе две-три счетных книги, чернильница с песочницей и чайник с отбитым носиком. Все это покрыто толстым слоем пыли <...> В другом углу маленький образ, затянутый паутиной...» («Он понял») [18:II:169]; «...Освещал он маленькую, серую каморку с кривыми стенами и закопченным потолком. В правом углу висел темный образ, из левого мрачным дуплом глядела неуклюжая печь» («Первый дебют») [18:IV:308]; «На иконостасе и на бурых стенах не было ни одного местечка, которого бы не закоптило и не исцарапало время» («Кошмар») [18:V:64]. В подобных случаях ученые уместно говорят о «старении / стирании» иконического знака [13:101].

Ритуальные функции иконы в чеховских текстах достаточно традиционны: молитвенная («По давнишней привычке, он долго стоял перед образом и молился» («Нахлебники») [18:V:282]), обрядово-бытовая («Отец невесты <...> берет со столика образ <...> Начинается благословение» («Свадьба») [18:VI:340]), литургическая («На станции Прогонной служили всенощную. Перед

большим образом <...> стояла толпа...» («Убийство») [18:IX:133]). Внешние, стереотипные проявления ритуала зачастую заслоняют его содержание, что порождает комический эффект. Подмена образа, которым родители собрались благословлять молодых, в рассказе «Неудача» становится основой анекдотического сюжета: «мамаша впопыхах сняла со стены вместо образа портрет писателя Лажечникова» [18:IV:299]. Бурлескный отсвет заметен в поведении «отъявленных мошенников и конокрадов», не отказывающихся от своих воровских привычек даже в святой вечер, но соблюдающих внешние правила благочестия: «После ужина Калашников, не вставая, помолился на образ и пожал руку Мерику; тот тоже помолился и пожал руку Калашникову» («Воры») [18:VII:318]. Эта ситуация может быть прокомментирована русской пословицей: «И вор богу молится, да черт молитву его перехватывает» [3:341].

Наличие иконы в интерьере может оказаться важным для характеристики героя: «...сам жил в конторе, в одной маленькой комнатке, уставленной образами» («Бабье царство») [18:VIII:262]. «Юлия принимала его в своих двух комнатах, вдали от гостиной и отцовского кабинета, и они ему очень нравились. Тут были темные стены, в углу стоял киот с образами; пахло хорошими духами и лампадным маслом» («Три года») [18:IX:28]. В других случаях икона служит контрастным фоном описываемым событиям и характерам: «Он помолился на образ, пошатываясь, широко раскрывая свои пьяные, красные глаза...» («Мужики») [18:IX:285]. Присутствие иконы как «окна» в горний мир [16:480] или «недреманного ока» этого мира высвечивает и усугубляет нравственную ущербность персонажей. Трусливый лесник, герой рассказа «Беспокойный гость», старается держаться поближе к иконе, ища у нее защиты то от разбойников, то от упрекающего его охотника: «Артем бесшумно сполз с печки, зажег свечку и сел под образом. Он был бледен и не сводил глаз с охотника»; «Бог все видит! За все эти самые слова ты перед богом ответчик» [18:V:226, 229]. Однако последняя реплика приобретает двойной смысл, так что адресатом ее оказывается не столько «беспокойный гость», равнодушный к чужой беде, сколько сам хозяин, отказавший в помощи заблудившемуся путнику.

Показная набожность и богобоязненность персонажей чаще всего свидетельствуют об их моральной небезупречности. Так, герои «Палаты № 6» и «Убийства» являют полную противополо-

ложность нормам христианской морали при истовом соблюдении внешних атрибутов религиозности: «В углу, в приемной, стоит большой образ в киоте, с тяжелою лампадой <...> Сергей Сергеич религиозен и любит благолепие. Образ поставлен его иждивением; по воскресеньям в приемной кто-нибудь из больных, по его приказанию, читает вслух акафист...» («Палата № 6») [18:VIII:86]. В рассказе «Убийство» важной деталью становится подчеркнутое уравнивание старых и новых икон: «В моленной <...> обе стены направо и налево были уставлены образами старого и нового письма, в киотах и просто так. На столе, покрытом до земли скатертью, стоял образ Благовещения и тут же кипарисовый крест и кадилница»; «ходили в православную церковь, принимали у себя духовенство и новым образам молились с таким же благоговением, как и старым» [18:IX:136, 143]. В традициях русского православия и русской литературы иконы древнего и нового письма противопоставлялись. Достаточно вспомнить описание «нового художества», утратившего аскетический дух древней иконописи, в «Запечатленном ангеле» Н. Лескова: «...в новых школах художества повсеместное растрепанье чувства развито и суеде ум повинует. Высокого вдохновения тип утрачен, а все с земного вземется и земною страстию дышит» [8:425]. Из чеховских писем известно, что «Запечатленный ангел» был в их доме семейным чтением [17:I:81]. Заметим, что Чехов никогда не эстетизирует икону и не подменяет ее религиозной живописью (сравним, например, у А. Блока: «Как лицо твое похоже / На вечерних Богородиц, / Опускающих ресницы, / Пропадающих во мгле...» [1:102]; см. подробнее: [6:177]).

В «Убийстве» неразличение икон старого и нового письма раскрывает поверхностный характер благочестия героев, не помешавшего им совершить братоубийство. Автор подчеркивает изобилие икон, явную избыточность, которая лишает образ сакрального содержания, придавая ему декоративность и демонстративность. Не случайно и упоминание иконы Благовещения как скрытый упрек тем, кто лишен слуха и подлинной веры, а потому недоступен благому Слову, чужд как земной, так и небесной любви.

Двойственность характера героини рассказа «Бабы царство» проявляется и в ее отношении к иконам: «Ей нравилось внизу. Куда ни взглянешь — киоты, образа, лампы. Портреты духовных особ, пахнет монахами, в кухне стучат ножами, и уже по-

несся по всем комнатам запах чего-то скромного, очень вкусно. Желтые крашеные полы сияют...» [18:VIII:271]. Религиозная атрибутика соседствует с приметам плотского наслаждения, как в сознании Анны Акимовны уживаются мысль о фальши, ложности своего положения и упоение богатством, молодостью, красотой. Смещение границ сакрального подчеркивается переносом признака: желтый (золотой), сияющий цвет — примета иконы — переключается на бытовую деталь (крашеные полы).

Уподобление персонажа иконе связано с ситуацией покаяния: «Она глядела на него, как на икону, со страхом и раскаянием, и думала: «Прости, прости...» («Дуэль») [18:VII:415]; «она глядела сурово и неподвижно, как глядят святые на иконах или умирающие. С этих странных, нехороших глаз и началось горе» («Горе») [18:IV:232]. В связи с последним примером С. Сендерович приходит к выводу, что взгляд святого у Чехова «вообще, в принципе — это взгляд человека в момент его встречи со смертью» [12:229]. Справедливое для частного случая, это утверждение не может быть абсолютизировано. Умирающий уподобляется святому как стоящий на границе земного и небесного. Переход из жизни земной в жизнь вечную в агиографическом варианте предстает как окончательное утверждение святости (отсюда посмертные чудеса — обязательный элемент житийного канона). Святой на иконе — олицетворение сакрального статуса и высшая нравственная инстанция. Героиня «Горя» уподобляется «живой иконе» в глазах мужа, начинающего сознавать свою вину и непоправимость происходящего.

Чехов верно передает специфику иконописного образа: как отмечал Е. Трубецкой, «не мы смотрим на икону — икона смотрит на нас» [4]. Восприятие иконы неизменно включает в себя нуминозный опыт. В иконном лике, как правило, доминируют глаза: «величиной глаз иконописец подчеркивает, что иконные очи есть образ и символ духовного зрения, которое имеется у святых» [5:133]. В «Ненужной победе» читаем: «Страшные глаза недописанного святого Франциска каждый осенний вечер видели Артура и Терезу» [18:I:334]. Мотив оживающих глаз иконного образа встречался в литературе и до Чехова, например, у М. Лермонтова: «Висят над ложем образа; / Их ризы блещут, их глаза / Вдруг оживляются, глядят — / Но с чем сравнить подобный взгляд? / Он непонятней и страшней / Всех мертвых и живых очей!» [7:248].

Важную сюжетную роль выполняет скрытая аналогия с иконописным изображением в рассказе «На пути». В интерьере комнаты для приезжих упоминается икона: «...над столом, кладя красное пятно на образ Георгия Победоносца, теплилась лампадка. Соблюдая самую строгую и осторожную постепенность в переходе от божественного к светскому, от образа, по обе стороны угла, тянулся ряд лубочных картин» [18:V:462 – 463]. Образ и лубочная картинка относятся к разным аксиологическим сферам, поэтому лубочная версия Богородицы Елеусы (Умиления) описывается как плохая светская живопись, псевдоискусство, а не как дурно написанная икона: «жирный коричневый младенец, тарашивший глаза и шептавший что-то на ухо девице с необыкновенно тупым и равнодушным лицом» [13:V:463].

В поле видения героини лицо и образ, выхваченные светом из темноты, — Григорий Лихарев и Георгий Победоносец — невольно оказываются сродни друг другу: «Иловайская удивленно вглядывалась в потемки и видела только красное пятно на образе и мелькание печного света на лице Лихарева» [18:V:474] (об актуализации данного архетипа см. подробнее: [12]). Мученичество, чудесное исцеление, страстная приверженность вере, способность к подвигу — эти аналогии между героем и его сакральным прототипом объясняют увлеченность Иловайской: «она, сама того не замечая, стояла перед ним, как вкопанная, и восторженно глядела ему в лицо <...> мир божий казался ей фантастичным, полным чудес и чарующих сил» [18:V:473 – 474]. Пародийная смена вер («Изменял я тысячу раз») и «мечтательное легкомыслие», в которых признается новый знакомый, развенчивают «громадное впечатление» и определяют новое, утреннее восприятие: «он уж казался ей не высоким, не широкоплечим, а маленьким» [18:V:475]. Однако элементы «георгиевского» сюжета — преданность новообращенных, их готовность разделить судьбу мученика — просматриваются в прощальных иллюзиях Лихарева: «...ему вдруг стало казаться, что еще бы два-три хороших штриха, и эта девушка простила бы ему его неудачи, старость, бездолье и пошла бы за ним, не спрашивая, не рассуждая» [18:V:477].

Варьируя семантическую нагрузку иконообраза, Чехов сохраняет основные признаки сакральной живописи. Икона в текстах писателя предстает либо темной, либо в ярком свете. Известно, что темное письмо свидетельствует о древности иконы, что является безусловным достоинством. Православный верующий це-

нил не эстетические достоинства образа, а его «намоленность» [6:11]. Поэтому ветхая икона, с трудно различимым изображением, отнюдь не утрачивала своего значения: «Доска может быть физически уничтожена, а лик святости, на ней запечатленный, для всякого верующего нетленен... Верующие молятся не иконе, но *перед* иконою» [5:103]. В рассказе «Печенег» утрата старой иконой своего сакрального и культового значения соответствует дикой, «печенежской» природе ее хозяина, не знающего ни любви, ни веры, ни сострадания: «В углу темная доска, которая когда была иконой» [18:IX:327].

С другой стороны, православные иконописцы стремились перенести в мир земной отблески божественного света («Бог есть свет, и нет в нем никакой тьмы. И свет во тьме светит, и тьма не объяла его» (Иоан. 1, 5)). Светоносность на иконе передавалась золотым цветом: «Золотом на иконе дается фон — силовое поле, создаваемое Святым Духом» [5:110]. В рассказе «Убийство» соборное моление верующих озарено иконным светом: «Перед большим образом, написанным ярко, на золотом фоне, стояла толпа станционных служащих, их жен и детей, а также дровосеков и пильщиков, работавших вблизи по линии. Все стояли в безмолвии, очарованные блеском огней и воем метели...» [18:IX:133]. Эта картина противостоит горделиво-уединенной молитве будущих убийц, которые презирают духовенство и отправляют свою собственную службу, отрицая тем самым важнейшую для русского православия идею соборности. Как отмечал Е. Трубецкой, «иконопись есть живопись прежде всего храмовая: икона непонятна вне того храмового, *соборного* целого, в состав которого она входит <...> В этих храмах <...> выражена та встреча Божеского и человеческого, через которую мир собирается воедино и превращается в дом Божий» [11:284]. Уставленная множеством икон молельня Якова находится рядом с трактиром, и близость пьяных проезжих дополнительно оскверняет священнодействие, которое становится, в сущности, антислужбой и антимолитвой.

Сюжетная роль иконы в произведениях Чехова может быть как активной, так и пассивной. В пассивной функции икона воспринимается как защитница, советчица или исповедальница. С ней устанавливаются особые личностные отношения. К такому доверительно-интимному «общению» с иконой склонны, главным образом, женщины: «Она пошла к себе на постель, села и, не

зная, что делать со своею большою радостью, которая томила ее, смотрела на образ, висевший на спинке ее кровати, и говорила:

— Господи! — Господи! — Господи!» («После театра») [18:VIII:34].

« — Боже мой, не входя в комнаты, прямо на лестнице, — говорила она с отчаянием, обращаясь к образку, который висел над ее изголовьем, — и не ухаживал раньше, а как-то странно, необыкновенно...» («Три года»); «Ночью Юлия Сергеевна внимательно прочла вечерние молитвы, потом стала на колени и, прижав руки к груди, глядя на огонек лампадки, говорила с чувством: — Вразуми, заступница! Вразуми, господи!» [18:IX:21, 23].

Активная функция иконы связана с ее главным назначением — участвовать в спасении души человека, указывать «путь в Царство божие» [5:137, 166]. Ефрем из рассказа «Встреча» — странник, собирающий пожертвования на храм. Неизменные атрибуты Ефрема — кружка и икона — предстают первоначально в опрощенном, бытовом виде: «Образ Казанской Божией матери, пожухлый и полупившийся от дождей и жара, перед ним большая жестяная кружка с вдавленными боками» [18:VI:117]. После кощунственного поступка Кузьмы (кражи денег) образ проявляет свое изначальное качество — быть «местом незримого пребывания высших сил» [19:8]: «Кузьма посмотрел на образ, на небо, на деревья, как бы ища бога, и выражение ужаса перекосило его лицо. Под влиянием лесной тишины, суровых красок образа и лица Ефрема, в которых было мало обыденного и человеческого, он почувствовал себя одиноким, беспомощным, брошенным на произвол страшного, гневного бога. <...> Кузьма еще раз быстро оглядел небо, деревья, телегу с образом и повалился в ноги Ефрему» [18:VI:128]. Иконе отводится функция «катализатора судьбы», аналогичная той, какую она выполняет в произведениях Достоевского, «предлагая индивидууму модель для восстановления гармоничной личности» [5:248]. Однако «воскрешения души» не происходит, все возвращается «на круги своя»: «Кузьма <...> мало-помалу успокоился и уж, казалось, совсем забыл про свое горе: дразнил Ефрема, болтал <...> и как он хвастал, как лгал!» [18:VI:129].

Способным к раскаянию и духовному очищению оказывается только ребенок, чья незамутненная греховной жизнью душа верует искренно и наивно. Пусть герой повести «Степь» воспринимает лишь внешнюю сторону ритуала: «Егорушка подошел к иконостасу и стал прикладываться к местным иконам. Перед каж-

дым образом он не спеша клал земной поклон, не вставая с земли, оглядывался назад на народ, потом вставал и прикладывался. Прикосновение лбом к холодному полу доставляло ему большое удовольствие» («Степь») [18:VII:61]. Но это подражание взрослым и желание быть как все не мешают Егорушке видеть в вечернем небе засыпающих ангелов-хранителей с золотыми крыльями.

Маленький герой рассказа «На страстной неделе» так описывает свое состояние перед исповедью: «Мною овладевает сознание греховности и ничтожества. Прежде всего бросаются в глаза большое распятие и по сторонам его Божия мать и Иоанн Богослов. <...> Богородица и любимый ученик Иисуса Христа, изображенные в профиль, молча глядят на невыносимые страдания и не замечают моего присутствия; я чувствую, что для них я чужой, лишний, незаметный, что не могу помочь им ни словом, ни делом, что я отвратительный, бесчестный мальчишка... Я вспоминаю всех людей, каких только я знаю, и все они представляются мне мелкими, глупыми, злыми и неспособными хотя бы на одну каплю уменьшить то страшное горе, которое я теперь вижу; церковные сумерки делаются гуще и мрачнее, и Божия мать с Иоанном Богословом кажутся мне одинокими» [18:VI:142]. В священном топосе храма герой не чувствует границы между сакральным и реальным. Иконические персонажи наделяются человеческими чертами (именно человеческое в божественном прототипе в первую очередь воспроизводит икона [14:285]). Вместе с тем, детское восприятие в полной мере подчинено закону обратной перспективы — одной из характернейших особенностей иконической живописи, описанной П. Флоренским: «линии параллельные <...>, которые перспективно должны были бы быть изображены сходящимися к линии горизонта, на иконе бывают изображены, напротив, расходящимися» [15:46 — 47]. Это нарушение имеет глубокий смысл: «обратная перспектива предполагает взгляд *оттуда сюда* — при этом критерии истинности мировосприятия обретаются именно *там*, в мире горнем. <...> При обратной перспективе человеческая самость умалается до бесконечно малой величины в соприкосновении с беспредельным и неохватным миром святости» [5:106]. Обратная перспектива связана также с нарушением масштаба изображения [15:69], недаром ребенок прежде всего обращает внимание на «большое распятие», которое является смысловым и символическим центром иконы.

Перед причастием герой рассказа преисполнен совершенно другим ощущением: «В церкви все дышит радостью, счастьем и весной; лица богородицы и Иоанна богослова не так печальны, как вчера, лица причастников озарены надеждой, и, кажется, все прошлое предано забвению, все прощено» [18:VI:145]. Сочетание в детском восприятии остранения и иконичного видения, позволяющего лицезреть за образом его божественный прообраз, дает возможность рассматривать рассказ «На страстной неделе» как претечу «Лета господня» И. Шмелева.

У взрослых героев Чехова раскаяние, как правило, связывается с детскими воспоминаниями: «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 памятни каждый уголок, каждая икона. <...> 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 все невылазно, непоправимо, что как-то даже несообразно просить о прощении...» («В овраге») [18:X:153]. Детская вера присуща не только ребенку, но и взрослому, сохранившему детские черты. Особая роль отводится иконе в описаниях крестного хода, в котором дети участвуют наравне со взрослыми, а взрослые веруют как дети: «Из Обнина летом носили икону крестным ходом по соседним деревням и звонили целый день то в одном селе, то в другом, и казалось тогда преосвященному, что радость дрожит в воздухе, и он (тогда его звали Павлушей) ходил за иконой без шапки, босиком, с наивной верой, с наивной улыбкой, счастливый бесконечно» («Архиерей») [18:X:189].

В повести «Дуэль» молодой и детски простодушный дьякон рисует в своем воображении картину ритуального действия, которое становится органической частью природного мира, одним из его естественных проявлений: «Дьякон вообразил, как в жаркий июльский день на пыльной дороге идет крестный ход; впереди мужики несут хоругви, а бабы и девки иконы, за ними мальчишки-певчие и дьячок с подвязанной щекой и с соломой в волосах, потом по порядку он, дьякон, за ним поп в скуфейке и с крестом, а сзади пылит толпа мужиков, баб, мальчишек; <...> Поют певчие, режут дети, кричат перепела, заливаются жаворонок... Вот остановились и покропили святой водой стадо... Пошли дальше

и с коленопреклонением попросили дождя...» [18:VII:389]. Сниженно-бытовые детали не отменяют главного в этой картине — изображения в ней «собора *всей твари*» [14:237], что и позволяет дякону заключить: «И это тоже хорошо...» [18:VII:389].

Особенно ярко своеобразие народного отношения к иконе и народной веры в ее чудотворность отражено в повести «Мужики». В страшной, жестокой, бесчеловечной повседневности сакральное, казалось бы, может только профанироваться: «В переднем углу, возле икон, были наклеены бутылочные ярлыки и обрывки газетной бумаги»; «Старик помолился на Баттенберга»; «Молитв она не помнила и обыкновенно по вечерам, когда спать, становилась перед образами и шептала: — Казанской Божьей матери, Смоленской Божьей матери, Троеручицы Божьей матери...» [18:IX:281, 304, 306]. Тем ярче, контрастнее выглядит «выплеск» высокого религиозного чувства, вызванного иконой во время крестного хода, и тем драматичнее — его безрезультатность: «Впрочем, и в Жукове, в этой Холуевке, происходило раз настоящее религиозное торжество. Это было в августе, когда по всему уезду <...> носили Живоносную. <...> принесли ее под вечер, с крестным ходом, с пением. И в это время за рекой трезвоили. <...> И старик, и бабка, и Кирьяк — все протягивали руки к иконе, жадно глядели на нее и говорили, плача:

— Заступница, матушка! Заступница!

Все как будто вдруг поняли, что между землей 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.

— Заступница, матушка! — рыдала Марья. — Матушка!» [18:IX:307].

Символичен сам выбор чудотворной иконы. «Живоносная» — это, по видимому, икона Богородицы «Живоносный источник». Именно ее чаще всего выносили, когда просили дождя. На иконе изображена «громдная каменная чаша, стоящая в широком водоеме, полном воды. Над чашей парит пресвятая Дева с Предвечным Младенцем на руках <...>. К водоему, полному животворной воды, стеклись жаждущие; несчастные, утомленные жизнью пьют воду и становятся сильными и бодрыми» [10:375]. Это изображение демонстрирует чудо осуществленное, точнее, осуществляемое.

Миг просветленного надеждой единения краток: «Но отслужили молебен, унесли икону, и все пошло по-старому, и опять

послышались из трактира грубые, пьяные голоса» [18:IX:307]. Однако неистребимая способность к соборному — пусть мгновенному — духовному воскрешению, возвращению от бесчеловечного, полуживотного состояния к детской вере и чистоте служит хотя бы частичной реабилитации героев и подчеркивает катарсическую функцию иконы как «окна» из Тьмы в Свет.

Таким образом, в лаконичной, но емкой чеховской иконографии отобразилось характерное для народно-православного сознания сопряжение сакрального и профанного, за которым просматривается органичное и спасительное взаимопретворение быта и бытия. Утрачивая конституирующую функцию по отношению к профанному, сакральное сохраняет роль аксиологического ориентира в духовно редуцированном мире.

УДОВОЛЬСТВИЕ ПО-ЧЕХОВСКИ

Мы все блаженствуем равно,
Но все блаженствуем различно;
Уделом нашим решено,
Как наслаждаться им прилично,
И кто нам лучший дал совет,
Иль Эпикур, иль Эпиктет?

Е. Баратынский

Ты понял жизни цель:
счастливый человек,
Для жизни ты живешь.

А. Пушкин

Внутренний мир творческой личности, этические представления художника, система его ценностных ориентаций и способы ее репрезентации в творчестве составляют неизменный предмет внимания антропологов, культурологов и представителей литературоведческой науки. Одной из важнейших этических категорий и неотъемлемой составляющей эмоциональной сферы личности является удовольствие. Принцип удовольствия волновал философскую мысль, начиная с Аристотеля. Всестороннему осмыслению этой категории до сих пор посвящаются конференции и научные издания [5; 7]. Констатируя, что «категория удовольствия ускользает от окончательных дефиниций», ученые наметили в качестве перспективного подхода изучение феномена удовольствия «в ракурсе его реализации в литературном произведении» [7:267, 288]. Объектом внимания исследователей стала литература XIX – XX веков, представляющая, как было отмечено, «колоссальный материал для изучения удовольствия как культурного феномена» [7:307]. Поскольку изучение этого материала только начинается, представляется целесообразным сосредоточить внимание на творчестве одного автора, что позволит хотя бы пунктирно заполнить одну из страниц «литературного атласа» удовольствий [7:270].

Обращение в предложенном аспекте к произведениям Чехова определяется актуальностью гедонистической проблематики для литературы Серебряного века, частотой возникновения мотива удовольствия в чеховских текстах, а также особой значимостью

для современников как творчества, так и личности художника. Последнее обстоятельство обуславливает наш интерес не только к художественному, но и к эпистолярному наследию Чехова.

В воспоминаниях о Чехове И. Репин приводит ставшую знаменитой характеристику: «Враг сантиментов и выпрєнных увлечений, он, казалось, держал себя в мундштуке холодной иронии и с удовольствием чувствовал на себе кольчугу мужества» [9:150]. Категория удовольствия возникает здесь в довольно специфическом варианте. В самом деле, стоический образ «рыцаря без страха и упрека» связан с Чеховым достаточно прочно, а понятия долга, ответственности и т. п. порой соотносятся с его личностью гораздо естественнее, чем категории удовольствия и наслаждения в традиционном понимании. Известный «принцип удовольствия» для Чехова был отнюдь не главным регулятором физической и душевной деятельности, хотя в одном из писем 1897 года он утверждал: «А я человек жизнерадостный; по крайней мере первые 30 лет своей жизни прожил, как говорится, в свое удовольствие» [10:VII:67]. С учетом биографических обстоятельств это утверждение можно рассматривать лишь как гиперболу, выдающую желаемое за действительное. В художественном мире Чехова счастье и удовольствие чаще всего недостижимы, краткосрочны либо наказуемы, или же сопровождаются угрызениями совести и самообвинениями; в противном случае они свидетельствуют о душевной и нравственной ущербности персонажей. Тем не менее в чеховской системе ценностей удовольствие занимает достойное место и оказывается весьма многогранным. Разновидности удовольствия определяются, прежде всего, его источниками. Рассмотрим основные источники удовольствия, как они представлены в эпистолярных и художественных текстах Чехова.

В письмах Чехова мотив удовольствия встречается довольно часто. Если отвлечься от ритуальных оборотов, вроде: «имел удовольствие получить письмо» или «с удовольствием прочитал ваш рассказ», то к основным источникам удовольствия следует отнести, прежде всего, природу: «Душу можно отдать нечистому за удовольствие поглядеть на теплое вечернее небо, на речки и лужицы, отражающие в себе томный, грустный закат» [10:II:289 – 290]. Природа доставляет и визуальное, и физическое удовлетворение: «Сидеть на набережной, греться и смотреть на море – это такое наслаждение» [10:II:62]. Однако важную сдерживающую роль играет сознание долга, обязательств. Говоря о сборе грибов,

Чехов замечает: «Надо бросить, ибо это удовольствие мешает делу» [10:II:110]. Быть может, поэтому для него особенно притягательна садоводческая деятельность, сочетающая в себе эстетическое, творческое и прагматическое наслаждение: «Займитесь-ка розами, научитесь уходу за ними — это большое удовольствие» [10:X:10].

Второй источник удовольствия (а по частоте упоминаний, может быть, и первый) — это общение, личное и эпистолярное. Хотя тактичность и деликатность Чехова стали общеизвестными, выражение радости от получения письма, приезда или прихода гостя, настойчивые приглашения явно выходят за рамки простой вежливости интеллигентного человека: «Видеть Вас и говорить с Вами для меня такое удовольствие, какое мне приходится испытывать не часто» [10:III:102]; «Черкните мне строчки две-три; доставите мне этим громадное удовольствие!» [10:VI:328]; «За удовольствие повидаться с тобой и потолковать я готов отдать тебе все свои пьесы» [10:VII:213–214]. С этой коммуникативной разновидностью удовольствия сближается эстетическое наслаждение от общения с произведением искусства, будь то книга, картина, спектакль, концерт и т. д., а также удовольствие от путешествий, новых впечатлений (правда, здесь важную роль играет также смена обстановки, освобождение от груза повседневных обязанностей): «Вообще грустно. Я с наслаждением уехал бы теперь куда-нибудь вроде кругосветного плавания» [10:I:201]; «Пожить в Ялте или Феодосии одну неделю для меня было бы истинным наслаждением» [10:V:218]; «Я недавно из Парижа, где прожил три недели в полное свое удовольствие» [10:VII:214].

Внутренняя, духовная свобода, к которой всегда стремился и которой в полной мере обладал Чехов, как известно, сочеталась с постоянными, нередко обременительными внешними обязательствами, рутинной суетой, угнетающей своей безрезультатностью: «Жизнь идет, идет и идет, а куда — неизвестно. И удовольствия почти никакого, а все больше скучно или досадно» [10:VII:381]. Недаром Чехов так настаивал на своей лени и праздности — свойствах весьма условных, но показательных: «Истинное счастье невозможно без праздности... Мой идеал — быть праздным <...>. Для меня высшее наслаждение — ходить или сидеть и ничего не делать; любимое мое занятие — собирать то, что не нужно (листки, солому и проч.), и делать бесполезное» [10:V:281]. Это признание делает Чехова неожиданным предше-

ственным одним из героев А. Платонова, с его любовью и сочувствием к «безродным и безвестным» вещам. Вопрос о пользе / бесполезности, а значит, и о смысле праздности при этом решается отнюдь не однозначно.

В другом письме Чехов уточняет: «...Праздность есть не идеал, а лишь одно из необходимых условий личного счастья» [10:VI:326]. Счастье и праздность в чеховской переписке сближаются неоднократно: «Я думаю, что близость к природе и праздность составляют необходимые элементы счастья; без них оно невозможно» [10:V:296]. В записную книжку внесена заметка: «Жизнь расходится с философией: счастья нет без праздности, доставляет удовольствие только то, что не нужно» [11:XVII:46]. Эту фразу Чехов переносит из одной записной книжки в другую, из чего можно сделать вывод о ее значимости, но нельзя установить, кому принадлежит высказанная мысль, автору или герою будущего рассказа. В любом случае смысловая цепочка *счастье — праздность — удовольствие — бесполезность* оказывается не случайной. Добавим, что семантический комплекс *счастье, удовольствие / наслаждение, праздность, польза / бесполезность*, начиная с пушкинской эпохи, прочно вписан в литературную традицию. Достаточно вспомнить сближения «сладкой неги», «свободы» и «праздности» в «Евгении Онегине», что не мешало поэту в других случаях, в зависимости от контекста, превращать «праздность вольную, подругу размышлений» в печальную, постыдную или унылую, то есть не совместимую с удовольствием. С большой степенью вероятности в данный комплекс входит мотив *творчества*.

В чеховском понимании творчество становится для писателя важнейшим и закономерным источником наслаждения: «Продолжать Вам следует, конечно, при условии, что писание доставляет Вам удовольствие...» [10:VI:315]; «Самое подходящее для Вас — это отдаться художествам, хотя бы ради собственного удовольствия»; «Работал я с большим удовольствием, даже с наслаждением» [10:III:126, 261]. Корреспондентке, обидевшейся на совет «писать с удовольствием», Чехов поясняет: «...это не значит играть, забавляться. Испытывать удовольствие от какого-нибудь дела значит любить это дело» [10:VI:318]. Творчество, по глубочайшему убеждению Чехова, требует от творца высокой самодисциплины и ответственности, это тяжелый труд, который только легкомысленному и наивному читателю может показать-

ся забавой гения. «Я, Вы, Муравлин и проч. похожи на маньяков, пишущих книги и пьесы для собственного удовольствия. Собственное удовольствие, конечно, хорошая штука; оно чувствует-ся, пока пишешь, а потом?»; «Написал повесть <...>. Получилось вместе и удовольствие, и дисциплинарное взыскание за летнее безделье» [10:III:98, 261]; «Что же касается писанья в свое удовольствие, то Вы, очаровательная, прочирикали это только потому, что не знакомы на опыте со всею тяжестью и угнетающей силой этого червя, подтачивающего жизнь» [10:V:232]. Чеховский пример как нельзя лучше подтверждает справедливость известного утверждения О. Мандельштама о том, что в каждом художнике есть и Моцарт, и Сальери.

Наиболее очевидной параллелью к приведенным выше рассуждениям служат диалоги героев «Чайки»: «Нина. Но, я думаю, кто испытал наслаждение творчества, для того уже все другие наслаждения не существуют» [11:XIII:17]; «Тригорин. <...> День и ночь одолевает меня одна неотвязная мысль: я должен писать, я должен писать, я должен... И так всегда, всегда, и нет мне покоя от самого себя» [11:XIII:29]. Таким образом, смысловое поле *творчества* у Чехова связывает такие понятия, как дело (труд), долг (обязанность), удовольствие (наслаждение), любовь.

Искусство, творчество являют собой ту область, в которой удовольствие для себя в идеале должно совпадать с удовольствием других. Случаи несовпадения замечательно описаны в чеховских рассказах (от «Драмы» до «Ионыча»). В одном из писем Чехова находим формулировку проблемы в самом общем виде: «Вы пишете, что доставлять удовольствие своему ближнему входит в круг наших нравственных обязанностей. Да, но это не всегда в нашей власти». Интересует его и вопрос о соотношении удовольствия и доброй воли: «Неужели, чтобы доставить человеку удовольствие, нужно предварительно спрашивать у него позволение?» [10:V:262, 329]. Таким образом, немаловажным оказывается этический аспект удовольствия.

В последние годы жизни Чехов все чаще находит источник наслаждения в самой жизни с ее естественными радостями: «Так много покоя, здоровья, тепла, удовольствия» [10:XI:11]. Любопытно, что гастрономические удовольствия чаще, чем какие-либо другие, сопровождаются высшей степенью оценки, хотя порой с ироническим оттенком: «Сегодня за обедом подавали очень сладкую, холодную мягкую дыню, я ел с большим наслаждени-

ем» [10:XI:16], «Всю дорогу пил изумительное пиво. Это не пиво, а блаженство» [10:VII:45]. Чехов упорно настаивает на соблюдении принципа удовольствия — правда, не для себя, а для своих адресатов: «Живите в свое полное удовольствие, утешайтесь, не думайте о болезнях...» [10:XII:10]; «Если в Петербурге ты живешь весело, в свое удовольствие, то я очень рад и счастлив; если же хандришь, то это свинство» [10:XII:74]. В подготовительных записях к пьесе «Три сестры» находим отголоски этих представлений: «Боже мой, как все эти люди страдают от умствования, как они встревожены покоем и наслаждением, которое дает им жизнь: как они неуслышны, непостоянны, тревожны; зато сама жизнь такая же, как и была, не меняется и остается прежней, следуя своим собственным законам» [11:XVII:215]. В окончательный текст пьесы вошла лишь заключительная часть фразы, быть может, потому, что весь фрагмент оказался слишком личным. Как видим, для Чехова наиболее значимым и желанным становится удовольствие фактически без объекта (современные писателю философы, напротив, утверждали, что «человек стремится не к удовольствию <...>, а к тем или другим объектам, с известным содержанием» [2]).

Творчество Чехова «достаивает» диапазон удовольствий. Удовольствие становится важным средством проверки, испытания, характеристики человека. Простейшая разновидность — чисто физическое удовольствие, удовлетворение естественных потребностей или наслаждение благами цивилизации: «Пообедали. В стороне желудков чувствовалось маленькое блаженство...» («Ушла») [11:II:33]; «Алехин, умытый, причесанный, в новом сюртуке, ходил по гостиной, видимо, с наслаждением ощущая тепло, чистоту, сухое платье, легкую обувь» («Крыжовник») [11:X:57]. Трагикомический вариант гастрономического гедонизма представлен в рассказе «О бренности (масленичная тема для проповеди)», герой которого, Семен Петрович Подтыкин, наслаждается предвкушением блинного пиршества, но ощутить удовольствие от еды не успевает, умирая от апоплексического удара. Ситуация рассказа варьирует характерную для чеховского творчества сюжетную модель несостоявшегося события (любви, праздника и т. п.).

Будучи самодостаточным, такого рода удовольствие становится знаком пошлости: «Во время большой перемены Маня присылала ему завтрак в белой, как снег, салфеточке, и он съедал его медленно, с расстановкой, чтобы продлить наслаждение», «Она

ровно дышала и улыбалась и, по-видимому, спала с большим удовольствием» («Учитель словесности») [11:VIII:326, 329].

Удовольствие может вписываться в систему социальных отношений. Подхалимствующий «маленький человек» испытывает наслаждение от общения с вышестоящими: «Очень приятно-с! Друг, можно сказать, детства и вдруг вышли в такие вельможи-с!» («Толстый и тонкий») [11:2:251], «...Имеет удовольствие пожимать белую пухлую руку» («Весной») [11:V:53]. Выбор удовольствий отвечает стадиям изменения личности: «От таких развлечений, как театр и концерты, он уклонялся, но зато в винт играл каждый вечер, часа по три, с наслаждением» («Ионыч») [11:X:36]. Еще одной разновидностью становится удовольствие, связанное с избавлением от неудовольствия: «Федор Петрович почувствовал облегчение и даже удовольствие: перед ним уже не торчала согбенная фигура шипящего педагога...» («Дамы») [11:V:105]. Освобождение может быть столь желанным, что возникает своего рода этический парадокс: «Хоронить таких людей, как Беликов, это большое удовольствие» («Человек в футляре») [11:X:53]. Коллеги «человека в футляре» осознают неуместность подобных ощущений и в то же время отдают себе отчет в их первопричине: «Когда мы возвращались с кладбища, то у нас были скромные, постные физиономии; никому не хотелось обнаружить этого чувства удовольствия, — чувства, похожего на то, какое мы испытывали давно-давно, еще в детстве, когда старшие уезжали из дому и мы бегали по саду час-другой, наслаждаясь полной свободой. Ах, свобода, свобода!» [11:V:105]. Напомним, что сам «виновник торжества» исповедует идеал вполне аскетический и полное удовлетворение испытывает, навсегда лишившись всех земных удовольствий и ограничив свою свободу последним и окончательным футляром.

Женский вариант удовольствия — удовлетворение любопытства или ощущение своей власти над мужчиной. Сознание опасности при этом лишь обостряет ощущения: «Ольга Михайловна почувствовала досаду на мужа, страх и удовольствие оттого, что ей можно сейчас подслушать» («Именины») [11:VII:169]; «То, что я был в ее власти и перед ее чарами обращался в совершенное ничтожество, доставляло ей то самое наслаждение, какое победители испытывали когда-то на турнирах» («Ариадна») [11:IX:127].

Психические надломы порождают специфические разновидности удовольствия с мазохистским оттенком: «У недалеких и

самолюбивых людей бывают моменты, когда сознание, что они несчастны, доставляет им некоторое удовольствие, и они даже кокетничают перед самими собой своими страданиями» («Шампанское») [11:VI:15]; «...Мучительные мысли доставляли ей, быть может, удовольствие» («Рассказ неизвестного человека») [11:VIII:184]. От смакования собственных страданий недалеко до упоения унижением и страданиями других: «Несчастный, беспомощный вид человека в полушубке <...> по-видимому, доставлял ему большое удовольствие» («В ссылке») [11:VIII:49]; «Моя гордая, самолюбивая жена и ее родня живут на мой счет, и жена при всем своем желании не может отказаться от моих денег — это доставляло мне удовольствие и было единственным утешением в моем горе» («Жена») [11:VII:460].

Наслаждение нередко сочетается с насилием, жестокостью. Одни герои испытывают алголагнические переживания, когда собаки валят женщину на землю («Ненужная победа»), находят удовольствие в дранье («Остров Сахалин») и даже в убийстве: «Яков, тяжело дыша, возбужденный и испытывая удовольствие оттого, что бутылка, ударившись о голову, крикнула, как живая, не давал ему упасть...» («Убийство») [11:IX:153]. Другие персонажи применяют насилие, карая зло, но здесь удовольствие зачастую подавляется ощущением вины и недозволенности: «Он не понимал, для чего он это делает, но почувствовал большое удовольствие оттого, что удар кулака пришелся как раз по лицу <...>. Ему страстно захотелось ударить еще раз, но, увидев около ненавистного лица бледные, встревоженные лица сиделок, он перестал ощущать удовольствие...» («Неприятность») [11:VII:143]. Комическое возмездие героев рассказа «Злой мальчик» показывает, однако, что этические ограничители в подобных ситуациях действуют далеко не всегда: «...за всё время, пока были влюблены друг в друга, они ни разу не испытывали такого счастья, такого захватывающего блаженства, как в те минуты, когда драли злого мальчика за уши» [11:II:181].

Садомазохистские варианты удовольствия дополняются нарциссизмом. О герое повести «Дуэль» сообщается: «самосозерцание доставляло ему едва ли не большее удовольствие, чем осмотр фотографий или пистолета» [11:VII:367]; персонаж рассказа «В усадьбе» наслаждается «своими мыслями и звуками собственного голоса», для него «удовольствие поболтать и блеснуть своим умом было дороже и важнее, чем счастье дочерей» [11:VIII:334,

338]. Самодовольство и самолюбование в чеховском мире всегда ущербны. Герой, испытывающий удовольствие от собственных поступков, пусть даже добродетельных, непременно обнаружит нравственную слабость. Если герою рассказа «Дамы» приятно сознавать, что, помогая бедному учителю, он поступает «справедливо и по совести, как добрый, вполне порядочный человек» [11:V:105], можно с уверенностью предположить, что это благородное намерение не осуществится. Когда рефлектирующий художник в «Доме с мезонином» сообщает, что он «полон нежности, тишины и довольства собою, довольства, что сумел увлечься и полюбить» [11:IX:189], — это верный признак и некоторого этического несовершенства, и близкого краха любви.

Удовольствие может быть результатом самообмана: так, в рассказе «Крыжовник» герой наслаждается жесткими и кислыми ягодами как воплощенной мечтой. В устоявшейся интерпретации Николай Иванович Чимша-Гималайский являет собою печальное зрелище человека, достигшего поставленной (отнюдь не высокой) цели «ценой утраты молодости, здоровья и — более того — человеческого облика» [3:239]. Л. Тютелова, анализируя образ «человека, который доволен», в творчестве Чехова, считает его основной характеристикой неразличение «лица» и «маски», «я-для-себя» и «я-для-других»: чеховский герой доволен лишь постольку, поскольку он не подозревает о возможности «иного, скрытого от всех существования, большего, чем та “маска”, которая видна миру» [6:115]. В нашем случае «лицо» и «маска», на первый взгляд, неотличимы. Однако в истории владельца «усадебки с крыжовником» важны метаморфозы, которые претерпевает его идеал в процессе материализации. Пройдя через различные фазы этого процесса (тоска — мечта / желание — жертвы на пути к ее осуществлению — достижение цели) заветный идеал движется от мечты о воле и усадебке на берегу реки к ста двенадцати десятинам с барским домом, людской, парком и двадцатью кустами крыжовника (духовная и эстетическая ценность при этом полностью вытесняются). В конечном же счете источником счастья и наслаждения оказывается тарелка с крыжовником, от которой герой не может оторваться даже ночью — как ребенок от любимой игрушки. Для Николая Ивановича крыжовник действительно вкусен, иначе он не предлагал бы его брату. Показательно, что герой растягивает удовольствие — берет по ягодке, то ли продлевая минуту наслаждения, то ли спасаясь от оскомины.

«Возвышающий обман» связан как раз со стремлением возвысить и мифологизировать эту банальную тарелку, подавить подсознательное ощущение недостижимости счастья. Обратную сторону удовольствия — «ужас быть удовлетворенным» [1] — осознает не сам герой, не способный к рефлексии, а его брат, рассказывающий эту историю. Заметим, что у Чехова имелась и другая версия финала: «Крыжовник был кисел: „Как глупо“, сказал чиновник и умер» [11:XVII:39].

Рассказ Чехова затрагивает проблемы, которые в современной гуманитаристике рассматривает реалогия — наука, изучающая единичные вещи и их экзистенциальный смысл в соотношении с деятельностью и самосознанием человека [12]. Тарелка с крыжовником не имеет утилитарного значения. Ее ценность и удовольствие, ею порождаемое, определяются только сознанием героя, являются его производными. В соответствии с реалогическим подходом, в вещи главное — ее «лирическая» сущность, то есть способность «сживаться, сродняться с человеком», она функционирует не на прагматическом, а на эмоциональном уровне [12]. Единичность и индивидуальная значимость так понимаемой «вещи» акцентируются заглавием рассказа. Уникальность приобретенного вещью смысла подчеркивается тем, что рассказчик «прочитывает» его по-своему и не может разделить с братом его удовольствие.

Размышлять о природе и сущности удовольствия чеховским персонажам, как правило, недосуг или «не по чину». Герой рассказа «Страх», не находящий ответа ни на один из своих вопросов, мучительно переживает несоответствие философских постулатов и реальности: «Мне страшно смотреть на мужиков, я не знаю, для каких таких высших целей они страдают и для чего они живут. Если жизнь есть наслаждение, то они лишние, ненужные люди...» [11:VIII:131]. Пожалуй, единственным примером художественного воплощения философии удовольствия оказывается повесть «Черный монах», где герой-идеолог поверяет свои теории собственной жизнью. Основное состояние Коврина во время развития болезни — радость, блаженство и удовольствие, причем как от физического удовлетворения, так и от духовных наслаждений: «Ехать по мягкой весенней дороге в покойной рессорной коляске было истинным наслаждением»; «Он внимательно читал, делал заметки <...>, и ему казалось, что в нем каждая жилочка дрожит и играет от удовольствия» [11:VIII:232, 239]. Пе-

ред нами один из немногих героев Чехова, который испытывает удовольствие не только от конкретной причины, но и от жизни как таковой. Такого рода удовольствие связано, как правило, с ощущением душевной гармонии, порождаемой естественной и комфортной обстановкой: «Приятно, надевши полушубок и валенки, в ясный морозный день делать что-нибудь в саду или на дворе, или читать у себя в жарко натопленной комнате, сидеть в кабинете отца перед камином, мыться в своей деревянной бане...» [11:IX:124] («Ариадна»). Удовольствие в подобных случаях возникает просто при отсутствии неудовольствия. Для магистра же такое состояние возможно лишь при условии, что центром мира является он сам, его творческий гений. Именно поэтому его сознание рождает фантом, отвечающий самым сокровенным чаяниям своего создателя: «Если бы ты знал, как приятно слушать тебя! — сказал Коврин, потирая от удовольствия руки» [11:VIII:242].

Вопрос о смысле жизни, счастье и наслаждении — один из центральных в беседах магистра с Черным монахом: « — А какая цель вечной жизни? — спросил Коврин. — Как и всякой жизни — наслаждение. Истинное наслаждение в познании, а вечная жизнь представит бесконечные и неисчерпаемые источники для познания»; «Чем выше человек по умственному и нравственному развитию, чем он свободнее, тем большее удовольствие доставляет ему жизнь» [11:VIII:242, 248]. К отмеченным исследователями точкам соприкосновения между идеями Коврина / монаха и философией Ф. Ницше можно добавить еще один тезис: «Говорят об "удовольствии от самого дела"; но в действительности это есть удовольствие от самого себя с помощью дела» [4]. Своеобразным комментарием к повести становятся размышления еще одного поклонника и оппонента Ницше — Н. Бердяева: «Когда человек работает над решением какой-нибудь сложной проблемы познания или борется за осуществление социальной справедливости, его душевная жизнь должна сосредоточиться на этих объектах, именно они являются целями. Если человек будет в это время думать об удовольствии и именно удовольствие будет считать своей сознательной целью, то он никогда не решит проблемы познания <...> Все содержание душевной жизни исчезает, когда в поле сознания оказываются удовольствие и счастье как цели» [2]. Подчеркнем, что Коврин конкретный предмет и цель своих изысканий назвать не может: он занимается «вообще философией».

Гедонистическая философия магистра легко преодолевает любые сомнения этического плана: «Но ведь мне хорошо, и я никому не делаю зла; значит, в моих галлюцинациях нет ничего дурного» [11:VIII:238]. Замена «принципа удовольствия» «принципом реальности» [8] приводит к полному краху героя-эскаписта, начинающего мстить окружающим за свой «потерянный рай». Лишь в блаженной улыбке мертвого Коврина как будто примиряются реальное и идеальное: подлинная жизнь, которая «была так прекрасна», и мечта о высоком предназначении и безграничных возможностях человека.

Помимо физического и интеллектуального, героям Чехова знакомо эстетическое и творческое удовольствие: «Он <...> выводил своим тенором что-то необыкновенно сложное, и по лицу его было видно, что испытывал он большое удовольствие» («Убийство») [11:IX:133]; «Я уже настоящая актриса, я играю с наслаждением, с восторгом...» («Чайка») [11:XIII:58]. Такого рода удовольствия, казалось бы, призваны возвышать персонажей. Однако для Чехова универсальной иерархии удовольствий не существует. В каждом конкретном случае удовольствие приобретает уникальный, единичный смысл и «персональную» оценку (так, в «Доме с мезонином» одинаково дискредитируются и удовлетворение от труда, и удовольствие от праздности).

Как видим, в чеховской интерпретации долг, обязанность, полезность чаще всего противоречат удовольствию, равно как и необходимость соразмерять свое стремление к удовольствию с теми или иными надличностными обстоятельствами. Исключение составляет только творчество, способное совместить эти противоположности. Обязательным условием удовольствия становится реализация свободной воли субъекта. Удовольствие более конкретно, разнообразно, достижимо и предопределено природой человека, чем радость или счастье, и потому является необходимой составляющей нормального существования и самоосуществления личности. Обеспечивая эту потребность, герой способен прибегнуть к самообману, иллюзии. Удовольствие может быть вызвано конкретным объектом, причем выбор объекта приобретает характерологическое значение. Высшей же степенью удовольствия оказывается удовольствие от жизни, витальный гедонизм, когда границы объекта предельно расширяются и субъект, растворяясь в нем, обретает абсолютную свободу. Правда, цена этой свободы может оказаться слишком высокой.

МОТИВ ВСТРЕЧИ В ЧЕХОВСКОМ СЮЖЕТЕ

О тебе вспоминаю я редко
И твоей не пленяюсь судьбой,
Но с души не стирается метка
Незначительной встречи с тобой.

А. Ахматова

Надолго ли? Навек? Далече
брожу и вслушиваюсь я
в движенье звезд над нашей встречей...
И если ты – судьба моя...

В. Набоков

В творчестве Чехова первостепенное место занимает проблема человеческого общения, его пределов, возможностей и результатов. В «автономизации» коммуникативной проблематики и ее кардинальном углублении ученые видят специфическую особенность Чехова [16:18]. В чеховском сюжете интерес к данной проблеме актуализирует один из традиционных литературных мотивов – мотив встречи. Анализируя событийные реализации этого мотива в прозе Пушкина, И. Силантьев справедливо говорит о его частотности и эстетической значимости [15:11]. В обширной чеховедческой литературе данному мотиву до сих пор не уделялось должного внимания. В работах исследователей можно найти лишь отдельные наблюдения [4; 9].

Чеховские встречи так многочисленны и разнообразны, что трудно поддаются классификации. Исходя из различных критериев, можно выделить встречи ожидаемые и случайные, состоявшиеся и несостоявшиеся, повторяющиеся и однократные, продуктивные (имеющие продолжение) и непродуктивные (оставшиеся без последствий). Попытаемся наметить некоторые закономерности использования этого мотива, его осмысления и интерпретации в творчестве Чехова¹.

К конститутивным признакам мотива ученые относят наличие инвариантного семантического субстрата, повторяемость, вариативность, сочетаемость [3; 8; 11; 13; 15]. Мотивы могут быть простыми и составными, производящими и производными, свернутыми и распространенными [13:10]. Каждый мотив существует в

¹ Данный раздел написан в соавторстве с Н. А. Никипеловой, которой я чрезвычайно признательна за помощь и понимание.

тексте не изолированно, а в сложном взаимодействии с другими мотивами. Только при таком понимании мотива он воспринимается в полном объеме, раскрывается его многозначность и многофункциональность.

Некоторые исследователи предлагают рассматривать мотив как образное единство ситуации и действия [8:290]. Хотя относительно предикативной составляющей мотива современные литературоведы не пришли к единому мнению, характеристики мотива встречи вполне отвечают определению, предложенному И. Силантьевым: «повествовательная единица <...>, соотносящая в своей семантической структуре предикативное начало действия с актантом и пространственно-временными признаками» [15:96]. Встреча — совпадение двух или более субъектов во времени и пространстве, и потому ее семантика во многом определяется исходной пространственно-временной ситуацией. Ситуация может благоприятствовать встрече, как бы предопределять ее. Действие при этом разворачивается в чужом и / или открытом пространстве, где свободно и произвольно пересекаются дороги героев. Это достаточно традиционные ситуации «на пути» (вариант — «на постоялом дворе») («Степь», «Красавицы», «На пути», «На подводе», «Студент», «Воры», «На большой дороге» и др.), «в курортном городе» («Ариадна», «Дама с собачкой»). Как отмечал М. Бахтин, дорога — «преимущественное место случайных встреч» [2:392]. Герои Чехова встречаются в вагоне, на вокзале, на пароходе, на степной или проселочной дороге, в придорожном трактире, в монастырской гостинице, на ялтинской набережной и т. д. Особое место в этом ряду занимают степные встречи («Счастье», «Степь», «Огни»), где большое разомкнутое пространство и связанные с ним мотивы огромности мира, малости и одиночества человека, красоты и равнодушия природы, вечности и таинственности бытия предопределяют философский характер осмысления происходящего.

Другая разновидность — встречи, которые происходят в замкнутом, самодостаточном пространстве с устоявшимся жизненным ритмом, куда извне, преодолевая границы, проникает герой. Этот герой может быть чужим или своим (тогда встреча становится возвращением), но всегда в большей или меньшей степени не совпадающим с основным пространством и его обитателями («Шампанское», «Страх», «У знакомых», «Дом с мезонином», «В родном углу», «Случай из практики», «Палата № 6», «Черный

монах», «Мужики»). Среди героев Чехова есть странники и домоседы, люди пути и люди замкнутого пространства. Казалось бы, именно герой пути должны провоцировать встречи, однако «оседлые» персонажи обычно стремятся к встречам ничуть не меньше. Недаром так тоскуют по общению Мисаил Полознев («Моя жизнь»), Вера Кардина («В родном углу»), которым не с кем встретиться. Жажда встречи может быть доведена до абсурда, тогда перед нами «попрыгунья» Ольга Ивановна, в поисках новых знакомств «прозевавшая» единственную подлинную встречу в своей жизни. Активность или пассивность персонажа, его «нацеленность» на встречу становится характерологическим признаком. Рассмотрим в качестве примера рассказ «У знакомых», где мотив встречи становится основой сюжета.

Главный герой рассказа по своему внутреннему складу отнюдь не «человек пути». Но письмо, полученное из Кузьминок от старых и добрых знакомых, настаивает на немедленном приезде и вводит мотив нетерпеливого ожидания, жажды встречи, — правда, только со стороны хозяев. О подлинной причине этого нетерпения в письме ничего не сказано, но герой о ней догадывается: «Очевидно, и теперь хотели от него совета или денег» [17:Х:8]. Поэтому, хотя Кузьминки в воспоминаниях Подгорина овеяны поэзией и очарованием юности, согласиться на встречу для героя — значит «отбить повинность» и снять камень с совести. Таким образом, мотив встречи с самого начала выявляет свою двойственность. Встреча происходит в два этапа, как бы удваивается: вначале Подгорина встречают Сергей Сергеевич и Надежда, затем следует общая шумная встреча на террасе. Мотив ожидания становится навязчивым: «Мы с сестрой ждем вас с утра... У нас Варя, и тоже ждет вас» [17:Х:9]. Возникает мотив несвободы: Подгорина все время держат за руку, обнимают за талию, оставляют вдвоем с Надеждой, возле которой «он чувствовал себя так, как будто его посадили вместе с ней в одну клетку» [17:Х:16]. Герой постоянно сопоставляет прошлое — прекрасное и светлое — с чуждым и неприятным настоящим. Лишь на какое-то мгновение воспоминания оживают, вытесняют неприятные впечатления, и свидание с Кузьминками оборачивается не тягостной повинностью, а встречей с прошлым — с молодостью, счастьем, радостью и надеждой: «В гостиной за роялью сидела Татьяна, и ее игра живо напоминала прошлое, когда в этой самой гостиной играли, пели и танцевали до глубокой ночи, при

открытых окнах, и птицы в саду и на реке тоже пели... Все ожили, повеселели, точно помолодели; у всех лица засияли надеждой...» [17:Х:17]. Однако это настроение оказывается мимолетным, прошлое вновь сменяется настоящим, и в сознании героя Кузьминки окончательно становятся ловушкой, из которой нужно вырваться любой ценой. Комната-ловушка, мягкие, прилипчивые руки Сергея Сергеевича, старые кресла, кого-то подстерегающие в тишине, даже влюбленная в него Надежда — все это для героя лишь проявления несвободы.

И все же бегство из Кузьминок — не просто самозащита и освобождение. В Подгорине ярко выражено подколесинское начало — боязнь перемен, неспособность к решительным действиям, — парализующее любые порывы. Размышления героя вызывают гоголевские ассоциации: «Отчего бы и не жениться на ней, в самом деле?» — подумал Подгорин, но тотчас же почему-то испугался этой мысли» [17:Х:17]. Поспешный отъезд долгожданного гостя — в какой-то степени бегство от настоящего, подлинного: от тревог, от любви, от реальной жизни. Подгорин не случайно характеризует себя как «отживший тип»: «со своей холодной скукой, постоянной досадой, с неуменьем приспособляться к действительной жизни, с неуменьем брать от нее то, что она может дать, и с томительной, ноющей жаждой того, чего нет и не может быть на земле» [17:Х:22].

Несостоявшаяся встреча с Надеждой оказывается еще и не-встречей с самим собой, с лучшим в себе — хотя именно здесь, в Кузьминках, давая отповедь Сергей Сергеичу, Подгорин едва ли не в первый раз в жизни «был искренен и говорил то, что хотел» [17:Х:20]. Семантика мотива встречи оказывается амбивалентной: это и встреча-ловушка, которой удалось избежать, и несостоявшаяся встреча, упущенный случай, нереализованные возможности.

Мотив несостоявшейся или запоздалой встречи очень значим для Чехова. Чаще всего это не столько физическая, сколько духовная не встреча, когда герои неспособны «встретиться мыслями» (Вл. Даль). В рассказе «Ионыч» этому мотиву вновь сопутствуют мотивы несостоявшегося счастья, надежды, ожидания любви, упущенных возможностей. Нереализованный потенциал встречи, ее потенциальная значимость передаются расширением пространства до масштабов мироздания. Одиноким герой чувствует себя наедине с миром. В рассказе «У знакомых»

эта ситуация была только намечена, в «Ионыче» она развернута. «Невстречи» героев оформлены аналогично: тихая ночь, лунный свет, белая каменная ограда, звук одиноких шагов в тишине, элегические размышления героя, страстное ожидание любви и счастья. В «Ионыче» бытовое без остатка переходит в бытийное: герою открывается «мир, не похожий ни на что другое, — мир, где так хорош и мягок лунный свет, точно здесь его колыбель, где нет жизни, нет и нет, но в каждом темном тополе, в каждой могиле чувствуется присутствие тайны, обещающей жизнь тихую, прекрасную, вечную» [17:Х:31].

Философское наполнение пейзажа складывается из целого комплекса мотивов: лунного света, рождения и смерти, вечности, покоя, смирения, одиночества человека и равнодушия природы, гармонии и дисгармонии, тайны и т. д. В рассказе «Архиерей» этот пейзаж повторится вновь, причем в обрамлении мотива встречи. После первой встречи героя с матерью душа его переполняется нежным и радостным чувством, открывается людям и миру. В систему мотивов, связанных с лунным пейзажем, в «Архиерее» входит мотив единения человека с природой и мирозданием; «Белые стены, белые кресты на могилах, белые березы и черные тени и далекая луна на небе, стоявшая как раз над монастырем, казалось, теперь жили своей особой жизнью, непонятной, но близкой человеку... И все молчали, задумавшись, все было кругом приветливо, молодо, так близко, все — и деревья, и небо, и даже луна, и хотелось думать, что так будет всегда» [17:Х:187]. Однако встреча с матерью в дальнейшем оборачивается духовной невстречей: мать стесняется сына, видит в нем «владыку» и «преосвященство». Только на пороге смерти сын становится для нее прежним Павлушей, но в это время ему уже не слышны земные голоса.

Настоящая встреча оказывается для чеховских героев такой же редкостью, таким же уникальным и неповторимым событием, как моменты духовных озарений и подлинной гармонии с собой и с миром. Следствием такой встречи может стать перелом в мироощущении героев, переход от душевного упадка к состоянию просветленности и надежды. Эта сюжетная модель сближает рассказы «Студент» и «Случай из практики»: после встречи со вдовами Иван Великопольский чувствует, что «радость вдруг заволновалась в его душе», погружается в «невъразимо сладкое ожидание счастья», и жизнь кажется ему «восхитительной, чудесной и полной высокого смысла» [17:Х:187]; после беседы с

Лизой Ляликовой доктор Королев думает «о том времени, быть может, уже близком, когда жизнь будет такою же светлою и радостной, как это тихое, воскресное утро» [17:Х:187]. Случайная встреча порождает осознание (или хотя бы ощущение) «внутренней телеологии мироустройства» [18:280], «высшей осмысленности мира» [1]. Тем острее должен осознаваться драматизм несбывшихся и запоздалых встреч («О любви», «Дядя Ваня», «Три сестры»), тем значительнее миг духовного общения и понимания, для которого не нужно слов и не существует расстояний («На святках»).

Мотив встречи у Чехова часто соотнесен с мотивами случая и тайны. В рассказе «О любви» герой «старался понять тайну молодой, красивой, умной женщины, которая выходит за неинтересного человека, почти за старика, <...> и я все старался понять, почему она встретила именно ему, а не мне, и для чего это нужно было, чтобы в нашей жизни произошла такая ужасная ошибка» [17:Х:72]. Вопрошающему герою кажется, что если он разгадает тайну встречи, скрытую первопричину событий, в его жизнь войдут счастье и смысл. Однако случай и тайна онтологичны, а потому не требуют и не имеют разгадки. Духовные же метания героя — лишь род отговорки, оправдание своего бездействия.

В рассказе «По делам службы» триада «случай — встреча — тайна» приобретает универсальный, мировоззренческий смысл, а мотив встречи утрачивает связь с любовной сюжетикой. Герой рассказа, следователь Лыжин, видит странный и тревожный сон, в котором парадоксально встречаются живые и мертвые — покончивший самоубийством страховой агент Лесницкий и сотский Лошадин, — они идут заснеженным полем бок о бок, поддерживая друг друга, и этот сон позволяет Лыжину осмыслить то, над чем он давно задумывался: «Какая-то связь, невидимая, но значительная и необходимая, существует <...> между всеми, всеми; в этой жизни, даже в самой пустынной глуши, ничто не случайно, все полно одной общей мысли, все имеет одну душу, одну цель... И несчастный, надорвавшийся, убивший себя «неврастеник», <...> и старик мужик, который всю свою жизнь каждый день ходит от человека к человеку <...> — это части одного организма, чудесного и разумного, для того, кто и свою жизнь считает частью этого общего и понимает это» [17:Х:99].

Проблема цельности и многосоставности бытия, взаимосвязанности и взаимообусловленности всех его элементов, разру-

шение привычной иерархии большого и малого, важного и неважного, поиск скрытых связей и закономерностей — суть художественной системы зрелого Чехова. В таком контексте мотив встречи наполняется символическим содержанием: жизнь человека может быть осмыслена как Встреча — с миром, с людьми, с самим собой, с истиной и ложью, любовью и ненавистью, добром и злом, верой и неверием.

Встречи становятся вехами или поворотными пунктами судьбы («Шампанское», «Казак», «Красавицы», «Дама с собачкой» и др.), они высвечивают глубинные качества человеческой личности и сущностные закономерности бытия. В рассказе «Красавицы» герой-повествователь описывает две случайные дорожные встречи, подарившие ему «опыт прекрасного»: «...точно ветер пробежал по моей душе и сдунул с нее все впечатления дня с их скукой и пылью. Я увидел обворожительные черты прекраснейшего из лиц, какие когда-либо встречались мне наяву и чудились во сне. Передо мною стояла красавица, и я понял это с первого взгляда, как понимаю молнию» [17:VII:162]. «Ощущение красоты» вызывает странное чувство: не желание, восторг или наслаждение, а тяжелую, хотя и приятную грусть, как будто «мы все <...> потеряли что-то важное и нужное для жизни, чего уж больше никогда не найдем». Герой пытается разобраться в причинах этой грусти: «...или смутно чувствовал я, что ее редкая красота случайна, не нужна и, как все на земле, недолговечна, или, быть может, моя грусть была тем особенным чувством, которое возбуждается в человеке созерцанием настоящей красоты, бог знает!» [17:VII:162 — 163].

Современные филологи объясняют сложное чувство героя мгновенностью и уязвимостью прекрасного, ощущением несовершенства жизни [12]. Философы трактуют основу этого меланхолического переживания в кантианском духе как осознание несоответствия «все превосходящей красоты той земной юдоли, в формах которой она оказалась заключена», несоответствия «созерцаемой во внешнем предмете абсолютной целесообразности (разума, ноумена) и неспособной вместить ее (и “вынести на себе”) чувственной данности явления» [10]. Однако красота, созерцаемая героем Чехова, поражает именно адекватностью и разнообразием своих воплощений. Для нас важно в данном случае, что встреча с прекрасным в его безусловном совершенстве означает соприкосновение с той подлинностью бытия, для кото-

рой, говоря чеховскими словами, «трудно подобрать название». И хотя эта подлинность отнюдь не иномирна, не запредельна, грусть повествователя (в силу особой универсальности) оказывается сродни меланхолическому переживанию лирического героя В. Жуковского, также потрясенного созерцанием природной красоты: «Спирается в груди болезненное чувство, / Хотим прекрасное в полете удержать... / Но то, что слито с сей блестящей красотой — / Сие столь смутное, волнующее нас, / Сей внемлемый одной душою / Обворожающего глас, / Сие к далекому стремленье, / Сей миновавшего привет...» [6:119–120]. Рассказ Чехова можно рассматривать как своеобразный парафраз «Невыразимого», хотя и с иной расстановкой акцентов.

Наиболее полно судьбоносное значение и сюжетобразующая роль мотива встречи воплощены в «Даме с собачкой» — последнем произведении Чехова, где этот мотив положен в основу сюжета. Встреча Гурова и Анны Сергеевны перерождает героев, обнаруживает лучшее в них и приводит к убеждению, что «сама судьба предназначила их друг для друга» [17:Х:143]. Здесь мотив встречи вновь соотносится с мотивами судьбы, случая, тайны. Случайная встреча, ставшая судьбой, заставляет героев жить тайной жизнью и в ней находить смысл и опору своего существования: «И по какому-то странному стечению обстоятельств, быть может случайному, все, что было для него важно, интересно, необходимо, <...> что составляло зерно его жизни, происходило тайно от других... У каждого человека под покровом тайны, как под покровом ночи, происходит его настоящая, самая интересная жизнь. Каждое личное существование держится на тайне» [17:Х:141–142].

В систему мотивов «Дамы с собачкой» включаются также мотивы прозрения, перемен, будущего, новой жизни. Сопряжение мотива встречи с мотивом будущего определяет особый, оптимистически-просветленный пафос финала. Открытость концовки, разомкнутость художественного времени подразумевают возможность и необходимость новых встреч. Аналогичный художественный прием Чехов уже использовал ранее — в «Студенте» и «Доме с мезонином», где мотив встречи тоже играл первостепенную роль в развитии сюжета.

Особое место в творчестве Чехова занимают символические встречи с «прохожими». В повести «В овраге» встреча потерявшей ребенка Липы с крестьянами из Фирсанова — лишь эпизод,

но он выполняет в сюжете роль «замка свода». Это встреча на том символическом «перекрестке», где встречаются земля и небо, горизонталь и вертикаль, и недаром Липа спросит пожалевшего ее старика: «Вы святые?». И совершенно естественно, не удивившись, ответит старик: «Нет. Мы из Фирсанова» [17:Х:174]. В пьесе «Вишневый сад» встреча со «слегка пьяным» прохожим, случайно забредшим «на территорию пьесы» [14] и получившим от Раневской золотой вместо тридцати копеек, призвана не только обнаружить «корыстную эксплуатацию гуманных чувств» [14]. Неадекватные реакции героев — испуг Вари, «оторопь» Раневской, возмущение Лопухина — можно объяснить тем, что потасканный попрошайка, появление которого предвaresно знаменитым «звучком лопнувшей струны», предстает как вестник несчастья, существо иномирное и тревожащее. Случайная встреча прочитывается как встреча с судьбой. Это впечатление подкрепляется хронотопом и настроением «кладбищенской элегии»: действие происходит на заброшенном кладбище, когда «солнце село» и «восходит луна»; в репликах героев актуализируются мотивы равнодушной природы, греховности, смерти. В современных прочтениях этого образа подчеркивается его «остраненность», принципиальная неписанность в происходящее, фабульная непродуктивность. Прохожий предстает знаком «развоплощенной реальности» [5:61 — 62].

В мире Чехова есть и встречи-фантомы, встречи-иллюзии, такие как встреча Коврина с черным монахом или встреча Марьи Васильевны с дамой из поезда, похожей на ее мать («На подводе»). Встречей-фантомом, абсолютно несбыточной, оказывается в «Трех сестрах» встреча с Москвой — с той Москвой, куда не ходят поезда. Такие встречи уводят героев в иллюзорный мир, и хотя именно этот мир кажется им подлинным и прекрасным, автор неизменно возвращается к реальности. Склонность к эскапизму можно считать характерологической чертой чеховского героя (об эскапистской сюжетике у Чехова см.: [7]).

Смысловое наполнение и функции мотива встречи в прозе и драматургии Чехова сходны. В драме мотив встречи отличается большей напряженностью переживания и тесно связан с мотивом расставания, разлуки, образуя в четырех больших пьесах обрамление драматического сюжета. Поскольку действие «Чайки», «Дяди Вани», «Трех сестер» и «Вишневого сада» развивается в замкнутом пространстве дворянской усадьбы, практически

весь событийный ряд этих пьес состоит из приездов и отъездов героев, встреч и разлук. Встречи у Чехова чаще всего либо случайны, либо имеют непредсказуемые последствия. Однако это те случайности, в которых проявляется главное, закономерное, существенное. Каждая встреча — своего рода шанс, дарованный человеку судьбой, дабы изменить свою жизнь или свое представление о ней, ощутить связность, неоднозначность, объемность и парадоксальность бытия. Этим определяется важнейшее смыслообразующее значение мотива встречи в чеховском сюжете.

«ЭТО ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ ТЕЛО...»

Дано мне тело – что мне делать с ним,
Таким единым и таким моим?

О. Мандельштам

И тело мне ответило мое...

Н. Гумилев

Проблема телесности в последние десятилетия вызывает повышенный интерес у представителей различных гуманитарных наук – психологов, философов, культурологов, этнографов и, наконец, литературоведов [3; 4; 7; 10 – 13 и др.]. Несмотря на серьезные успехи в освоении «проблематики тела», тема телесности в литературе далеко не исчерпана. Так, продолжает оставаться terra incognita соматическая проблематика (и соответствующая образность) в произведениях Чехова. Предметом нашего внимания будут телесные мотивы, формы и функции телесности в чеховском творчестве, включая и эпистолярное наследие писателя.

Провозгласив человеческое тело своим «святая святых», Чехов не только высказал точку зрения практикующего врача, но, по сути, переступил границу, разделяющую золотой и серебряный века русской литературы. Серебряный век проходит под знаком реабилитации тела. У истоков этого процесса стоял Ф. Ницше, который устами Заратустры заявил: «Нет, не пойду я вашим путем, вы, презирающие тело!» [2:30]. И хотя между целомудрием русской классики и телоцентризмом XX столетия пролегло не менее широкое поле, чем между «есть Бог» и «нет Бога», творчество Чехова и здесь обнаруживает как свою переходность, так и удивительную емкость.

Стабильной оппозицией в русской литературе, начиная с ее средневековых истоков, было противостояние тела и души с понятным приоритетом последней. Уже в одной из первых чеховских пародий («Что чаще всего встречается в романах, повестях и т. п.») главенство внутреннего над внешним воспринимается как банальность: «лица некрасивые, но симпатичные и привлекательные» [9:I:7]. Сознывая шаблонность традиционной схемы, Чехов все же не отказывается от ее воспроизведения. Так, в повести «Три года» сразу две героини оказываются «родственни-

цами» толстовской княжны Марьи с ее преображенной духом телесностью: «Красавицей ее назвать нельзя — у нее широкое лицо, она очень худа, но зато какое чудесное выражение доброты, как улыбается!» [9:IX:16]; «Она была очень худа и некрасива, с длинным носом... У нее были прекрасные темные глаза и умное, доброе, искреннее выражение» [9:IX:40]. Однако телесное в восприятии чеховских героев часто берет верх: «влюбился я в высокую статную барыньку <...> с глупеньким, но хорошеньким личиком, с чудными ямочками на щеках» [9:II:121] («Моя Нана»); «лицо, чистое и интеллигентное, дышало молодостью, глаза глядели умно и ясно, но вся прелесть головы пропадала благодаря большим, жирным губам и слишком острому лицевому углу» [9:V:306] («Пустой случай»).

Тот факт, что Чехов уравнивает телесное и духовное и без телесного не мыслит человека, давно стал общим местом. Однако соотношение, взаимодействие, смысловое наполнение этих категорий в художественном мире писателя сложны и многообразны. Телесность во многих случаях выходит на первый план, становится самодостаточной. В чеховских текстах проступает особая философия тела, определяющая его восприятие, самоосмысление, переживание и оценку, отношения с окружающим миром, а также специфику репрезентации, семантику и структуру телесных образов.

Материал для понимания этой философии дает прежде всего чеховский эпистолярый. Насыщенность чеховских писем соматическими образами и характеристиками позволяет говорить о том, что интерес к человеческому телу, телесности во многом определяет специфику мировосприятия и самоощущения писателя. Эпистолярные портреты включают телесные составляющие, порой приобретающие характерологическое значение: «молодая девица мужского телосложения, сильная, костистая, как лещ, мускулистая, загорелая, горластая», «полон собственного достоинства, руки имеет мягкие и подает их по-генеральски» [8:II:279, 298]. Негативная оценка передается через телесные характеристики: «Это толстый, ожиревший комок мяса. Если ее раздеть голой и выкрасить в зеленую краску, то получится болотная лягушка» [8:II:299]. Телесное и духовное стремятся к согласию: «хорошо и для тела, и для души» [8:IV:249], хотя и не всегда достижимому: «у меня катар кишок, заглушающий все чувства» [8:II:64].

В письмах Чехова достаточно часто упоминается собственное тело. Обостренное внимание к своему телу, как правило, связано с путешествием, недомоганием, дискомфортом, когда тело или его части подвергаются неким испытаниям, неприятным или приятным воздействиям: «начинает гореть лицо и все тело вдруг изнемогает и хочет гнуться назад» [8:IV:111], «я стал чувствовать острую зубную боль в пятках» [8:IV:80], «мое бедное тело сожигают комары, мошкара и прочие крокодилы» [8:II:92], «боль во всем теле», «во всем теле ломота и жар» и т. п. Телесное состояние обуславливает психическое: «Когда же мое тело привыкает к холоду или кто-нибудь из домашних укрывает меня, ощущение холода, одиночества и давящей злой воли постепенно исчезает» [8:II:31].

Ощущение тела как целого приводит к его отождествлению с собственным «я»: «Наступило время, самое тягостное для моего тела. Я не терплю холода» [8:V:251], «мое тело все ноет, чувствую себя нездорово» [8:VIII:246], «во всем теле такое раздражение, что хоть в петлю полезай» [8:V:204]. Но возможно и сужение границ тела с разделением ощущений: «телу ничего, хорошо, но ногам зябко» [8:IV:78], дистанцирование от тела: «неприятные ощущения, которые <...> испытывает брэнное тело мое» [8:V:203], оценка собственной телесности: «Очень худой, с очень худыми, тощими ногами» [8:XII:114], «Должно быть, располнею, и тебе будет совестно, что у тебя толстый муж» [8:XII:52]. Тело может восприниматься даже гастрономически: «боюсь, как бы не вывихнулись Ваши вкусные хрящики и косточки» [8:V:341].

С телесных характеристик начинается представление чеховских литературных персонажей: «полная пожилая дама и высокий, тощий господин» [9:IV:17] («Дачники»), «высокий и худой человек» [9:II:107] («Вор»), «красивая, полная блондинка» [9:IX:202] («Моя жизнь»). Лицо зачастую не упоминается, человека маркирует тело: «тонкая, как голландская сельдь, мамаша вошла в кабинет к толстому и круглому, как жук, папаше» [9:I:27] («Папаша»). Порой подобная характеристика исчерпывает описание героя, лишая его индивидуальности (среди персонажей Чехова множество «полных и красивых» или «высоких и худых»). В юмористике телесная избыточность и недостаточность, в особенности при контрастном сопоставлении, порождают комический эффект («Толстый и тонкий», «В Париж!», «Аптекарьша»). Телесная доминанта может акцентировать социальный аспект («Толстый и

тонкий») или указывать на психологические особенности: если нестарый еще герой толст и страдает одышкой, он почти наверняка окажется рыхлым душевно, слабохарактерным и покладистым («Дорогие уроки», «Соседи»).

Душа и тело чеховских героев созвучны как в горе, так и в радости: «чувство счастья вдруг наполнило не только грудь, но даже живот, ноги, руки» [9:VII:283] («Скучная история»), «изнемогли душа и тело» [9:III:152] («Сон»), «наполнило его тело холодом, а душу невыразимым отчаянием» [9:V:222] («Учитель»), «она думала, что ноги ноют и всему ее телу неудобно оттого, что у нее напряжена душа» [9:VII:190] («Именины»). Физическое и душевное оказываются взаимопроницаемыми, а их свойства, характеристики, ощущения — взаимозаменяемыми: «Тоска физическая, когда чувствуешь свои руки, ноги и все свое большое тело и не знаешь, что делать с ними, куда деваться» [9:IX:208] («Моя жизнь»); «для ленивого тела — мягкие кушетки <...>, для ленивых ног — ковры <...>, для ленивой души — изобилие на стенах дешевых вееров и мелких картин» [9:VII:273] («Скучная история»), «Физиономия у него такая простецкая, мягкая, расплывчатая, что всякий раз при взгляде на нее является странное желание забрать ее в пять перстов и как бы осязать все мягкосердечие и душевную тестообразность моего приятеля» [9:IV:199] («Ниночка»), «она из пустой прихоти, из баловства, вся, с руками и ногами, вымазалась во что-то грязное, липкое, от чего никогда уж не отмоешься» [9:VIII:28] («Попрыгунья»). Телесные аномалии, гротесковые сочетания корреспондируют с нравственно-психологическими свойствами: «отличался в высшей степени неприятным выражением, какое придавала ему несоразмерность его толстого, пухлого туловища с маленьким, худощавым лицом» [9:VIII:146] («Рассказ неизвестного человека»).

Телесное самовыражение произвольно артикулирует чувства героев, их психологическое состояние: «По взглядам, по улыбке и даже по тому, как она, идя с ним рядом, держала голову и плечи, он видел, что она по-прежнему не любит его, что он чужой для нее» [9:IX:25] («Три года»); «Когда разговаривал с Ольгой Ивановной, то от смущения растегивал все пуговицы своего пиджака и опять их застегивал и потом начинал правой рукой щипать свой левый ус» [9:VIII:21] («Попрыгунья»). Язык тела может стать заместителем вербального языка: «Она вздрогнула и дала ему дорогу, и во всей ее фигуре было написано отвращение»

[9:VIII:138] («Страх»); «Он пел руками, головой, глазами и даже шишкой, пел страстно и с болью, и чем сильнее напрягал грудь, чтобы вырвать из нее хоть одну ноту, тем беззвучнее становилось его дыхание...» [9:VII:78] («Степь»).

Душевно-эмоциональное состояние героя непременно проявляется телесными ощущениями: «радость захватывает у него дыхание, бегают мурашками по телу, дрожит в пальцах» [9:VII:328] («Гусев»). Сила эмоций размывает пределы тела, границы человеческого «я» во времени и в пространстве: «Грудь и живот задрожали от сладкого, счастливого и щекочущего смеха. Всем его существом, от головы до ног, овладело ощущение бесконечного счастья и жизненной радости, какую, вероятно, чувствовал первый человек, когда был создан и впервые увидел мир» [9:VI:134] («Тиф»), «В груди ее шевельнулась радость: сначала радость была маленькая и каталась в груди, как резиновый мячик, потом она стала шире, больше и хлынула как волна <...> радость все росла и росла, из груди она пошла в руки и в ноги, и казалось, будто легкий прохладный ветерок подул на голову и зашевелил волосами» [9:VIII:34] («После театра»). С преодолением границ тела связана вера героев в бессмертие: «когда, наконец, я сброшу с себя длинное, костлявое, бородатое тело, то буду жить в этих голубых глазках, в белокурых шелковых волосиках и в этих пухлых, розовых ручонках» [9:VIII:209] («Рассказ неизвестного человека»), «он умирает потому только, что его слабое человеческое тело уже потеряло равновесие и не может больше служить оболочкой для гения» [9:VIII:257] («Черный монах»). В то же время страх смерти или смертельная усталость проявляются сужением телесных границ: «ей кажется, что лицо ее высохло и одеревенело, что голова стала маленькой, как булавочная головка» [9:VII:7] («Спать хочется»), «Спине моей холодно, она точно втягивается вовнутрь, и такое у меня чувство, как будто смерть подойдет ко мне непременно сзади, потихоньку...» [9:VII:301] («Скучная история»). Человеческое тело (прежде всего в самоощущении) оказывается нестабильным, изменчивым, теряет свою «онтологически постоянную материально-вещную форму» [1:66].

Чехов постоянно показывает взаимовлияние телесных и эмоциональных состояний. Болезнь может определять отношение к собеседнику: «Климов, которому нездоровилось и тяжело было отвечать на вопросы, ненавидел его всей душой» [9:VI:130] («Тиф»), а душевное потрясение выражается в физической не-

полноценности: «Он чувствовал в своем теле что-то новое, какую-то неловкость <...>, и не узнавал своих движений; ходил он несмело, тыча в стороны локтями и подергивая плечами, а когда сел за стол, то опять стал потирать руки. Тело его потеряло гибкость» [9:VII:435 – 436] («Дуэль»). Психосоматическая симптоматика, хорошо знакомая Чехову-медику, совершенно очевидна: «он утомился, заболел, точно всем телом думал. Ноги его ослабели, подогнулись» [9:II:109] («Вор»), «В животе у него перекатывало, под сердцем веяло холодом, само сердце стучало и замирало от страха перед неизвестностью» [9:II:124] («Случай с классиком»).

Деградация тела и души тоже происходит параллельно: «неужели эта старая, очень полная, неуклюжая женщина с тупым выражением мелочной заботы <...> была когда-то той самой тоненькой Вареню, которую я страстно полюбил за хороший, ясный ум, за чистую душу, красоту...» [9:VII:255] («Скучная история»), «Старцев еще больше пополнил, ожирел» [9:X:40] («Ионыч»), «душа его так же постарела и отошала, как тело» [9:IX:158] («Убийство»).

В юмористике Чехова часто сталкиваются телесная избыточность и недостаточность, благодаря чему достигается комический эффект: «Идя под руку, они вместе очень походили на букву «Ю». Грязнов тонок, высок и жилист, одет в обтяжку и похож на палку, а Лампадкин толст, мясист, одет во все широкое и напоминает ноль. Оба были навеселе и слегка пошатывались» («В Париж!»); «Входят толстяк доктор и тонкий Обтесов» [9:V:46, 193] («Аптекарьша»). По мнению В. Руднева, в знаменитой истории о толстом и тонком Чехов порывает с классической традицией XIX века, которая жалела «тонкого» маленького человека: «"толстый" Чехову приятней "тонкого", потому что толстый более здоровый, более эстетичный, нежели тонкий в его униженной антиэстетической позе» [3:315]. Следует, однако, помнить, что уже в «Мертвых душах» Гоголя, где впервые развернуто описана эта антитеза, противопоставление толстых и тоненьких основывается не только на социальных критериях, но учитывает психологические и поведенческие характеристики, «размывающие» социальное ядро образа. При этом гоголевская ирония, как позже чеховская, распространяется на оба типа чиновников.

Телесные свойства в текстах Чехова могут оцениваться неоднозначно. С одной стороны, телесная полнота (особенно в восприятии героев) является синонимом красоты и здоровья: «релье-

фы ее полновесного, дышащего здоровьем тела» [9:IV:15] («Невы»); «очень красивой и полной женщины» [9:VII:42] («Степь»), «полный и красивый, с вьющимися волосами» [9:X:204] («Невеста»), «красивая, полная, здоровая» [9:VIII:270] («Бабье царство»), «полный, здоровый, с красными щеками, с широкою грудью» [9:IX:204] («Моя жизнь»). С другой стороны, полнота (а тем более ее избыток) воспринимаются как нечто неэстетичное: «его считали красивым, но в последнее время он стал полнеть, и это портило его лицо и фигуру» [9:IX:53] («Три года») или как признак душевного изъяна: «щеки, глаза, живот, толстые бедра — все это у него было так сыто, противно, сурово» [9:V:117–118] («Знакомый мужчина»). В рассказе «Анна на шее» соматический круг (характеристика телесного через телесное) и нарастание признаков усиливают отвращение к новоявленному супругу: «среднего роста, довольно полный, пухлый, очень сытый <...>, его бритый, круглый, резко очерченный подбородок походил на пятку <...>, жирные, дрожащие, как желе, щеки» [9:IX:162]. Читатель вряд ли до конца отрешится от сочувствия Ане, пусть даже пустившейся во все тяжкие, если «этот человек может каждую минуту поцеловать ее своими полными, влажными губами» [9:IX:162].

Избыточная полнота отождествляется с животным началом. «Это была хорошо упитанная, избалованная тварь», — сказано о героине «Рассказа неизвестного человека», у которой полнота уже переходила в пухлость [9:VIII:143]; один из обитателей «палаты № 6» — «оплывший жиром, почти круглый мужик с тупым, совершенно бессмысленным лицом. Это — неподвижное, обжорливое и нечистоплотное животное, давно уже потерявшее способность мыслить и чувствовать» [9:VIII:80].

Худоба является более свободным признаком — нейтральным, позитивным или негативным: «маленькая, худенькая брюнетка» («На пути»), «худая, некрасивая дама» («Душечка»), «худой, как скелет» («Драма на охоте»), «худощавая, миловидная дама» («Ионыч»), «очень худая, очень тонкая, гибкая, стройная» («Ариадна»). Даже будучи симптомом нездоровья или скорой смерти, худоба может относиться к области прекрасного («очень худой, с большими глазами, с длинными худыми пальцами, бородатый, темный и все-таки красивый» [9:X:203] («Невеста»)).

Телесная красота для Чехова — синоним естественности, гармонии, изящества, полноты жизни: «волосы, глаза, нос, рот, шея, грудь и все движения молодого тела слились вместе в один

цельный гармонический аккорд, в котором природа не ошиблась ни на одну малейшую черту» [9:VII:161]; «я не помню того мгновения, когда бы ее тело и лицо находились в покое. Весь секрет и волшебство ее красоты заключались именно в этих мелких, бесконечно изящных движениях, в улыбке, в игре лица» [9:VII:165] («Красавицы»), «в огне его глаз, в речи, в движениях всего большого тела чувствовалось столько красоты...» [9:V:473] («На пути»). Телесная красота может контрастировать с духовной ущербностью («Ариадна», «Супруга», «Моя жизнь» и т. д.), порой этот диссонанс нарочито обнажается: «тело молодой, хорошенькой, развратной гадины» [9:I:238] («Который из трех»).

Важной характерологической и оценочной подробностью является восприятие героями собственной и чужой телесности. Самолюбование, элементы нарциссизма — устойчивый негативный признак: «ей казалось, что если бы где-нибудь в многолюдном собрании увидели, как хорошо она сложена и какого цвета у нее кожа, то она победила бы всю Италию, весь свет» [9:IX:127] («Ариадна»), «Он был очень доволен и своим лицом, и красиво подстриженной бородкой, и широкими плечами, которые служили очевидным доказательством его хорошего здоровья и крепкого сложения» [9:VII:367] («Дуэль»). Изменение героини в финале «Дуэли» подготавливается сменой ее самоощущений и самооценок, открывающей возможность душевной эволюции: «чувствуя себя легкой, как перышко <...> чувствуя себя тяжелой, толстой, грубой и пьяною» [9:VII:392].

В любовных сюжетах тело выступает объектом эротического и сексуального влечения. Чеховская поэтика эротизма — это поэтика воображения, созерцания, прикосновения и присвоения, причем, в полном соответствии с выводами современных антропологов [11; 12], именно тактильный аспект оказывается первостепенным: «Сейчас буду обнимать, прижиматься к ее роскошному телу, целовать золотые брови» [9:VIII:137] («Страх»), «держаться в объятиях молодое, прекрасное тело, наслаждаться им, чувствовать всякий раз, пробудившись от сна, ее теплоту» [9:IX:126] («Ариадна»), «обнимал это чудное тело в беседке» [9:VI:204] («Володя»). Касание, прикосновение изображается Чеховым как преодоление границы, разделяющей и одновременно соединяющей двух участников эротического события. Рассказ «Ведьма» — вариант повествования о несостоявшемся событии — построен на контрастной переключке двух зеркальных ситуаций, в кото-

рых действуют героиня и ее «искатели». Мужчины — участники любовного треугольника — ведут себя сходным образом, но встречают противоположную реакцию. Отвечая на словесный и телесный призыв дьячихи («— А вы останьтесь! — шепнула она, опустив глаза и трогая его за рукав»), почтальон «коснулся двумя пальцами ее шеи. Видя, что ему не сопротивляются, он погладил рукой шею, плечо...» [9:IV:384]. Савелий, удалив почтальона, воображает жену ведьмой, эротизируя и эстетизируя ее: «Оттого, что он по глупости, сам того не замечая, опозтизировал ее, она стала как будто белее, глаже, неприступнее <...> он коснулся пальцем ее затылка... подержал в руке толстую косу. Она не слышала... Тогда он стал смелее и погладил ее по шее» [9:IV:386] («Ведьма»). Жена сопровождает словесный отказ резким жестом: «Отстань! — крикнула она и так стукнула его локтем в переносицу, что из глаз его посыпались искры» [9:IV:386]. В обеих ситуациях эротическое событие не получает завершения.

Эротический дискурс отражает как осознанную, явную чувственность, так и потаенный эрос, выражаемый прежде всего взглядом, видением. Скрытой, неявной и потому особенно притягательной сексуальностью наделяется красивая женская шея: «Ярцев как-то радостно и застенчиво улыбался и все смотрел на Юлию, на ее красивую шею» [9:IX:91] («Три года»), «он увидел, как в тумане, белую шею и неподвижный, масляный взгляд дьячихи» [9:IV:382], «верхняя пуговка ее блузы была расстегнута, так что юноша видел и шею и грудь» [9:VI:199] («Володя»). Власть эроса предстает как непреодолимая сила, управляющая поведением человека: «Какая-то непобедимая и неумолимая сила толкнула ее по всему телу, и она припала к Савке» [9:V:33] («Агафья»).

Эротическим событием (по М. Эпштейну, эротемой) может стать пересечение границы открытого / закрытого, дозволенного / недозволенного [11]. Обнаженное (или частично обнаженное) тело может быть привлекательным и желанным: «И когда он увидал как следует ее шею и полные здоровые плечи, то всплеснул руками и проговорил: — Душечка!» [9:X:103] («Душечка»), «Он смотрел на ее шею и на спину, оголенную около шеи, и, казалось ему, понимал, отчего это француженки пользуются репутацией легкомысленных и легко падающих созданий; он тонул в этом облаке ароматов, красоты, наготы» [9:VI:392] («Дорогие уроки»), «она порхала около, дразня его своей красотой, своей открытой шеей» [9:IX:170] («Анна на шее»). Однако, в зависимости

от настроения и отношения наблюдателя, те же портретные детали могут восприниматься негативно: «Она была в белом платье, с открытой шеей, и это впечатление белой, длинной, голой шеи было для него ново и не совсем приятно» [9:X:9] («У знакомых»), «На этот раз Лаевскому больше всего не понравилась у Надежды Федоровны ее белая, открытая шея и завитушки волос на затылке» [9:VII:362] («Дуэль»). В подобных случаях мы имеем дело с несостоявшимся эротическим событием, поскольку восприятие и даже действие героя лишено эротического интереса: «он рванул ее за сорочку и увидел белое, как снег, чудное плечо. Но ему было не до плеч» [9:I:445] («Два скандала»).

Обнаженное тело может восприниматься как нагое и как голое. Нагое у Чехова обозначает телесность природную и эстетизированную, голое — тело, раздетое с неэротической или провокативной целью, бесстыдную демонстрацию плоти: «На столе, среди пировавших, <...> стояла полунагая блудница... Шелк и парча красивыми складками спускались с ее плеч, но красота не хотела прятаться под одеждой, а, как молодая зелень из весенней почвы, жадно пробивалась сквозь складки» [9:VI:458] («Без заглавия»). «Около двери <...> стояла Фекла, совершенно нагая... Тени на ней и блеск луны на коже как-то резко бросались в глаза, и особенно отчетливо обозначались ее темные брови и молодая, крепкая грудь» [9:IX:300 — 301] («Мужики»); «Емельян голый стоял по колена в воде <...> гладил себя по телу» [9:VII:58] («Степь»), «Васильев расстегнул пальто и сюртук и подставил свою голую грудь сырому снегу и ветру» [9:VII:218] («Припадок»). В рассказе «Невеста» смена эпитета, превращение дамы на пошлой картине в доме несостоявшегося жениха из «нагой» в «голую» означает для Нади окончательный разрыв с прошлым, освобождение от прежних условностей, называние вещей своими именами.

Разрушает эотику отсутствие стыдливости, бездушная обнаженность, «грубая», не просветленная духовно телесность. Конфликт рассказа «Ариадна» может быть осмыслен как столкновение эотики и «голой» сексуальности. В восприятии Шамохина героиня, даже в худших своих проявлениях, все равно эстетична: «Моего унижения было недостаточно, и она еще по ночам, развалившись, как тигрица, не укрытая, — ей всегда бывало жарко, — читала письма, которые присылал ей Лубков» [9:IX:127]. Сама же Ариадна подчеркивает демонстративность и бесстыдность своего поведения: «Если вы не перестанете надоедать мне вашими

поучениями, то я сейчас же разденусь и голая лягу вот на эти цветы» [9:IX:128].

Романтическая настроенность героев определяет нематериальность объекта влечения, лишает его телесности: «...она изображала из себя нечто в гимназическом вкусе, созданное природой специально для платонической любви... Бледненькая, хрупкая, легкая, — кажется, дуньте на нее, и она улетит, как пух, под самые небеса — лицо кроткое, недоумевающее, ручки маленькие, <...> талия тонкая, как у осы — в общем нечто эфирное, прозрачное, похожее на лунный свет, одним словом, с точки зрения гимназиста, красота неописанная...» [9:VII:118] («Огни»); «я обхватил рукой талию... и какую талию!... Тонкая, точно выточенная, горячая, эфемерная, как дыхание младенца!» [9:V:484 — 485] («То была она!»). Любопытно, что аналогичный эффект порождает нарциссическая самовлюбленность: «Княгине казалось, что ее тело качается не на подушках коляски, а на облаках, и что сама она похожа на легкое, прозрачное облачко...» [9:VII:247] («Княгиня»).

Восхищение объектом влечения может сочетать платоническое обожание и вполне плотское присвоение: «ножка ведь не то, что вот наши ножищи, а что-то этакое миниатюрное, волшебное... аллегорическое! Взял бы да так и съел эту ножку!» [9:V:123] («Счастливчик»). Снижая и заземляя идеальные устремления героев, Чехов напоминает о материальности плоти, отдавая дань гастрономии тела: «Вы отравлены этим красивым телом» [9:IV:44] («Три года»), «красивые, аппетитные рельефы тела» [9:IV:376] («Ведьма»), «на ее <...> круглых, сдобных плечах» [9:V:265] («Страдальцы»).

Телесный код в творчестве Чехова представлен широким набором признаков и характеристик. К признакам тела относятся *размер*: большое (крупное, громадное, массивное, распухшее) — маленькое (необъемистое), *объем*: толстое (пухлое, полное, повесное, грузное, сытое, упитанное, жирное) — худое (худощавое, жидкое, тощее, костлявое, тонкое, стройное), *вес* (тяжелое, легкое), *цвет* (белое, красное, багровое, розовое), *форма*: длинное, шаровидное, согнутое, паукообразное, сторбленное, *возраст*: молодое — старое (дряхлое), *консистенция*: черствое, мясистое, дряблое, обрюзглое, упругое, гибкое, рассыпчатое, мягкое, нежное, дрожащее, как желе; к характеристикам — *выносливость* (хрупкое, сильное, здоровое, хилое, слабое), *состояние* (беспокойное, утомленное, вертящееся, вялое, неповоротливое,

ленивое), *эстетическая оценка* (красивое — некрасивое), *социальный статус* (барское — непородистое).

Граница тела, как правило, совпадает с границей между телом и внешним миром: «Отлежал себе все тело от головы до пяток» [9:III:246] («Драма на охоте»). Психологическое воздействие извне может переживаться физиологически, как деформация кожного покрова: «чувствуя точно ржавчину на теле от только что испытанной чужой ненависти» [9:VII:426] («Дуэль»).

Тело являет собою нечто большее, чем просто сумма его частей: «И нос, и щеки, и брови, все черты, каждая в отдельности, были грубы и тяжелы, как мебель и печка в «проезжающей», но в общем они давали нечто гармоническое и даже красивое» [9:V:462] («На пути»). В то же время набор телесных составляющих далеко не всегда образует целостную, упорядоченную систему: «Представьте себе маленькую, стриженую головку с густыми низко нависшими бровями, с птичьим носом, с длинными седыми усами и с широким ртом... Головка эта неумело приклеена к тощему горбатому туловищу» [9:VII:159] («Красавицы»). Эмансипация отдельных частей тела может быть связана с острым переживанием: «все внутренности его задрожали и отяжелели, левая нога онемела, и он, не вынося дрожи, лег ничком на диван; ему слышно было, как переворачивались его внутренности и как непослушная левая нога стучала по спинке дивана» [9:VI:401] («Беда») или, напротив, угнетенностью душевной жизни: «Руки ее быстро двигались, все же тело, выражение глаз, брови, жирные губы, белая шея замерли, погруженные в однообразную, механическую работу и, казалось, спали» [9:IV:376] («Ведьма»).

Метонимическое изображение подчеркивает бездуховность персонажа, сводимого к вещно-телесным проявлениям: «осталось воспоминание только о длинных душистых волосах, массе мягких кружев и о маленькой ножке, в самом деле очень маленькой и красивой» [9:IX:95] («Супруга»); «тощая желтая рука госпожи Чаликовой, похожая на куриную лапку, мелькнула у нее перед глазами и сжала деньги в кулачок» [9:VIII:266] («Бабье царство»). Перед нами тела-фрагменты, то есть эмансипированные части тела, фигурирующие как «отдельная "вещь"» [4:212].

В иных случаях телесное комбинирование, метонимическая игра отражает утопический характер представлений героя: «если от сиреновой взять только плечи и руки, прибавить виски блондинки, а глаза взять у этой, что сидит налево... Он сделал в уме

сложение, и у него получился образ девушки, целовавшей его, тот образ, которого он хотел, но никак не мог найти за столом...», «в воображении его мелькали плечи и руки сиреневой барышни, виски и искренние глаза блондинки в черном, талии, платья, броши» [9:VI:413–415] («Поцелуй»). В мечтах Рябовича, героя рассказа «Поцелуй», метонимический телесный образ наполняется символическим значением: «С жадностью размечтавшегося человека он представил себе маленькие женские ноги, идущие по желтому песку» [9:VI:418]. В реальном эпизоде — единственном любовном «приключении» невзрачного офицера, наполнившем его жизнь новым ощущением и смыслом, — присутствуют «две мягкие, пахучие, несомненно женские руки», охватившие шею героя. Однако Рябович, чтобы досоздать мечтанный образ, воображает именно ножки, причем в свободном движении. «Оживив» силой своего желания эту телесную деталь, герой легко достраивает ее до целого: «...и совсем неожиданно в его воображении ясно вырисовалась та, которая целовала его и которую он сумел представить себе вчера за ужином. Этот образ остановился в его мозгу и уж не оставлял его» [9:VI:418].

Для робкого, скромного и бесцветного штабс-капитана женские ноги (по-видимому, босые) на песке не только воплощают эротическое очарование, телесную прелесть женщины, плотскую любовь, но и олицетворяют идеальную возлюбленную, образ которой порожден его тоской по любви, ласке, пониманию, искренности, жаждой одновременно и романтического чувства, и простого семейного счастья. Вполне вероятно, что импульсом для чеховского персонажа послужили известные пушкинские строки «о ножках», однако сам образ порожден его собственной фантазией. Лейтмотив «босых ножек» станет «наваждением» писателя-символиста Ф. Сологуба, причем среди разнообразных модификаций, представленных в его творчестве, можно найти и отраженно-чеховское: «Может быть, здесь она проходила, / Оставляя следы на песке...» [6:166], «На темном и сыром песке дорожек мелькают ее белые босые ноги...» [5:340]. Выделенные У. Шмидом функции этого мотива у Сологуба в редуцированно-свернутом виде заложены в чеховском рассказе: «во-первых, босые ноги обладают эротической привлекательностью и символизируют свободную любовь, не запятнанную общественной моралью; во-вторых, босоноготь парадигматически является противоположностью повседневности; в-третьих, она выражает некую обобщенную «правду бытия» [13:194–195].

Дискретность тела чревата возможностью его распада, нарушения целостности: «Мойсей Мойсеич, точно его тело разломалось на три части, балансировал и всячески старался не рассыпаться», «От избытка достоинства шея его была напряжена и подбородок тянуло вверх с такой силой, что голова, казалось, каждую минуту готова была оторваться и полететь вверх» [9:VII:42, 61] («Степь»); «каждая моя вера гнула меня в дугу, рвала на части мое тело» [9:V:470–471] («На пути»). Степень выраженности подобного эффекта зависит от силы ощущений и переживаний: «ему показалось, что вместо водки он проглотил кусок динамита, который взорвал его тело... Голова, руки, ноги — все оторвалось и полетело куда-то к черту, в пространство...» [9:VI:64] («Неосторожность»), «Лицо его, и руки, и поза были исковерканы отвратительным выражением не то ужаса, не то мучительной физической боли. Его нос, губы, усы, все черты двигались и, казалось, старались оторваться от лица, глаза же как будто смеялись от боли» [9:VI:39] («Враги»).

Чехов показывает разные варианты нарушения границ и смещения признаков мужского и женского, животного и человеческого, живого и неживого. Женственность мужчин и мужеподобие женщин чаще воспринимается как признак ущербности: «В его бритом, пухлом лице и во всей фигуре чувствовалось что-то бабье, робкое и смиренное» [9:VI:322] («Свирель»), «в лице отца Якова было очень много «бабьего»: вздернутый нос, ярко-красные щеки и большие серо-голубые глаза с жидкими, едва заметными бровями» [9:V:60] («Кошмар»), «Полная, плечистая дама с густыми черными бровями, <...> с едва заметными усиками и с красными руками» [9:IV:331] («Переполох»). Иногда же смещение признаков может объяснять притягательность, обаяние личности: «черты лица его были крупны, но ясны, выразительны и мягки, как у женщины» [9:V:27] («Агафья»).

Распространенным приемом становится сравнение человеческого тела с животным как способ дискредитации героя: «Пожал мягкую, потную руку и весь вздрогнул, точно раздавил в кулаке холодную лягушку» [9:I:361] («Живой товар»), «Кухарка, голоногая, толстая, тоже похожая на свинью» [9:X:60] («Крыжовник»), «Высокий, плотный мужчина с <...> бритым жирным лицом, похожим на коровье вымя» [9:II:351] («Певчие»). Такого рода уподобления могут быть характерологичны: «И в этих немигающих глазах, и в маленькой голове на длинной шее, и в ее стройности

было что-то змеиное» [9:X:156] («В овраге»), «полная дама с мелкими и хищными чертами, как у хорька» [9:IX:98] («Супруга»), «эта дама, очень полная, пухлая, важная, похожая на откормленную гусыню» [9:IX:182] («Дом с мезонином»). Подмена человеческого животным используется как комический прием: «обнял теплое тело <...> Около него лежала его большая собака Дианка» [9:III:15] («С женой поссорился»). Даже при позитивной эстетической оценке животное начало в человеке служит знаком аморальности, нравственной деградации личности: «она не спала и тяжело вздыхала, разметавшись от жары, сбросив с себя почти все — и при волшебном свете луны какое это было красивое, какое гордое животное!», — сказано о будущей убийце из повести «В овраге» [9:X:165].

Человеческое тело может уподобляться неживому предмету, подменяться искусственным, механизированным, приобретая черты манекена, куклы, марионетки. Возникают гротесковые, гибридные тела, тела-мутанты: «сухой, желчный коллежский советник, очень похожий на несвежего копченого сига, в которого воткнута палка» [9:V:457] («Кто виноват?»); «Представьте вы себе высокую, костистую фигуру со впалыми глазами <...>, прибавьте к этому поразительное сходство со скелетом, которого заставили двигаться на винтах и пружинах» [9:IV:176] («Средство от запоя»); «...подводчик представлял из себя длинную, прямолинейную фигуру с сильно покатыми плечами и с плоской, как доска, спиной. Он держался прямо, как будто маршировал или проглотил аршин, руки у него не болтались, а отвисали, как прямые палки, и шагал он как-то деревянно, на манер игрушечных солдатиков, почти не сгибая колен и стараясь сделать шаг возможно пошире» [9:VII:50] («Степь»).

Живое может сближаться с мертвым: «Худой, как скелет, с открытым ртом и неподвижный, он походил на труп» [9:III:262] («Драма на охоте»), «она говорила, ела, но во всей ее фигуре было уже что-то мертвенное и даже как будто чувствовался запах трупа» [9:IX:210] («Моя жизнь»). Превращению живого в мертвое способствует мотив одеревеневшего или окаменевшего тела: «Его протянутые вперед руки с сжатыми кулаками, откинутая назад голова, необычайно широкие плечи придают ему не человеческий, не живой вид; весь он точно окаменел» [9:IX:341] («Свадьба»), «Сидит на козлах, протянув вперед прямые, точно деревянные руки» [9:X:40] («Ионыч»). В то же время сила страсти

и воображения, как в античном мифе о Пигмалионе, способна оживлять неживое: «Перед ним белели уже не куски мрамора, а прекрасные тела, он видел формы, которые стыдливо прятались в тени деревьев, ощущал тепло» [8:Х:32] («Ионыч»).

Как видим, в текстах Чехова представлен широчайший диапазон телесных проявлений, форм и функций телесности. Соматические образы и характеристики играют первостепенную роль в формировании целостного облика чеховских героев, без них невозможно раскрытие характера, описание внутренней жизни и эволюции персонажа. Телесный код органично вписывается в чеховский художественный и эпистолярный дискурс. Телесностью поверяется отношение героя к самому себе, к другому человеку, к обществу, к морали, природе. Язык тела может выразить потаенные движения души. Телесные метаморфозы, подмены, гибриды обнаруживают сложность и многообразие человеческой природы, а также пределы ее возможностей. Разнообразие и многофункциональность соматических образов и трансформаций, представленных в художественных и эпистолярных текстах (автономизация и релятивизация тела, его дискретность, телесное комбинирование, нарушение телесных границ, замещение признаков, механизация тела и т. д.) позволяют предположить, что чеховские интуиции в области телесного в значительной мере предвзряют осмысление этого феномена литературой и культурой XX века.

ЧАЕПИТИЕ В СУМАХ И НЕ ТОЛЬКО

Авось и распарит кручину
Хлебнувшая чаю душа!

А. Блок

И где-то вдалеке шумят за чаем речи...

В. Брюсов

В культуре и быте каждого народа есть традиционные ситуации, в которых особенно отчетливо проявляются особенности национального уклада и национального характера. Одной из таких ситуаций является чаепитие. Существуют разные варианты чайного застолья: английский «five-o'clock tea», китайская и японская чайные церемонии, тибетское и монгольское чае-едение, узбекское чаепитие по принципу «пиала идет по кругу», наконец, русское семейное чаепитие. Русское чаепитие не столь ритуально, как, скажем, японское, однако ничуть не менее важно для характеристики национального сознания и самосознания. В. Соллогуб назвал чай «отрадой русского человека во всех случаях его жизни» («Тарантас») [10:237]. О русском чаепитии, как о Пушкине, можно сказать, что это наше все — в том смысле, что ситуация чаепития оказывается универсальной формой застолья, в которой каждый из нас принимает участие, осознанно или неосознанно самовыражаясь, и которая обозначает принципиальные константы национального бытия, позволяя в бытовой оболочке увидеть онтологическое содержание.

Русские писатели сами были любителями чая, и, храня верность жизненной правде, отражали разные варианты отечественного чаепития в его традиционной и нетрадиционной семантике. Хотя исследователи отмечают бесперспективность «любых попыток унификации русской чайной традиции» [5:67], в ней все же просматривается инвариантное смысловое ядро. Чаще всего чай в русской классике оказывается устойчивой приметой быта, символом домашнего уюта, средством сближения людей, «утепления» отношений между ними. Чайная трапеза предполагала интимный круг домочадцев, размеренность, неспешность, уют и согласие, приобретая характер патриархальной идиллии [14].

Однако семантика чаепития могла быть и иной. В творчестве Ф. Достоевского оно приобретает «ярко выраженные знаковые

функции» [9:257]. Для Макара Девушкина («Бедные люди») возможность выпить чаю — «знак социальной устойчивости и собственного достоинства» [9:257], примета приличного человека и средство выглядеть таковым в глазах окружающих: «Оно, знаете ли, родная моя, чаю не пить как-то стыдно; здесь все народ достаточный, так и стыдно. Ради чужих и пьешь его, Варенька, для вида, для тона; а по мне все равно, я не прихотлив» [1:34]. В «Записках из подполья» рождается афоризм, ставший квинтэссенцией обывательского эгоизма: «Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить» [2:543]. Чаепитие становится для героя «знаком эгоцентрического противостояния миру», тогда как «чай с сахарцем» оборачивается «утешительной малостью», «успокаивающей душу иллюзией добра, справедливости и т. д.» [9:257 — 258].

Чехов как человек и писатель не был исключением из правил. Где бы он ни находился, — дома в семейном кругу, в гостях у Суворина, в сумской усадьбе Линтваревых, на Сахалине, за границей — чай и чаепитие были неременной частью повседневного быта и бытовой культуры, предметом забот и объектом оценки: «Чай в дороге — это истинное благодеяние. Теперь я знаю ему цену и пью его с остервенением...»; «Пью великолепный чай, после которого чувствую приятное возбуждение» [12:IV:81, 108], «Зато вас не посадят пить чай без скатерти», «Чай у нас подают, как в хороших домах, с салфеточками» (12:IV:79, VIII:173) и т. д. Чаепитие — одна из вех циклического бытового времени, родственного времени идиллическому. Сумская идиллия первого «дачного» чеховского года невозможна без чайной «отметины»: «В час мы обедаем, в 4 пьем чай; ужинаем в 10» [12:II:272]. Почти все произведения Чехова, написанные в Сумах или связанные с сумскими впечатлениями («Скучная история», «Леший», «Рассказ неизвестного человека», «Именины», «Красавицы»), включают описание чайного застолья в самых разных вариантах — значит, линтваревский чай «в четыре часа» был не просто установленной трапезой, но и творческим стимулом.

В прозе и драматургии Чехова упоминание о чаепитии является, пожалуй, наиболее распространенным «общим местом». В чеховских записных книжках находим такие заготовки: «герой целый день пьет чай», «N. все время от утра до ночи чай пьет» [13:XVII:89, 99]. Чаепитие становится универсальным времяпрепровождением, отождествляется с самой жизнью: «И то и дело “чаю напив-

шись" или "напимшись", и похоже было, как будто в своей жизни она только и знала, что чай пила»; « — А потом что? — спросил Сисой в соседней комнате. — А потом чай пили... — ответила Марья Тимофеевна» («Архиерей») [13:Х:192, 193]. Чехов использует традиционный для русской литературы мотив *совместного чаепития* (семейного, соседского, дружеского, праздничного, по случаю гостей), знаменующего домашность, семейственность, человеческое достоинство, несуетность, особый темп и способ национального, освященного традицией бытия: «В полночь пил у них чай в тихой, семейной обстановке» («О любви») [13:Х:70]; «...пошли в дом и стали пить чай из старинных фарфоровых чашек, со сливками, с сытными, сдобными кренделями — и эти мелочи опять напомнили Коврину его детство и юность» («Черный монах») [13:VII:232].

Особое место среди разновидностей чеховского чаепития занимает ситуация «*чай вгосте*». Здесь возможны самые разные варианты: от попытки наладить родственные отношения («Она пришла в столовую, чтобы вместе пить чай (с отцом. — Т. Ш.) («Три года»); «Приходила ко мне сестра и пила со мною чай» («Моя жизнь») [13:IX:63, 265]) до явно или неявно выраженного любовного интереса («Она в своем садике пила чай с ветеринаром» («Душечка») [13:Х:108]; «Мы отсюда поедем вместе чай пить <...> Я этого требую» («Три года») [13:IX:41]). В «Рассказе неизвестного человека» герой описывает повседневный бытовой эпизод: «После вечерней прогулки мы каждый раз пили чай в ее номере и разговаривали», но героиня позднее расшифрует эту ситуацию вовсе не столь невинно: «постоянно эти обожающие глаза, вздохи, благонамеренные разговоры о близости, духовном родстве <...>, а в перспективе — я любовница» [13:VIII:200, 206, 207]. В «Даме с собачкой» духовное единение героев не получает семейно-бытового воплощения, что проявляется в одиноком чаепитии Гурова: «когда пил чай, она все стояла, отвернувшись к окну...» [13:Х:142]. Напомним, что совместное чаепитие супругов входило в старинный русский брачный ритуал, символизируя их единство у семейного очага.

Чай в одиночестве воспринимается как аномалия. Он может знаменовать претензии героя на особые привилегии, на исключительность («Серебряков. <...> пришлите мне чай в кабинет, будьте добры! Мне сегодня нужно еще кое-что сделать» («Дядя Ваня») [13:XIII:66]), быть выражением отчуждения, обособленности или

неприязни: «На столе тихо кипел самовар, и только один Саша пил чай» («Невеста») [13:X:205]; «В столовой за вечерним чаем сидела одна только тетка <...>. Петр Михайлыч сел на другой конец стола (он не любил тетки) и стал молча пить чай» («Соседи») [13:VIII:57]; «Марья Васильевна сидела и пила чай, а за соседним столом мужики, распаренные чаем и трактирной духотой, пили водку и пиво» («На подводе») [13:IX:339]. Е. Фарыно, рассматривая мотив чая в «Мужиках» и «На подводе», интерпретировал его как знак социального отчуждения и вместе с тем выражение «тоски за другим», «поиска духовного общения» [11:189].

Хотя чаепитие традиционно воспринимается как домашняя трапеза, его *пространство* предельно расширяется. Собственно говоря, оно не требует особого пространства: это может быть трактир, веранда, беседка, вагон, баня, гостиничный номер, пикник на природе. Правда, в этих случаях объединяющая и гармонизирующая роль чайной трапезы нередко существенно ослабляется или вообще игнорируется. Пространственное перемещение способно разрушить чайную идиллию. Героиня «Рассказа госпожи NN» замечает, как меняется впечатление от деревенских знакомых с переездом в город: «Когда в городе поишь их чаем, то кажется, что на них чужие сюртуки и что они слишком долго мешают ложечкой свой чай» [13:VI:452]. Изменение пространства чайного обряда вносит в ситуацию чаепития элемент неестественности, что становится знаком настоящего или грядущего неблагополучия: «Зинаида Федоровна, чтобы не видеть Поли, обедала и пила чай у себя в комнате» («Рассказ неизвестного человека») [13:VIII:175]; «На ковре перед террасой большого дома мы пили чай» («Моя жизнь») [13:IX:213]; «Егор Семеныч и Таня сидели на ступенях террасы и пили чай» («Черный монах») [13:VIII:250]. В рассказе «Именины» чаепитие на острове обнажает разобщенность персонажей и душевный дискомфорт главной героини: «Один просил без сахара, другой — покрепче, третий — пожире <...>. Одни, занятые разговорами, пили чай медленно <...>, другие <...> выпивали стакан за стаканом <...>. Никто не понимал, что все эти мелочи были мучительны для хозяйки» [13:VII:186 — 187]. Во всех случаях неестественное чаепитие предваряет трагические события в судьбах героев — безысходное прозрение Зинаиды Федоровны, обреченный роман Клеопатры Полозовой, смертоносный разрыв Коврина и Песоцких, семейную сцену и потерю ребенка Ольгой Михайловной.

Разрушение ритуала неизменно свидетельствует о потрясениях домашнего уклада: «Несмотря на позднее время, в столовой прислуга, мужская и женская, пила чай. Какой беспорядок!» («Три года») [13:IX:13]. В пьесе «Дядя Ваня» остывший или поданный не вовремя чай показывает, что с приездом Серебряковых жизнь выбилась из привычной колеи. Лишь отъезд гостей возвращает к прежнему размеренному существованию: «Опять заживем, как было, по-старому. Утром в восьмом часу чай, в первом часу обед, вечером — ужинать садиться; все своим порядком, как у людей... по-христиански» [13:XIII:106]. Здесь отчетливо проявлена *амбивалентность* чайного ритуала, его гармонизирующая и одновременно энтропирующая способность. На фоне катаклизмов XX столетия чайный «космос» будет осмысляться как противостояние душевному и социальному хаосу, связываясь с неким представлением «об идеальной родине» [3:86 — 100; 6:27].

Однако в качестве неизменной составляющей повседневного ритуала чаепитие может восприниматься как квинтэссенция обывательской рутины: «Для меня теперь нет более тяжелого зрелища, как счастливое семейство, сидящее вокруг стола и пьющее чай» («Крыжовник») [13:X:64]. Переживающая духовный кризис героиня «Моей жизни» горько вопрошает: «Для чего я жила до сих пор? <...> В лучшие годы своей жизни только и знать, что записывать расходы, разливать чай, считать копейки...» [13:IX:232].

Важной особенностью русской чайной традиции является ее *продолжительность*: «Иван Иваныч пил уже седьмой стакан...» («Жена»); «Пил он чай всегда подолгу, по-московски, стаканов по семи в один раз» («Невеста») [13:VII:467, X:205]. В «Осколках московской жизни» приводится трагикомическая версия русского чаепития — чайное пари, воплощающее такие черты национального характера, как размах, азарт, широта натуры, забывающей о разумных ограничениях. Речь идет о «двух московских малых, которые поспорили на тему "кто больше чаю выпьет"». Один из этих двух малых принялся пить чай; пил, пил, долго пил и... наверное, выиграл бы пари, если бы не отдал богу душу» [13:XVI:77].

Вторая национальная примета чайного чина — *застольные беседы*. Споры и разговоры за чаем — непременная черта чеховских чаепитий («Волк», «Огни», «Скучная история», «Учитель словесности», «Дядя Ваня» и др.). Правда, в записной книжке писатель высказался по этому поводу достаточно резко: «Интеллигенция никуда не годна, потому что много пьет чаю, много гово-

рит, в комнате накурено, пустые бутылки...» [13:XVII:100]. Однако в реальной жизненной ситуации молчание за чаем для Чехова означает душевный упадок или дисгармонию: «Книппер в Ялте. Она в меланхолии. Вчера она была у меня, пила чай; все сидит и молчит» (из письма М. П. Чеховой) [12:VIII:231].

Русское чаепитие, в отличие от восточного, направлено не на самоуглубление, а на объединение людей, раскрывающихся навстречу друг другу. Поэтому чай может действовать умиротворяюще: «За чаем хмурое лицо старика Малахина немного проясняется» («Холодная кровь»); «Около самовара наш разговор, слава богу, меняется» («Скучная история») [13:VI:377, VII:283]. *Второстепенность* чаепития, приобретающего роль придатка к иному занятию, становится косвенным свидетельством отпадения от национальных устоев и моральных основ (так, в «Рассказе неизвестного человека» циничные и бездушные гости петербургского чиновника Орлова играют в карты и пьют чай).

Поведение за чайным столом часто приобретает *характерологическое* и *психологическое* значение. Чай стоя или чай впопыхах разоблачают псевдоделовитость и душевную очерствелость героев. Таковы равнодушные к чужим бедам и чувствам Топорков и Белавин: «Лицо доктора было <...> безмятежно и сухо. Он быстро допивал чай» («Цветы запоздалые») [13:I:407], «Остановится у стола, отопьет из стакана с аппетитом и опять ходит...» («Три года») [13:IX:21]. Характеристике егорушкиного дяди Кузьмичева, лицу которого «привычная деловая сухость» придавала неуловимое, «инквизиторское» выражение, вполне отвечает манера его «чайного» поведения: «Дядя торопливо поздоровался, сел за стол и стал быстро глотать чай» («Степь») [13:VII:99]. Расхождение в чайных привычках чревато конфликтами: «Контрабас пил чай вприкуску, а флейта внакладку, что при общинном владении чая и сахара не могло не породить сомнений» («Контрабас и флейта») [13:IV:191].

Чайный обряд включает *ритуальные знаки-жесты* (внесение самовара, заваривание и разливание чая, размешивание сахара, причем не только в своем, но и в чужом стакане, как знак особого внимания и приязни («Идиллия — увы и ах!», «Живой товар»)), *речевые клише* («чай да сахар», «пожалуйста чай откусать»), особые *атрибуты-символы* (самовар, скатерть, чайная посуда, варенье). Только в России пили чай вприкуску, из блюдечка, да еще держа его особым образом: «Он держал на пяти

пальцах правой руки блюдечко и пил чай, причем так громко кушал сахар, что Гришину спину подирал мороз» («Кухарка женится») [13:IV:135]. Особую роль в чайном ритуале играет самовар. Это столь неотъемлемая примета национального обихода, что с ним то и дело сравнивают человека: «И в моей груди стало так тепло, как будто в ней поставили самовар» («Пропавшее дело»); «Человек, братец ты мой, все равно что самовар. Не все он стоит в холодке на полке, но, бывает, и угольки в него кладут: пш... пш! <...> Несчастья закаляют душу. <...> ты выскочишь из беды, перемелется — мука будет» («Иванов») [13:I:203, XII:50 — 51]. В литературе XX века используется обратный прием — самовар приобретает антропоморфные черты (к примеру, Иван Иванович Самовар у Д. Хармса). Судьбоносность самовара подчеркивают связанные с ним приметы: самовар гудел — не к добру («Нахлебники», «Три года», «Моя жизнь», «Дядя Ваня», «Вишневый сад»). Самовар — сердце и душа дома, поэтому его утрата переживается как семейная трагедия: «Было что-то унижительное в этом лишении, оскорбительное, точно у избы вдруг отняли ее честь. Лучше бы уж староста взял и унес стол, все скамьи, все горшки — не так бы казалось пусто» («Мужики») [13:IX:304]. В пьесе «Три сестры» есть немного загадочный эпизод с серебряным самоваром, который Чебутыкин дарит Ирине. Подарок вызывает горячее возмущение сестер и общий «гул удивления и недовольства». Столь неадекватная реакция допускает различные толкования — дорогой и ненужный подарок, проявление мещанского шика и проч. [15:110]. В этом эпизоде можно усмотреть и скрытый подтекст: по мнению М. Валенси, серебряный самовар ассоциируется с 25-летием супружества и содержит намек на чувства и отношения, связывающие Чебутыкина с матерью Ирины [16:224]¹.

По участию и роли в чайном ритуале определяется социальный и семейный статус. Липа из повести «В овраге», так и не прижившись в богатой семье мужа, смиренно пьет чай на кухне, с кухаркой. Напротив, для героя рассказа «Нахлебники», как и для Макара Девушкина, чай важен как средство самоутверждения, это «чаепитие для других»: «Экая доля собачья! Чаю нету! Добро бы, простой мужик был, а то ведь мещанин, домовладелец. Срамота!» [13:V:283].

¹ Выражаю благодарность А. Г. Головачевой, обратившей мое внимание на этот источник и ассоциацию с «серебряной» свадьбой.

В чайной церемонии доминирует женщина, это ее право и обязанность: «Юлия <...> вышла в столовую, заварила чай — это было на ее обязанности — и налила отцу стакан» («Три года») [13:IX:21]; «Она у него на квартире вместо жены и хозяйки, чай разливает, гостей принимает и остальное прочее, как венчаная» («Письмо») [13:VI:156].

Драматическую ноту вносит в жизнь героев ситуация несостоявшегося чаепития. Она может быть вызвана запретом: «Он не велел ей пить чай, потому что и без того расходы большие, и она пила только горячую воду» («Скрипка Ротшильда») [13:VIII:299]. В рассказе «Ведьма» ревнивый муж мешает чайному угощению, поскольку чаепитие в этом случае выступает как искушение, форма обольщения (см. об этом: [7:291 — 292]). Другой вариант несостоявшегося чаепития — отказ от чая как демонстрация обиды, ущемленного достоинства или интеллигентской гордыни («Первый дебют», «Три года»). Отказ, в свою очередь, может причинить обиду: «Неужели я уж такой нехороший человек, что у меня нельзя даже чай пить?» («Степь») [13:VII:33].

Возможна и противоположная ситуация: герои просят чая, но не получают его. При этом каждый пытается найти компенсацию по собственному вкусу: «Поневоле будешь водку пить, коли чаю не дают!» («Жилец») [13:V:382]; «Вершинин. Что ж? Если не дают чаю, то давайте хоть пофилософствуем» («Три сестры») [13:XIII:145].

Оборотной стороной русского чайного обряда становится низкая культура чаепития: «От чая пахло рыбой, сахар был огрызанный и серый, по хлебу и посуде сновали тараканы» («Мужики») [13:IX:284]; «Лука подал грязный самовар, чайник с отбитым носиком и три чашки» («Первый дебют») [13:IV:309]. «Чайные натюрморты» Чехова, как правило, не слишком привлекательны: «Перед ними на столе кипящий самовар, пустая водочная бутылка, чашки, рюмки, порезанная колбаса, апельсинные корки и прочее» («На гулянье в Сокольниках») [13:III:237]. В таких условиях чай не столько доставляет наслаждение, сколько вызывает отвращение. Вариацией подобного чаепития является чай в угоду: «Он молча, с меланхолическим лицом, в угоду старику, выпил две чашки противного чаю» («Отец») [13:VI:274]; «Чай скверный, отдает плесенью, а не пить нельзя: дедушка обидится» («В приюте для неизлечимо больных и престарелых») [13:III:91].

В русском сознании чаепитие так или иначе соотносится с винопитием. Это может быть альтернативное соотнесение, поскольку в чае как бы заложена идея трезвости [3:87]. В рассказе «Кухарка женится» жених-извозчик, желающий зарекомендовать себя с лучшей стороны, стойко противостоит провокационным уговорам няньки: «Да что вы все чай да чай? Вы бы водочки выкушали!» [13:IV:135]. Отказывающийся от чая доктор Астров выпить водочки соглашается, тем самым как бы вынося себе окончательный приговор, ставя последнюю точку в надеждах на счастье и в собственной жизни («Дядя Ваня»). Однако часто эти две трапезы сближаются — сосуществуя или даже совмещаясь: «В трактире <...> пил чай и водку» («Встреча»), «Пьют шампанское и чай, все идет чинно и степенно» («Свадьба») [13:VI:125, 344]; «Я подал ему стакан чаю и графинчик с коньяком» («Рассказ неизвестного человека») [13:VIII:184] и т. д. Заметим для сравнения, что в украинской литературе отражена сходная тенденция, однако в несколько иной трактовке: в произведениях И. Котляревского, Г. Квитки-Основьяненко, П. Мирного и др. чаепитие «контекстуально поєднується з алкоголем <...>, створюючи до того ж своєрідну опозицію, кожна із складових якої (чай і алкоголь) означає принципово різний культурний простір — зазвичай простір сімейного і несімейного (протитуційного, безчесного і т. ін.) життя» [8:214].

В русской традиции чаепитие и винопитие охотнее обнаруживают точки соприкосновения. Порой эти действия как бы обмениваются атрибутами, граница между ними размывается: «На окне стояли четвертные бутылки с ягодами и водкой. Я налил себе чайную чашку и с жадностью выпил, потому что мне сильно хотелось пить» («Моя жизнь») [13:IX:276]. Герои томятся жаждой, как будто путники в пустыне, превращаясь в чайных пьяниц: «Вершинин. Чаю хочется. Полжизни за стакан чаю!» («Три сестры») [13:XIII:145]; «Мучительно хочу чаю <...> Душа горит. <...> Полцарства за стакан чаю!» («Три года») [13:IX:41, 42].

Разрушение структуры и семантики чайного обряда порождает ситуацию античаепития. Ее главная примета — разрушение гармонии: « — Вы лжете! — повторил Володя и ударил кулаком по столу с такой силой, что задрожала вся посуда и у татапа расплескался чай» («Володя») [13:VI:208]. Стрессовая ситуация может придавать чайному ритуалу машинальный характер: «Теперь ведь и курят, и чай пьют под влиянием аффекта. Вы вот в волне-

нии мой стакан захватили вместо своего и курите чаще обыкновенного» («Драма на охоте») [13:III:414]. При этом чаепитие утрачивает весь спектр своих значений и возможностей: «В сильном волнении не заметила, как оба потом вошли в дом, как сели чай пить» («Душечка») [13:X:110].

У Чехова встречаются необычные, нетрадиционные разновидности чаепития — это чаепитие в сумасшедшем доме и на каторге. Герои «Палаты № 6» «...пьют из оловянных кружек чай, который приносит из главного корпуса Никита. Каждому полагается по одной кружке» [13:VIII:81]. В контексте национальной чайной традиции эта единственная кружка предстает как еще одно ущемление в правах и без того обездоленных людей. В сахалинских письмах Чехова приведен поразивший писателя эпизод: «Когда однажды в руднике я пил чай, бывший петербургский купец Бородавкин, присланный сюда за поджог, вынул из кармана чайную ложку и подал ее мне, а в итоге я расстроил себе нервы и дал себе слово больше на Сахалин не ездить» [12:IV:134]. Этот жест доброй воли со стороны заключенного показывает, что объединяющая и гуманизирующая роль чаепития проявляется даже в условиях каторжного острова. Описанные ситуации предваряют тюремное и лагерное чаепитие, составившее определенное направление в общественной жизни и литературе XX века («Колымские рассказы» В. Шаламова, «Сад гефсиманский» И. Багряного и др.). В тюремном быту чай (как и сигареты) — «общак», они в равной мере принадлежат всем арестантам, «семье», а не отдельной личности [4], поэтому купец-поджигатель, делясь ложкой, воспринимает Чехова как своего и вместе с тем предпринимает, быть может, неосознанную попытку поддержать свое человеческое достоинство, хоть на миг преодолеть границу, отделяющую его от свободных людей.

Таким образом, в творчестве Чехова чаепитие является знаковой ситуацией и приобретает богатую семантику, позволяющую рассматривать его как мифологему русского сознания и национальной ментальности. Хотя Чехов продолжает «чайные» традиции русской литературы, в его произведениях прослеживаются семантические трансформации мотива и ситуации чаепития, усложнение и расширение их смысловых значений, связанные со сменой литературных формаций и социально-исторического контекста.

Идеальная семантика чайного мотива (детство, спасение, умиротворение, соборность, рай, вечность) в произведениях Чехова

актуализируется в мотиве несостоявшегося чаепития и разрушается в ситуации античаепития, связанных с распадом гармонических оснований человеческого бытия, сменой традиционных пространственных, аксиологических и коммуникативных характеристик. Чаепитие может приобретать черты «публичности», протеста либо провала. В творчестве Чехова создана своеобразная «энциклопедия чаеванья», где можно найти практически все возможные варианты и трансформации чайной семантики, в том числе и те, что предвещают трансформации чайной традиции в быту и литературе последующих лет.



КОНТЕКСТ И ИНТЕРТЕКСТ

ПУШКИНСКИЙ ГОД В ТВОРЧЕСТВЕ ЧЕХОВА

Не твоих ли звуков сладость
Вдохновляла в те года?
Не твоя ли, Пушкин, радость
Окрыляла нас тогда?

А. Блок

1899 год вошел в историю русской культуры как год Пушкина. Первыми в юбилейную орбиту вовлекаются, конечно же, литераторы. Не стал исключением и Чехов. Уже в январе он выбран в комиссию по устройству пушкинских праздников в Ялте и активно участвует в работе этой комиссии. В марте перерабатывает рассказ «В лесу» для пушкинского сборника. От участия в московских торжествах Чехов уклонился. На просьбу С. Дягилева написать статью о Пушкине для журнала «Мир искусства» тоже последовал отказ: «...я никогда не писал и не пишу статей... Пишу я только беллетристику, все же остальное чуждо или недоступно мне» [10:VIII:183]. Период многописательства был уже далеко позади, и в 1899 году Чехов-беллетрист печатает всего четыре новых произведения: «По делам службы», «Душечка», «Новая дача» (написаны в ноябре-декабре 1898 года), «Дама с собачкой» (октябрь 1899 года). В отличие от рассказов предшествующих лет, эти тексты не содержат явных переключек друг с другом, не тяготеют к циклизации. Но все они так или иначе восходят к Пушкину, это в полном смысле слова произведения пушкинского года.

Рассказ «По делам службы» вызывает, пожалуй, больше всего пушкинских ассоциаций. Центральное место в структуре рассказа занимает мотив метели, метельного кружения. Этот мотив проходит через все произведение и вызывает в памяти читателя «Бесов», «Метель», «Капитанскую дочку». Метель задерживает путников, сбивает их с дороги, заставляет кружить в снежном мареве, блуждать в темноте; метель нагоняет тоску и страх, заполняет все видимое пространство, становится символом духовного бездорожья, запутанной, бесцельной, тяжелой жизни, где человек одинок и не знает ни покоя, ни радости.

Мотивы тоски, отчужденности от мира, одиночества среди враждебных стихий позволяют сблизить «По делам службы» и с повестью «Гробовщик». Переключек здесь множество. Профессии героев так или иначе связаны со смертью (гробовщик, врач, следователь), поэтому покойник легко включается в бытовую ряд: изба, печь, стол, мертвое тело, новые резиновые калоши. Вводится мотив живого мертвеца: следователю в полусонном забытии кажется, что покойник ходит. Хотя в снах героев парадоксальным образом сближаются живые и мертвые, ночные видения становятся отражением реальности. Гости гробовщика — обслуженные им «клиенты» — остаются, как были при жизни, бедными и богатыми и при этом помнят его жульничество («продал гроб сосновый за дубовый»). Самоубийца Лесницкий и сотский Лошадин, бредущие по снегу в лыжинском сне, не знают покоя и в реальной жизни: самоубийцу три дня не могут похоронить без вскрытия, а старик сотский « всю свою жизнь каждый день ходит от человека к человеку » [11:Х:99].

Сон подводит Лыжина к нравственному прозрению: «Он чувствовал, что это самоубийство и мужицкое горе лежат и на его совести. Мириться с тем, что эти люди, покорные своему жребию, взвалили на себя самое тяжелое и темное в жизни — как это ужасно!» [11:Х:100]. Сон Адриана Прохорова свидетельствует о неосознанном ощущении героем своей вины, а «мораль» его может быть выражена словами старика Лошадина: «на свете неправдой не проживешь». Для Лыжина мириться с чужой бедой, а для себя мечтать о счастливой жизни — значит мечтать о новых самоубийствах. Эта мысль о жизни за счет смерти в какой-то степени развивает профессиональный парадокс «Гробовщика», герой которого в буквальном смысле живет смертью своих клиентов. Следователь Лыжин не может относиться к смерти с

профессиональным равнодушием, и это возвышает его в глазах автора.

Образ Лошадина и его роль в сюжете расширяют пушкинские ассоциации. Служба этого героя напоминает «должность» станционного смотрителя — «сущего мученика четырнадцатого класса»: «Не настоящая ли каторга? Покою ни днем, ни ночью. Всю досаду, накопленную во время скучной езды, путешественник вымещает на смотрителе... Погода несносная, дорога скверная, ящик упрямый, лошади не везут — а виноват смотритель. В дождь и слякоть принужден он бегать по дворам; в бурю, в крещенский мороз уходит он в сени, чтоб только на минуту отдохнуть от крика и толчков раздраженного постояльца» [7:VI:129 — 130]. Лошадин жалуется Лыжину: «Господа нынче строгие, обижаются все. Ты ему бумагу принес — обижается, шапку перед ним снял — обижается. Ты, говорит, не с того крыльца зашел, ты, говорит, пьяница, от тебя луком воняет, болван, говорит, сукин сын... У людей праздник, а я все хожу... Летом оно ничего, тепло, сухо, а зимой или осенью оно неудобно» [11:X:89].

Во внешности и судьбах героев также заметно сходство: это седые, сторбленные, истрепанные старики со слезящимися глазами, пьющие и одинокие, благополучие которых погублено их детьми. В то же время по сюжетной логике рассказа соцкии — своего рода вожатый. Он упорно освещает дорогу приезжим, жалеет молодого следователя, пытается руководить им. Лошадин постоянно возникает из метели и бездорожья, как пушкинский Пугачев, и встреча с ним тоже играет важную роль в духовно-нравственном возмужании героя, помогает выстроить систему ценностей.

Сновидение подводит Лыжина к осознанию скрытых связей и закономерностей бытия, к выводу о единстве всего сущего: «Какая-то связь, невидимая, но значительная и необходимая, существует между всеми, всеми; в этой жизни, даже в самой пустынной глуши, ничто не случайно, все полно одной общей мысли, все имеет одну душу, одну цель... Это части одного организма, чудесного и разумного, для того, кто и свою жизнь считает частью этого общего и понимает это» [11:X:99]. Философская проблематика и тип лирической ситуации — одинокий самоанализ, поиск смысла, оправдания и утешения для самого себя и жизни в целом — сближает чеховский рассказ со «Стихами, сочиненными ночью во время бессонницы». Порожденные аналогичной ситуацией «Размышления» Марка Аврелия послужили источником

не только для Чехова (на что обратил внимание А. Собенников [8:213]), но и для Пушкина. Пушкинская «жизни мышья беготня» — по всей вероятности, слегка измененная цитата из Марка Аврелия, сравнившего житейскую суету с «беготней напуганных мышей» [1:36]. И для Пушкина, и для Чехова важно этическое содержание мыслей и поступков, чувство личной ответственности, отсюда общий мотив вины (у Пушкина «укоризны»). Вместе с тем, пушкинский фон чеховского рассказа разрушает итоговость истины, открывшейся герою. Лыжину кажется, что он постиг истину, проник в тайну бытия, на самом же деле важным оказывается поиск смысла, а не его обретение («Я понять тебя хочу, смысла я в тебе ищу»). Жизнь по-прежнему хаотична и непредсказуема: «Метель и больше ничего» [11:X:100].

Неабсолютность прозрения Лыжина подтверждается и «оперным» мотивом: старик Лошадин напоминает ему колдуну в опере, а свой обличительный монолог герою сна, идущие через метель, поют, точно в театре. По всей вероятности, Чехов имел в виду известную оперу А. Аблесимова «Мельник — колдун, обманщик и сват», представляющую народную жизнь в театрализованном, водевильном варианте. «Оперный» мотив в своем развитии соотносится с пушкинской темой: дочери фон Тауница поют дуэт из «Пиковой дамы». Приезд доктора и следователя в дом фон Тауница напоминает приезд Онегина на бал: быстро несется тройка по темной аллее, и из темноты возникает яркий свет подъезда и окон, великолепные светлые комнаты, музыка, танцы, красивые девушки. Сравнение подготовлено цитатой: в дороге герой вспоминает строки из пушкинского романа: «Бразды пушистые взрывая...», — думал вяло следователь, глядя, как пристяжная работала ногами» [11:X:94]. В новом контексте цитата реализует свои метонимические возможности и используется автором по принципу контраста: «думал вяло» — «летит кибитка удалая». В то же время хрестоматийный пушкинский текст, механически воспроизведенный героем, обесмысливается и превращается в речевой шаблон, «в "вялый" знак действия, ни о чем, в сущности, не говорящий: в стихе при подобном восприятии утрачивается всякое содержание» [12:150].

Литературные и театральные мотивы становятся знаками культуры и контрастируют с мрачной, тяжелой, нищей действительностью. Однако приметы культуры оказываются внешними, поверхностными, как плохое пение барышень фон Тауниц.

Литературность и театральность восприятия жизни заставляют скептически воспринимать философские выводы Лыжина. Постигание истины возможно лишь в аксиологическом, а не в онтологическом плане.

Поиск вечных ценностей продолжается в следующем рассказе пушкинского года — «Душечке». Писатель делает центром изображения женский характер, женскую сущность и вновь опирается на опыт Пушкина. «Душечка» представляет собой развернутый образ-реминисценцию из пушкинского романа в стихах. На сходство Оленьки Племянниковой с младшей из сестер Лариных давно обратили внимание исследователи [6:96]. Совпадают имена, сближаются своей домашней, семейной семантикой фамилии, повторяются портретные детали и черты характера (румянец, улыбка, телесная пышность и здоровье, доброта, наивность, скромность и т. д.). Обе Оленьки искренне горюют после смерти любимого и быстро утешаются, правда, очередной избранник Душечки не забирает, по примеру улана, свою Филлиду с собою в полк, а вместе с полком уезжает от нее — тоже «своей невольник доли». Именно в союзе с Ольгой возможен обывательский вариант судьбы юного романтика («Расстался б с музами, женился...»), вполне представимый в чеховском мире. Даже восторженный возглас Ленского, совсем по-чеховски переходящего от телесного к душевному («Как похорошели у Ольги плечи, что за грудь! Что за душа!» [7:V:96]), предваряет и прозвище чеховской героини, и недоступную героям авторскую иронию.

Мотив отражения, сопровождающий образ Душечки, присутствует и в характеристике Ольги Лариной. Героини становятся двойниками своих возлюбленных, разоблачая в них шаблонное, банальное начало. Недаром В. Непомнящий назвал Ольгу «слепком банальных черт музыки Ленского» [5:19].

Метафора пустоты также характеризует обеих героинь. Пустота Ольги обозначена через лунарный мотив: «глупая луна на этом глупом небосклоне» — «луна в пустынях неба безмятежных» (первая цитата относится к Ольге, вторая — к вдохновленной ею поэзии Ленского). У чеховской Оленьки «на душе пусто и нудно», «опять пустота и неизвестно, зачем живешь» [11:X:110]. Пустота требует наполнения и принимает любое содержание — будь то Онегин, улан, ветеринар или лесопромышленник.

Л. Толстой, как известно, считал чеховскую Душечку идеальным воплощением женского начала, «образцом того, чем может

быть женщина для того, чтобы быть счастливой самой и делать счастливыми тех, с кем ее сводит судьба» [9:374]. При этом Толстой был убежден, что Чехов хотел высмеять Душечку, а на самом деле «вознес» ее. Отношение автора к героине неоднозначно, и чеховская ирония заметно смягчается в финале, где Оленька предстает уже не женой, а матерью. Последняя, самая сильная привязанность Оленьки Племянниковой — Саша — еще одно «зеркальце» Ольги Лариной: «Полный, с ясными голубыми глазами и с ямочками на щеках», «такой беленький», у него «веселый, радостный смех» [11:Х:111]. Это единственная симпатия Оленьки, которая не отвечает ей явной взаимностью: Саша позволяет любить себя, но его любовь, по крайней мере, внешне, никак не проявляется.

Образ Душечки приобретает драматический оттенок, что намечает возможность сближения и с другой героиней пушкинского романа, также обреченной на одиночество. Сходство с возлюбленной Ленского оказывается не абсолютным. Хотя комплекс материнства, составляющий подлинное предназначение Душечки и просматривающийся во всех ее супружеских коллизиях, Ольге Лариной не противопоказан, но еще не актуален и уже потенциально снижен (хотя бы семейной перспективой Ленского: «скончался б посреди детей, плаксивых баб и лекарей» [7:V:136]). Зато для Татьяны даже в романтических мечтах семейная жизнь основана на незыблемых нравственных устоях: «верная супруга и добродетельная мать». В Душечке нет легкомыслия, ветрености, кокетства, свойственных Ольге Лариной. Как и Татьяна, она остается неизменной и естественной в изменяющихся обстоятельствах, способна любить самозабвенно и видеть тревожные пророческие сны: война бревен сулит недоброе, и на том самом складе, что снился героине, отпуская лес ее сна, простудится и умрет ее второй муж. Душечка по сути своей — буквальное воплощение романтической мечты Ленского («Он верил, что душа родная соединиться с ним должна...»). Не ее вина, что эта мечта по иронии судьбы пущена в тираж. В конце концов, и Татьяна в выборе избранника в значительной мере зависела от случая: «Душа ждала... кого-нибудь, / И дождалась» [7:V:58].

Таким образом, чеховская Душечка оказывается «родственницей» обеих сестер Лариных, успешно примиряя в себе столь явные противоположности. Кстати, согласно первоначальному замыслу Пушкина, в романе была одна главная героиня, объединяющая в себе будущих Ольгу и Татьяну. Заметим, что в послече-

ховской литературе таких объединяющих характеров мы уже не найдем. И. Бунин, предлагая в «Легком дыхании» свое понимание женской сущности, избирает вариант «легкой, ветреной души» («Разговор книгопродавца с поэтом» [7:II:194]) (первым поместил Оленьку Племянникову и Олю Мещерскую в общее интертекстуальное поле А. Жолковский [2]). В. Набоков в комментарии к «Евгению Онегину» пишет о дальнейшей литературной судьбе пушкинских героинь: «В советской литературе образ Татьяны был вытеснен образом ее младшей сестры <...> Ольга — это правильная девушка советской беллетристики, она помогает наладить работу завода, разоблачает саботаж, произносит речи и излучает абсолютное здоровье» [4:258]. Так что чеховская трактовка женского характера может, пожалуй, считаться уникальной.

Новый угол зрения на действительность и новый ряд пушкинских ассоциаций порождает рассказ «Новая дача». Как в «Борисе Годунове» и в «Истории села Горюхина», предметом исследования становятся национальный характер и народная психология. И Пушкин, и Чехов подмечают универсальные, коренные черты народного быта и характера: «добронравны, трудолюбивы, воинственны, все вообще склонны к чувственному наслаждению пьянства» [7:VI:190]; «Народ у нас хороший, смиренный... и душа есть, и совесть есть», «вернулись к обеду пьяные; они ходили долго по деревне, то пели, то бранились нехорошими словами, потом подрались» [11:X:126 — 127]. В день храмового праздника пушкинские и чеховские мужики отправляются в кабак, новых людей встречают смехом и грубыми насмешками, власть, не подкрепленную силой, потчуют «лукавыми отговорками и смиренными жалобами» и относятся к ней свысока: «А боярин смотрит, ничего не смыслит» [7:VI:192]; «То-оже помещики!.. Дом построили, лошадей завели, а самим небось есть нечего» [11:X:116].

Комедийно-фарсовые сцены выявляют опасный потенциал бездуховности, бесчувственности, таящийся в народе (баба, бросающая ребенка оземь, чтоб заплакал, в «Борисе Годунове», отец и сын, механически колотящие один другого палками по головам в «Новой даче», жены и мужа, по очереди бьющие друг друга, дабы «равновесие было соблюдено», в «Истории села Горюхина»). Поэтому «мнение народное» далеко не всегда безусловно и «глас народный» становится понятием неоднозначным: он может быть злобным, несправедливым, демагогическим, наивным, а может стать выразителем нравственных истин.

При разработке народной тематики у обоих художников возникает идиллический мотив золотого века, возможного счастья и гармонии, отошедших в прошлое. Пушкин: «Темные предания гласят, что некогда Горюхино было село богатое и обширное. Приказчиков не существовало, старосты никого не обижали, обитатели работали мало, а жили припеваючи... Мысль о золотом веке сродна всем народам...» [7:VI:191]. Чехов: «Вот они после работы идут домой... Широкие пилы гнутся на плечах, отсвечивает в них солнце. В кустах по берегу поют соловьи, в небе заливаются жаворонки. На новой даче тихо, нет ни души, и только золотые голуби, золотые оттого, что их освещает солнце, летают над домом. Всем <...> вспоминаются белые лошади, маленькие пони, фейерверки, лодка с фонарями, вспоминается, как жена инженера, красивая, нарядная, приходила в деревню и так ласково говорила. И всего этого точно не было. Все, как сон или сказка» [11:X:127].

Мотив золотого века у Пушкина связан с мифологемой потерянного рая, а у Чехова отнесен к сфере возможного, но несбывшегося, идеального. Ностальгия по «золотому веку» в последнем произведении пушкинского года — «Даме с собачкой» — сменяется устремленностью в будущее. Просветленность финала становится возможной благодаря своеобразной трактовке любовной темы. В. Катаев, исследуя литературные связи «Дамы с собачкой», рассматривает образ Гурова как чеховский вариант Дон Жуана. Ученый полагает, что Чехову ближе всего пушкинский Дон Гуан, герой «Каменного гостя» — Дон Жуан полюбивший, нашедший в любви счастье, — и объясняет это сходство общностью биографических ситуаций, в которых находились авторы: они полюбили, сделали окончательный выбор и в то же время были разлучены с любимыми [3:108 — 109]. Нам представляется, что для понимания повести важны и другие пушкинские ориентиры — как лирика, так и проза. В самом деле, тема любви в «Даме с собачкой» интерпретируется скорее в пушкинском, чем в чеховском ключе. Мысль о всепобеждающей и возрождающей силе любви выражена здесь без оговорок и снижений, в «чистом» виде. Новы при этом не перипетии любовного сюжета, а их освещение. Например, чувства Гурова в разлуке неожиданны для него, но вполне хрестоматийны и не раз описаны, в том числе и Пушкиным:

Как мало я любовь и сердце знал!
 Часы идут, за ними дни проходят,
 Но горестям отрады не приводят
 И не несут забвения фиал.
 О милая, повсюду ты со мною,
 Но я уныл и втайне я грущу.
 Блеснет ли день за синею горою,
 Взойдет ли ночь с осеннею луною –
 Я все тебя, прелестный друг, ищу;
 Засну ли я, лишь о тебе мечтаю, –
 Одну тебя в неверном вижу сне;
 Задумаюсь – неволью призываю,
 Заслушаюсь – твой голос слышен мне.
 Рассеянный сижу между друзьями,
 Невнятен мне их шумный разговор,
 Гляжу на них недвижными глазами,
 Не узнает уж их мой хладный взор!

(«Разлука») [7:1:208–209].

Любовь Гурова и Анны Сергеевны – почти романтическое чувство, во всяком случае, по стилистическому оформлению: «все время думала только о вас, я жила мыслями о вас», «Анна Сергеевна <...> шла за ним всюду, как тень, и следила за ним», «она <...> наполняла теперь всю его жизнь, была его горем, радостью, единственным счастьем», «им казалось, что сама судьба предназначила их друг для друга» [11:Х:140, 136, 139, 143]. Однако сквозь шаблоны любовного сюжета и романтического стиля проступает универсальное и общезначимое. Именно такая любовь становится естественным и прекрасным состоянием человека, выявляет его подлинное, лучшее содержание. Переход от существования без любви к жизни, озаренной любовью, показан как пушкинское «пробуждение души», открывшей для себя высшие ценности бытия – «и жизнь, и слезы, и любовь».

Мотивы взаимной любви, духовной общности, мгновенно возникающей симпатии друг к другу; преодоление прозаического быта и надежда на счастливое разрешение всех противоречий; повышенная литературность и разрушение канона; стандартное, ролевое поведение персонажей, которое корректируется самой жизнью, – все эти особенности сближают «Даму с собачкой» с циклом «Повестей Белкина». И в пушкинском цикле, и в повести Чехова авторы разоблачают стереотипы мышления, разрушают шаблонные схемы. Вместе с тем, оба художника используют тра-

диционные ситуации и коллизии как факт сознания героя и как составляющие реальной жизни. Стереотипные сюжетные схемы (та же романтическая любовь или разлука) оказываются продуктивными, когда они обретают плоть в реальной действительности, приспосабливаются к ней и трансформируются. Сама жизнь оборачивается к героям своей чудесной стороной, дарит им открытия и счастливые случаи.

«Дама с собачкой» написана после затянувшейся творческой паузы, когда отзвучало эхо пушкинских торжеств. Эта повесть подводит своеобразный итог юбилейного года и как бы концентрирует в себе пушкинские начала чеховской прозы. На первый взгляд почти не связанные между собой, чеховские публикации 1899 года объединены именно пушкинскими началами, которые прослеживаются не только в использовании определенных образов, мотивов и ситуаций, но прежде всего в многоплановости и многоаспектности изображения, в способах и результатах реализации различных подходов к осмыслению действительности. Ориентация на столь всеобъемлющий источник помогает реализовать и стремление Чехова к максимальным обобщениям: смысловое ядро каждого рассказа составляют проблемы общечеловеческого масштаба (Человек и Мир, Женщина, Народ, Любовь). Пушкинский контекст включает прозу, лирику и драматургию, что подтверждает универсальный характер обращения Чехова к творчеству его великого предшественника.

«Я БЕЗ УМА ОТ ТРОЙСТВЕННЫХ СОЗВУЧИЙ...»

А в самом деле: я бы совладел
С тройным созвучием. Пущусь на славу!
Ведь рифмы запросто со мной живут;
Две придут сами, третью приведут.

А. Пушкин

Потому, что все оттенки смысла
Умное число передает.

Н. Гумилев

В поэме «Сказка для детей» М. Лермонтов признавался в своем пристрастии к «тройственным созвучиям» и к «влажным» рифмам:

Стихов я не читаю – но люблю
Марать шутя бумаги лист летучий;
Свой стих за хвост отважно я ловлю;
Я без ума от тройственных созвучий
И влажных рифм – как например на ю [7:425].

Открывался этот ряд созвучий, конечно же, словом «люблю». В черновой рукописи рифма на «ю» была названа «сладкой» – все с тем же примером. Как показал К. Тарановский, эта рифма на самом деле должна вызывать соответствующие ощущения [11:343 – 345]. Судя по текстам Чехова, его герои, а с ними и автор, также небезразличны не только к тройственным созвучиям, но порой и к сладко-влажным рифмам. «Люблю, люблю, люблю», – твердят Алексей Лаптев в повести «Три года», Нина Заречная в «Чайке», Раневская в «Вишневом саде». В «Трех сестрах» поклонником «влажных» рифм оказывается Кулыгин: «люблю тебя, мою единственную». Рифмуются «влажные» окончания слов в репликах Вершинина и Маши (чаю-страдаю, чаю-необычайное). Вершинин трижды называет Машу «великолепная, чудная», повторяя: «Я люблю, люблю, люблю...» Ему вторит подражающий Лермонтову Соленый, 4-стопным анапестом объясняющийся в любви Ирине: «Я люблю, глубоко, бесконечно люблю...» Третья «влажная» рифма в устах этого героя оказывается контрастной по смыслу: «Клянусь всем святым, соперника я убью» [14:ХІІІ:154], что, как известно, и реализуется в финале.

Нечаянно рифмует даже Андрей Прозоров: «Я не пью, трактиров не люблю...» [14:ХІІІ:141].

Дистанционная «сладко-влажная» рифма помогает объяснить чеховское словоупотребление: так, *мантифолия* с уксусом в «Палате № 6» (1892) генетически восходит к *канифоли* с уксусом из письма И. Щеглову 1888 года [13:ІІ:249]. Ни Б. Шварцкопф, первым обративший внимание на эту переключку [17], ни другие толкователи «загадочного выражения» [4; 20] не заметили, что оба сочетания построены на контрасте «сладкого» (звука) и «кисло-го» (вкуса). Кстати, словосочетание «мантифолия на уксусе» Чехов использовал еще в рассказе «Барыня» (1882), задавая первое звено в тройном повторе.

Хотя некоторые литературоведы говорят об «очевидном чеховском пристрастии к цифре два» [15:47], «тернарность» художественного мышления писателя также находит множество подтверждений [8]. Тяготение к троичности прослеживается в творчестве Чехова на самых разных уровнях: семантическом, мотивно-образном, персонажном, сюжетно-композиционном, пространственно-временном, ритмико-синтаксическом [8:108; 15:154 и др.]. Принцип троичности обнаруживается и в циклических объединениях. Кроме всем памятной «маленькой трилогии», ученые выделяют тернарные циклические структуры в сборниках «Детвора» и «Хмурые люди», авторский цикл «Три рассказа» [16:7] и т. д. Названия произведений «Исповедь, или Оля, Женя, Зоя», «Который из трех?», «Три года» говорят сами за себя. Вершиной чеховской «триадомании» [15:154] по праву считается пьеса «Три сестры», ставшая третьей частью драматической тетралогии [15:52]. Остановимся подробнее на принципиально важном для понимания пьесы переходе от дуального принципа к тернарному.

Число два в «Трех сестрах» чаще всего оказывается в негативно окрашенном смысловом поле. У Наташи двое детей, она дважды на протяжении пьесы устраивает скандал. Вершинин женат во второй раз, у него две девочки (что делает чувство к Маше заранее обреченным), он всю жизнь болтался по квартиркам с двумя стульями, его семья остается в городе месяца на два после отъезда бригады. Соленый носит удвоенное имя (Василий Васильевич) и назло всем утверждает, что в Москве два университета. В семантической структуре пьесы ученые выделяют дуальные оппозиции Москва — провинция, военный — гражданский, сильное — слабое [15:62 — 68]. «Зарифмованность» любви и

смерти (люблю — убью) в приведенной выше реплике Соленого становится частным случаем проявления еще одной из ведущих смысловых оппозиций пьесы — бинарной дополненности «пустого» и «полного». «Пустота» и «полнота» — две основные характеристики мира в «Трех сестрах». Они оказываются не только контрастными, но и взаимообратимыми.

Впервые мотив опустошения возникает в монологе Ольги в начале первого действия: «За эти четыре года, пока я служу в гимназии, я чувствую, как из меня выходят каждый день по каплям и силы, и молодость» [14:ХІІІ:120]. Подарок Андрея сестре — рамочка для портрета, пустая форма, требующая содержания. Маша, говоря о пустеющем доме, связывает это обстоятельство со смертью отца: «В прежнее время, когда был жив отец, к нам на именины приходило всякий раз по тридцать-сорок офицеров, было шумно, а сегодня только полтора человека и тихо, как в пустыне» [14:ХІІІ:124]. Смерть отца породила пустоту, которую героиня не в силах заполнить. Отношение младших Прозоровых к отцу неодинаково: Ольга и Ирина вспоминают о нем с обожанием, в отзывах Андрея и Маши намечается осуждение отцовского деспотизма. Живой отец вносил в жизнь семьи не просто необходимое, но избыточное содержание, быть может, отчасти пытаясь возместить отсутствие матери. Он «угнетал воспитанием», заставил выучить как минимум по три языка. «Мы знаем много лишнего», — скажет Маша. Об Андрее известно, что он избрал себе ученую карьеру «по желанию папы», а после его смерти «стал полнеть и вот располнел в один год, точно мое тело освободилось от гнета» [14:ХІІІ:131]. Маша говорит о себе: «меня выдали замуж» [14:ХІІІ:142].

Мотив отцовства актуализирует два ассоциативных пласта: мифологический и литературный. В поведении Андрея заманчиво обнаружить следы Эдипова комплекса. Он убивает в себе отцовское: отказывается от навязанной отцом ученой карьеры, женится на девушке «не своего круга» с гипертрофированным материнским началом, равнодушен к собственным детям и постепенно отгораживается от окружающего мира. Прекраснодушный Вершинин, помнящий Прозорова-старшего «как живого», пытается его оправдать и восстановить преемственность. В рассуждениях бывшего «влюбленного майора» проскальзывает и мотив пустоты (слова о «пустом вздоре», который может показаться истиной). Основной же смысл этого оптимистического монолога близок к

системе представлений, которую Г. Башляр обозначил как «комплекс Прометея», или «Эдипов комплекс умственной жизни»: «совокупность побуждений, в силу которых мы стремимся сравняться в знаниях с нашими отцами, а затем превзойти их, достичь уровня учителей и превзойти его» [2:26 – 27]. Сравним у Вершинина: «Вам не победить окружающей вас темной массы, <...> но все же вы не исчезнете, не останетесь без влияния; таких, как вы, после вас явится уже, быть может, шесть, потом двенадцать и так далее, пока наконец такие, как вы, не станут большинством. <...> Человеку нужна такая жизнь, и если ее нет пока, то он должен предчувствовать ее, ждать, мечтать, готовиться к ней, он должен для этого видеть и знать больше, чем видели и знали его дед и отец» [14:ХІІІ:131].

Однако удержать и тем более приумножить доставшийся им «божественный огонь» Прозоровы не в состоянии (можно сказать словами Андрея: «искра божия гаснет в них»). «Убийцей» огня, света, праздника становится, на первый взгляд, Наташа. Но слишком уж пародийно ее сравнение с леди Макбет. Все героини понемногу угасают, заливая пламя своей души водой бесконечных разговоров. Ущемленный в своих правах огонь, утрачивая метафорическое содержание, выплескивается стихией пожара – и вновь гаснет.

«Отцовский» комплекс Прозоровых порождает не только возвышенные мифологические, но и сниженные литературные ассоциации. После окончания «Трех сестер» Чехов писал Горькому: «Ведь три героини, каждая должна быть на свой образец, и все три – генеральские дочери!» [13:ІХ:133]. «Записки сумасшедшего» (без «генеральской дочери», но сохранив любовный дискурс) в пьесе процитирует Маша. Однако круг гоголевских ассоциаций гораздо шире, в него вовлечены, по крайней мере, три персонажа чеховской драмы.

Генеральская дочка у Гоголя выпархивает из кареты, как птичка, одета в белое платье, голос напоминает пение канарейки. Ее безответный воздыхатель отменно некрасив. В «Трех сестрах» с Ириной связан мотив «белой птицы», а некрасивость Тузенбаха, так и не дождавшегося ответного чувства, подчеркивается неоднократно. Машу связывает с прототипическим текстом не только сравнение с гоголевским сумасшедшим, но и ее возлюбленный. Поприщину, как и Вершинину, сорок два года и он мечтает, как будет полковником. Кстати, Вершинина по ходу пьесы все время

пытаются «повыситься» в звании: когда он был поручиком, его дразнили «влюбленным майором», стал подполковником — упорно именуют полковником. Для своих любимых герои Гоголя и Чехова находят сходные образы. «Как глянула: солнце! Ей-богу, солнце!» [5:186] — не слишком оригинально восхищается Поприщин. «Здесь темно, но я вижу блеск ваших глаз», — облагораживает сравнение Вершинин, припоминая заодно «Анну Каренину».

Гоголевские реминисценции просматриваются и в характеристике Чебутыкина: постоянное чтение газет, порча предметов (Поприщин роняет тарелки, Чебутыкин — фарфоровые часы). Герой Гоголя живет иллюзиями, герой Чехова считает иллюзией жизнь. Песенка о «тарарабумбии» в ее полном варианте также близка Поприщину: здесь и абсурдное, нелепое словоупотребление (вспомним знаменитое «мартобря» в дневнике безумца), и тема маленького человека («и горько плачу я, что мало значу я»). Гоголь заканчивает «Записки» последним озарением своего героя, за которым следует окончательный распад сознания (спасение в том, чтобы «не видно было ничего, ничего»). Параличом души, нравственным распадом завершается земное и сюжетное бытие Чебутыкина: «Одним бароном больше, одним меньше — не все ли равно? <...> Ничего нет на свете, нас нет, мы не существуем, а только кажется, что существуем... И не все ли равно!» [14:ХІІІ:178].

Сюжетный итог Чебутыкина — финал трагедии опустошенности и одиночества, наметившейся ранее. Вот ее стадии: «Я старик, одинокий, ничтожный старик... Ничего во мне нет хорошего, кроме этой любви к вам...» [14:ХІІІ:125 — 126]; «Как там ни философствуй, а одиночество страшная штука... Хотя в сущности... конечно, решительно все равно»; «...ничего не помню. Ничего... В голове пусто, на душе холодно» [14:ХІІІ:153, 160]. Проникаясь чувством пустоты, человек с одинаковым равнодушием смотрит на добро и на зло, индифферентен к своей и чужой боли [12:89 — 90]. В репликах Чебутыкина проступают мотивы, уже объединенные Чеховым в другом известном монологе, который в пустоте и холоде омертвевшего мира произносит мировая душа («Чайка»). Посылая всех и вся «к черту», доктор как бы приближает царство дьявола, описанное в треплевской пьесе. Оказываясь один на один с этим царством, человек хочет укрыться от него в пустоте небытия: «О, если бы не существовать!» [14:ХІІІ:160].

О пустоте бессмысленной и бесцельной жизни, жизни без Бога — в самом общем смысле — в «Трех сестрах» говорит Маша:

«Мне кажется, человек должен быть верующим или должен искать веры, иначе жизнь его пуста, пуста... Или знать, для чего живешь, или же все пустяки, трын-трава» [14:ХІІІ:147]. К третьему действию страх пустоты охватывает Ирину: «Кажется, что уходишь от настоящей прекрасной жизни, уходишь все дальше и дальше, в какую-то пропасть» [14:ХІІІ:166]. Мотив пустоты объединяет практически всех персонажей. В 3 и 4 действиях он связывается с уходом военных. Тузенбах: «Город тогда совсем опустеет»; Андрей: «Опустеет наш город. Точно его колпаком накроют», «Опустеет наш дом»; Ирина: «Наш город опустеет теперь» [14:ХІІІ:162, 177 – 178, 180]. Бригада, которой командовал Прозоров-старший, как бы приняла на себя его главную функцию – функцию замещения пустоты.

В структуре пьесы мотивы пустоты, умаления восполняются мотивами умножения и увеличения. Нарастающая телесная полнота Андрея – попытка компенсировать духовную пустоту. Физическое приумножение прослеживается в эволюции Наташи («Говорят, я пополнила»), в ее «обрастании» детьми. Феррапонт рассказывает о купце, съевшем сорок блинов. Неконтролируемое чревоугодие (переполнение) чревато смертью: купец «помер». Олицетворением «пожирающей пустоты» становится Соленый. Он съедает все конфеты и шокирует Наташу фразой: «Если бы этот ребенок был мой, то я изжарил бы его на сковороде и съел бы» [14:ХІІІ:148 – 149]. Соленый – сплошная имитация, пародийно искажающая первоисточник, будь то Лермонтов, Чацкий или леди Макбет. Он ненасытен в поглощении цитат, но в попытке следовать образцам разрушает их. В результате именно Соленый «пожирает» Тузенбаха, то есть вносит в пьесу подлинную смерть.

Смертоносной оказывается и пустота Чебутыкина: «В прошлую среду лечил на Засыпи женщину – умерла, и я виноват, что она умерла». Физическая полноценность не спасает: «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... О, если бы не существовать!» [14:ХІІІ:160].

И все же бытие (полнота) торжествует над пустотой небытия. «Тройственный персонаж» драмы задает и определенную числовую доминанту. Уже в цветовых маркерах сестер традиционная бинарная оппозиция снимается триадой: черное и белое (Маша и Ирина) уравновешивается синим (Ольга) [15:154]. В системе

персонажей выделяются пары (Андрей – Наташа, Ирина – Тузенбах, Маша – Кулыгин, Маша – Вершинин, Тузенбах – Солёный, Федотик – Роде и т. п.), которые легко трансформируются в треугольники: Андрей – Наташа – Протопопов, Ирина – Тузенбах – Солёный, Маша – Вершинин – Кулыгин. Намечен еще один треугольник с внесценическими персонажами: Чебутыкин – генерал Прозоров – мать Прозоровых.

В пьесе фактически нет единичных деталей, «нерифмованных» сюжетных линий и образов, при этом примеров «тройственных созвучий» гораздо больше, чем парных. Речь Кулыгина изобилует риторическими повторами, напоминающими о милых его сердцу латинских текстах: «Я доволен, я доволен, я доволен». Анаграмматически-контрастным повтором отвечает ему жена: «Надоело, надоело, надоело...» Признание Вершинина дублирует Маша: «Я люблю, люблю... Люблю этого человека...» «Созвучия» прослеживаются и на мотивном уровне (для обозначения повторяющихся в пьесе тем и мотивов В. Катаев предложил использовать понятие «драматической рифмы» [15:124]). «Зимний» мотив объединяет Ольгу, Машу и Ирину, «рояльный» – Тузенбаха, Ирину, Машу, «ключ» – Андрея, Ирину, Тузенбаха. В трех действиях возникает «птичий» мотив (в последнем действии – утренний), и трижды его снижают «шуточки» Солёного («цып, цып, цып»). По три раза (в первом и четвертом действиях) повторяется «древесный» мотив, причем конкретизация его тоже троична: ели, клены, березы. В музыкальном сопровождении пьесы участвуют скрипка, рояль и арфа (если не считать оркестра, который количественно не обозначен). Маша трижды повторяет фразу о Лукоморье. У Тузенбаха тройная фамилия. Ирина получает три подарка на именины, вокруг нее три поклонника. На тройке приезжает Протопопов. У Солёного третья дуэль. Батарей уходят по три. Возникает особый жизненный ритм – ритм тройной повторяемости. Даже в интертекстуальном поле пьесы доминируют три русских классика: Пушкин, Лермонтов, Гоголь.

Пустота неизменно требует заполнения: телесным разрастанием, трудом, любовью, игрой на скрипке, ненужной информацией, философствованием, сплошными повторами. Пустота и полнота существуют в единстве, они нуждаются друг в друге: полнота подразумевает некий предел, избыток, пустота – потенциальную наполняемость. В заключительном монологе Вершинина мотив пустоты воплощается в топосе «пустого места»: «Прежде челове-

чество было занято войнами, заполняя все свое существование походами, набегами, победами, теперь же все это отжило, оставив после себя громадное пустое место, которое пока нечем заполнить; человечество страстно ищет и конечно найдет» [14:ХІІІ:184]. Основное содержание «Трех сестер» очень удачно, хотя совершенно нечаянно, выразил один из современных Чехову критиков, Н. Ежов: «трагедия на пустом месте» [14:ХІІІ:450]. О пустоте в связи с творчеством Чехова писали Л. Шестов и А. Ремизов [10:464; 19]. Чехов первым ощутил симптомы того, что сто лет спустя назовут убыванием жизни, онтологическим оскудением [9:214].

В финале пьесы каждый из персонажей пытается заполнить это «место» по-своему. Вершинин философствует, Маша твердит о Лукоморье, Андрей возит колясочки, Кулыгин надевает на свое «опустевшее», бритое лицо фальшивые усы и бороду, Наташа, собираясь вырубить деревья, тут же торопится заменить их «цветочками». Выбор материального или духовного «наполнителя» характерологически значим, но полнота, как и пустота [6:33], оказывается амбивалентной. Сестры ищут утешения в вере и надежде, вслушиваясь в походный марш уходящей бригады как в музыку бытия. Остается жизнь как категорический императив, еще не вырубленные березы и три сестры, теряющие свое индивидуальное содержание на фоне бытия и небытия и потому уходящие в вечность («Пройдет время, и мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было, но страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас» [14:ХІІІ:187]).

Чеховский «водевиль» нешуточно пахнет смертью, как руки Соленого (по воспоминаниям Вл. Немировича-Данченко, Чехов был уверен, что написал веселую комедию: «несколько раз повторял: я же водевиль писал...» [14:ХІІІ:430]). Однако финальное триединство сестер, составляющих, по выражению И. Анненского, «три трети трех» [1], то есть очевидное целое, с большой степенью вероятности может интерпретироваться как «образ спасения» [15:155]. «Древо жизни», пусть даже в виде сказочного дуба у Лукоморья, по-прежнему «пышно зеленеет», заполняя собою пустоту существования и используя в качестве питательной почвы высокое и низкое, прозу и поэзию, сор и вечные ценности бытия. Драматизм дуальной оппозиции «пустота / полнота» снимается триадой «пустота / полнота / целостность», где каждый

компонент обнаруживает диалектические связи с двумя другими. В этом, по-видимому, и состоит «метафизическое утешение» чеховской пьесы, какие бы мнения ни высказывались в пользу или против одного [1; 3; 15:53; 18–19 и др.]. Расширяя границы контекста, заметим, что некоторые аналогии с метафизической проблематикой «Трех сестер» можно обнаружить в даосизме, поскольку характеристиками дао являются пустота, полнота и целостность (всеединство), а число три становится важнейшим принципом миропорядка. Но это все-таки совсем другая история.

СЮЖЕТ АПОСТОЛА ПЕТРА В ПРОЗЕ ЧЕХОВА И БУНИНА

Но на камне сидящего ангела,
Но Петра, что не смог устоять,
В этот вечер Двенадцать Евангелий
Возвращают на землю опять.

Н. Стефанович

Для русского художественного сознания конца XIX — начала XX веков христианская мифология остается незаменимым источником тем, образов и сюжетов. Уже ко второй половине XIX столетия использование евангельских мотивов и евангельской образности приобретает не столько религиозное, сколько нравственно-аксиологическое значение. Повествование о Христе воспринимается как обобщенное описание жизненного пути «идеально-нравственного человека <...>. Идея страдания в его высоком, нравственно-очистительном смысле становилась одной из немногих идей, объединивших противоположные фланги российской культуры» [12:185, 187]. Поэтому искусство второй половины XIX века сосредоточивается на «страстном» финале легенды о Христе. Евангельский сюжет становится источником представлений о своеобразных нравственных архетипах, извечных нравственных ситуациях, равно приложимых и к истории, и к современности. В ходе развития этих представлений значимой оказывалась не только фигура самого Христа, но и персонажи из его окружения, в первую очередь, ученики Иисуса. В ряду сопутствующих Христу образов по числу литературных воплощений выделяется, конечно, Иуда, поступок которого становится своеобразной «эмблемой» героя. Однако среди учеников Иисуса есть еще один персонаж, с именем которого также связана архетипическая нравственная ситуация — ситуация отречения и раскаяния. В русской литературе эта ситуация и, соответственно, образ апостола Петра оказываются очень притягательными.

В повести Л. Андреева «Иуда Искариот и другие» (1907), которую автор задумал как «нечто по психологии, этике и практике предательства» [7:216], Петр — одна из фигур «второго плана», наряду с Иоанном, Фомой и т. п. Как «и другие» апостолы, он наделен человеческими качествами, но образ его, хоть и бога-

че библейского, все же однолинеен и «однозвучен». В нем подчеркиваются крепость, сила, жизнелюбие, громогласность, подчиненность Христу, ограниченность и малодушие. Отречение представлено как объективный факт, один из эпизодов общего предательства, психологические последствия этого события (раскаяние, боль, стыд) не проясняются. Петр дискредитируется не больше и не меньше, чем остальные апостолы, поскольку все ученики Христа (за исключением, конечно, Иуды) «не обладают самостоятельным мышлением и не способны на самостоятельные поступки» [10:145].

А. Ремизов в поэме «Иуда» (1903, опубл. в 1908) вводит в эпизод отречения Петра мотивы совести и раскаяния, однако образ апостола фактически не прописан и не индивидуализирован:

Петух трикраты возвестил
 зарю ненастья.
 Раздумные пробрались облака
 по сети серой
 на трон разрушенный восхода.
 И белый свет мелькнул
 и стал рассеиваться
 по небу,
 по земле,
 все тайные углы света
 и раздирая слипшиеся рты
 сонливой совести.
 Огни костров, старея, меркнут,
 И Петр ушел от Каиафы,
 В тених презренья,
 униженно-согбенный,
 цепляющим раскаяньем
 надрываясь [14].

Автор лишь немного конкретизирует библейский эпизод и усиливает экспрессивно-оценочный аспект, не акцентируя внимания на Петре-человеке и его человеческой слабости (опущено даже присутствующее в трех канонических Евангелиях упоминание о слезах Петра). Возникает почти что эмблематический образ, своего рода аллегория отступничества.

В стихотворении В. Брюсова «Предательство» лирический герой ассоциирует себя с евангельским персонажем, тем самым высвечивая человеческое начало в апостоле. Брюсов актуали-

зирует оба аспекта легенды: Петр – отступник, Петр – страж эдемских врат:

Я во дворе первосвященника,
 Меж стражей, у ночных огней,
 Беспечным голосом изменника
 Отрекса от Любви моей.
 Но в обличенье гордой совести,
 Едва слова я молвил вслух,
 Вдруг так же, как в заветной повести,
 Вторично прокричал петух.
 И вот стою я у преддверия,
 В тиши рассветной темноты,
 И понимаю в полной мере я,
 О Петр! о чем заплакал ты!
 Но мне пример – твоё раскаянье!
 Ты стал наместником Христа,
 И ныне там, на бреге чаянья,
 Хранишь эдемские врата [2].

(1905)

В поэзии Н. Гумилева («Ворота рая» (1908), «Рай» (1915)) и Ф. Сологуба («Я испытал превратности судеб...» (1921)) Петр предстает прежде всего как хранитель ключей от рая, к которому обращаются взыскующие райского блаженства поэты:

Апостол Петр, бери свои ключи,
 Достойный рая в дверь его стучит (Н. Гумилев) [6:218].

Когда меня у входа в Парадиз
 Суровый Петр, гремя ключами, спросит:
 «Что сделал ты?» – меня он вниз
 Железным посохом не сбросит.

Скажу: «Слагал романы и стихи,
 И утешал, но и вводил в соблазны,
 И вообще мои грехи,
 Апостол Петр, многообразны.

Но я – поэт». И улыбнется он,
 И разорвет грехов рукописанье.
 И смело в рай войду, прощен,
 Внимать святое ликованье (Ф. Сологуб) [16:414].

Правда, у Н. Гумилева образ привратника варьируется от сурового всемогущего стража в сияющем ореоле святости до смиренного нищего в рубище, охраняющего никем не замечаемые врата:

Это дверь в стене, давно заброшенной,
Камни, мох, и больше ничего,
Возле – нищий, словно гость непрощеный,
И ключи у пояса его.

Мимо едут рыцари и латники,
Трубный вой, бряцанье серебра,
И никто не взглянет на привратника,
Светлого апостола Петра <...>.

И апостол Петр в дырявом рубище,
Словно нищий, бледен и убог [6:116].

Здесь уже намечается трактовка Петра как «одной из самых человеческих фигур Евангелия» [5], получившая дальнейшее развитие в творчестве русских писателей.

Попробуем сопоставить две прозаические интерпретации мифологического «апостольского» сюжета, предложенные художниками одной эпохи – Чеховым и Буниным. Понятно, что у каждого из них свои причины обращения к образу Петра, свое толкование евангельских событий, своя художественная логика. Тем примечательнее оказываются моменты как соприкосновения, так и расхождения этих интерпретаций.

Одним из первых на общий евангельский претекст чеховского «Студента» и бунинской «Ночи» обратил внимание Д. Гранин, впрочем, сознательно отказавшийся от их сравнения: «Сравнивать оба рассказа ни к чему. Не могу также представить, чтобы Бунин вздумал соперничать с Чеховым, которого чтит чрезвычайно» [5]. На самом деле речь должна идти не о соперничестве, а о творческом диалоге, не только легко представимом, но и весьма продуктивном. Как предположила М. Штерн, «возможно, что Бунин в большей степени передает свое восприятие чеховского текста, чем евангельского» [20:623].

В творчестве Чехова сюжет апостола Петра используется дважды: в новеллах «Студент» (1894) и «Архиерей» (1902). В «Студенте» библейский сюжет вводится в форме вставной легенды, и хотя герой-рассказчик достаточно точен и в цитирова-

нии, и в соблюдении последовательности эпизодов, перед нами все же свободное изложение событий евангельской истории. Рассказчик конкретизирует и «очеловечивает» ситуацию, окрашивая ее собственными эмоциями и стараясь сделать более доступной для восприятия слушательниц. Кроме того, по верному замечанию М. Рев, в рассказе студента происходит своеобразная переакцентовка евангельского сюжета с образа Иисуса на образ апостола Петра [13:145]. Иван Великопольский всю энергию своего повествования концентрирует на психологическом объяснении поступка Петра, и объяснение это призвано вызвать сочувствие и сострадание. В евангельском герое главными оказываются не апостольские, а человеческие черты, которые делают его близким и понятным и студенту духовной академии, и неграмотным крестьянкам. Не случайно с развитием сюжета легенды увеличивается дистанция между Петром и Иисусом: «Петр, изнеможенный, замученный тоской и тревогой <...> шел вслед... Он страстно, без памяти любил Иисуса и теперь видел издали, как его били» [18:VIII:307–308]. Наличие этой дистанции делает возможным для рассказчика сопоставление настоящего и прошлого, отождествление самого себя и евангельского персонажа: «С ними около костра стоял Петр и тоже грелся, как вот я теперь» [18:VIII:308]. Это сравнение повторяется дважды, наводя на мысль, что не только холодная ночь Страстной пятницы заставила студента вспомнить историю апостола Петра. Быть может, не случайно фамилия студента — Великопольский — вызывает ассоциации и с жизненным полем, которое герою предстоит перейти («ему было только 22 года»), и с тем «громадным полем», которое, по словам Чехова, лежит «между "есть Бог" и "нет Бога"» [18:VIII:224]. Поэтому «проблема отречения, отступничества и отрицания» [7:125] касается не только апостола Петра, но и студента Великопольского.

Тройному отречению Петра отвечает пусть мысленное, мимолетное, но также отречение Ивана Великопольского: от веры в Божий мир (отрицание согласия и порядка в природе), от веры в историю и жизнь своего народа, наконец, отречение от своей семьи и обязанностей перед людьми и миром («пустыня кругом, мрак, чувство гнета, — все эти ужасы были, есть и будут, и оттого, что пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше. И ему не хотелось домой» [18:VIII:306]). Слезы Василисы — слезы сочувствия и сострадания к человеку в Петре, слезы прощения — именно по-

тому и очищают душу студента, что его состояние отвечает состоянию евангельского героя, он сочувствует Петру в буквальном смысле, то есть испытывает совместное чувство. Именно с этой прекрасной способностью сочувствовать, сострадать и очищаться страданием связана уверенность героя, 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» [18:VIII:309].

Жажда правды и красоты в мире и в человеческих отношениях отличает и героя другой новеллы — «Архиерей». Новозаветный сюжет здесь не включен непосредственно в текст, а используется в качестве ассоциативного фона. Как отмечают исследователи, многослойный комплекс библейских ассоциаций возникает благодаря введению двойного имени архиерея (церковное Петр — мирское Павел), а также указанию на время действия новеллы — Страстная неделя с точным обозначением дней [9:86; 19:27 — 34]. Но если временная соотнесенность с днями страстей господних, придающая сюжету универсальный, общечеловеческий смысл, возвышает героя, то имя Петра выполняет более сложные и неоднозначные функции: «сюжет рассказа вскрывает процесс "разархиереивания" архиерея: Петр, столп церкви, опорный камень <...> в ходе болезни "умалется" до Павлуши-маленького» [19:29]. «Умаление» не приносит счастья герою, не разрывает круг одиночества. Предсмертное видение — уход наполнено светом и ощущением свободы, счастья, однако в этом видении одиночество героя становится абсолютным. Нет и не может быть однозначного ответа на вопрос, куда ведет эта дорога в чистом поле — к Богу или от Бога, ясно лишь, что герой «удостоен, наконец, ранга "простого человека", — просто человека» [1:204], пусть даже ценою смерти. Примечательно, однако, что смерть от видения отделяют «длинный, неимоверно длинный день» и долгая ночь, и неведомо, какой еще путь суждено было пройти за это время архиерею.

В Евангелии от Иоанна Иисус так предсказывает смерть Петру: «Когда ты был молод, то препоясывался сам и ходил, куда хотел; а когда состареешься, то прострешь руки твои, и другой препояшет тебя и поведет, куда не хочешь. Сказал же это, давая разуметь, какую смертью Петр прославит Бога» (Иоан. 21, 18 — 19). Преосвященный Петр тоже помимо воли обязан был

делать то, что предписывал ему сан «во славу Божию». Принято считать обязанности, возложенные на архиерея, казенными, бесполезными и обременительными, объясняя этим раздражение, которое они вызывают у героя. Между тем церковное имя архиерея неизбежно вводит тему апостольства — высокого служения идеалу, требующего от человека полной отдачи, самопожертвования, подвига. Апостольство предполагает высочайшую ответственность, а именно ответственность слагает с себя преосвященный Петр. Евангельский сюжет Петра начинается словами Иисуса, обращенными к Петру и Андрею: «Идите за мною, и я сделаю вас ловцами человеков» (Матф. 4, 19) и завершается тройным наставлением: «Паси овец моих» (Иоан. 21, 15). Долгу пастыря, духовного наставника обязывал преосвященного Петра его сан архиерея, и этот же сан давал ему реальную возможность помогать своей пастве. Однако «народ казался ему грубым, женщины-просительницы скучными и глупыми, семинаристы и их учителя необразованными, порой дикими» [18:Х:194]. Даже растрогавшей его племяннице архиерей ничем не помогает. Он служит церкви и любит все церковное «врожденной, глубокой, неискоренимой любовью», но эта любовь не распространяется на конкретных людей. Служба, описание которой открывает повествование, ознаменована не только мгновением всеобщего единения, когда на слезы архиерея тихим плачем отвечает вся церковь, но и отстраненностью героя от тех, к кому он обращает свое слово: «В церковных сумерках толпа колыхалась, как море», и в этом море преосвященный не способен быть «ловцом человеков», как евангельский рыбак, ему «казалось, что все лица — и старые, и молодые, и мужские, и женские — походили одно на другое» [18:Х:186]. Конечно, архиерей уже болен, и это мешает ему, но в описании последней в жизни героя службы подчеркивается повторяемость ситуации: «...читая, он изредка поднимал глаза и видел по обе стороны целое море огней, слышал треск свечей, но людей не было видно, как и в прошлые годы, и казалось, что это все те же люди, что были тогда, в детстве и в юности, что они все те же будут каждый год, а до каких пор — одному Богу известно» [18:Х:198].

Таким образом, в сюжете архиерея начинает звучать и мотив вины. В финале тема вины и ответственности перекликается с темой памяти и забвения (мать не может забыть сына, но другим вспоминать его не за что). Своеобразным обрамлением новеллы

становится фраза «все было благополучно». В первой главе эти слова относятся к архиерею, в последней — к жизни без архиерея, но в обоих случаях благополучие оказывается мнимым. В финальной сцене церкви, монастыри, природа едины в радостной встрече весны и Пасхи, но в душах и поведений людей нет святого, высокого: «На большой базарной площади было шумно, колыхались качели, играли шарманки, визжала гармоника, раздавались пьяные голоса <...> было весело, все было благополучно, точно так же, как было в прошлом году, как будет, по всей вероятности, и в будущем» [18:Х:201]. В этих словах и возвышение архиерея, который, конечно, не мог смешаться с пьяной толпой, но вместе с тем и унижение его, ибо он не попытался понять эту толпу, помочь ей подняться хотя бы до сознания собственного неблагополучия.

Как видим, евангельский подтекст высвечивает еще один аспект в характеристике героя: как апостол Петр отрекается от Христа, так преосвященный Петр отрекается от своей миссии, от своего апостольства. То, во что лишь на миг утратил веру Иван Великопольский (высший смысл бытия, родина, дом), для архиерея уже не может стать духовной опорой. Поэтому маленький человек, облеченный большим саном, не может восстановить связь людей и времен, вне которой он не имеет будущего — ни в жизни, ни в памяти человеческой. Добро, правда и красота, которые архиерей видит в церковных службах и которые таятся в его собственной душе, не находят выхода и применения.

Новеллы «Студент» и «Архиерей» являются, пожалуй, самым ярким воплощением одной из главных чеховских тем, о которой писал еще С. Булгаков: «...общечеловеческий, а по тому самому и философский вопрос, дающий главное содержание творчеству Чехова, есть вопрос о нравственной слабости, бессилии добра в душе среднего человека» [3:139]. При этом евангельский сюжет апостола Петра, открывающий возможность преодоления этого бессилия как смысл и норму человеческого бытия, становится источником эмоциональной просветленности в финале «Студента» и внутреннего драматизма в финале «Архиерея».

Иной художественный смысл приобретает новозаветная ситуация в прозе Бунина. По свидетельству В. Муромцевой-Бунинной, из всех апостолов Бунин «больше всего любил Петра за его страстность. <...> — Петр самый живой из всех апостолов. Я лучше всех его вижу... Он и отрекался, и плакал... и потребовал, что-

бы его распяли вниз головой, говоря, что не достоин быть распят так, как Учитель» [11:345].

В редуцированном виде, почти как аллюзию, предполагающую предварительное знание читателя, использует Бунин сюжет Петра в рассказе-притче «Третьи петухи» (1916). В этом рассказе Господь прощает Фому-угодника, который спас от Божьей кары злодеев, погубивших невинные души, — «Ради третьих петухов <...> в слезы любви и раскаяния некогда повергнувших Петра-апостола», «Ради одного этого голоса, новый день, новый путь темным и злым людям обещающего» [4:151]. Счастье жить, ощущать сладость земной жизни и полноту бытия — вот что стоит для Бунина за раскаянием-возрождением евангельского героя. Развитием этой темы становится лирико-философская миниатюра «Ночь» (1925), дающая более полное представление о бунинской трактовке образа и сюжета апостола Петра.

В использовании евангельского сюжета Бунин явно учитывает опыт чеховского «Студента», хотя и предлагает оригинальную интерпретацию канонического мотива. «Философичность» в «Студенте» нарастает постепенно, что в значительной степени обусловлено особенностями организации времени-пространства новеллы: действие разворачивается в разомкнутом мире, где с востока дует ветер, а на западе светится холодная заря, где есть леса и луга, реки и горы, деревни и огороды, свет и тьма, тепло и холод, правда и красота, — то есть названы изначальные, архетипические константы человеческого и природного бытия. Повествование приобретает притчеобразный характер. В финале восхождение героя на гору оборачивается духовным взлетом, приобретением к истине и наглядной возможностью созидания смысла, порядка и согласия из мрака и хаоса. Здесь возникает ряд ветхозаветных ассоциаций, обладающих максимальным потенциалом философского обобщения (Быт. 1, 1 — 10; Исх. 24, 12 — 18 и др.).

У Бунина пейзаж, на фоне которого разворачивается лирико-философская медитация, с самого начала «космичен» и универсален: ночная бездонность неба, полный звезд Млечный путь, млечно-зеркальное ночное море, однообразный и непрерывный хрустальный звон цикад. Как и у Чехова, «в самом единстве природного космоса проступают противоположности, борьба мрака и света» [20:616]. Если в «Студенте» ситуацией, естественно порождающей мифологические ассоциации, становится ночь Страстной пятницы (то есть, по христианским представлениям,

«та же самая ночь»), то у Бунина это «ночь вообще», то есть время, когда человек ощущает себя наедине с Космосом, мирозданием, лицом к лицу с тайнами и безднами бытия (предрассветного одиночества достаточно, чтобы испытать то «непередаваемое чувство, которое испытываю всю жизнь, когда мне случается проснуться на ранней заре» [4:441]).

В потоке сознания лирического героя «Ночи», предельно близкого, если не тождественного автору, размышления о Боге и человеке, о смерти и бессмертии, о смысле земного бытия пропущены через призму личного, субъективного. Точкой сопряжения общечеловеческого и личного, своего рода «замком свода» и становится евангельская легенда. «И вдруг опять испытала я <...> чувство великого счастья, детски доверчивой, душу умиляющей сладости жизни, чувство начала чего-то совсем нового, доброго, прекрасного — и близости, братства, единства со всеми живущими на земле вместе со мною. Как я понимаю всегда в такие минуты слезы Петра-апостола, который именно на рассвете так свежо, молодо, нежно ощутил всю силу своей любви к Иисусу и все зло содеянного им, Петром, накануне, ночью, в страхе перед римскими солдатами!» [4:441]. Отголоски чеховского «Студента» здесь очевидны: Бунин так же переносит акцент с образа Иисуса на образ Петра, так же видит смысл и оправданность человеческого существования в нравственных первоначалах, так же черпает надежду не в будущем, а в прошлом и настоящем, которые как бы сосуществуют в особом духовно-нравственном измерении: «Я опять пережил совершенно, как свое собственное, это далекое евангельское утро в Элеонской оливковой роще, это отречение Петра <...> И почти те же самые чувства, что наполнили когда-то Петра в Гефсимании, наполняют сейчас меня, вызывая и на мои глаза те же самые слезы, которыми так сладко и больно заплакал Петр у костра» [4:441].

В отличие от Чехова, у Бунина между Петром и лирическим героем нет посредников, лирическое сознание становится настолько всеобъемлющим, что свободно включает в себя весь мир и все человечество. Космическое сознание Бунина, связанное с ощущением и осмыслением себя как частицы мироздания, «микроэлемента природы» [15:55], определяет понимание вечных ценностей и вечных проблем: смерти и бессмертия, любви, памяти. «Человек безмерно велик, потому что огромность космоса входит в него», «бесконечно слабый, — он и силен одновременно своей

слиянностью с природой, своей чувственной атавистической памятью, которая делает его причастным ко всей истории» [15:55]. У Чехова центром художественного внимания становится человек как частица истории человечества. У Бунина человек мыслится как часть Вселенной, Космоса, часть неотъемлемая и потому вечная, как сама стихия вечно живой жизни: «...я живу не только своим настоящим, но и всем своим прошлым, не только своей собственной жизнью, но и тысячами чужих, всем, что современно мне, и тем, что там, в тумане самых дальних веков» [4:441].

Отражая эту связь времен, Бунин вслед за Чеховым использует образ Цепи. В «Студенте» это цепь событий, соединяющих прошлое с настоящим: «...дотронулся до одного конца, как дрогнул другой» [18:VIII:309]. У Бунина, опирающегося на понятия буддистской философии, это цепь земных существований, человеческих воплощений, берущих начало от «райского праотца». Жажда жизни («жажда существования» в буддистской терминологии), изначально присущая человеку, не дает ему раствориться во Всеедином, слиться с мирозданием, Космосом, Богом, безначальным и бесконечным. Лишь людям особого разряда («людям мечты, созерцания, удивления себе и миру», «людям умствования») — поэтам, художникам — дано услышать древний Божественный зов: «Выйди из Цепи!» и пережить то драматическое двойственное чувство, которое воплощается в последней фразе бунинского эссе: «Боже, оставь меня!». Комментируя финал «Ночи», М. Штерн подчеркивает, что тяга героя к всеединству не может примириться с его стремлением остаться в чувственном мире: «Но как совместить эту молитву со стремлением преодолеть "печаль времени, пространства, формы"? Сама их несовместимость неодолима, она есть основа бытия, его творческое начало» [20:615].

В размышлениях Бунина о «людях умствования» слышатся отголоски внутренней полемики с чеховским «Студентом». По сути, герой Чехова тоже принадлежит к избранникам, способным, по словам Бунина, «особенно сильно чувствовать не только свое время, но и чужое, прошлое, не только самого себя, но и прочих» и «высказывать свои чувства, мысли, представления <...> с точностью, красотой и силой, которые должны очаровывать, восхищать, давать людям печаль или счастье, <...> заражать их тем, чем я сам живу, передавать им себя и искать в них сочувствования, единения, слияния с ними...» [4:442 — 443].

Под таким углом зрения новелла «Студент» может рассматриваться как вариация на тему «волшебная сила искусства» (подобная интерпретация предложена в статье Н. Фортунатова [17:93–98]). Однако Иван Великопольский объясняет эмоциональный отклик Василисы на свой рассказ по-другому: «Если старуха заплакала, то не потому, что он умеет трогательно рассказывать, а потому, что Петр ей близок и потому, что она всем своим существом заинтересована в том, что происходило в душе Петра» [18:VIII:308]. Герою Чехова важно увидеть отзвук своих чувств в другом человеке. В первобытном сознании крестьянок, которые «всем своим существом» сопереживают драме Петра, отчетливее проступают нравственные первоначала, составляющие основу правды и красоты на земле. Интересно, что Бунин использует то же самое выражение («всем своим существом»), но в ином осмыслении. Лирический герой «Ночи» вбирает в себя и Петра, и весь мир, и прошлое, и настоящее: «Время исчезло. Я всем существом своим почувствовал: ах, какой это ничтожный срок — две тысячи лет! <...> Так где же мое время и где его? Где я и где Петр? <...> И сколько я жил в воображении чужими и далекими жизнями, чувством, будто я был всегда и всюду!» [4:441]. Если для Чехова библейская легенда служит нравственным архетипом, «началом цепи», то для Бунина это одно из бесчисленных мгновений вечной жизни человечества, способность вновь пережить которое становится очередным подтверждением безграничных возможностей человека. Пафос «Студента» — утверждение незыблемости вечных нравственных ценностей, неистребимости человеческого в человеке. Пафос «Ночи» — пафос возможностей личности, являющейся частицей беспредельного космического целого и потому вмещающей в себя весь мир.

Так, разделенные четвертью века чеховский «Студент» и бунинская «Ночь» вопрос о «бессилии добра» в душе человеческой, заданный библейским сюжетом апостола Петра, решают в пользу человека, как вопрос о силе его, о его возможностях в вечном сюжете истории человечества.

ЧЕХОВСКИЕ МОТИВЫ В РАССКАЗАХ НИКОЛАЯ БАРШЕВА

Я бреду никчемный солнечной дорогой...

Н. Баршев

Русский литературный модернизм 1920 – 30-х годов представлен и такими масштабными фигурами, как Е. Замятин, М. Булгаков, А. Платонов, Б. Пильняк, и писателями второго ряда, неизвестными или мало известными, но обладающими своим взглядом на мир и своим, пусть негромким, но верным голосом. К таким авторам с полным правом может быть отнесен и незаслуженно забытый ленинградский писатель Николай Баршев.

Николай Валерианович Баршев родился в 1888 году в Петербурге и происходил из старинной дворянской семьи. Отец был военным, полковником, мать – балериной Мариинского театра. К писательству он пришел не сразу: после окончания экономического отделения Петербургского Политехнического института служил в Министерстве путей сообщения, после революции – на Октябрьской железной дороге. Литературную деятельность начал как поэт (альманах «Стожары», 1923, кн. 1, 3). Стихи, по признанию самого автора, были «для домашнего употребления», но «судьба вызволила из беды, перевела на прозу» [4:661]. Первые рассказы опубликованы в 20-е годы в альманахе «Ковш», в журналах «Звезда», «Ленинград», «Красная панорама», «Красный журнал для всех». Во второй половине 1920-х был членом литературной группы «Содружество» (М. Борисоглебский, Н. Браун, Н. Вагнер, Н. Катков, М. Козаков, М. Комиссарова, П. Медведев, Б. Лавренев, И. Оксенов, В. Рождественский, А. Свентицкий, М. Фроман, А. Чапыгин, Б. Четвериков). С 1926 по 1929 год вышли 5 прозаических сборников: «Гражданин вода», «Прогулка к людям» (1926), «Большие пузырьки», «Обмен веществ» (1928), «Летающий фламандрион» (1929). Выходу книг благоприятствовал отзыв М. Горького: «...судя по его мною прочитанному рассказу, это человек даровитый и ему нужно дать дорогу, чем скорей, тем лучше» [1:49] (из письма к И. Груздеву от 5 мая 1926 года). Талант писателя проявился и в драматургии: в 1925 году была написана пьеса «Человек в лукошке», в 1928 – «Кончина мира», в 1933 –

«Машинист Комаров» (в соавторстве с Л. Грабарем). В 1930-е годы Баршев пишет историю завода «Красный выборжец» и повесть «Несгораемый фейерверк» — о русских изобретателях XVIII в., но довести до конца ни тот, ни другой труд ему не удастся.

11 января 1937 года писатель был арестован за «антисоветскую агитацию и пропаганду», а также за участие в «контрреволюционной фашистской организации» и приговорен к 7 годам лишения свободы. Отбывал наказание в Севвостлаге, где 30 марта 1938 года умер на прииске Журба Магаданской области. 5 февраля 1957 решение суда по делу Баршева отменено и дело прекращено «за отсутствием состава преступления» [5].

Все художественное наследие Баршева может поместиться в одном томе, но тома этого пока нет. Основной публикацией его произведений является сборник «Расколдованный круг», где рассказы Баршева соседствуют с прозой еще двух довоенных ленинградских прозаиков — В. Андреева и Л. Добычина [4]. В предисловии к сборнику А. Арьев, поясняя выбор авторов, отмечал: «Биографии и черты характеров у них существенно разнятся, но они принадлежат к одному литературному поколению, их художественные пути имеют точки пересечения» [4:3]. Кроме общей трагической участи, как личностной, так и творческой, этих писателей, по мнению А. Арьева, объединяет интерес к частной жизни частного человека, «интуиция о суверенности и неповторимости каждой отдельной личности, в том числе личности неустроенной, не нашедшей себя в жизни» [4:6]. На наш взгляд, в творчестве этих писателей просматривается и еще одна объединяющая тенденция: все они так или иначе развивали традиции А. Чехова.

Мысль о том, что ни один из прозаиков XX века, в особенности тех, кто был приверженцем малых форм, не прошел мимо опыта Чехова, высказывалась не раз. Однако, обнаруживая все новые подтверждения этой мысли, не устаешь удивляться многообразию творческих отражений, многовариантности трансформаций чеховских тем, мотивов, образов, сюжетных и стилистических открытий. О типологическом и генетическом «родстве» Чехова и Добычина говорилось неоднократно [2; 6; 7; 11 и др.]. Нам представляется, что в ряду чеховских «наследников» должен занять свое место и Николай Баршев.

Баршев писал о ничем не примечательных людях, скромных обывателях, нечаянно оказавшихся на изломе эпохи, об их обыденной жизни, в которую вторглось что-то чужое и страшное.

Семейная трапеза на террасе с мирным поеданием крупеника прерывается свистом летящей пули — и дочь хозяина убита («Гражданин вода»). Ветер новой эпохи сносит и ломает привычное и обжитое, наполняя новым, остро трагическим смыслом знаменитую чеховскую фразу: «Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни».

Баршева интересуется не столько трагическое противостояние нового и старого, не столько драматизм судьбы маленького человека, ставшего современником революционных перемен, сколько сами скромные существователи, любящие и страдающие независимо от эпохи. Исторические потрясения лишь высвечивают человеческую сущность, заостряют противоречия, обнажают больные вопросы. Поэтому перед читателем предстают «не победители и не побежденные, а выживающие и погибающие в русской усобице» [6:141]. «Символом мироустройства» становится безвестная станция Большие Пузырьки: «Да полно, станция ли это? Может, не Пузырьки это? Может, сама жизнь наша, страна наша с бездомными голосами, непонятными взглядами вышла из леса и стала при дороге?» [4:312].

Повествованию Баршева присущи грустная ирония, философский подтекст, сдержанность в выражении эмоций, отсутствие авторских оценок. Его герой — человек живущий, влачащий свое существование и пытающийся его осмыслить. Уже сказанное заставляет вспомнить об уроках Чехова, которого мир интересовал «не в состоянии военных или политических катаклизмов, а в его внутренней дисгармоничности, чреватой катастрофами иного порядка» [3:410]. Баршеву приходится учитывать и катаклизмы, но для него важно, не чью сторону примет человек, а сумеет ли он остаться самим собой. Чеховское при этом проступает еще отчетливее. Если взглядеться в баршевский мир, в лица его существователей, возникает удивительный эффект узнавания, странноватое «дежа вю»: нельзя сказать, что все это уже было, но многие персонажи кажутся удивительно знакомыми. Герои Баршева как будто сошли со страниц чеховской прозы и оказались в непривычных, неестественных для них обстоятельствах. Не беремся утверждать, что Баршев всегда сознательно ориентируется на Чехова. Быть может, Чехов просто слишком хорошо описал российского обывателя, имя которому легион (вспомним известное признание в письме к А. Суворину (27 октября 1888 г.): «В голове у меня целая армия людей, просящихся наружу и жду-

щих команды» [8:III:47]). Социальный и профессиональный диапазон персонажей Баршева вполне чеховский, и так же, как у Чехова, социальный и профессиональный статус не определяет сущности человека, не является характерологическим. Телеграфист, стрелочник, начальник станции, учитель, бродячий актер, акушер, мелкий чиновник, генерал, протоиерей, тайный советник, швейцар, почтальон, врач, писатель-дилетант, журнальный редактор — все они, имеющие прототипов в чеховской прозе, прежде всего люди, каждый из которых хоть раз в жизни чувствовал себя бесприютным сиротой в огромном мире.

В рассказах Баршева основной эпизода нередко становится анекдотическое происшествие, иногда с оттенком абсурда. Чиновник с татуировкой на груди — «под сердцем цветной портрет улыбающегося самодержца всея России» — перед прививкой оспы в панике переделывает лик, окружая его бородой, как у Карла Маркса, и оказывается очень разочарован, когда врач просит только засучить рукав. («Боязнь пространства»). Многие в баршевской прозе напоминают о раннем творчестве Чехова: и «генетический» страх перед вышестоящими, и уверенность в неотвратимости начальственного гнева, и комическая точность в трагической ситуации, и избыточность деталей. В рассказе «Большие пузырьки» провинившийся стрелочник, которого начальник назвал на «вы», уверяет, что дело его плохо, и не ошибается — его увольняют. После прохода поезда № 26 на железнодорожных путях находят человека с отрезанной ногой. Выясняется, что ему 32 года, он беспартийный, женат первым браком и имеет троих детей в возрасте от 7 до 3 лет. В отрезанном кармане, обнаруженном на путях, оказывается кусочек морковки. Когда человек умирает, дежурный по станции вяло возмущается, что отчет о происшествии составлен необстоятельно: не сообщается, куда дели ногу. Вспомним эпизод из рассказа «Крыжовник», в котором барышник с отрезанной локомотивом ногой, пока его несут в приемный покой, «все просит, чтобы ногу его отыскали, и все беспокоится: в сапоге на отрезанной ноге двадцать рублей, как бы не пропали» [9:X:59].

Логика обывательских поступков и оценок бесхитростно-поверхностна. И опять ситуации из рассказов Баршева вполне уместны в чеховском тексте. Начальник станции рассказывает о новом помощнике: «Рылом в помощники еще не вышел. <...> Видать сразу — не тот коленкор. Покойный-то Сидоренко <...> орел

был и громовержец. Голос один такой, что телефонные трубки чуть не лопались, — самому страшно <...>. За бутылку пива без согласия соседней станции из аппарата любой жезл на отправление поезда вытягивал. А как его вытацишь, коли так устроено, что весь электрический механизм тому противится? Хитрая штука, а вот дошел своим умом и практикой. Так с таким-то не пропадешь, с таким спи спокойно» [4:311] («Большие пузырьки»). Помощник начальника станции — не такая уж большая величина, но он стремится выглядеть большей. У Чехова находим сходные примеры. Почтмейстер Михаил Аверьяныч из «Палаты № 6» кричит на посетителей «громовым голосом», так что «за почтовым отделением давно уже установилась репутация учреждения, в котором страшно бывать» [9:VIII:88]. Обыватели считают это вполне нормальным, и Михаил Аверьяныч пользуется всеобщим уважением.

Пустяк, бытовая мелочь могут привести к жизненной драме или душевному перевороту. Вот телеграфист гоняется по грязи за носимой ветром фуражкой, а барышня, чьей взаимности он добивается, смотрит из окна, как у него отрывается штрипка на брюках, и смеется. Нетрудно догадаться, что после этого симпатии барышни добьется другой («Большие пузырьки»). Любовь чеховской героини, как мы помним, может угаснуть из-за того, что избранник мучается икотой («Исповедь, или Оля, Женя, Зоя»).

Герои Чехова и Баршева любят красивые и непонятные слова, выражаются витиевато: «индифферентная манкировка» (безразличное пренебрежение обязанностями), «элемент высшего качества» (комплимент барышне), «красив, как ихтиозавр» [4:305] (окрыленный последней характеристикой, герой все-таки думает: «А надо будет поинтересоваться, что такое ихтиозавр?» [4:308]). Обыватель тяготеет к «умственной» жизни, любит думать «о разных хитрых вещах». «А вот для ученых есть еще такое, зовется четвертое измерение — вот то действительно! Если измеришь — большие деньги заработать можно» [4:362] (как тут не вспомнить «Письмо к ученому соседу» или водевиль «Свадьба», герои которого «хочут свою образованность показать» [9:XII:113]). Баршевский учитель повторяет прописные истины: «Реки текут в море, а в море вода все-таки соленая» [4:370] (сравним известные высказывания Ипполита Ипполитыча из рассказа «Учитель словесности», который «говорил только о том, что всем давно уже известно» [9:VIII:318]).

Одно из любимых занятий маленького человека — «в теплой компании <...> размягчаться и вспоминать давнишнее» [4:309] — подтверждает известную чеховскую сентенцию: «Русский человек любит вспоминать, но не любит жить» [9:VII:64]. Эта национальная привычка в послереволюционные годы приобретает особую остроту. Однако из прошлого каждому дорого свое, и герой рассказа «Большие пузырьки» в экологически окрашенной ностальгии родственен персонажам чеховских «Свирели» и «Степи»: «Лет этак двадцать — двадцать пять тому назад <...> Клев был тогда, братцы, конечно, удивительный: только закинешь, а рыба-то одна за другой, одна за другой, чуть что не за хвост друг друга от отчаянья хватает» [4:309]; сходным образом старик-пастух у Чехова сетует: «И куда оно все девалось? Лет двадцать назад, помню, тут и гуси были, и журавли, и утки, и тетерева — туча тучей! <...> И звери тоже, и скотина, и пчелы, и рыба... Мне не веришь, спроси стариков; каждый тебе скажет, что рыба теперь совсем не та, что была. И в морях, и в озерах, и в реках рыбы из года в год все меньше и меньше» («Свирель») [9:VI:323 — 324]. При очень небольшом объеме творческого наследия Баршева количество аналогий такого рода весьма показательно.

Баршев использует узнаваемые чеховские приемы, например, монтаж фрагментов из писем, порождающий абсурдно-многозначительное, порою комическое многоголосие: «...Боюсь, что не выживет...», «...Не верю тебе с тех пор, как...», «...Вышлите сколько мож...», «...Дорогую именинницу, бабушку...» [4:455] (вспомним знаменитую «Жалобную книгу» с ее перекликающимися разносубъектными репликами). Равнораспределенность, равнообращенность внимания на предметы и детали важные и неважные, существенные и несущественные, размытость фабулы, изображение окружающего мира через восприятие персонажа — эти свойства чеховской прозы присущи и рассказам Баршева.

Баршев предлагает свои варианты чеховских фабул и ситуаций. В рассказе «Гражданин вода» акушер Кузьма Иванович исповедует стоически-равнодушное приятие жизни, заставляя вспомнить о докторе Рагине из чеховской «Палаты № 6». Герой сравнивает себя с водой: «Ну-ка, ударь ее хоть бы чем тяжелым, не больно. Побегут, побегут по ней круги, и то поверху, и сотрут-ся, только и всего» [4:347]. Однако смерть единственной дочери Глаши, убитой шальной пулей из-за отцовского демонстративного равнодушия к опасности, опровергает философию Кузьмы

Ивановича, как удары сторожа Никиты разрушили убеждения Рагина.

Акушер Баршева, как и чеховский доктор, испытывает тоску по человеку, с которым не раз спорил: «И понял вдруг, что хочет видеть Митю, не потому, что нужно хоронить Глашу, а что дорог он ему, проверяющему себя и людскую правду, нужен, как слово одинокому сердцу» [4:359]. Одиночество — вот главная печаль героев Баршева. Чувствуя приближение смерти, «ненужный человек» Кронид Семенович запишет в «настойной книге», которую завещает сыну: «Вот и мне одиночества своего не вычерпать» [4:368] («Четвертое»). Одиночество приобретает абсолютный, экзистенциальный характер, становится «четвертым измерением» человеческой жизни.

Одна из важнейших проблем в творчестве Баршева — проблема коммуникации и взаимопонимания. Мы встречаем здесь хорошо знакомые по чеховской прозе и драматургии формы разговора глухих и разговора с глухим, когда один из персонажей безуспешно пытается восстановить коммуникацию («Водоросли»).

Героев Баршева можно разделить на тех, кто осознает одиночество, тяготится им, и тех, кто не замечает и даже провоцирует его, разрывая человеческие, в том числе семейные, связи. Героиня рассказа «Водоросли» Оля сродни чеховской «невесте» Наде Шуминой: обе живут лишь будущим и ради неясного будущего порывают с близкими, родными людьми. Учитель Хрущев (тоже чеховская фамилия) из того же рассказа соединяет в себе приметы Пети Трофимова и Саши, идейного вдохновителя Нади, глядящих вперед, в светлое завтра: «Представляете себе такую широкую, весеннюю, в сырых снегах, дорогу, туда, в просторы?» [4:387]. Вот только в новую жизнь этот «потерявшийся» герой, «бывший учитель с разбитым пенсне», вписаться не может, став «упадочным интеллигентом», как называет его передовая, нашедшая свое место героиня. Наде кажется, что «от Саши, от его слов, от улыбки и от всей его фигуры веяло чем-то отжитым, старомодным, давно спетым и, быть может, уже ушедшим в могилу» [9:Х:217]. Хрущев сам себе выносит приговор: «Я — точка позади, вы — впереди» [4:368]. Героиня пытается ободрить учителя: «У вас есть симптомы перерождения. Если хотите, вы сможете еще жить и учить» [4:387]. Однако про себя она думает: «Таких ли спасать?», — развивая потенциал душевной черствости, заложенный в чеховской «невесте».

Рассказ «Прогулка к людям» становится своеобразным преломлением «Палаты № 6». Главный герой — инженер Андрей Прокофьевич (тезка чеховского Андрея Ефимовича) — навещает кубинского врача Деспиладо, прибывшего в Советскую Россию лечить прокаженных и заболевшего проказой. Причину визита инженер объясняет так: «Мне хотелось поговорить с вами» [4:489]. Не находя себе другой родственной души, Андрей Прокофьевич выполняет просьбу больного — берет его с собой на «прогулку к здоровым людям» (Иван Дмитрич Громов также уговаривал Рагина выпустить его на волю). Просьба становится последней — врач Деспиладо кончает самоубийством, оставляя живым страх проказы, заразной, как «сумасшествие» в «Палате № 6», и память о своем крике: «Проказа с вами, с вами!».

Финал рассказа содержит не характерный для Баршева повествовательный прием, использованный и в начале чеховской повести, — прямое обращение к читателю. Чеховский повествователь как бы сопровождает читателя в палату № 6: «Если вы не боитесь ожечья о крапиву, то пойдёмте по узкой тропинке, ведущей к флигелю, и посмотрим, что делается внутри» [9:VIII:72]. Баршев, выведя своего отверженного героя к людям, отождествляет с ними читателей, также размывая границы между жизнью и литературой: «Идите вымойте руки, эти страницы быстро перелистали проказа, и горе, и робость, а теперь вот и вы — здоровые люди счастливой страны» [4:495]. Грань между здоровыми и больными — конечно, прежде всего в духовно-нравственном смысле — оказывается зыбкой.

Отголоски чеховских текстов слышны и в рассказе «Забытая антенна». Андрей Иванович Бодюля напоминает героя «Палаты № 6», страдающего манией преследования. Правда, в отличие от Ивана Дмитриевича Громова, он знает за собой вину — украденный мешок с письмами, однако его страхи несоизмеримы с реальной опасностью: «Пожалуй, ищут... с собаками ищут... И вот уже по всему дому рыскают огромные злые псы. Они лязгают зубами, и шерсть у них дыбом. Вот сейчас доберутся до верха... Добрались... Вот увидели... Вот молча, обязательно молча, ринулись и мертвой волчьей хваткой схватили за горло... Андрею Ивановичу стало душно, он рванул воротник у пальто и чуть не вскрикнул от охватившего его ужаса <...> Легкий шорох заставил Андрея Ивановича вздрогнуть и замереть на месте. Несомненно, это был не шорох, а стук, громкий стук на всю лестницу, и несомненно, что

сейчас разом, как по команде, во всех этажах распахнутся двери, из них выскочат люди и, указывая пальцами на Андрея Ивановича, крикнут: — Вот он! Хватайте!» [4:450]. Атмосфера эпохи передана верно и беспощадно.

Сослуживцы и начальство подозревают у конторщика Бодюли душевное расстройство, подозревают особенно охотно, поскольку кандидатка на место Андрея Ивановича уже имеется — дама сердца заведующего. По иронии судьбы она же становится первой любовью болезненно застенчивого героя. Сцена искушения очень близка чеховскому рассказу «Володя», героинь даже зовут одинаково — Нюта, они веселы, говорливы и порочны. В обоих случаях влюбленные героини испытывают жестокое разочарование, однако, в отличие от чеховского Володи, Андрей Иванович ощущает острое желание «жить, жить во что бы то ни стало», захлестнувшее его целиком. Эта жажда жизни — чувство, знакомое и многим чеховским героям, и их создателю («Степь», «Рассказ неизвестного человека», «Палата № 6», «Три сестры»). М. Чехов в воспоминаниях о брате писал, что Антона Павловича охватывала «необыкновенная жажда жизни» («Вокруг Чехова» [10:272]). В письме к Д. Григоровичу от 5 февраля 1888 года по поводу «Степи», где речь шла о русских самоубийцах, Чехов включает «страстную жажду жизни» в перечень качеств русского человека, составляющих основу национального характера [8:II:190]. В «Палате № 6» и в «Володе» сюжет замыкает смерть героя. Финал рассказа «Забывтая антенна» открыт, и герой остается на пороге нового этапа своего жизненного пути, порывая с прошлым. Однако каким будет этот новый этап — неизвестно. Отчетливо представимого будущего у героев Чехова и Баршева нет.

Трансформируя те или иные мотивы чеховского творчества, Баршев как будто поверяет их новой реальностью, испытывает на прочность. В увековеченной Чеховым степи пылят махновские тачанки, и едет через степь уже не мальчик Егорушка, а поезд, полный людей. Но по-прежнему «русская жизнь бьет русского человека так, что мокрого места не остается» [8:II:190]. У Баршева человек подобен перекаати-полю, несомому ветром (опять-таки чеховский образ), и даже поезд движется, как «слепой бандурист без поводыря, не знает, где завернет, где остановится» [4:356]. «Степь и солнце, солнце и степь. Кроме них больше не было и нет ничего...» [4:352]. Да еще река, «все та же, углубленная небом», да песня степи. «С нами вы, с нами навек, и речка, и смерть,

и немудреная песня...» («Гражданин вода») [4:360]. Читатель не нуждается в конкретизации, поскольку и «тихая, скромная речка», и песня степи хорошо известны в чеховском варианте: «Песня тихая, тягучая и заунывная, похожая на плач и едва уловимая слухом, слышалась то справа, то слева, то сверху, то из-под земли, точно над степью носился невидимый дух и пел» [9:VII:24].

Вечность и неизменность бытия, представленного в простейших, первичных проявлениях, в единстве большого и малого, случайного и закономерного, трагического и комического, обреченность человека жизни и смерти, его неизбежное одиночество и вместе с тем включенность в природный универсум, непостижимость, иррациональность законов существования мира и человека, абсурдность действительности, проступающая сквозь обыденность и повседневность, — вот те опорные характеристики художественного мира Баршева, которые позволяют говорить не просто о наличии тех или иных чеховских мотивов, но о развитии чеховского начала в творчестве писателя и — шире — в русском модернизме 1920 — 30-х годов.



ЧЕХОВ И ХАРЬКОВ

Теперь мое имя безмятежно гуляет по Харькову...

А. Чехов. Скучная история

«ЧЕХОВИАНА» ГАЗЕТЫ «ЮЖНЫЙ КРАЙ»

Дореволюционная периодическая печать, в особенности провинциальная, — богатый и недостаточно освоенный в науке материал. Провинциальная газета представляет интерес не только для историка, журналиста, краеведа, но и для филолога, историка литературы. Только провинциальная печать позволяет в полной мере осмыслить восприятие творчества того или иного писателя современниками — не узким кругом критиков-профессионалов, а широкой аудиторией читателей и зрителей.

Об отношении современников к творчеству писателя долгое время принято было судить в основном по отзывам столичной критики. Однако провинциальные журналисты были ничуть не менее внимательными и чуткими читателями, чем их столичные коллеги. Кроме того, провинциальная пресса, при всей пестроте и неравноценности, в целом была гораздо ближе рядовому читателю, чем пресса столичная, а значит, гораздо объективнее отражала специфику массового читательского восприятия.

1890—1900-е годы в истории русской и украинской литературы и журналистики — одна из самых сложных и интересных эпох. И если невозможно вообразить литературно-общественную

жизнь этой эпохи без творчества Чехова, то невозможно и понять ее без оценки чеховских произведений в критике рубежа веков. Современная Чехову провинциальная периодика лишь в недавнее время стала объектом внимания исследователей. Работа по широкому фронтальному изучению дореволюционной газетной чеховианы ведется достаточно успешно, но далека от завершения. Ученые, обращавшиеся к этой проблеме (А. Чудаков, А. Кузичева, И. Лосиевский, М. Мурина, Л. Бушканец и др. [1; 2; 3; 4; 6; 7; 16]), опирались на обширный, но неизбежно избирательный материал. Газета «Южный край» в поле зрения чеховедов попадала лишь эпизодически. В «Чеховиане» И. Масанова (М., 1929), Комментариях к Полному собранию сочинений и писем Чехова (М., 1974 – 1983), Летописи жизни и творчества писателя (М., 2000 – 2004) «Южный край» упоминается нечасто. Между тем эта «общественная, литературная и политическая газета» пользовалась большой популярностью у читателей. Подписка на нее проводилась не только в Харькове, но и в Москве, Санкт-Петербурге и даже в Париже. Газета издавалась с 1880 года в течение 37 лет, сначала на 4-х, затем на 6–8 страницах ежедневно, а с 1912 года выходили утренний и вечерний выпуски. И хотя структура массовой городской ежедневной газеты определялась в первую очередь стремлением опереться на широкого читателя, заинтересовать его, предложить материал для легкого ежедневного чтения, в ней было множество заметок достаточно серьезного содержания. В рубриках «Театр и музыка», «Свет и тени», «Литературные итоги», «Обозрение газет и журналов» помещались отзывы о произведениях писателей и о театральных постановках, юбилейные и мемуарные очерки, некрологи и т. п. Исследование этих материалов позволяет проследить эволюцию восприятия чеховского творчества провинциальной критикой, уяснить место Чехова в литературных представлениях харьковской дореволюционной общественности.

«Чеховиана» «Южного края» (то есть публикации, так или иначе связанные с личностью и творчеством Чехова) достаточно разнообразна¹. Она включает чисто информационные заметки (анонсы спектаклей по чеховским пьесам, сообщения о выходе в свет новых произведений писателя, о новых изданиях его со-

¹ Автор благодарит И. В. Руденко за неоценимую помощь в подборе газетных материалов. Ею были выявлены 165 «чеховских» заметок, просмотрены более чем 4100 номеров газеты за 1880 – 1917 гг.

чинений и т. п.), биографические материалы (воспоминания современников, корреспонденции из мемориальных мест), публикации, посвященные памятным датам, а также аналитические статьи (разборы прозаических и драматургических произведений, очерки жизни и творчества, театральные рецензии) [9 – 15]. В целом творчество Чехова оценивалось харьковской критикой позитивно и даже восторженно. Однако адекватного понимания произведений писателя, сущности его художественных новаций публицистам «Южного края» удавалось достичь далеко не всегда. Можно выделить несколько этапов эволюции читательских оценок личности и творчества Чехова. Критика 80-х годов еще не уверена в таланте молодого писателя. В рецензиях 1888 года Ю. Говоруха-Отрок писал о Чехове как о художнике «незначительного дарования», не имеющем «объединяющей идеи», в рассказах которого «кое-что живое решительно потопает в массе ненужного и оставляет чувство какого-то досадного недоумения» (Южный край. 1888. 20 августа; 29 октября). 90-е годы отличаются большей объективностью оценок, усилением аналитичности. Правда, стремясь рассматривать творчество Чехова в контексте идейно-эстетических исканий эпохи, критики порой упрекают писателя в том, что он изображает лишь нетипичную «большую» декадентскую среду («Чайка») или клеветает на русских мужиков («Мужики»). Последняя «бранная» рецензия появляется в 1897 году. По мнению ее автора, Чехов вздумал «протретировать русский народ с высоты своего интеллигентно-культурного величия». Критик не находит в повести «Мужики» «ни тонко очерченной психологии, ни мастерски очерченных типов», «ни знания народной жизни, ни наблюдательности» и считает ее заурядным очерком, написанным «в стиле "Власти тьмы" Л. Толстого и по шаблону покойного Глеба Успенского». Писатель, по мнению рецензента, «сохраняет все время непоколебимое, сонное спокойствие» ко всему равнодушного и никого не жалеющего человека (Южный край. 1897. 4 мая).

Однако подобных откликов становилось все меньше. Харьковская критика 1900-х годов уже не сомневалась в масштабах и значении таланта Чехова и стремилась охватить творчество писателя в целом, проследить его ведущие тенденции, окончательно уяснить место Чехова в литературном процессе эпохи. В этот период, особенно после смерти художника, складывается новое, трепетно-интимное отношение к его личности и творчеству.

Преимущественное внимание критики «Южного края» уделяли драматургии Чехова. Проза привлекала их меньше, и это вполне объяснимо. Ежедневная газета требовала свежей, злободневной информации. Утвердившийся авторитет Чехова-драматурга и растущая слава Московского Художественного театра привели к тому, что каждая новая пьеса любимого автора напряженно ожидалась и быстро приобретала широкую известность. Драмы и водевили Чехова исполнялись не только профессиональными труппами. В Харькове к ним обращались театр собрания приказчиков, литературно-художественный кружок, студенческий театр и даже театр при 3-й народной чайной.

Проза Чехова приходила к читателю медленнее и не получала массового отклика. В «Южном крае» мы находим свидетельства запаздывающего читательского признания таких чеховских шедевров, как, к примеру, «Дом с мезонином». И. Турскому, автору заметки 1914 года, приходится привлекать внимание читателя к этой «в общем малопопулярной миниатюре» (Южный край. 1914. 2 июля). Отклики на прозаические произведения Чехова лишней раз подтверждают, что харьковская критика не существовала обособленно от столичной. Она отдала дань распространенным суждениям о пессимизме, хмурости, «сумеречности» чеховского таланта, порою повторяла народнические шаблоны, неправомерно отождествляла автора и героев, использовала расхожую формулу о бесфабульности, бессобытийности чеховских произведений.

Рецензии же на спектакли чаще всего носили самостоятельный характер и были более оригинальны, чем отзывы о прозе. Театральные заметки обычно состояли из двух частей: в первой предлагался анализ пьесы, во второй — рецензия на спектакль. Харьковский драматический театр в постановках чеховских пьес не отставал от столичных: к примеру, «Вишневый сад» был поставлен по рукописи в день премьеры в МХТ — 17 (9) января 1904 года (Раневская — В. Н. Ильнарская, Гаев — А. Н. Соколовский, Лопахин — Е. Ф. Павленков, Трофимов — С. Н. Нерадовский, Варя — Э. Ф. Днепровна, Аня — М. И. Велизарий, Симеонов-Пищик — Б. С. Борисов, Шарлотта Ивановна — С. И. Милич, Епиходов — Л. Н. Колобов, Фирс — Д. А. Глюске-Добровольский). 27-летняя Вера Николаевна Ильнарская, в бенефис которой был поставлен спектакль, обычно выступала в амплуа инженеру и гранд-коклет, поэтому роль Раневской, судя по некоторым

отзывам [4], ей не слишком удалась. Быть может, и по этой причине последняя пьеса Чехова «имела у публики средний успех и принята была довольно сдержанно» (Южный край. 1904. 19 января). Однако рецензент «Южного края» в оценке актерского мастерства вполне благодушен: «...надо отдать справедливость нашим артистам: они, по мере своих дарований, очень добросовестно и старательно отнеслись к исполнению, вполне проникнувшись настроением чеховской пьесы». В своем отзыве на премьерный спектакль В. Иванов отметил узнаваемые особенности «чеховской манеры»: «фабула в узком смысле этого слова и на этот раз не играет почти никакого значения. Она нужна автору только как канва для целого ряда узоров, рисующих современные темы и современную жизнь»; «вся пьеса идет, как и всегда у Чехова, в мягких полутонах, за исключением финальной сцены 3-го акта <...> Здесь много глубокого драматизма». Добавим, что критик с уверенностью определил место действия пьесы — «полуразрушенное дворянское гнездо Харьковской губернии» (Южный край. 1904. 19 января). В феврале харьковская труппа уже гастролировала в Ростове-на-Дону, где «Вишневый сад» при участии Э. Ф. Днепровой и В. Н. Ильнарской прошел «с громадным успехом» («Южный край. 1904. 27 февраля).

Несмотря на «сдержанный успех» в родном городе, новый сезон театр также открыл «Вишневым садом», но в несколько ином составе: в постановке участвовали актрисы И. С. Юрьева (Сандунова), Г. И. Мартынова, А. Д. (?) Каренина, М. И. Велizarий, актер Волков и др. (Южный край. 1904. 17 сентября).

Иногда зрители (в том числе и журналисты) знакомились с драмой только по ее сценическому воплощению, отсюда некоторые смещения в оценках персонажей, их места в пьесе: так, роль Аркадиной в «Чайке» трактовалась как эпизодическая, выведенная для уяснения среды, в которой живут герои (Южный край. 1897. 1 января), в «Дяде Ване» главным действующим лицом оказывался доктор Астров, а остальные персонажи составляли своеобразный фон (Южный край. 1901. 4 мая).

Однако в публикациях «Южного края» содержались и тонкие, глубокие наблюдения. Герои Чехова осмысливались как приметы и симптомы эпохи в ее целостности. Чеховские пьесы с самых первых постановок оценивались как новое слово в драматургии, как «пьесы настроения», причем подчеркивалось, что для воссоздания этого настроения необходима умелая, нетрадиционная

режиссура и слаженная, гармоничная игра всего актерского ансамбля. Критики писали о слиянии комического и трагического в чеховском творчестве, о выявлении в нем трагизма обыденного, будничного существования («драмы жизни»), о специфике чеховского символа, о разрушении традиционной иерархии случайного и характерного. Мы встречаем на страницах газеты замечания, касающиеся таких особенностей творчества Чехова, как предчувствие экологической катастрофы, включение в этическую сферу отношения человека к природе, восприятие природы как некоей нравственной нормы, воплощения красоты и гармонии (эти чеховские новации будут по достоинству оценены и прокомментированы лишь в 70 – 80-е годы XX века [8; 16]). Идеал Чехова, по мнению обозревателя «Южного края» С. Яблоновского, — жизнь, «наполненная любовью к человеку, и животному, и растению» (Южный край. 1909. 2 июля).

В чеховской концепции человека харьковские критики подмечают особенности, которые позже будут истолкованы как предварение философских учений XX столетия: «Человек слоняется у него, подобно беспастушной скотине, неудовлетворенный, ни к чему не приспособившийся, не осмысливший своего существования» (Южный край. 1901. 8 мая). Шла речь в публикациях «Южного края» и о новом, особом отношении Чехова к быту, обыденщине — не только критическом, ниспровергающем, но и позитивном, приемлющем, позволяющим увидеть красоту повседневности. Отмечались и такие черты творчества Чехова, как отказ от проповеди, от прямого призыва, «партийности». Многие из этих характеристик, ставшие общепризнанными в современном литературоведении, зачастую трактуются как откровения последних десятилетий XX века. Как видим, истоки их обнаруживаются гораздо раньше.

Особое место в ряду чеховских материалов «Южного края» занимает посмертная чеховиана. Она отличается, по крайней мере, двумя особенностями. Это, во-первых, широта и разнообразие тематики публикаций. В поле зрения критики попадают биография и творчество художника, ранние и зрелые произведения, проза и драматургия, записные книжки и письма. Журналистов интересуют творческая история произведений, прототипы героев, судьбы чеховских рукописей и чеховской дачи, отношения писателя с современниками, чествование его памяти и т. д. Во-вторых, ведущее место в публикациях, как и в общественном

сознании той поры, начинает занимать личность Чехова — не только художника, но и человека (подробнее об этой тенденции см.: [6; 7]). Практически каждый из пишущих о Чехове остро ощущает свою причастность к нему, видит в писателе «нежно любимого», близкого человека, «лучшего друга», горячо переживает утрату. В то же время газетчики не упускают возможность отметить в траурных церемониях и откликах юмористические моменты, стремясь «по-чеховски» сочетать трагическое и комическое (Южный край. 1904. 14 июля).

Огромное количество литературных и внелитературных фактов, связанных с именем Чехова (кружки, вечера, лекции, речи, стихи, музеи, поминки и панихиды и т. д.) и постоянная информация о них на страницах газеты позволяет говорить об интенсивном и лично заинтересованном внимании к Чехову в самых широких кругах общества. Это внимание не ослабевает даже в годы войны. Писатель становится воплощением идеальных человеческих качеств, его образ соединяет в себе черты человека своего времени, отразившего боли, тревоги и чаяния эпохи, и вместе с тем олицетворяет собою идеал человека будущего. Об этом, кроме прочего, свидетельствуют пусть не вполне совершенные, но искренние стихи одного из почитателей таланта Чехова, напечатанные в юбилейном номере «Южного края» за 1914 год (выпуск от 2 июля был посвящен памяти Чехова):

Чехов – это любви откровение,
Чехов – это немолчное пение.
Это сумерки наших тревог,
Это русская доля тяжелая,
Это русская жизнь невеселая,
Это лучшего лучший залог (Южный край. 1914. 2 июля).

ИНИЦИАТИВА АЛЕКСАНДРА БАРЫМОВА, ИЛИ О ПЕРВОМ ЧЕХОВСКОМ МУЗЕЕ

Как известно, Чехов Харьков не слишком любил, хотя со многими харьковчанами поддерживал добрые отношения и переписку. Зато Харьков всегда любил Чехова. Именно харьковской общественности принадлежала идея создания первого чеховского музея. 18 сентября 1907 года в харьковской газете «Утро» появилась короткая заметка, в которой сообщалось, что «по инициативе А. М. Барымова в Харькове проектируется музей им. Чехова. Уже в настоящее время названным инициатором собрана довольно богатая и ценная коллекция для музея, и было бы желательно, чтобы общество поддержало г. Барымова. Адрес его: Старо-Московская ул., д. 26, кв. 15» [12:5].

14 октября в той же газете была опубликована довольно большая статья самого А. М. Барымова, которая называлась «Музей им. А. П. Чехова в г. Харькове». Автор статьи, в ответ на пожелания читателей, заинтересовавшихся его идеей, определил задачи музея, перечислил имеющиеся материалы и наметил пути развития этого начинания. Днем рождения музея можно считать 3 июля 1907 года, третью годовщину смерти писателя. Именно в этот день несколько харьковчан, объединенных любовью к Чехову, решили почтить его память учреждением музея. «Мотивом к этому памятнику послужило, помимо идеи почтить память творца новых форм литературы, предвестника лучшей, красивой, свободной жизни, еще то обстоятельство, что Чехов написал целый ряд лучших произведений в пределах Харьковской губернии, что у него не раз упоминается наш город и в самых произведениях» [1]. Задачи музея мыслились достаточно широко: собирать «все, что так или иначе связано с памятью, личностью и творчеством этого художника», чтобы как можно полнее раскрыть его вклад в русскую и мировую культуру. Поэтому, как подчеркивал Барымов, для музея не может быть ненужных, незначительных пожертвований: все важно, все интересно. Инициаторы считали, что музей такого рода может оказаться полезен не только в культурно-просветительском, но и в научном отношении, дать материал для изучения творчества Чехова и его эпохи.

В музее предполагалось иметь: портреты, картины, эскизы, брошюры, книги, газеты, сочинения Чехова в различных изда-

ниях, почтовые открытки и фотографии, письма (подлинники и копии), бюсты, ноты, журналы печатные и рукописные, статьи и сочинения о Чехове и его произведениях.

К этому времени в распоряжении Барымова имелись следующие материалы: журналы «Нива», «Север», «Журнал для всех» за 1904 и 1905 годы; почтовые карточки и фотографии Чехова и постановок его пьес; два чеховских письма в оригинале (какие, не сказано); работы о Чехове де Вогюэ, Георгиевича, Покровского, Сумцова; сборники стихотворений и музыкальных произведений, посвященных памяти Чехова, а также мелкие заметки, рисунки и т. д. По словам Барымова, к идее создания музея с сочувствием отнеслись В. Г. Короленко, И. П. Белоконский, С. Елеонский, архимандрит Михаил, В. А. Тихонов, В. Я. Светличный, Н. Ф. Сумцов, В. Е. Сперанский. Обещала помощь и М. П. Чехова.

Идея Барымова получила достаточно широкий резонанс. Сообщения о создании чеховского музея в Харькове были напечатаны в газетах «Утро России» и «Нижегородский листок», а также в «Известиях книжных магазинов товарищества М. О. Вольф по литературе, наукам и библиографии» [4:236 – 237; 6:3; 16].

В результате добровольных пожертвований Барымову за три месяца удалось существенно пополнить свою коллекцию. 15 декабря 1907 года в той же газете «Утро» появилась новая заметка «О музее А. П. Чехова в Харькове». Барымов сообщал о новых материалах. Это были письма Чехова, открытки, фотографии, мемуарная и критическая литература, издания сочинений писателя на разных языках. Сообщалось также, что Александр Павлович Чехов прислал целую мемориальную коллекцию, в которую входили газетные вырезки и иллюстрации. Свое содействие музеем обещали Г. С. Петров и А. Ф. Кони.

В фонде А. П. Чехова Отдела рукописей РГБ (Москва) хранятся письмо и открытка А. М. Барымова, адресованные М. П. Чеховой (от 18 и 29 сентября 1907 года) и письмо, отправленное Ал. П. Чехову (от 20 декабря 1907 года). Отправитель именуется себя «Временным Заведующим частным Музеем имени А. П. Чехова в г. Харькове». В письме к Марии Павловне уточняются задачи и концепция создаваемого музея: «небольшой кружок учащейся молодежи <...> собирает музей <...> с целями научными, просветительными и особенно с желанием сделать музей передвижным и таким образом посредством его ознакомить всесторонне и наглядно с творчеством и обаятельным именем брата Ва-

шего провинциальные города. <...> И не только о самом Антоне Павловиче хотелось бы иметь воспоминания, а также о Вашей матушке Евгении Яковлевне, о Вас, о братьях Антона Павловича...» [8].

Второе послание к сестре писателя — выражение благодарности за «скорый и теплый отклик», а также за обещание прислать для музея дубликаты фотографий и портретов. В письме Марии Павловны содержалось, по-видимому, и приглашение в ялтинский дом, поскольку Барымов упоминает о возможном приезде одного из членов кружка в Ялту с целью сделать снимок чеховского кабинета [8].

В письме к Александру Павловичу Барымов благодарит за «необыкновенно щедрые и бесценно-дорогие для Музея приношения и пожертвования» и просит прислать фотографии родных и близких Чехова, а также «указать лиц, кои помогли бы расширению нашего дела путем пожертвования всевозможного для музея материала». Заключительная фраза письма полна юношеского энтузиазма: «хочется работать, хочется устроить памятник поистине достойный Вашего великого и милого брата» [7].

Однако учредители музея столкнулись и с серьезными трудностями. Собранные и продолжавшие поступать материалы негде было разместить. Поэтому, завершая свою вторую заметку, Барымов просит о материальной помощи музею и, в первую очередь, о предоставлении ему помещения большего, «чем небольшая моя комната» [2].

Дом, где жил в 1907 году Барымов и где начинала создаваться экспозиция будущего музея, сохранился (теперь это дом № 46 на Московском проспекте, образовавшемся из слияния Старомосковской, Московской и Корсиковской улиц). Квартира № 15 действительно невелика и разместить все увеличивающееся количество экспонатов здесь было затруднительно, тем более, что Барымов, по всей вероятности, снимал в ней всего одну комнату.

В поисках помещения для музея Барымов предпринимает конкретные шаги, и опять не без помощи прессы. 16 декабря в газете «Утро» за подписью «П-ч?» напечатана заметка «По поводу музея А. П. Чехова в Харькове». Автор заметки полагал, что «на музей должна была бы обратить внимание харьковская общественная библиотека» [13:5]. 19 декабря «Утро» публикует сообщение о том, что на этот день намечено заседание правления общественной библиотеки, где будет рассматриваться заявление

А. М. Барымова о предоставлении помещения библиотеки для открытия музея А. П. Чехова [14:4]. По всей вероятности, это заявление не было удовлетворено, и сообщения о музее Чехова в харьковских газетах прерываются почти на год. 8 октября 1908 года «Утро» печатает информационную заметку, озаглавленную «В историко-филологическом обществе». Председателем Историко-филологического общества при Харьковском университете в эти годы был профессор Н. Ф. Сумцов. Именно он и выступил 6 октября на заседании общества с сообщением о том, что «студенческий кружок, посвятивший свою деятельность собиранию материалов, относящихся к биографии и литературной деятельности А. П. Чехова, в лице своего представителя г. Барымова, просит историко-филологическое общество принять в дар собранную им коллекцию, состоящую из 112 предметов, так как не имеет средств на наем помещения для коллекции. При этом кружок высказывает пожелание, чтобы для жертвуемой коллекции были отведены особая витрина и шкаф для книг в одной и той же комнате, и чтобы коллекция находилась в заведывании одного из членов общества». Общество постановило принять дар и благодарить жертвователей [15:5].

Просьба студентов была выполнена. 30 мая 1909 года Барымов отправляет М. П. Чеховой «Циркулярное письмо» от имени И.-Ф. Общества, подписанное Н. Ф. Сумцовым, в котором сообщается о составе полученной в дар коллекции и о ее местонахождении: «В настоящее время эта коллекция размещена в особой витрине в помещении Исторического Архива, принадлежащего Обществу (в здании Университета), и открыта для ознакомления с нею всем желающим». В письме сказано также, что И.-Ф. Общество, приняв в свое ведение коллекцию, «решило принять на себя заботу и о дальнейшем ее росте», ввиду чего «обращается ко всем лицам, сочувствующим этому делу, с просьбою оказать свое содействие дальнейшему развитию коллекции путем пожертвования соответствующих статей и предметов», направляя их или непосредственно в И.-Ф. Общество, или А. М. Барымову «как инициатору и главному деятелю по устройству музея имени Чехова» [9].

В ведении историко-филологического общества коллекция просуществовала, никем не востребованная и мало кому известная, по крайней мере до 1914 года. В этом году в юбилейном чеховском номере газеты «Южный край» за 2 июля опубликована

заметка В. Леонтьева «Чеховский уголок в Харьковском университете». В ней говорится о редкой коллекции чеховских материалов, собранных группой почитателей писателя после его смерти, переданных историко-филологическому обществу и хранящихся в университетском архиве. «Матерьялов в коллекцию-памятник пришло немного, — большая витрина и несколько ящиков с фотографическими снимками, сборниками статей и газетными вырезками приютились у стены университетского архива. Но в тщательности подбора, в налаженном внимании к мелким деталям видно, с какой любовью, искренней и глубокой, работали над собиранием материала учредители коллекций, как много энергии и сил вложили они в это дело» [5].

Автор заметки приводит краткий перечень материалов: витрина чеховских фотографий и портретов, снимки, относящиеся к пребыванию Чехова в Таганроге, в имении Линтваревых в Сумском уезде, к его жизни в Петербурге; фотографии постановок чеховских пьес Московским художественным театром; сборники и статьи, посвященные писателю; почти все имеющиеся на то время газетные публикации; три письма Чехова к его близким и т. д. Приведенный В. Леонтьевым фрагмент одного из писем («Сохрани, пожалуйста, это письмо, я по почтовым штемпелям хочу узнать, по каким областям оно шло») позволяет предположить, что автор неточно цитирует письмо к В. А. Гиляровскому от 7 июля 1890 года [17:IV:130], автограф которого до сих пор не найден. Однако не исключена и вероятность того, что в коллекции имелось какое-то неизвестное нам письмо Чехова.

Хотя имена дарителей не названы, время создания, местонахождение, состав и даже оформление коллекции не оставляют сомнений в том, что она представляла собой собрание Барымова. В дальнейшем следы коллекции теряются. Часть ее материалов попадает в Таганрог. В чеховском фонде Таганрогского музея-заповедника хранится большого объема альбом-книга под грифом: «г. Таганрог. Литературный музей А. П. Чехова. Фонд № 6. Литература о Чехове. Дело № 2. Статьи и очерки о жизни и деятельности А. П. Чехова. 1. Вырезки из газет». Фонд содержит «Вырезки из газет Петербурга, Москвы и провинции за 1904 год (Некрологи, извещения, статьи, интервью и проч. по случаю смерти А. П. Чехова, отзывы о сочинениях, статьи и очерки о жизни и деятельности писателя, воспоминания современников, критические заметки иностранной печати на 153-х (ста пятидесяти трех)

листах. Из собрания Барымова. Харьков)». Рукой хранителя написано: «Всего 727 вырезок из газет, инв. 81/3063-3789». Сотрудники музея сообщают, что через несколько лет после смерти А. П. Чехова из Харькова были получены эти вырезки, наклеенные на листы. Прислал их Барымов. Ни сопроводительных писем, ни каких-либо других пояснительных материалов в фондах музея не оказалось¹.

О личности и судьбе А. М. Барымова удалось узнать немного. Он числится в списке студентов императорского Харьковского университета за весеннее полугодие 1906 года: Барымов был студентом 1 семестра историко-филологического факультета [11:3]. В 1907 году студент становится вольнослушателем. В списке посторонних слушателей Харьковского университета, опубликованном в 1909 году, содержатся следующие сведения: «Барымов Александр Михайлович (ратник), факультет и семестр — филологический, 1, вероисповедание — правосл., звание — с. двор., год рождения — 1884, место рождения — Харьков, по какому документу принят — свид. Харьк. реальн. уч., год поступления — 1907» [10:4]. В списках студентов и посторонних слушателей за последующие годы имя Барымова не значится.

Судя по содержанию и стилю заметок, Барымов был интеллигентным человеком, хорошо владевшим литературным слогом, горячим поклонником Чехова и патриотом родного города. Некоторые фактические данные, например, упоминания о мемориальных музеях Франции, Германии, Швеции и Норвегии или аргументы в пользу создания музея именно в Харькове, позволяют говорить о достаточно серьезной подготовке и эрудиции начинающего собирателя.

Выбор газеты «Утро» для публикации был, по-видимому, не случаен. Во-первых, это была молодая газета (первый номер вышел 21 ноября 1906 года). Она стремилась привлечь читателей и поэтому использовала эмоциональную форму подачи материала, тяготела к сенсациям, стремилась поддерживать прогрессивные начинания и играть роль первооткрывателя [18:65]. Во-вторых,

¹ Благодаря заместителю директора по научной работе Таганрогского музея-заповедника Е. А. Кожевникову за предоставленную информацию. Я глубоко признательна также первооткрывательнице Барымова в таганрогских музейных фондах А. С. Мелковой, сотрудникам ОР РГБ Т. Т. Николаевой и ЦНБ ХНУ им. В. Н. Каразина Ю. Г. Шевченко за помощь в поиске материалов для этой статьи.

газета была тесно связана с университетом, ее редакторами и авторами были университетские профессора и преподаватели.

К сожалению, дореволюционные архивы Харькова существенно пострадали в военные годы. Отсутствуют материалы переписей населения (одна из них проводилась в 1913 году), нет протоколов заседаний историко-филологического общества за интересующий нас период, погибла большая часть университетского архива. Сведений о Барымове в сохранившихся архивных материалах не найдено. Можно только с определенностью утверждать, что он был человеком небогатым, серьезной коммерческой деятельностью не занимался, не находился под надзором полиции, не входил в число депутатов дворянского собрания и не кончал жизнь самоубийством. Не исключена вероятность того, что предком — скорее всего, дедом — А. М. Барымова (фамилия в Харькове не слишком распространенная) был журналист и театральный критик А. Барымов, печатавший свои театральные обзоры в «Харьковских губернских ведомостях» в 1840 — 1850-е годы под псевдонимом Рымов¹. Косвенным подтверждением возможного родства могут служить интерес Барымова-младшего к литературе и театру, достаточно профессиональное владение словом и активное сотрудничество с прессой.

В адресных и справочных книгах Харькова с 1906 по 1930 год фамилия Барымова встречается лишь однажды: согласно адрес-календарю за 1913 год, он проживает уже не на Старо-Московской улице, а в Ващенковском переулке [3:31]. В профессиональных и сословных перечнях (как до-, так и послереволюционных) его имя не упоминается ни разу. Таким образом, дальнейшая судьба инициатора чеховского музея остается пока неизвестной. Думается, однако, что это самоотверженное начинание не подлжет забвению. Александр Барымов деятельно пытался утвердить свое искреннее убеждение: «Чем больше музеев, памятников, и именно в провинции, тем больше данных верить, что стране дороги ее духовные богатства, ее славные подвижники, что она на пути к счастью» [1]. Уже одно это делает его имя достойным упоминания в ряду славных подвижников культуры Харькова и деятельных почитателей таланта А. П. Чехова.

¹ За эту гипотезу я признательна сотруднице ЦНБ ХНУ им. В. Н. Каразина Ю. Ю. Поляковой.

ЕРМОЛАЙ ЛОПАХИН ГЛАЗАМИ КРИТИКОВ: ОТ ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКОГО ДО НАШИХ ДНЕЙ

Герои «Вишневого сада» не могут пожаловаться на отсутствие популярности. Когда в январе 1904 года после долгого и нетерпеливого ожидания актеры, читатели и зрители наконец-то смогли познакомиться с новой пьесой любимого автора, пожалуй, не было печатного издания, которое бы ни откликнулось на это событие. Смерть Чехова летом того же года вызвала новый шквал откликов на «лебединую песню» художника. В 1914 году широко отмечалось 10-летие первой постановки пьесы и 10-летие со дня смерти Чехова. В послереволюционные годы, несмотря на агрессивные попытки «сбросить Чехова с корабля современности», «Вишневый сад» стал единственной пьесой писателя, включенной (с конца 1920-х годов) в программу средней школы и вошедшей тем самым в массовое сознание многих поколений.

На рубеже 1950—60-х годов, в связи со 100-летним юбилеем, поднялась новая «чеховская волна» уже мирового масштаба, которая, достигая «девятого вала» в очередные памятные даты, не спадает и по сей день. «Вишневый сад» остается самым известным и популярным произведением Чехова и вместе с тем самым дискуссионным.

Независимо от аспекта осмысления пьесы — литературоведческого, театроведческого, учебно-популяризаторского — внимание интерпретаторов в первую очередь привлекают изображенные писателем характеры и их авторское освещение. Именно расхождения в оценках героев и специфики авторской позиции с самого начала определили разнообразие и противоречивость толкований пьесы. При этом самым спорным и загадочным персонажем оказался Ермолай Алексеевич Лопахин.

Еще до премьеры пьесы в письмах к О. Л. Книппер и К. С. Станиславскому Чехов настаивал на том, что роль Лопахина «центральная в пьесе»: «Если она не удастся, то, значит, и пьеса вся провалится» [24:XI:290—291]. Исполнителем этой роли автор хотел видеть Станиславского, ему представлялся «художественный» и интеллигентный Лопахин. Между тем — по-видимому, с легкой руки МХТа, отказавшегося от предложенного Чеховым распределения ролей, — и сценические, и критические интерпретации мало соответствовали авторскому замыслу.

У современных Чехову критиков этот образ вызвал недоуменные и противоречивые отклики. Некоторые рецензенты вообще сочли Лопихина безжизненной и непонятной фигурой, художественным просчетом драматурга [11]. Чеховского купца то называли «деятельным героем», «предприимчивым кулаком-торговцем», вытесняющим хозяев из их имения [29:11 – 12], то относили, вместе с Раневской и Гаевым, к разряду «лишних людей», особо подчеркивая противоречивость и нетрадиционность этого героя: «Лопихин обладает весьма недюжинным природным умом, у него громадная энергия, смелость и проницательность в практических вопросах <...>. Однако он постоянно попадает в впросак: он тоже «недоделанный», и отсюда двойственность его натуры и особенно — непоследовательность в стремлениях и поступках... Он в вечном противоречии с собой, все по причине той же недоделки, и в нем постоянно чередуются — кулак и порядочный человек» [3:6]. Даже те, кто отмечал в Лопихине «облагораживающие черты раздумья и нравственной тревоги», тоже зачисляли этого «не простого кулака» в ряд нерешительных, «не действующих» чеховских героев [1].

Харьковская газетная критика в оценках Лопихина преимущественно тяготела к социологизации. В. К. Воскресенский, сотрудник «Харьковского листка», счел Лопихина позитивным и прогрессивным персонажем, поскольку «с точки зрения общественно-экономических интересов» он «представляет более положительный хозяйственный тип, чем потомственные владельцы вишневого сада» [22]. Критик характеризовал Лопихина «как деятеля, обладающего энергией созидания, жесткостью, необходимой для достижения новых результатов, своеобразной духовностью» [14:84]. В унисон с этим отзывом В. Иванов, рецензент «Южного края», назвал основным мотивом пьесы «дворянское оскудение, на почве которого вырастает практическая сила капитала и предприимчивости» [26].

Парадоксальным итогом критических разногласий стало выступление А. М. Горького, который в своем мемуарном очерке «А. П. Чехов» (1905), давая характеристику главным персонажам «Вишневого сада», о Лопихине попросту умолчал [5:466].

Особую миссию отвел Лопихину Д. С. Мережковский, воспринявший «Вишнёвый сад» как мрачное пророчество, предчувствие «страшного суда истории», предощущение гибели старой России. Глашатаем этого Апокалипсиса и «выступает бессмертный Ермо-

лай Лопахин, совершитель прогресса, владелец вишневого сада, владелец грядущего рая земного, "гордый, голый человек", торжествующий босьяк, торжествующий хам». Критик выстраивает мрачную градацию, победное шествие «не уважающих святынь»: «придут хамы еще побольше и, наконец, последний, самый великий Грядущий Хам» [15:719] («Чехов и Горький», 1906).

В этом пестром ряду откликов обращает на себя внимание цельностью, логической обоснованностью и стремлением избежать крайностей отзыв Д. Н. Овсяннико-Куликовского — известного лингвиста и литературоведа, историка культуры, с 1888 по 1905 год — профессора Харьковского университета. Харьковский ученый, один из основателей психологической школы в литературоведении, стал едва ли не единственным из дореволюционных критиков, кто, по сути, выполнил волю автора — рассмотрел фигуру Лопахина как центральную и попытался объяснить ее значение в пьесе.

Статья Овсяннико-Куликовского «От "Мертвых душ" до "Вишневого сада"», написанная в 1904 году, сразу после смерти Чехова, и позже вошедшая в «Этюды о творчестве А. П. Чехова», до сих пор практически обойдена вниманием литературоведов. Даже в специальном исследовании размышлениям ученого о последней пьесе Чехова посвящен один абзац [13:9], в других работах — и того меньше. Причины подобного замалчивания кроются, быть может, в том, что Овсяннико-Куликовский существенно упростил авторскую концепцию пьесы в целом (хотя требовать от критика-современника разностороннего и всеобъемлющего прочтения вряд ли возможно).

В осмыслении Овсяннико-Куликовского «Вишневый сад» — заключительный этап «поэтических похорон старой, барской России»: «Ясное и рациональное отрицание прошлого, то есть старой, барской, крепостнической России и ее пережитков, переходит в неясную «программу» деятельности, в которой ясны только ее этические предпосылки — мораль страдания и труда» [17:536]. Однако в трактовке отдельных персонажей автор «Этюд о творчестве Чехова» предстает как тонкий психолог и вдумчивый исследователь.

Позитивное начало пьесы критик связывает с Лопахиным, поскольку «пионер будущего» Трофимов — «больше моралист, чем деятель» [17:535]. Именно в образе Лопахина Овсяннико-Куликовский усматривает «новое наблюдение в искусстве и новое

явление в жизни» [17:532]. Ученый подчеркивает нетрадиционность этого персонажа, его отличие от шаблонного типа кулака-хищника. По мнению Овсяннико-Куликовского, в Лопахине сочетаются качества отличного хозяина, умелого дельца с добротой души, чувством признательности, готовностью прийти на помощь ближнему. Тонко подмечена особенность эстетического чувства у Лопахина («буржуазной эстетики», по определению автора статьи): для него обязательно сочетание красоты и пользы. «Я весной посеял маку тысячу десятин и теперь заработал сорок тысяч чистого, а когда мой мак цвел, что это была за картина!» [25:ХІІІ:244]. Поэтому Лопахин не может наслаждаться красотой бесполезного и убыточного вишневого сада, хотя и понимает, что «купил имение, прекраснее которого ничего нет на свете» [25:ХІІІ:240].

Овсяннико-Куликовский отмечает в Лопахине «мужицкое начало» — отсутствие деликатности, бестактности, необразованности. Но главное, что позволяет ученому именно с этим персонажем связывать надежды на будущее, — внутренняя неудовлетворенность героя, способность возвыситься «до чувства недовольства собою и даже до помыслов о разумной и хорошей жизни, о полезной деятельности, до вопроса о том, «для чего» он, Ермолай Лопахин, «существует» в России» [17:534].

В соответствии с избранной им методологией исследования (культурно-исторической с психологическим уклоном) Овсяннико-Куликовский рассматривает Лопахина как «представителя нового класса и нового общественно-психологического типа, выдвигаемого ходом вещей, силою общественной эволюции» [17:534]. 110 лет спустя мы можем лишь строить догадки относительно того, насколько жизнеспособным и перспективным для России мог оказаться этот тип — с присущими ему «энергией, умом, пониманием хода вещей, жаждой образования и тоской по лучшей жизни» [17:139] — не произошли в 1917 году известная смена эволюционного пути революционным.

Овсяннико-Куликовский видел в Лопахиных не буржуа-предпринимателей, а «наследников и продолжателей» высшей культуры, созданной дворянством, и предполагал, что они со временем войдут в состав интеллигенции, образуют наиболее деятельную и приспособленную к общественной работе ее часть.

Примечательно, что эта трактовка, передающая личную позицию ученого, не нашла отражения даже в редактируемом им труде «История русской литературы XIX века». Ф. Д. Батюш-

ков, автор главы о Чехове в 5 томе этого издания, вновь назовет «Вишневым сад» «пьесой недотепов» и к их числу безоговорочно отнесет «дельца Лопахина» [4:212]. Единомышленником Овсяннико-Куликовского оказался А. В. Амфитеатров (Русь. 1904. № 110), приветствовавший в Лопахине трудовую энергию и стремление работать на общее благо: «И он, по-своему, мечтатель, и у него пред глазами вертится свой заманчивый — не эгоистический, но общественный идеал. Хозяйственная идея разбить огромный вишневым сад на дачные участки превращается у него <...> в мечту о своего рода мелкой земской единице, о будущем дачнике-фермере, о новом земледельческом сословии, которое будет со временем большой силой. <...> Лопахин — выразитель нового буржуазного строя и не с дурной <...> его стороны» [2].

Оптимистический тон статьи Овсяннико-Куликовского контрастирует с большинством критических работ того времени, в которых «Вишневый сад» воспринимался как безусловная драма, а часто и как трагедия русской жизни, Между тем Чехов, как известно, настаивал на комической природе своей последней пьесы. Характеристики Лопахина, содержащиеся в чеховских письмах, вполне созвучны основным положениям статьи Овсяннико-Куликовского, который в 1904 году этих писем читать не мог. Чехов пишет: «Это не купец в пошлом смысле этого слова», «это мягкий человек», «порядочный человек во всех смыслах, держаться он должен вполне благопристойно, интеллигентно, не мелко, без фокусов», «Лопахина любила Варя, серьезная и религиозная девица; кулачка бы она не полюбила», «Лопахин — белая жилетка и желтые башмаки, ходит, размахивая руками, широко шагая, во время ходьбы думает, ходит по одной линии» [24:XI:289, 290, 291, 294]. Заметим, что критики более позднего времени, несмотря на то, что письма Чехова уже были им доступны, зачастую их либо игнорировали, либо использовали весьма произвольно.

Дальнейшее освещение образа Лопахина в критике шло в двух направлениях. В 30 — 40-е годы в Лопахине видели «хищного зверя», который, как писал В. В. Ермилов, нужен «для выполнения короткой социальной роли — помочь разрушению, «пожиранию» того, что уже отжило» [8:405]. Правда, в более поздних работах критик несколько расширил свое толкование образа, следуя при этом за Ф. Д. Батюшковым. Теперь это «русский человек из народа, попавший «не на свою улицу»: «В двойственности Лопахина, в противоречии между его широким размахом и его

мелкими делами сказывается то, что и он, Лопехин, в конечном счете тоже "недотепа", тоже "недоделанный" человек». Общий же пафос автора остается прежним: в образе Лопехина, по его мнению, «сказалось замечательное историческое чутье Чехова, не связывавшего надежд с буржуазией, ненавидевшего самый воздух буржуазного мира» [7:466 – 471].

Несколько иную позицию при тех же методологических установках занимал В. М. Фриче. С его точки зрения, фигура Лопехина необыкновенно близка Чехову, почти автобиографична: «Этот внук крепостного, купивший вишневый сад помещицы, <...> не есть ли это сам Чехов, внук крепостного, сын малокультурного мещанина, новичок в среде интеллигенции, поднявшийся, как Лопехин, наверх, вошедший хозяином в царство культуры и литературы, созданной дворянством и дворянскими писателями? И потому так радостно звучит победный клич Лопехина: «Вишневый сад теперь мой!..». То победный клич самого Чехова – внука крепостного, разночинца, завоевавшего вишневый сад барской литературы» [26:113 – 114].

Начало второму, более объективному направлению в изучении «Вишневого сада» положили работы А. П. Скафтымова. Ученый связывал своеобразие и значительность личности Лопехина с его субъективными стремлениями: «свою деятельность Лопехин ценит не только как способ личного обогащения, а как путь к построению новой жизни общества». Двойственность же авторского отношения к герою А. П. Скафтымов объяснял противоречием между субъективно-добрыми намерениями и их объективными последствиями: «Объективный ход вещей при существующих условиях приводит даже лучшие стремления и добрую волю к отрицательным результатам» [20:384].

Основные положения трудов В. В. Ермилова развивали в 60 – 70-е годы Г. П. Бердников и отчасти В. Е. Хализев (последний отвел Лопехину «миссию расхитителя национальных ценностей») [21:368]. Концепция А. П. Скафтымова получила развитие в работах М. Л. Семановой и Э. А. Полоцкой.

Чеховеды конца 70 – 80-х годов, занимаясь в основном проблемами поэтики, отвлеклись от фигуры Лопехина, считая, по видимому, что об этом герое уже все сказано. Даже в этапной монографии Б. И. Зингермана «Театр Чехова и его мировое значение» (М., 1988) с Лопехиным связывается лишь тема социально-исторического возмездия.

Школьные и вузовские учебники, хотя и пытались совместить социальный аспект пьесы с психологическим, тем не менее продолжали настаивать, что в лице Лопехина «мещанская буржуазная проза жизни и хищничество идут на смену отживающему дворянству», но неуверенность в своем положении делает этого героя «эпизодическим лицом в пьесе, что отражает эпизодичность лопехиных в истории» [12:375].

Первым, кто после долгого перерыва всерьез заинтересовался этим персонажем, стал В. Б. Катаев, которому в 1976 году пришлось констатировать: «Наименее удовлетворительно пока объяснена та настойчивость, с которой Чехов указывал на роль Лопехина как на центральную в пьесе» [9:141]. Интересно, что в своей монографии 1989 года В. Б. Катаев дословно повторил это заключение. За 13 лет ситуация практически не изменилась.

В трактовке образа Лопехина исследователь развивает и углубляет концепцию А. П. Скафтымова: «фатальное расхождение между личными хорошими качествами человека, субъективно добрыми его намерениями — и результатами его социальной деятельности» [9:147]. При этом обнаруживается, что в работах В. Б. Катаева выделены — конечно, с учетом развития научного мышления, — уже знакомые нам параметры образа, впервые в совокупности обозначенные Д. Н. Овсяннико-Куликовским. Это и нетрадиционность образа купца, и его эстетическое чувство, и любовь к родине, стремление «переустроить» ее на демократических основаниях, и близкое авторскому понимание «хода жизни» — отсутствия иерархичности в положений к относительно действительности, равной зависимости всех по отношению к ней («Мы друг перед другом нос дерем, а жизнь знай себе проходит...» [25:ХІІІ:246]). Точки соприкосновения показательны, хотя прямой зависимости тут, вероятно, нет, и имя Овсяннико-Куликовского в работах не упоминается. Наконец-то утвердившийся в чеховедении объективно-научный подход к истолкованию художественных произведений просто подтверждает справедливость наблюдений и характеристик, предложенных в свое время одним из ведущих представителей академической школы и затем надолго и незаслуженно забытых.

Из последних публикаций следует назвать дополненную работу Э. А. Полоцкой «Вишневы сад»: Жизнь во времени» (2004, первая версия — 1979), где глава о Лопехине названа «Центральная фигура пьесы» [19]. Автор объясняет такое положение Лопехи

хина в системе персонажей пьесы «активностью натуры героя, влияющего на ход событий» [19:263], и при этом опять-таки подчеркивает сложность и глубину его характера. Парадокс Лопухина Э. А. Полоцкая видит в том, что «в энергии, которая вписывается в противоречивость личных свойств героя, одновременно проявляется цельность его натуры. Потому что смысл его жизни действительно — в купеческой деятельности». В сфере же чисто человеческих отношений герой «словно теряет свою цельность» [19:265, 266]. Высшим воплощением чеховского замысла в исполнении роли Лопухина исследовательница считает устремленность «к надбытовой реальности», которая вбирает в себя «роковое начало, предчувствие Беды» [19:274].

Остроумно решает проблему соотношения в характере Лопухина человечности и делового прагматизма А. Минкин. Разгадывая тайну Петиних реплик: кто же на самом деле Лопухин, «хищный зверь» или «нежная душа», критик считает главным аргументом в пользу душевной тонкости «нетипичного купца» его поведение на торгах. Он «подарил» владельцам вишневого сада 90 тысяч рублей — то, что дал сверх долга, — но не услышал благодарности: «Только Петя пробормотал комплимент нежной душе» [16].

Интересно, что опорные моменты концепции Овсянико-Куликовского просматриваются не только в трудах российских литературоведов. В зарубежных публикациях последних десятилетий «лопахинский вопрос» тоже актуален. К примеру, австралийский исследователь Джон Таллок считает, что Лопухин наиболее близок Чехову как человек, «обладающий созидательным видением новой жизни» и понимающий, что «прогресс так же неотделим от надежды, как от страдания» [31:199, 201] (см. об этом: [23]). Другой представитель австралийского литературоведения, Джеффри Борни, отвергая как чрезмерно пессимистические, так и излишне оптимистические интерпретации пьесы, подчеркивает двойственность характера Лопухина. По мнению ученого, главная проблема этого героя в том, что он не уверен в своем положении: внешне он богатый человек, а внутренне — крестьянин. Несоответствие самоощущения персонажа его реальному статусу приводит к противоречию между субъективными намерениями и объективными результатами, стремлениями и поступками, внешним комизмом и внутренним трагизмом. Однако для верного понимания характеров героев и самой пьесы необхо-

димо, чтобы семантика отчаяния уравновешивалась семантикой надежды. В пользу последней свидетельствуют, по мысли автора «*Interpreting Chekhov*» и вполне по Овсяннико-Куликовскому, душевная отзывчивость Лопехина и его способность сочетать эстетическое и экономически выгодное [27].

Некоторые зарубежные интерпретаторы воспроизводят знакомые клише. Традиция прочтения «Вишневого сада» как социальной комедии, а Лопехина как «жесточкого предпринимателя», олицетворяющего собою триумф денежного мешка, оказалась настолько прочной, что в 1992 году Эвелин Бристол, автор главы «Рубеж веков: 1895 – 1925» в Кэмбриджской «Истории русской литературы» как будто переносит нас во времена В. В. Еремлова: «новый мир, воплощенный в купце Лопехине, проявляет безликую угрожающую энергию», «Чехов показывает купцов и кулаков, заменяющих приходящий в упадок класс мелкопоместного дворянства, как жадных и неразборчивых в средствах» [30:390 – 392].

Такого рода суждения делают понятным пафос Б. М. Парамонова, который в беседе с А. А. Генисом в очередной раз вынужден подчеркнуть, что «в "Вишневом саду" не умирающее дворянство сходит со сцены, а люди предстают в своей экзистенциальной незащищенности. Причем все – в том числе и Лопехин, на поверхностный взгляд, представляющий эталом победителем в социальной истории» [18]. Правда, далее критик характеризует Лопехина как «неврастеника с надрывом» (было такое амплуа в старом театре) и предлагает видеть в нем «в некотором роде чеховский автопортрет: человек, вышедший из низов, но не сильно верящий в свою длительную перспективу. У Чехова сознание собственной недолговечности обернулось вот такой картиной несостоятельности, внутреннего надлома российской буржуазии, вообще русской жизни. Так всегда бывает в гениальном творчестве, собственно, это и есть гениальность: тождество персональной идиосинкразии с тенденцией национального бытия» [18]. Начав с тезиса, продолжающего полемику с вульгарным социологизмом, Б. М. Парамонов в своем «автобиографическом» подходе парадоксально напоминает В. М. Фриче, хотя и с обратным знаком. Не случайно собеседник Б. М. Парамонова спешит уточнить, что Чехов «рассказывает миру не о русском человеке <...>, а о человеке вообще» [18].

Другую крайность представляет болгарский ученый Людмил Димитров предлагающий условную, мифопоэтическую трактовку спорного образа, восходящую, по-видимому, к кон-

цепции Д. С. Мережковского, — очередную «фантазию о смерти» (Б. М. Парамонов): «Трофимов первым узнает в лице Лопехина зверя, входящего в парадигму апокалиптического зла и смерти», «Лопехин входит в мифологическое пространство текста как сущностный inferнальный образ смерти» [6:397, 398].

Сценические версии порой оказываются более удачными, во всяком случае, стремятся избежать односторонности. В одной из новейших американских постановок «Вишневого сада» (режиссер Андрей Белградер, Нью-Йорк, 2011) исполнитель роли Лопехина Джон Туртурро сыграл ее так, что, по словам критика «Нью-Йоркера» Джона Лэра, донес всю «трагикомическую музыку двусмысленности» чеховского диалога и чеховской пьесы (Цит. по: [18]).

Нельзя не согласиться с известным американским чеховедом Ричардом Гилманом, который вновь предупреждает, что с образом Лопехина все время связан риск искажения пьесы в целом, что это потенциальный источник опасности для читателя и режиссера. По мнению ученого, именно этот персонаж раскрывает сущность («душу») пьесы, специфику авторского понимания мира и человека, — человека, который «сам себя сделал» и который хочет помочь другим: «Лопехин — непредсказуемый, динамичный, не вписывающийся в привычные моральные категории <...>. Его победа — не над плачущей Раневской, а над своим собственным прошлым, над прошлым как таковым...» [28:88].

Наверное, закономерно, что и в XX, и в XXI веке Чехов на разных языках оказывается актуален не только как художник, открывший новые направления в искусстве, но и как писатель, в чьих художественных «опытах» отразился дар прозрения и предвидения, «предчувствия грядущих поколений», о котором писал в 1904 году Д. Н. Овсяннико-Куликовский.

КТО СОКРАЩАЛ ЧЕХОВА, ИЛИ ЧЕХОВСКИЙ СЛЕД В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ НИКОЛАЯ ХЛОПОВА

Имя прозаика и драматурга Николая Афанасьевича Хлопова избежало полного забвения благодаря чеховской переписке. В эпистолярном наследии Чехова есть два письма, адресованных Хлопову, — от 13 февраля и 22 марта 1888 года. Первое из них не раз цитировалось как образец мастерства Чехова-редактора и иллюстрация представлений писателя о литературном труде. Поддерживая стремление Хлопова дебютировать в питерской прессе, Антон Павлович анализирует слабые места его рассказа «Одиннадцатый», советуя автору внести необходимые поправки. Чехов не приемлет «чисто московской небрежности в отделке» и обращает внимание на ряд деталей, «неважных по существу, но режущих глаза» [30:199]. Это «фразы, тяжелые, как булыжник» («Он заходил ко мне два раза в продолжение получаса», «На губах Ионы появилась долгая, несколько смущенная улыбка»), фактические ошибки (неточная цитата из псалма, незнание деталей полевых работ и полномочий церковных иерархов), литературные клише журнальной юмористики («Фигура писаря в пиджачке и с клочками сена в волосах шаблонна и к тому же сочинена юморист<ическими> журналами. Писаря умнее и несчастнее, чем принято думать о них» [30:200]). Отмечены даже пунктуационные погрешности: «знаки препинания, служащие нотами при чтении, расставлены у Вас, как пуговицы на мундире гоголевского городничего. Изобилие многоточий и отсутствие точек» [30:200]. Во втором письме речь идет о судьбе рассказа «Березовый сок», написанном, по мнению Чехова, «лучше "Одиннадцатого"» [30:215]. Подчеркнем, что в обоих случаях суровый критик не скупится на комплименты своему литературному собрату: «и без поправок Иона хорош и пойдет в дело», «Вашему желанию работать в Питере я радуюсь и в свою очередь искренно желаю успеха и побольше настойчивости в этом направлении... Были бы упрямство и настойчивость, поменьше малодушия перед неудачами, и дело Ваше пойдет на лад — готов ручаться, ибо Вы талантливы» [30:201, 215].

В своем желании помочь Чехов последователен и настойчив. О Хлопове и его рассказе «Одиннадцатый» упоминается в письме к А. Н. Плещееву от 23 февраля 1888 года: «Посылаемая рукопись принадлежит перу московского литератора Н. А. Хло-

пова, автора нескольких пьес ("На лоне природы" и проч.). Это талантливый, хороший и робкий человек, затертый льдами московского равнодушия. Ему страстно хочется выскочить, и он просил меня протезировать ему в Питере. Не найдете ли Вы возможным поместить его рассказик в "Северном вестнике"? Рассказ маленький, без претензий и написан достаточно талантливо <...> В случае если найдете, что рассказ для "Северного вестника" неудобен, то, будьте добры, вручите его при свидании Щеглову, чтобы сей последний передал его в "Новое время" Буренину с просьбой от моего имени — не бросать в корзину, а прочесть...» [30:207–208].

А. Н. Плещеев отозвался о хлоповском творении довольно доброжелательно, но публиковать не стал: «Это рассказец, написанный не без юмора и который бы можно напечатать в "Северном вестнике", но там столько этих маленьких рассказов лежит — целый ворох, что неизвестно, когда бы он пошел. Может быть, через полгода, через год — а автору это, вероятно, было бы не на руку» [12:337].

Рукопись была передана И. Л. Щеглову, однако и в «Новом времени» рассказ не появился [12:337–338]. «Березовый сок» Чехов отдал «в собственные руки» Суворину, но также безрезультатно. Несмотря на то, что хлопоты не увенчались успехом, они как нельзя лучше свидетельствуют об искреннем стремлении Чехова помочь менее удачливому собрату обрести свое место в литературе. Подтверждение тому находим в мемуарах А. В. Амфитеатрова, знавшего и Чехова, и Хлопова: «...если что изумляло в Чехове, так это его твердая верность старому, от студенчества пошедшему, товариществу, дружбам и симпатиям, заключенным в начале литературной карьеры <...> Сергеенко, Гиляровский, Дорошевич, я, Тихонов, Билибин, Щеглов, Хлопов и множество других сверстников Чехова по первым начинаниям, совершенно не участвовавших в дальнейших фазисах его карьеры, не имели никакого основания жаловаться на невнимание, забвение или нелюбезность Антона Павловича в дни самой шумной славы его. Напротив: он был памятлив даже на случайные имена и встречи своей молодости» [1:148–149].

Эта благожелательная «памятливость» Чехова становится особенно привлекательной, если детальнее познакомиться с историей его взаимоотношений с Хлоповым. «Случайные встречи» двух писателей далеко не всегда были безоблачными. А. С. Лаза-

рев (Грузинский) в воспоминаниях «Антон Чехов и литературная Москва 1880 – 1890-х годов» приводит такой эпизод: «Благодаря Хлопову я единственный раз в жизни видел Чехова почти взбешенным. Это было в июле 1887 года, когда в «Будильнике» шли его наброски «Из записок вспыльчивого человека» (кажется, в трех номерах). Я шел в «Будильник», Чехов уходил и «Будильника» <...>. И рассказал, что Курепин уехал лечиться на Кавказ, заменяет его Хлопов, он же выпускает номера «Будильника» и перед выпуском безжалостно начал стричь его наброски, а когда Чехов заявил претензию, объяснил, что иначе он не мог поступить, так как, не стрижи их, они бы и в три номера не вошли. Чехов сказал, что Хлопова он разнес (действительно в редакции я увидел Хлопова очень смущенным), а Левинскому оставил записку, в которой сообщал, что его долголетнее сотрудничество должно было бы застраховать его от таких сюрпризов» [30:519].

В письме того же Лазарева-Грузинского к Н. М. Ежову от 5 октября 1887 года имя Хлопова упоминается в связи с публикацией в журнале «Развлечение» от 25 сентября оскорбительного для Чехова рассказа «Тенденциозный Антон». В своих предположениях о возможном авторе этого пасквиля, укrywшемся под псевдонимом «Аристарх Премудров», Лазарев колеблется между двумя версиями: «...хотя Дорошевич и назвал Пазухина, но есть более данных признать авторство или Хлопова, или Дорошевича» [30:419]. В следующем письме Лазарев уже почти убежден в виновности Пазухина (что подтверждают и разыскания чеховских биографов), но его колебания симптоматичны: видимо, в отношениях Чехова и Хлопова не все было гладко или же последний имел репутацию не слишком разборчивого в средствах юмориста (по крайней мере, в глазах Лазарева).

Неизвестно, знал ли «тенденциозный Антон» о подозрениях Лазарева, но, как мы видели, он сохранил хорошее отношение к Хлопову и пытался составить ему протекцию в петербургских изданиях. Внимание и симпатия Чехова к «московскому литератору» служат достаточным основанием для того, чтобы попытаться подробнее восстановить эту страничку «человеческого контекста» [33] чеховской биографии¹.

¹ Приношу искреннюю благодарность Ю. Ю. Поляковой, Ю. Г. Шевченко, М. Ю. Эдельштейну, Н. А. Никипеловой, В. А. Борбунюк за помощь в поиске материалов для данной статьи.

Первые же попытки обнаружить сведения о Хлопове выводят на харьковскую тропу. Минимальные биографические данные находим в «Словаре псевдонимов» И. Ф. Масанова: «Хлопов, Николай Афанасьевич (1852 в Харькове — 15 июля 1909 там же) — писатель и драматург. Псевдонимы: Афанасьев, Н.; Железная маска; Н. А. Х.; Н. Х.; Смеющийся философ; Х.; Х-в, Н.; Хл....; Хл..., Н.; Хл-ов, Н.; N. [11:500]. Таким образом, начало и конец жизненного пути «московского литератора» связаны с Харьковом.

Сохранившиеся издания произведений писателя позволяют предположить, что в Харькове началась и литературная деятельность Хлопова. В газете «Харьков» за 1880 год опубликованы рассказы «Хуторянские были (История с Товкачом)» [26] и «История одной скрипки» [19]. Это небольшие произведения с незамысловатыми анекдотическими сюжетами (герой одного рассказа нечаянно съедает с медом десятирублевую бумажку, герой другого вначале за копейки продает свою старую и «беспользную» скрипку, а потом крадет ее у покупателя, догадавшегося отстранивать инструмент). Автор вводит социальные и нравоописательные компоненты и пытается (особенно в «Хуторянских былях») воссоздать национальный колорит в духе «Вечеров на хуторе близ Диканьки», имитируя даже сказовую манеру. Несмотря на слишком явный «гоголевский элемент», рассказы Хлопова свидетельствуют о литературной одаренности автора. Неудачливый, но неунывающий Товкач обрисован достаточно выразительно и в своих мыслительных потугах оказывается сродни герою «Письма к ученому соседу»: «Товкач не прочь иногда помыслить, и охотнее всего о том, отчего свекла или капуста растут не вверх корнем, а вниз» [26].

В «Истории с одной скрипкой» рассказана история бедного чиновника Савастьяна Ивановича, чей талант музыканта задавлен бедностью и канцелярской рутинной: «Огонек в нем погас; скрипка сделалась ненавистною, Савастьян Ив<анович> уже давно играет только на свадьбах, за деньги; он обратился в ремесленника, и играет так же безучастно, как и пишет свои бумаги» [19]. Но расставание со скрипкой преобразует этого «маленького человека», как утрата шинели «переродила» бедного Акакия Акакиевича. Драматична сцена, когда герой убегает, преследуемый звуками возрожденной, но утраченной скрипки, и слышит их даже во сне. В финале романтизированный объект вождения возвращается к своему обожателю — опять-таки напо-

миная о воссоединении гоголевского героя с «подругой жизни», сорванной с генеральского плеча. Играющий на свадьбах скрипач оказывается отдаленным предшественником Якова Бронзы из знаменитого чеховского рассказа «Скрипка Ротшильда». Вспомним, что Бронза перед смертью также жалеет о скрипке, которая «останется сиротой», — ведь она была для него утешительницей, подругой, спутницей жизни, а не только источником дохода.

В Харькове были напечатаны не только первые рассказы, но и ранние пьесы Хлопова — «Заря» (1876), «Карьера Украинцева» (1878) [20; 21]. Однако молодой автор стремился в Москву. Трудно сказать, когда именно он туда переехал, но уже в 1880 году его рассказы появляются в газете «Новости дня», в 1882 — в журнале «Свет и тени», в 1883 — в журнале «Будильник». Сотрудничать в этих изданиях можно было, не покидая Харькова, однако к 1887 году, как мы видели, Хлопов начинает играть не последнюю роль в редакционном составе «Будильника», а значит, явно перебирается в белокаменную. Чехов становится московским жителем и студентом в 1879 году, а его дебют в «Будильнике» датируется 1881 годом. А. В. Амфитеатров, также работавший в «Будильнике» в восьмидесятые годы, вспоминал тогдашних сотрудников журнала: «Все были молоды. Антон Чехов, В. А. Гиляровский, я, В. М. Дорошевич, Евгений Пассек, Евгений Кони, П. А. Сергеевко, Александр и Николай Чеховы, Чемоданов, Федоров, Кланг, Лудмер, Хлопов и — несколько позже — Н. М. Ежов, А. С. Лазарев-Грузинский и Альтерсон: такова была юная, сплошь "начинающая" компания того давнего "Будильника"» [2].

Знакомство новоявленных «москвичей» могло состояться в редакции все того же «Будильника», хотя их пути пересекались и в других изданиях. В конце июля 1884 года Чехов отнес в редакцию газеты «Новости дня» детективную повесть «Драма на охоте». Там он встретился «с беллетристом Н. А. Хлоповым» [10]. Через четыре года Хлопов опубликует в «Новостях дня» свой вариант газетного детектива — роман «Над бездной» (под псевдонимом «Железная маска») [5; 15:79].

Кроме уже упомянутых периодических изданий, Хлопов печатается в журналах «Радуга» и «Развлечение», в «Русском сатирическом листке», «Московской иллюстрированной газете». И все же московская пресса его явно не удовлетворяла, о чем свидетельствуют попытки расширить географию своих публикаций.

По-видимому, наибольшего успеха Хлопов достиг как драматург. Конечно, он не был звездой первой и даже второй величины, так что путь в императорские театры был для него закрыт. Его пьесы ставят в московском частном театре Ф. А. Корша, например, 9 сентября 1885 года идет комедия «Травля», 16 декабря 1888 года — комедия-шутка «На рельсах», 2 ноября 1890 года — сцена в 3 д. «При пиковом интересе» [6:525, 532, 534].

Дебют Чехова-драматурга также состоялся в театре Корша: 19 ноября 1887 года прошла премьера комедии «Иванов». Пьеса была написана «после разговора с Коршем», и ее первая редакция в значительной степени ориентировалась на законы этого театра. Одним из таких законов стала знаменитая «пятничная традиция»: каждую пятницу зрителей ждал премьерный спектакль. Необходимость постоянно пополнять репертуар несложными в репетиционном и режиссерском отношении произведениями, а также стремление привлечь широкую публику определили тип «коршевской пьесы»: «легкая комедия с уклоном в фарс» [34:143] с любовной интригой, шаблонными конфликтами и персонажами. В одном из писем 1888 года Чехов так охарактеризовал репертуар Корша: «У него в ходу легкие пьесы водевильного свойства в 3—4 акта, с гостиными, с террасами, выходящими в сад, с острящими лакеями и неизбежными вдовушками» [31:30]. Потому первая редакция «Иванова» имела комедийную основу, которую Чехов позднее трансформировал в драматическую: были убраны комические сцены с шаферами, шутовские реплики Боркина и Шабельского, переделан финал (подробнее см.: [14]).

Начинающего драматурга волновало распределение и трактовка ролей, поскольку в труппе театра господствовали традиционные амплуа: «Актеры не понимают, несут вздор, берут себе не те роли, какие нужно, а я воюю, веруя, что если пьеса пойдет не с тем распределением ролей, какое я сделал, то она погибнет» [30:138]; «По мнению Давыдова, которому я верю, моя пьеса лучше всех пьес, написанных в текущий сезон, но она неминуемо провалится благодаря бедности коршевской труппы» [30:142]. Чехов все же отдал дань «закону амплуа» — по крайней мере, в образах героев второго плана. Театральный критик А. Р. Кутель отмечал, что «в "Иванове" есть несколько условных персонажей, фигур более театральных, нежели истинно чеховских. Например, "фат" — Боркин» [9:263]. В результате премьеры вызвала всеобщее «аплодисменто-шиканье» и горькую реакцию автора:

«Балаган и кабаки, приводящие меня в ужас» [30:152], «После коршевской игры ни один человек из публики не понял "Иванова"» [30:159].

В большей степени, чем драматургические новации «Иванова», ожиданиям коршевской публики отвечал жанр комедии-шутки, примеры которого находим и у Чехова, и у Хлопова. 28 октября 1888 года в театре Корша впервые поставлен чеховский «Медведь», 16 декабря того же года состоялась премьера пьесы Хлопова «На рельсах». Преимущества чеховской пьесы передает характеристика, данная И. Л. Леонтьевым: «Ваш "Медведь" мне очень понравился — написано бегло, ярко и сжато, именно так, как надо писать подобные вещи» [32:427]. В сравнении с «Медведем» пьеса «На рельсах» выглядит более вялой и растянутой, хотя по объему она невелика и в ней присутствуют традиционные элементы водевильного жанра: обман-мистификация, месть, любовное соперничество, преодоление препятствий, знакомые типы персонажей — рохля-муж, жена-кокетка, влюбленный простаки, высокопоставленный поклонник. Сюжет незамысловат: хорошенькая и энергичная жена начальника станции «Козье болото» Кутепова мечтает перебраться в город и кокетничает с начальником движения Савихиным, хлопоча о переводе. Сановный поклонник не торопится выполнять ее желание, поскольку боится конкуренции городских франтов, и настойчивая дамочка делает вид, что бежит от мужа с влюбленным в нее молодым человеком. В финале Мария Григорьевна признается в мистификации и добивается переезда в город с говорящим названием Замухранск.

Автор с юмором воссоздает быт и нравы захудалой станции, но в этом бытописании «увязает» интрига. 6 января 1889 года Чехов напишет А. С. Суворину: «надо в одноактных вещах писать *вздор* — в этом их сила» [31:130]. Хлопову не хватает этого чеховского «вздора», алогизма, парадоксального сюжетного поворота. Однако его герои житейски и психологически достоверны, а потому зачастую выходят за рамки водевильных амплуа. Все мужские персонажи сродни чеховским «недетепам» (этот тип присутствует и в малой, и в большой драматургии Чехова). Поэтому претенденты на роль героя-любownika (их в пьесе трое) воспринимаются в пародийном ключе. Кутепов же представляет собой сниженную версию Обломова: «И чего эти поезда так часто ходят?.. Хоть бы из человеколюбия на недельку прекратились!.. Сколько бы народу в живых осталось... отдохнуло бы, полежало

бы... (Ложится на диван)» [25]. Под воздействием решительного напора и обаяния жены герой ненадолго ободряется: «Ты влила мне в душу свою энергию! <...> Сколько во мне теперь этого самого воодушевления, силы!..» [25]. Однако этот порыв быстро угасает.

Заметим, что в пьесе «На рельсах» Хлопов как будто следует драматургическим «условиям», сформулированным Чеховым в письмах к А. С. Лазареву (Грузинскому) от 15 и 26 ноября 1887 года: «1) сплошная путаница, 2) каждая рожа должна быть характером и говорить своим языком, 3) отсутствие длиннот, 4) непрерывное движение», «Нужно, чтобы с каждым явлением число лиц росло по прогрессии. <...> Громя эпизоды и лица, связывая их, Вы достигнете того, что сцена в продолжение всего действия будет полна и шумна» [30:148, 155]. Не удастся избежать, пожалуй, только «отсутствия длиннот», да и путаница оказывается не такой уж «сплошной». Однако число действующих лиц, действительно, растет почти «по прогрессии», в каждом из персонажей виден характер, и сцена постоянно «полна и шумна». Быть может, именно эти качества и предопределили достаточно долгую сценическую жизнь хлоповской пьесы.

Еще одним «местом встречи» двух драматургов становится Московский драматический театр М. М. Абрамовой: «перехваченный» у Корша «Медведь» идет здесь 25 сентября 1889 года, 27 декабря проходит премьера «Лешего», а 23 января 1890 года ставится уже шедшая у Корша пьеса Хлопова «На рельсах» [6:555]. После шести представлений «Лешего» сняли с репертуара (публика вновь не восприняла новаторские тенденции), и Чехов позднее переработал его в «Дядю Ваню» — уже по законам своего, нового театра. Хлопов же в основном оставался в рамках традиционной драматургии.

Судя по репертуарным сводкам и печатным изданиям, наряду с пьесой-шуткой «На рельсах» [24; 25], наибольшей популярностью пользовалась комедия Хлопова «На лоне природы» [22; 23]. Эта пьеса соединила традиции тургеневского театра и «народного» водевиля. В устойчивый быт имения помещика Бунтикова вторгается «свежий человек», нарушающий сложившееся равновесие, — соученик и приятель владельца имения Бегичев. Жена Бунтикова — «женщина-ребенок», «дитя природы», непосредственная и простодушно-восторженная, не стесненная этикетом. Она видит в «заграничном» Бегичеве рыцаря и героя

романа — полную противоположность отяжелевшему и поглощенному хозяйством супругу. Сердечный «голод» и скука подогревают ее интерес к «Роланду». Приглашенный на свидание, Бегичев всячески старается разочаровать пылкую Ефросинью Денисовну и сохранить семейное счастье друга, однако не остается равнодушен к горячности «тигрёнка» и спешно готовится к отъезду. В драматическом действии пьесы присутствуют два плана: внешний «рисунок» речей и поступков персонажей зачастую контрастирует с их внутренними побуждениями и истинными переживаниями. Вслед за Тургеневым, Хлопов сочетает открытый психологизм (монологи, ремарки) с психологическим подтекстом. Правда, в отличие от «Месяца в деревне», конфликт пьесы благополучно разрешается и кратковременная неудовлетворенность не становится выражением трагизма повседневности и скрытой дисгармонии бытия. Параллельную основную сюжетную линию составляет роман Сильвестра, слуги Бегичева, и деревенской молодки Василисы, напоминающий дуэт Яша — Дуняша в «Вишневом саде» (приезжий фат-обольститель — наивная девушка). Взаимоотражение любовных коллизий создает дополнительный комический эффект.

Комедия «На лоне природы» заняла устойчивое место в театральном репертуаре рубежа веков. Летом 1896 года в Пензенском Народном театре молодой В. Э. Мейерхольд с успехом играл роль Сильвестра, подтверждая уже установившуюся за ним репутацию талантливого комического актера (к тому времени в репертуаре Мейерхольда были такие классические роли в любительских спектаклях, как Кочкарев в «Женитьбе», Рисположенский в «Свои люди — сочтемся!», Аркашка Счастливец в «Лесе», а чуть раньше — Репетилов («Горе от ума») и Кутейкин («Недоросль») [4:39]). Заметим, что одним из первых выступлений Мейерхольда-актера, еще в гимназические годы, было исполнение роли Луки в чеховском «Медведе», поставленном пензенским кружком любителей драматического искусства в начале 1890-х годов [13:417]. Как видим, пьесы Чехова и Хлопова вновь и вновь оказывались рядом в репертуарных списках.

Хлопов, как и Чехов, был членом Общества русских драматических писателей и оперных композиторов. В каталоге пьес членов Общества за 1900 год и в дополнениях к нему числятся принадлежащие перу Хлопова драматические этюды «Воробьиная ночь» и «На покое», комедии «Гудимовская барышня», «Дитя

природы», «На лоне природы», «На рельсах», «Новая богиня», «Путаники», «Травля», драмы «Поперек дороги», «Порванные цепи», «Современная героиня» [7]. В соавторстве с женой, Любовью Ивановной Хлоповой (псевдоним Л. Люси), написана пьеса «При пиковом интересе (сцены из жизни захолустья)». По данным Каталога, в 1900 году Любови Ивановны уже не было в живых — в списке членов Общества помечено, что ее авторские права переданы наследникам [7:219]. В фондах московских и питерских библиотек хранятся также пьесы Хлопова «Заря», «Человек в маске», «Карьера Украинцева», «Тепличная жизнь».

Пьесы Хлопова шли не только в Москве, но и в провинции, причем в самых отдаленных уголках империи. Особенно охотно их ставили любительские театры — непритязательные сюжеты, легкий юмор, небольшое количество ролей вполне отвечали возможностям любителей. Так, уже известная нам комедия-шутка «На рельсах» входила в репертуар любительского Русского драматического театра в Якутии (Якутск) в сезоны 1893—1894, 1894—95 гг., Томского любительского театра в 1906 году [8; 17] и т. п.

Судя по архивным и мемуарным материалам, Хлопову не удалось достичь материального благополучия. Известно, что он неоднократно обращался в Комиссию по вспомоществованию бедствующим литераторам с просьбой о денежном пособии. Однако в справочнике «Вся Москва» за 1901 год некий Николай Афанасьевич Хлопов упомянут как домовладелец («Петровско-Разумовское, Старое шоссе, соб. д. Дмвл.», «От Петровско-Разумовского пр. до Нового шоссе. № 26» [3:390, 476]. Поскольку наличие полного тезки маловероятно, можно предположить, что доходы от пьес все же позволили писателю приобрести собственное жилище.

О последних годах жизни Хлопова сведений найти не удалось. Согласно И. Ф. Масанову, он скончался в Харькове 15 июля 1909 года. Летом 1909 года в Харькове свирепствовала эпидемия брюшного тифа, которая приняла угрожающие размеры [18]. Возможно, именно эта болезнь и оборвала жизнь писателя.

После смерти Хлопова сценическая жизнь его пьес продолжалась, причем с расширением географии. Например, в 1920-е годы их ставили любительские театральные кружки в Эстонии (Нарва) и Финляндии (Гельсингфорс) [28; 29]. В Репертуарный указатель ГРК (Главного комитета по контролю за репертуаром) за 1929 год включена комедия-шутка «На рельсах» [16:120], поме-

ченная литерой «В» как «произведение идеологически не вполне выдержанное, но не настолько, чтобы его следовало запрещать» [16:4]. Литера «В» предостерегала гублнты о том, что данная пьеса «в нашем советском репертуаре только терпима» [16:5]. В одном ряду с комедией Хлопова под литерой «В» оказались «Анатема» и «Жизнь человека» Л. Н. Андреева, «Роза и Крест» А. А. Блока, «Шельменко-денщик» Г. Ф. Квитки-Основьяненко и «Синяя птица» М. Метерлинка — «произведения, идеологическая приемлемость которых спорна и сомнительна и к тому же по формальным достоинствам они не могут быть отнесены к разряду лучших классических произведений» [16:5].

Таким образом, малоизвестный «московский литератор» харьковского происхождения оказывается включен в известные биографические и художественные контексты. В чеховском жизненном сюжете Николай Афанасьевич Хлопов оказывается своеобразной «точкой приложения сил» и тем фоновым персонажем, в отношениях с которым особенно наглядно проявляются нравственные и творческие установки Чехова. Разрозненные сведения о жизни и творчестве Хлопова складываются в мозаичную картину эпохи, ее срединного слоя, представленного сквозь призму конкретной человеческой судьбы.



Вместо заключения

Чехов — удивительный классик. Его творчество опровергало правила и ожидания, «впечатанные» в сознание читателя всем «золотым веком» русской литературы, и стало началом ее «неклассической» эпохи. Последующее литературное развитие не может быть адекватно осмыслено вне чеховской традиции. Однако память о «золотом веке» живет в эстетических и аксиологических ориентирах писателя, открывшего новую степень сложности мира и человека.

К чеховскому миру неприменимы глобальные категории и характеристики, кроме, пожалуй, одной — он универсален (еще одно, после пушкинское, «наше все»), и в его исторической, социальной, бытовой конкретике всегда присутствует бытийный модус. Люди, предметы, явления, выступающие в роли героев чеховских произведений, давно стали «гражданами мира», поэтому эти произведения до сих пор востребованы практически на всех известных языках.

Чехов представляет мир в деталях и подробностях, ни одна из которых не может быть утрачена без непоправимого ущерба для целого. Оказываясь в фокусе художественного внимания, подробность обретает уникальный смысловой и ценностный статус, поскольку чеховская поэтика — прежде всего поэтика малых величин, концентрирующих в себе неограниченные возможности смыслопорождения.

Для чеховского мира характерны децентрация и вариативность, он объемлен и неоднозначен. Единственный абсолют этого

мира — жизнь, в которой правда и красота существуют как возможность и необходимость. Лишенный иллюзий относительно человека и возможностей гармонизации его земного существования, Чехов все же остается наследником пушкинской «лелеющей душу гуманности». «Метафизическое утешение», которое дарят чеховские тексты, связано с ощущением скрытой телеологичности бытия, его самодовлеющей ценности и неисчерпаемости, с удивительной способностью, как в «золотом сечении», соотносить меньшее с большим, а большее — с целым.



P.S. По чеховским мотивам

Вы забудете смех,
Вы полюбите грусть,
и в прощании дрогнет рука...
Наш роман я могу
рассказать наизусть,
хоть развязка его далека.

Но помню сквозь быль и небыль,
как с Вами ходилось мне
под мокрым бессонным небом
по светлой, как сон, земле.

Как печальны слова,
как тревожен Ваш сон,
как испуганно-жалки глаза...
Только мягко легла
на сиреневый фон
золотого луча полоса.

И где б я и с кем бы ни был –
все с Вами наедине
под месяца чистым нимбом
на вечной, как жизнь, земле.



Литература

От автора

1. Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого / А. Б. Гольденвейзер ; предисл. К. Н. Ломунова ; примеч. В. С. Мишина. — М. : Гослитиздат, 1959. — 487 с.
2. Пастернак Б. Л. Доктор Живаго: роман / Борис Пастернак. — СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. — 704 с.
3. Чудаков А. П. Проблема целостного анализа художественной системы (О двух моделях мира писателя) / А. П. Чудаков // Славянские литературы. VI Международного съезда славистов. — М., 1973. — С. 79–98.

МИР ЧЕХОВА

«Приятная во всех отношениях планета...»

1. Куприн А. И. Собр. соч. : в 6 т. — Т.1 : Произведения 1889–1900 / А. И. Куприн ; сост. и вступ. ст. С. И. Чупринина. — М. : Худож. лит., 1991. — 524 с.
2. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / Аге А. Ханзен-Леве. — СПб. : Академический проект, 2003. — 816 с.
3. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. — Соч. : в 18 т. / А. П. Чехов ; [редкол. Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.) [и др.]]. — М. : Наука, 1974–1983.
4. Чеховиана. Чехов и «серебряный век» / ред. М. О. Горячева. — М. : Наука, 1996. — 320 с.
5. Янушкевич А. С. Мотив луны и его русская традиция в литературе XIX века / А. С. Янушкевич // Роль традиции в литературной

жизни эпохи : Сюжеты и мотивы. — Новосибирск : Институт филологии СО РАН, 1995. — С. 53—61.

Круглоугольный мир: чеховская геометрия

1. Башляр Г. Вода и грезы: Опыт о воображении материи / Гастон Башляр ; пер. с франц. Б. М. Скуратова. — М. : Изд-во гуманитарной литературы, 1998. — 268 с.

2. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры / А. Я. Гуревич. — М. : Искусство, 1972. — 318 с.

3. Лотман Ю. М. Избранные статьи : в 3 т. / Ю. М. Лотман. — Т. 1 : Статьи по семиотике и типологии культуры. — Таллинн : Александра, 1992. — 479 с.

4. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. — Письма : в 12 т. / А. П. Чехов ; [редкол. Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.) [и др.]]. — М. : Наука, 1974—1983.

5. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. — Соч. : в 18 т. / А. П. Чехов ; [редкол. Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.) [и др.]]. — М. : Наука, 1974—1983.

Чеховский экфрасис: мир в отсутствие цвета

1. Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) / Н. В. Брагинская // Славянское и балканское языкознание: Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста : сб. ст. / [сост. и отв. ред. Т. М. Судник, Т. В. Цивьян]. — М. : Наука, 1977. — С. 259—283.

2. Грякалова Н. Ю. Визуальный образ и смысл: заметки о чеховских экфрасисах (к юбилею А. П. Чехова) / Н. Ю. Грякалова // Русская литература. — 2010. — № 2. — С. 3—14.

3. Грякалова Н. Ю. Заметки о чеховских экфрасисах / Н. Ю. Грякалова // Образ Чехова и чеховской России в современном мире: К 150-летию со дня рождения А. П. Чехова: сб. ст. — СПб. : ИД «Петрополис», 2010. — С. 58—69.

4. Международная научная конференция «Личность и творчество А. П. Чехова: визуальный аспект». Плес, май 2013 [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://plyos.org/vistav/vistav117.html>

5. Меднис Н. Е. «Религиозный экфрасис» в русской литературе / Н. Е. Меднис // Критика и семиотика. — Вып. 10. — Новосибирск, 2006. — С. 58—67.

6. «Невыразимо выразимое» : экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте : сб. ст. / сост. и науч. ред. Д. В. Токарева. — М. : Новое литературное обозрение, 2013. — 572 с.

7. Нике М. «Венецианка» Набокова, или чары искусства / М. Нике // Звезда. — 2000. — № 10. — С. 201–205.
8. Рубинс М. Пластическая радость красоты: Акмеизм и Парнас. Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция / Мария Рубинс. — СПб. : Академический проект, 2003. — 354 с.
9. Силантьева В. И. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись) : А. П. Чехов, И. И. Левитан, В. А. Серов, К. А. Коровин / В. И. Силантьева. — Одесса : АстроПринт, 2000. — 351 с.
10. Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова / А. Д. Степанов. — М. : Языки славянской культуры, 2005. — 400 с.
11. Сузрюкова Е. Л. Визуальные образы в творчестве А. П. Чехова : дис... канд. филол. наук : 10.01.01 / Сузрюкова Елена Леонидовна. — Новосибирск, 2010. — 178 с.
12. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. — Письма : в 12 т. / А. П. Чехов ; [редкол. Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.) [и др.]]. — М. : Наука, 1974–1983.
13. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. — Соч. : в 18 т. / А. П. Чехов ; [редкол. Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.) [и др.]]. — М. : Наука, 1974–1983.
14. Экфрасис в русской литературе: сб. тр. Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. — М. : Изд-во «МИК», 2002. — 216 с.
15. Яценко Е. В. «Любите живопись, поэты...»: Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель / Е. В. Яценко // Вопр. философии. — 2011. — № 11. — С. 47–57.

Икона в творчестве Чехова

1. Блок А. А. Собр. соч. : в 8 т. / А. А. Блок ; ред. В. П. Орлов, А. А. Сурков, К. И. Чуковский. — Т. 2 : Стихотворения и поэмы, 1904–1908 годы. — М. ; Л. : ГИХЛ, 1960. — 468 с.
2. Грякалова Н. Ю. Визуальный образ и смысл : заметки о чеховских экфрасисах (к юбилею А. П. Чехова) / Н. Ю. Грякалова // Русская литература. — 2010. — № 2. — С. 3–14.
3. Даль Вл. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. / Вл. Даль. — Т. 2. — М. : Рус. язык, 1979. — 779 с.
4. Зинов, архимандрит. Беседы иконописца. О смысле иконы [Электронный ресурс] / Архимандрит Зинов. — Режим доступа : <http://nesusvet.narod.ru/ico/books/zinon1/zinon1.htm>
5. Икона и образ, иконичность и словесность : сб. ст. / ред.-сост. В. Лопахин. — М. : Паломник, 2007. — 367 с.
6. Лепахин В. Икона в русской художественной литературе: икона и иконопочитание, иконопись и иконописцы / В. Лепахин. — М. : Изд-во «Отчий дом», 2002. — 736 с.

7. Лермонтов М. Ю. Собр. соч. : в 4 т. / М. Ю. Лермонтов ; редкол. : В. А. Мануйлов (отв. ред.) и др. — Т. 2 : Поэмы. — Л. : Наука, 1980. — 575 с.
8. Лесков Н. С. Собр. соч. : в 12 т. / Н. С. Лесков ; сост. и общ. ред. В. Ю. Троицкого. — Т. 1. — М. : Правда, 1989. — 455 с.
9. Неминущий А. Н. Метаморфозы иконы в художественном мире Чехова / А. Н. Неминущий // Звезда. — 2004. — № 7. — С. 151 — 155.
10. Поселянин Е. Богоматерь. Описание Ее земной жизни и чудотворных икон / Е. Поселянин. — Кн. 1. — Краматорск : Спасо-Преображенский Мгарский м-рь, 2006. — 703 с.
11. Трубецкой Е. Н. Умозрение в красках : Этюды по русской иконописи / Е. Н. Трубецкой // Смысл жизни / Е. Н. Трубецкой ; [сост. А. П. Полякова, П. П. Апрышко]. — М. : Республика, 1994. — С. 223 — 290.
12. Сендерович С. Я. Фигура сокрытия : избранные работы : в 2 т. / С. Я. Сендерович. — Т. 2 : О прозе и драме. — М. : Языки славянских культур, 2012. — 600 с.
13. Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова / А. Д. Степанов. — М. : Языки славянской культуры, 2005. — 400 с.
14. Философия русского религиозного искусства XVI—XX вв. : антология / сост., общ. ред. и предисл. Н. К. Гаврюшина. — М. : Прогресс, 1993. — 400 с.
15. Флоренский П. А. Обратная перспектива / П. А. Флоренский // Соч. : в 4 т. / П. А. Флоренский. — Т. 3 (1). — М. : Мысль, 2000. — С. 46 — 47.
16. Флоренский П. А. Соч. : в 4 т. / П. А. Флоренский. — Т. 3 (2). — М. : Мысль, 2000. — 621 с.
17. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. — Письма : в 12 т. / А. П. Чехов ; [редкол. Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.) [и др.]]. — М. : Наука, 1974 — 1983.
18. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. — Соч. : в 18 т. / А. П. Чехов ; [редкол. Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.) [и др.]]. — М. : Наука, 1974 — 1983.
19. Шкуропат М. Ю. Иконичность художественного образа (на материале произведений И. С. Шмелева) : автореф. дис. ... канд филол. наук : спец. 10.01.06 «Теория литературы» / М. Ю. Шкуропат. — Донецк, 2007. — 20 с.

Удовольствие по-чеховски

1. Батай Ж. Литература и зло [Электронный ресурс] / Ж. Батай. — Режим доступа : http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/batai/index.php

2. Бердяев Н. Этическая проблема в свете философии идеализма [Электронный ресурс] / Н. Бердяев. — Режим доступа : http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/philos/Berd/_EticProbl01.php

3. Катаев В. Б. Проза Чехова : проблемы интерпретации / В. Б. Катаев. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 1979. — 326 с.

4. Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое. Книга для свободных умов [Электронный ресурс] / Фридрих Вильгельм Ницше. — Режим доступа : <http://www.nicshe.velchel.ru/index.php?cnt=15&sub=9>

5. Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. — Вып. 5 : Гедонистическое мироощущение и гедонистическая этика в интерпретации русской литературы XX века / ред. Т. Л. Рыбальченко. — Томск : Изд-во Том. ун-та, 2003. — 254 с.

6. Тютелова Л. Г. «Человек, который доволен» в художественном мире А. П. Чехова: от «Смерти чиновника» до «новой драмы» / Л. Г. Тютелова // Вестн. Том. гос. пед. ун-та. — 2011. — Вып. 7 (109). — С. 112—117.

7. Феномен удовольствия в культуре : материалы международного форума 6—9 апреля 2004 г. / Санкт-Петербургский гос. ун-т, философский факультет; Центр изучения культуры. — СПб. : Центр изучения культуры, 2004. — 390 с.

8. Фрейд З. Положение о двух принципах психической деятельности / Зигмунд Фрейд // Основные психологические теории в психоанализе. Очерк истории психоанализа / Зигмунд Фрейд. — СПб. : Алетейя, 1998. — С. 98—107.

9. А. П. Чехов в воспоминаниях современников / под общ. ред. С. Н. Голубева и др. — М. : ГИХЛ, 1960. — 833, [1] с.

10. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. — Письма : в 12 т. / А. П. Чехов ; [редкол. Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.) [и др.]]. — М. : Наука, 1974—1983.

11. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. — Соч. : в 18 т. / А. П. Чехов ; [редкол. Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.) [и др.]]. — М. : Наука, 1974—1983.

12. Эпштейн М. Н. Реалогия / М. Н. Эпштейн // Проективный философский словарь : Новые термины и понятия / под ред. Г. Л. Тульчинского и М. Н. Эпштейна. — СПб. : Алетейя, 2003. — С. 346—350.

Мотив встречи в чеховском сюжете

1. Быков Д. Два Чехова [Электронный ресурс] / Дмитрий Быков // Дружба народов. — 2010. — № 1. — Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/druzhba/2010/1/by15.html>

2. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики : исследования разных лет / М. М. Бахтин. — М.: Худож. лит., 1975. — 504 с.
3. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы: Очерки по русской литературе XX века / Б. М. Гаспаров. — М.: Наука, 1993. — 304 с.
4. Горячева М.О. Проблема пространства в художественном мире А.Чехова : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 [Электронный ресурс] / ГорячеваМаргаритаОктобровна. — М., 1992. — Режимдоступа:<http://www.chekhoved.ru/index.php/library/dissert/60-2010-07-03-19-49-07>
5. Жиличева Г. А. Анализ фрагмента литературного произведения: учебн. пособие / Г. А. Жиличева, А. Е. Москалева, Н. А. Муратова и др. — Новосибирск : Изд-во НГПУ, 2008. — 128 с.
6. Жуковский В. А. Избр. соч. / В. А. Жуковский ; вступ. ст., сост. и примеч. И. Семенко. — М.: Худож. лит., 1982. — 431 с.
7. Зими́на М. А. Эскапистский сюжет о блаженном безумии в повести А. П. Чехова «Черный монах» [Электронный ресурс] / М. А. Зими́на // Культура и текст. — Т. 3. — Барнаул, 2005. — С. 105–110. — Режим доступа : <http://www.ct.uni-altai.ru/kultura-i-tekst-2014-116>
8. Лермонтовская энциклопедия / гл. ред. В. А. Мануйлов. — М.: Сов. энциклопедия, 1981. — 784 с.
9. Литовченко М. В. Пушкинская традиция в прозе А. П. Чехова : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «русская литература» [Электронный ресурс] / М. В. Литовченко. — Кемерово, 2007. — Режим доступа : <http://sun.tsu.ru/mminfo/000224142/000224142.pdf>
10. Лишаев С. А. Кант и «современность»: категория возвышенного в контексте постмодерна [Электронный ресурс] / С. А. Лишаев // Вестник СамГУ. — Сер. Философия. — 1999. — № 3. — Режим доступа : <http://vestnik-samgu.samsu.ru/gum/1999web3/phil/199930505.html>
11. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Об искусстве / Ю. М. Лотман. — СПб.: «Искусство — СПб», 1998. — С. 14 — 285.
12. Одесская М. М. Чехов и проблема идеала (смена этико-эстетической парадигмы на рубеже XIX — XX веков) : автореф. дис. на соискание ученой степени доктора филол. наук : спец. 10.01.01 «русская литература» [Электронный ресурс] / М. М. Одесская. — М., 2011. — Режим доступа : <http://dissers.ru/avtoreferati-dissertatsii-filologiya/a66.php>
13. Прозоров В. В. Мотивы в сюжете / В. В. Прозоров // Мотивы и сюжеты русской литературы : от Жуковского до Чехова / отв. ред. А. С. Янушкевич. — Томск : Знамя Мира, 1997. — С. 8 — 12.
14. Сендерович С. «Вишневы́й сад» — последняя шутка Чехова [Электронный ресурс] / Савелий Сендерович // Вопр. лит. — 2007. —

№ 1. — Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/1/ss14.html>

15. Силантьев И. В. Поэтика мотива / И. В. Силантьев. — М. : Языки славянской культуры, 2004. — 296 с.

16. Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова / А. Д. Степанов. — М. : Языки славянской культуры, 2005. — 400 с.

17. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. — Соч. : в 18 т. / А. П. Чехов ; [редкол. Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др.]]. — М. : Наука, 1974—1983.

18. Чудаков А. П. Об антиномиях художественно-философской позиции А. П. Чехова / А. П. Чудаков // О поэтике А. П. Чехова : сб. науч. тр. / под ред. А. С. Собенникова. — Иркутск, 1993. — С. 279—280.

«Это человеческое тело...»

1. Башкеева В. В. «Внешний вид наружности» : портрет в прозе зрелого Чехова / В. В. Башкеева // Диалог с Чеховым : сб. науч. тр. в честь 70-летия В. Б. Катаева. — М., 2009. — 392 с.

2. Ницше Ф. Так говорил Заратустра / Фридрих Ницше ; пер. с нем. В. В. Рынкевича. — М. : Интербук, 1990. — 301 с.

3. Руднев В. П. Словарь культуры XX века : ключевые понятия и тексты / В. П. Руднев. — М. : Аграф, 1999. — 384 с.

4. Подорога В. А. Мимесис : материалы по аналитической антропологии литературы. В 2 т. / Валерий Подорога. — Т. 1 : Н. Гоголь, Ф. Достоевский. — М. : Культурная революция, Логос, Logos-altera, 2006. — 688 с.

5. Сологуб Ф. Капли крови : избранная проза / Федор Сологуб ; сост. А. Дорофеев. — М. : Центурион ; Интерпракс, 1992. — 448 с.

6. Сологуб Ф. Стихотворения / Федор Сологуб ; вступ. ст., сост. текста и примеч. М. И. Дикман. — Л. : Сов. писатель, 1978. — 679 с.

7. Тело в русской культуре : сб. ст. / Сост. Г. И. Кабакова и Ф. Конт. — М. : Новое литературное обозрение, 2005. — 400 с.

8. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. В 30 т. Письма. В 12 т. / А. П. Чехов ; [редкол. Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др.] — М. : Наука, 1974—1983.

9. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. В 30 т. Соч. В 18 т. / А. П. Чехов ; [редкол. Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др.] — М. : Наука, 1983—1988.

10. Фадеева Л. В. Тело как знак и как смысл / Л. В. Фадеева // Традиционная культура. — М., 2008. — № 1. — С. 132—137.

11. Эпштейн М. Поэтика близости [Электронный ресурс] / Михаил Эпштейн // Звезда. — 2003. — № 1. — Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/zvezda/2003/1/epsht.html>

12. Эпштейн М. Н. Философия тела. Тело свободы / М. Н. Эпштейн ; Г. Л. Тульчинский. — СПб. : Алетейя, 2006. — 432 с.

13. Эротизм без берегов : сб. ст. и материалов / сост. М. М. Павлова. — М. : Новое литературное обозрение, 2004. — 480 с.

Чаепитие в Сумах и не только

1. Достоевский Ф. М. Собр. соч. В 15 т. / Ф. М. Достоевский ; редкол. Г. М. Фридендер (гл. ред.) и др. — Т. 1 : Повести и рассказы 1846—1847. — Л. : Наука, 1988. — 463 с.

2. Достоевский Ф. М. Собр. соч. В 15 т. / Ф. М. Достоевский ; редкол. Г. М. Фридендер (гл. ред.) и др. — Т. 4 : Униженные и оскорбленные. Повести и рассказы 1862—1886. Игрок. — Л. : Наука, 1989. — 783 с.

3. Ермилова Е. В. Теория и образный мир русского символизма / Е. В. Ермилова. — М. : Наука, 1989. — 176 с.

4. Ефимова Е. С. Картина мира тюремной лирики [Электронный ресурс] / Е. С. Ефимова // Фольклор и постфольклор : структура, типология, семиотика. — Режим доступа : <http://www.ruthenia.ru/folklore/efimova4.htm>

5. Завязкина И. Н. О некоторых особенностях русской чайной традиции (лингвокультурологический аспект) / И. Н. Завязкина // Acta Linguistica. — Sofia, 2007. — Vol. 1. — № 2. — S. 65—74.

6. Иваньшина Е. А. Голубая чашка Марии-Антуанетты: об образе традиции в структуре булгаковского текста / Е. А. Иваньшина // Вестн. Удмурт. ун-та. Сер. История и филология. — 2009. — Вып. 3. — С. 22—34.

7. Козубовская Г. П. Рассказ А. П. Чехова «Ведьма» : жанровый архетип / Г. П. Козубовская, М. Бузмакова // Культура и текст. — Барнаул : БГПУ, 2008. — С. 287—298.

8. Папуша І. До антропології чаювання в наративі української реалістичної прози / І. Папуша // Studia methodologica. — № 24 : Новітня теорія літератури і проблеми літературної антропології. — Тернопіль, 2008. — С. 214—221.

9. Поддубная Р. Чаепитие и не только (гастрономические мотивы у Достоевского) / Рита Поддубная // Достоевский и мировая культура : альманах / гл. ред. К. А. Степанян. — № 2. — М., 2007. — С. 256—269.

10. Соллогуб В. А. Повести и рассказы / В. А. Соллогуб ; сост., вступ. ст. и прим. Н. И. Якушина. — М. : Сов. Россия, 1988. — 352 с.

11. Фарыно Е. Клейкие листочки, уха, чай, варенье и спирты (Пушкин. Достоевский. Пастернак) / Е. Фарыно // Studia Russica Budapestinensia. Материалы III и IV Пушкинологического Коллокви-

ума в Будапеште / Redigunt: Kovács Árpád, Nagy István. — Budapest, 1995. — С.175—208.

12. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. В 30 т. Письма. В 12 т. / А. П. Чехов ; [редкол. Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др.] — М. : Наука, 1974—1983.

13. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. В 30 т. Соч. В 18 т. / А. П. Чехов ; [редкол. Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др.] — М. : Наука, 1983—1988.

14. Шеховцова Т. А. Чаепитие по-добычински в литературном контексте / Т. А. Шеховцова // Вісн. Харк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Сер. Філологія. — 2002. — № 538. — Вип. 34: Актуальні питання сучасної філології. — С. 301—308.

15. Якушева Л. А. Русское чаепитие как текст повседневной культуры / Л. А. Якушева // Обсерватория культуры. — М., 2009. — № 3. — С. 108—111.

16. Valency M. The Breaking String. The Plays of Anton Chekhov / M. Valency. — New York : Oxford Univ. Press, 1966. — 324 p.

КОНТЕКСТ И ИНТЕРТЕКСТ

Пушкинский год Чехова

1. Аврелий Марк. Размышления / Марк Аврелий Антонин ; пер. А. К. Гаврилова. — Л. : Наука, 1985. — 248 с.

2. Жолковский А. Душа, даль и технология чуда (Пять прочтений «Фро») [Электронный ресурс] / Александр Жолковский. — Режим доступа : <http://www-bcf.usc.edu/~alikh/rus/ess/bib66.htm>

3. Катаев В. Б. Проза Чехова : проблемы интерпретации / В. Б. Катаев. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 1979. — 326 с.

4. Набоков В. В. Комментарии к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин» / В. В. Набоков. — СПб. : Искусство-СПб, Набоковский фонд, 1998. — 928 с.

5. Непомнящий В. С. «...На перепутье...» : «Евгений Онегин» в духовной биографии Пушкина. Опыт анализа второй главы / В. С. Непомнящий // Московский пушкинист. — М., 1995. — С. 14—52.

6. Овчарова П. И. Функции литературных реминисценций в прозе А. П. Чехова / П. И. Овчарова // Поэтический мир Чехова : сб. науч. тр. / отв. ред. Д. Н. Медриш. — Волгоград : ВГПИ, 1985. — С. 92—100.

7. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 10 т. / А. С. Пушкин. — М. : Изд-во АН СССР, 1957—1958.

8. Собенников А. С. «Между "есть Бог" и "нет Бога"» (о религиозно-философских традициях в творчестве А. П. Чехова) : монография. — Иркутск : Изд-во Иркут. ун-та, 1997. — 222 с.

9. Толстой Л. Н. Послесловие к рассказу Чехова «Душечка» / Л. Н. Толстой // Полн. собр. соч. : в 90 т. Репринтное воспроизведение изд. 1928–1958 гг. — Т. 41. — М. : Терра, 1992. — С. 374–388.

10. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. В 30 т. Письма. В 12 т. / А. П. Чехов ; [редкол. Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др.] — М. : Наука, 1974–1983.

11. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. В 30 т. Соч. В 18 т. / А. П. Чехов ; [редкол. Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др.] — М. : Наука, 1983–1988.

12. Чеховиана : Чехов и Пушкин / отв. ред. В. Б. Катаев. — М. : Наука, 1998. — 332 с.

«Я без ума от тройственных созвучий...»

1. Анненский И. Драма настроения. Три сестры / Иннокентий Анненский // Избранное / Иннокентий Анненский. — М. : Правда, 1987. — С. 279–294.

2. Башляр Г. Психоанализ огня / Гастон Башляр. — М. : Прогресс, 1993. — 174 с.

3. Быков Д. Два Чехова [Электронный ресурс] / Дмитрий Быков // Дружба народов. — 2010. — № 1. — Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/druzhba/2010/1/by15.html>

4. Гвоздарев Ю. А. Рассказы о русской фразеологии / Ю. А. Гвоздарев. — М.: Просвещение, 1988. — 192 с.

5. Гоголь Н. В. Петербургские повести / Н. В. Гоголь ; вступ. ст. С. Г. Бочарова. — М. : Правда, 1981. — 208 с.

6. Доманский Ю. В. «Чувствуется пустота»: об одном элементе паратекста «Вишневого сада» / Ю. В. Доманский // Творчество А. П. Чехова : рецепции и интерпретации : сб. матер. междунар. науч. конфер. / отв. ред. М. Ч. Ларионова. — Ростов н/Д : Foundation, 2013. — С. 25–34.

7. Лермонтов М. Ю. Собр. соч. В 4 т. / М. Ю. Лермонтов ; редкол. : В. А. Мануйлов (отв. ред.) и др. — Т. 2: Поэмы. — Л. : Наука, 1980. — 575 с.

8. Неминущий А. Н. О числе три в прозе Чехова (К проблеме своеобразия авторского повествования) / А. Н. Неминущий // Творческий метод А. П. Чехова : межвуз. сб. науч. тр. — Ростов н/Д : Ростовский-на-Дону пед. ин-т, 1983. — С. 101–109.

9. Парамонов Б. Добычин и Берковский [Электронный ресурс] / Борис Парамонов // Звезда. — 2000. — № 10. — Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/zvezda/2000/10/paramon-pr.html>

10. Ремизов А. М. Огонь вещей / А. М. Ремизов ; сост., вступ. ст., коммент. В. А. Чалмаева. — М. : Сов. Россия, 1989. — 525 с.

11. Тарановский К. О поэзии и поэтике / Кирилл Тарановский ; сост. М. Л. Гаспаров. — М. : Языки русской культуры, 2000. — 432 с.
12. Сасаки Т. Пушкин и Чехов: борьба с пустотой (сходство и различие) / Тэрухиро Сасаки // Чеховиана : Чехов и Пушкин. — М. : Наука, 1998. — С. 89–90.
13. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. В 30 т. Письма. В 12 т. / А. П. Чехов ; [редкол. Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др.] — М. : Наука, 1974–1983.
14. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. В 30 т. Соч. В 18 т. / А. П. Чехов ; [редкол. Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др.] — М. : Наука, 1983–1988.
15. Чеховиана. «Три сестры» — 100 лет / отв. ред. А. П. Чудаков. — М. : Наука, 2002. — 382 с.
16. Шацев В. Н. Маленькая трилогия А. П. Чехова: литературная традиция XIX века и проблема рассказчика : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук / В. Н. Шацев. — СПб., 2010. — 21 с.
17. Шварцкопф Б. С. Мантифолия с уксусом / Б. С. Шварцкопф // Рус. речь. — 1983. — № 1. — С. 149–152.
18. Шестов Л. Метафизическое утешение / Лев Шестов // Соч. В 2 т. / Лев Шестов. — Т. 1. — М. : Наука, 1993. — С. 113–114.
19. Шестов Л. Творчество из ничего (А. П. Чехов) / Лев Шестов // А. П. Чехов: pro et contra: Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX — начала XX в. (1887–1914): антология / Рус. христиан. гуманист. ин-т; послесл. и примеч. А. Д. Степанова. — СПб. : РХГИ, 2002. — С. 566–599.
20. Ganapolskaya E. V. Почему мантифолия с уксусом? / E. V. Ganapolskaya // Revue des études slaves. — Paris, 2008. — Т. LXXIX. — F. 4. — P. 521–534.

Сюжет апостола Петра в прозе Чехова и Бунина

1. Альми И. Л. О новелле А. П. Чехова «Архиерей» / И. Л. Альми // Статьи о поэзии и прозе. Кн. 2 / И. Л. Альми. — Владимир : Изд-во ВГПУ, 1999. — С. 195–208.
2. [Брюсов В. Я.] Из неизданных и несобранных стихотворений [Электронный ресурс] / публикация Р. Л. Щербакова, предисловие Н. А. Трифонова. — Режим доступа : http://www.old.imli.ru/litnasledstvo/Tom%2085/LN85_4_pdf
3. Булгаков С. Н. Чехов как мыслитель / С. Н. Булгаков // Соч. В 2 т. Т. 2 : Избр. статьи / С. Н. Булгаков ; сост., подгот. текста, вступ. ст. и примеч. И. Б. Роднянской. — М. : Наука, 1993. — С. 131–161.

4. Бунин И. А. Собр. соч. В 6 т. Т. 4 / И. А. Бунин ; редкол.: Ю. Бондарев, О. Михайлов, В. Рынкевич; подгот. текста, статьи-послеса. и коммент. А. А. Саакянц. — М. : Худож. лит., 1988. — 703 с.
5. Гранин Д. Два рассказа [Электронный ресурс] / Даниил Гранин // Вопросы литературы. — 1998. — № 2. — Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/voplit/1998/2/gran.html>
6. Гумилев Н. Стихи. Письма о русской поэзии / Н. Гумилев ; вступ. ст. Вяч. Вс. Иванова ; сост., науч. подгот. текста, послеса. Н. А. Богомолова. — М. : Худож. лит., 1989. — 447 с.
7. Джексон Р. Л. «Человек живет для ушедших и грядущих»: О рассказе А. П. Чехова «Студент» / Р. Л. Джексон // Вопросы литературы. — 1991. — № 8. — С. 125–130.
8. Иезуитова Л. А. Творчество Леонида Андреева (1892–1906) / Л. А. Иезуитова. — Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1976. — 240 с.
9. Катаев В. Б. Литературные связи Чехова / В. Б. Катаев. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 1989. — 261 с.
10. Московкина И. И. Между «pro» и «contra»: координаты художественного мира Леонида Андреева : монография / И. И. Московкина. — Х. : ХНУ имени В. Н. Каразина, 2005. — 288 с.
11. Муромцева-Бунина В. Н. Жизнь Бунина. Беседы с памятью / В. Н. Муромцева-Бунина. — М. : Сов. писатель, 1989. — 510 с.
12. Поспелов Г. Г. О понимании времени в живописи 1870–1890-х годов / Г. Г. Поспелов // Типология русского реализма второй половины XIX века : сб. ст. — М. : Наука, 1979. — С. 169–217.
13. Рев М. Художественное осмысление действительности в новелле А. П. Чехова «Студент» / М. Рев // Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis. — Sectio Philologica Moderna. — Budapest, 1971. — Т. 2. — Р. 141–149.
14. Ремизов А. М. Собр. соч. [В 10 т.]. — [Т. 3] Оказион [Электронный ресурс] / А. М. Ремизов; РАН; Ин-т рус. лит. (Пушкинский дом). — М. : Рус. книга, 2000. — Режим доступа : http://www.rvb.ru/remizov/ss10/01text/vol_3/02polunoshchnoe_solntse/219.htm
15. Сливицкая О. В. «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина / О. В. Сливицкая. — М. : РГГУ, 2004. — 270 с.
16. Сологуб Ф. Стихотворения / Федор Сологуб ; вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. М. И. Дикман. — Л. : Сов. писатель, 1978. — 679 с.
17. Фортунатов Н. М. «Древо светлоплодовитое» / Н. М. Фортунатов // В памяти Отечества. — Горький, 1989. — С. 93–102.
18. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. В 30 т. Соч. В 18 т. / А. П. Чехов ; [редкол. Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др.] — М. : Наука, 1983–1988.

19. Шалюгин Г. А. Рассказ «Архиерей» / Г. А. Шалюгин // Чеховские чтения в Ялте. — М., 1983. — С. 27 — 34.

20. Штерн М. С. Рассказ И. А. Бунина «Ночь» / М. С. Штерн // И. А. Бунин: pro et contra : Личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей : антология. — СПб. : РХГИ, 2001. — С. 613 — 625.

Чеховские мотивы в рассказах Николая Баршева

1. Архив А. М. Горького / [Акад. Наук СССР, Ин-т мир. лит. им. А. М. Горького]. — Т. 11 : Переписка А. М. Горького с И. А. Груздевым / М. Горький, И. А. Груздев ; [редкол.: В. С. Барахов, Б. А. Бялик (отв. ред.), С. С. Зиминая]. — М. : Наука, 1966. — 382, [2] с.

2. Неминущий А. Н. Чеховские традиции в эпистолярной Л. Добычина / А. Н. Неминущий // Добычинский сборник. — Вып. 3. — Даугавпилс, 1998. — С. 98 — 104.

3. Полоцкая Э. А. Антон Чехов / Э. А. Полоцкая // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). — Кн. 1. — М. : Наследие, 2000. — С. 390 — 456.

4. Расколдованный круг : Василий Андреев. Николай Баршев. Леонид Добычин / сост. Ф. Г. Кацас ; вступ. ст. А. Ю. Арьева. — Л. : Сов. писатель, 1990. — 688 с.

5. Распятые : Писатели — жертвы политических репрессий [Электронный ресурс] / Авт.-сост. Дичаров З. — Вып. 1 : Тайное становится явным. — СПб. : Северо-Запад, 1993. — 239 с. — Режим доступа : http://www.imwerden.info/belousenko/wr_Dicharov_Raspyatyel_Barshev.htm

6. Русские писатели. XX век : биобиблиографический словарь. В 2 ч. / под ред. Н. Н. Скатова. — Ч. 1. — М. : Просвещение, 1998. — 784 с.

7. Сухих И. У прозрачной стены / Игорь Сухих // Звезда. — 2003. — № 8. — С. 224 — 233.

8. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. В 30 т. Письма. В 12 т. / А. П. Чехов ; [редкол. Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др.] — М. : Наука, 1974 — 1983.

9. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. В 30 т. Соч. В 18 т. / А. П. Чехов ; [редкол. Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др.] — М. : Наука, 1983 — 1988.

10. Чехов М. П. Вокруг Чехова / М. П. Чехов. — М. : Моск. рабочий, 1964. — 368 с.

11. Шеховцова Т. А. Проза Л. Добычина: маргиналии русского модернизма : монография / Т. А. Шеховцова. — Х. : ХНУ имени В. Н. Каразина, 2009. — 312 с.

ЧЕХОВ И ХАРЬКОВ

«Чеховиана» газеты «Южный край»

1. Бушканец Л. Е. «Он между нами жил...» А. П. Чехов и русское общество 1880–1917 гг.: монография / Л. Е. Бушканец. — Казань : Изд-во КФУ, 2012. — 755 с.

2. Кузичева А. П. А. П. Чехов в русской театральной критике: комментированная антология. 1887–1917 / А. П. Кузичева. — М. : Чеховский полигр. комбинат, 1999. — 541 с.

3. Лосиевский И. Я. «Вишневый сад». Харьковская премьера 17 января 1904 года / И. Я. Лосиевский // «Как меня принимали в Харькове»: А. П. Чехов и украинская культура / сост. и науч. ред. В. Я. Звизняцкий. — К. : Русское слово, 2011. — С. 80–87.

4. Лосиевский И. Я. Харьковские премьеры (Из истории прижизненных постановок пьес Чехова) / И. Я. Лосиевский, А. В. Попов // Чеховские чтения в Ялте : Чехов в меняющемся мире : сб. науч. тр. / отв. ред. А. Г. Головачева. — М., 1993. — С. 39–54.

5. Мелкова А. С. Судьба Белой дачи: 1904–1914 годы (по страницам русской периодики) / А. С. Мелкова // Чеховские чтения в Ялте. Вып. 11. Белая дача: первое столетие : сб. науч. тр. / сост. и науч. ред. А. Г. Головачева. — Симферополь : ДОЛЯ, 2007. — С. 283–308.

6. Мурия М. А. А. П. Чехов в русской критике и культурном сознании начала XX века (1900–1917 годы) : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук [Электронный ресурс] / М. А. Мурия. — СПб., 1991. — Режим доступа : <http://cheloveknauka.com/a-p-chehov-v-russkoj-kritike-i-kulturnom-soznanii-nachala-hh-veka-1900-1917-gody>

7. Мурия М. А. Чеховиана начала века (структура и особенности) / М. А. Мурия // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». — М. : Наука, 1996. — С. 15–22.

8. Сухих И. Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова / И. Н. Сухих. — Л. : Изд-во Ленинград. ун-та, 1987. — 182 с.

9. Харьков и губерния на страницах газеты «Южный край» (1880–1918): библиогр. указ. Вып. 1 (1880–1886) / Харьк. гос. науч. б-ка им. В. Г. Короленко ; сост. : В. А. Ярошик и др. — Х., 2002. — 180 с.

10. Харьков и губерния на страницах газеты «Южный край» (1880–1918): библиогр. указ. Вып. 2 (1888–1890) / Харьк. гос. науч. б-ка им. В. Г. Короленко ; сост. : В. А. Ярошик и др. — Х., 2003. — 280 с.

11. Харьков и губерния на страницах газеты «Южный край» (1880–1918): библиогр. указ. Часть 3 (1891–1893) / Харьк. гос. науч. б-ка им. В. Г. Короленко ; сост. : Т. В. Гологорская и др. — Х. : Мачулин, 2006. — 236 с.

12. Харьков и губерния на страницах газеты «Южный край» (1880 – 1918): библиогр. указ. Часть 4 (1894 – 1896) / Харьк. гос. науч. б-ка им. В. Г. Короленко ; сост. : Т. В. Гологорская и др. – Х. : Мачулин, 2007. – 216 с.

13. Харьков и губерния на страницах газеты «Южный край» (1880 – 1918). Часть 5 (1897 – 1899) / Харьк. гос. науч. б-ка им. В. Г. Короленко ; сост. : Т. В. Гологорская и др. – Х., 2008. – 283 с.

14. Харьков и губерния на страницах газеты «Южный край» (1880 – 1918) [Электронный ресурс] : библиогр. указ. Ч. 6 (1900 – 1903) / Харьк. гос. науч. б-ка им. В. Г. Короленко ; [сост.: Н. И. Полянская и др.]. – Х., 2011. – 352 с.

15. Харьков и губерния на страницах газеты «Южный край» (1880 – 1918). Часть 7 (1903 – 1905) / Харьк. гос. науч. б-ка им. В. Г. Короленко ; [сост.: Н. И. Полянская и др.]. – Х., 2014. – 376 с.

16. Чудаков А. П. Поэтика Чехова / А. П. Чудаков. – М. : Наука, 1971. – 291 с.

Инициатива Александра Барымова, или О первом чеховском музее

1. Барымов А. Музей им. А. П. Чехова в г. Харькове / А. Барымов // Утро. – 1907. – 14 окт. – № 263. – С. 4.

2. Барымов А. О музее им. А. П. Чехова в Харькове / А. Барымов // Утро. – 1907. – 15 дек. – № 315. – С. 2.

3. Весь Харьков. Справочная книга на 1913 г. – Х. : Изд. К. С. Элькина, 1913. – 1491 стб.

4. Известия книжных магазинов т-ва М. О. Вольф по литературе, наукам и библиографии. – СПб., 1907. – № 11 (ноябрь).

5. Леонтьев В. Чеховский уголок в Харьковском университете / В. Леонтьев // Южный край. – 1914. – 2 июля. – № 12136. – С. 5.

6. Нижегородский листок. – 1907. – 3 сент. – № 235.

7. ОР РГБ. Ф. 331. К. 36. Ед. хр. 23.

8. ОР РГБ. Ф. 331. К. 86. Ед. хр. 71.

9. ОР РГБ. Ф. 331. К. 101. Ед. хр. 81.

10. [Список посторонних слушателей и слушательниц императорского Харьковского университета на 1907/08 акад. год. – Харьков, 1907].

11. Список студентов, посторонних слушателей и посторонних слушательниц императорского Харьковского университета. Весеннее полугодие 1906 г. – Харьков, 1906. – 98 с.

12. Утро. – 1907. – 18 сент. – № 240.

13. Утро. – 1907. – 16 дек. – № 316.

14. Утро. – 1907. – 19 дек. – № 318.

15. Утро. – 1908. – 8 окт. – № 560.

16. Утро России. — М., 1907. — 17 окт. — № 27.

17. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. В 30 т. Письма. В 12 т. / А. П. Чехов ; [редкол. Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др.] — М. : Наука, 1974—1983.

18. Чорний Д. М. Газета «Утро»: історія становлення, місце в системі періодичної преси лівобережної України / Д. М. Чорний // Українська періодика: історія та сучасність : матеріали ювілейної наукової конференції, посвяченої 70-річчю багатотиражної газети «Харківський університет». — Х. : ХДУ, 1998. — С. 63—66.

Ермолай Лопахин глазами критиков: от Овсяннико-Куликовского до наших дней

1. [Айхенвальд Ю. И.] Ю. А. «Вишневый сад» / Ю. А. [Ю. И. Айхенвальд] // Русская мысль. — 1904. — № 2.

2. Амфитеатров А. В. «Вишневый сад» : ст. первая [Электронный ресурс] / А. В. Амф-в // Русь. — 1904. — № 110. — Режим доступа : <http://www.allchekhov.ru/theater/history/kritika/amft.php>

3. Батюшков Ф. Предсмертный завет Антона Чехова. 2-го июля 1904 / Ф. Батюшков // Мир Божий. — 1904. — № 8. — С. 1—12.

4. Батюшков Ф. Д. Антон Павлович Чехов [Электронный ресурс] / Ф. Д. Батюшков // История русской литературы XIX века / под ред. Д. Н. Овсяннико-Куликовского. — М., 1910. — Т. 5. — Режим доступа : <http://bibnout.ru/chehov/p150aa1.html>

5. Горький М. А. П. Чехов [Электронный ресурс] / М. Горький. — Режим доступа : <http://chegov.niv.ru/chegov/vospominaniya/gorkij.htm>

6. Димитров Л. Все-вышневый сад / Людмил Димитров // Чеховиана. «Звук лопнувшей струны»: к 100-летию пьесы «Вишневый сад» / отв. ред. В. В. Гульченко. — М. : Наука, 2005. — С. 391—399.

7. Ермилов В. В. А. П. Чехов. Драматургия Чехова / В. В. Ермилов. — М. : Сов. писатель, 1951. — 509 с.

8. Ермилов В. Чехов / В. Ермилов. — М. : Мол. гвардия, 1949. — 438 с.

9. Катаев В. Б. О литературных предшественниках «Вишневого сада» / В. Б. Катаев // Чеховские чтения в Ялте : Чехов и театр. — М., 1976. — С. 131—150.

10. Коптелова Н. Г. Проблема рецепции русской литературы XIX века в критике Д. С. Мережковского (1880—1917 гг.) / Н. Г. Коптелова. — Кострома : КГУ им. Н. А. Некрасова, 2010. — 343 с.

11. Кугель А. Р. Грусть «Вишневого сада» / А. Р. Кугель // Театр и искусство. — 1904. — № 12. — 21 марта; № 3. — 28 марта.

12. Кулешов В. И. История русской литературы XIX века. 70-90-е годы : учеб. для вузов / В. И. Кулешов. — М. : Высш. шк., 1983. — 400 с.

13. Лосиевский И. Я. «Присутствие идеала»: Чехов и русский философско-художественный ренессанс начала XX века. — Х. : [б.и.], 1994. — 48 с.

14. Лосиевский И. Я. «Вишневый сад». Харьковская премьера 17 января 1904 года / И. Я. Лосиевский // «Как меня принимали в Харькове»: А. П. Чехов и украинская культура / сост. и науч. ред. В. Я. Звиняцковский. — К. : Русское слово, 2011. — С. 80—87.

15. Мережковский Д. С. Чехов и Горький / Д. С. Мережковский // А. П. Чехов: pro et contra : Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX — начала XX в. (1887—1914) : антология / сост., предисл., общая редакция И. Н. Сухих ; послесл., примеч. А. Д. Степанова. — СПб. : РХГИ, 2002. — С. 692—721.

16. Минкин А. Нежная душа : книга о театре / Александр Минкин. — М. : Астрель, 2009. — 73 с.

17. Овсяннико-Куликовский Д. Н. Этюды о творчестве А. П. Чехова / Д. Н. Овсяннико-Куликовский // А. П. Чехов: pro et contra : Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX — начала XX в. (1887—1914) : антология / сост., предисл., общая редакция И. Н. Сухих ; послесл., примеч. А. Д. Степанова. — СПб. : РХГИ, 2002. — С. 482—536.

18. Парамонов Б. За что Запад любит Чехова [Электронный ресурс] / Борис Парамонов. — Режим доступа : <http://www.svoboda.org/content/transcript/24440457.html>

19. Полоцкая Э. А. «Вишневый сад»: Жизнь во времени / Э. А. Полоцкая. — М.: Наука, 2004. — 381 с.

20. Скафтымов А. Статьи о русской литературе / А. Скафтымов. — Саратов : Кн. изд-во, 1958. — 392 с.

21. Хализев В. Е. Пьеса А. П. Чехова «Вишневый сад» / В. Е. Хализев // Русская классическая литература : Разборы и анализы. — М. : Просвещение, 1969. — С. 358—388.

22. Харьковский листок. — 1904. — 17 января.

23. Ципенюк А. Д. Чехов в Австралии : обзор / А. Д. Ципенюк // Чехов и мировая литература. В 3 кн. / Ред.-сост. З. С. Паперный, Э. А. Полоцкая; отв. ред. Л. М. Розенблюм. — Кн. 2. — М. : ИМЛИ РАН, 2005. — С. 797—813.

24. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. В 30 т. Письма. В 12 т. / А. П. Чехов ; [редкол. Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др.] — М. : Наука, 1974—1983.

25. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. В 30 т. Соч. В 18 т. / А. П. Чехов ; [редкол. Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др.] — М. : Наука, 1983—1988.

26. А. П. Чехов : пособие для школ II ступени, рабфаков, техникумов и для самообразования / сост. В. Голубков и др. — М.-Л., 1928. — 160 с.
27. Южный край. — 1904. — 19 января. — № 7975.
28. Borny G. Interpreting Chekhov [Электронный ресурс] / G. Borny; The Australian National University. — Canberra : ANU E Press, 2006. — 309 pp. — Режим доступа : <http://press.anu.edu.au/chekhov/html/frames.php>
29. Gilman R. Victory Over Time / R. Gilman // The Village Voice. — 1993. — Vol. 38. — № 28.
30. Номункулус. «Вишневы сад» / Номункулус // Гражданин. — 1904. — № 7. — 22 января.
31. The Cambridge History of Russian Literature : revised edition / edited by Charles A. Moser. — Cambridge : University Press, 1992. — 709 pp.
32. Tulloch J. Chekhov: A Structuralist Study / John Tulloch. — London : Barnes & Noble Books, 1980. — 225 p.

*Кто сокращал Чехова, или Чеховский след в жизни и творчестве
Николая Хлопова*

1. Амфитеатров А. Тризны / Александр Амфитеатров. — М. : Тип. А. П. Полаевского ; Книж. маг. А. Д. Друтман, [1910]. — 211 с.
2. Амфитеатров А. В. Улыбки юности / А. В. Амфитеатров. — СПб. : Книгоиздательское Т-во «Просвещение», [1914]. — 301 с. (Собр. соч. А. В. Амфитеатрова, т. 24).
3. Вся Москва : адресная и справочная книга на 1901 год / изд. А. С. Суворина. — М. : Т-во типо-литография Владимир Чичерин, 1901. — 867 с.
4. Гладков А. К. Мейерхольд : в 2 т. / Александр Гладков; сост. В. В. Забродин, вступ. ст. Ц. Кин. — Т. 1. Годы учения Всеволода Мейерхольда. «Горе уму» и Чацкий — Гарин. — М. : СТА РСФСР, 1990. — 287 с.
5. Железная маска [Н. А. Хлопов]. Над бездной : роман / Железная маска // Новости дня. — 1888. — № 1615—1789.
6. История русского драматического театра : в 7 т. / редкол. : Е. Г. Холодов (гл. ред.) и др. — Т. 6 : 1882—1897. — М. : Искусство, 1982. — 575 с.
7. Каталог пьес членов Общества русских драматических писателей и оперных композиторов. — М. : Тип. Борисенко и Бреслин, 1900. — 221 с.
8. Крылова В. К. Русский драматический театр в Якутии (Особенности развития в национальной республике) : дис. ... канд. искус-

ствоведения : 17.00.01 [Электронный ресурс] / Крылова Вера Климентьевна. — М., 2004. — 265 с. — Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/russkii-dramaticheskii-teatr-v-yakutii-osobennosti-razvitiya-v-natsionalnoi-respublike>

9. Кугель А. Р. Профили театра / А. Р. Кугель ; под. ред. А. В. Луначарского, предисл. А. В. Луначарского, примеч. И. С. Туркельтауба. — М. : Театинопечатъ, 1929. — 276 с.

10. Летопись жизни и творчества Чехова. Т. 1 : 1860 — 1888 [Электронный ресурс] / РАН ; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М. : Наследие, 2000. — Режим доступа : <http://feb-web.ru/feb/chekhov/lc-abc/lc1/lc1-1431.htm>

11. Масанов И. Ф. Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей : в 4 т. / И. Ф. Масанов. — Т. 4. — М. : Изд-во Всесоюз. кн. палаты, 1960. — 558 с.

12. Переписка А. П. Чехова : в 2 т. Т. 1 / сост. и коммент. М. П. Громова, А. М. Долотовой, В. Б. Катаева. — М. : Худож. лит., 1984. — 447 с.

13. Полоцкая Э. А. Чехов и Мейерхольд / Э. А. Полоцкая // Литературное наследство. Т. 68 : Чехов / ред. : И. И. Анисимов, А. С. Бушмин, В. В. Виноградов (гл. ред.) и др. — М. : Изд-во АН СССР, 1960. — С. 417 — 448.

14. Почекутова Ю. А. Творческая история пьесы А. П. Чехова «Иванов» : проблема редакций : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Почекутова Юлия Александровна. — Нижний Новгород, 2010. — 182 с.

15. Рейтблат А. И. Материалы к библиографии русского дореволюционного детектива [Электронный ресурс] / А. И. Рейтблат // De Visu. — 1994. — № 3/4 (15). — С. 77 — 81. — Режим доступа : http://imwerden.de/pdf/de_visu_1994_3-4_text.pdf

16. Репертуарный указатель ГРК [Список разрешенных и запрещенных к исполнению на сцене произведений] / под ред. Н. А. Равича. — [Москва] : Теа-кино-печатъ (18 тип. «Мосполиграф») им. М. И. Рогова), 1929. — 195, [2] с. (Глав. ком-т по контролю за репертуаром).

17. Сибирская жизнь. — Томск : П. И. Макушин, 1906. — № 162 (30 июля, воскресенье).

18. Харьковский медицинский журнал. — 1911. — Т. 11. — № 1. — С. 1 — 30.

19. Хлопов Н. А. История одной скрипки : рассказ / Н. Хлопов // Харьков. — 1880. — № 576. — 21 марта.

20. Хлопов Н. А. Заря : драма в 3 д. / Н. А. Хлопов. — Харьков : [б. и.], 1876.

21. Хлопов Н. А. Карьера Украинцева : драма в 4 д. / Н. А. Хлопов. — Х. : [б. и.], 1878.

22. Хлопов Н. На лоне природы : ком. шутка в 3 д. / Н. Хлопов. — М. : Лит. Моск. театр. б-ки Е. Н. Рассохиной, 1884 [ценз.]. — [2], 80 с.
23. Хлопов Н. А. На лоне природы : комедия в 3-х действиях / Н. А. Хлопов. — М. : Театр. б-ка С. Рассохина, 1916. — 52 с.
24. Хлопов Н. На рельсах : комедия-шутка в 3 д. / Н. Хлопов. — М. : Лит. Моск. театр. б-ки Е. Н. Рассохиной, 1889. — 53 с.
25. Хлопов Н. На рельсах : комедия-шутка в 3 д. / Н. Хлопов. — М. : Театр. б-ка С. Ф. Рассохина, 1904. — 29 с.
26. Хлопов Н. А. Хуторянские были (История с Товкачом) : рассказ / Н. Хлопов // Харьков. — 1880. — № 599. — 27 апреля.
27. Хлопов Н. При пиковом интересе : сцены из жизни захолустья : в 3 д. / Н. Хлопов, Л. Люси. — М. : Лит. С. Ф. Рассохина, 1890. — 64 с.
28. Хроника русской культурной и общественной жизни в Эстонии (1918—1940). Материалы к истории Русского Зарубежья. Ч. 1 (1918—1925). [Электронный ресурс]. — Режим доступа : www.ut.ee/FLVE/ruslit/estorussica/kroonika/Kroonika_1918_1925.do
29. Хямяляйнен Э. Хроника культурной и общественной жизни русской диаспоры в Финляндии : 1820—1930-е гг. [Электронный ресурс] / Эдвард Хямяляйнен. — Режим доступа : <http://www.kolumbus.fi/edvard.hamalainen/docs/hronika1.htm>
30. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Письма : в 12 т. Т. 2 : 1887 — сентябрь 1888 / А. П. Чехов. — М. : Наука, 1975. — 583 с.
31. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Письма : в 12 т. Т. 3 : октябрь 1888 — декабрь 1889 / А. П. Чехов. — М. : Наука, 1976. — 574 с.
32. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Соч. : в 18 т. Т. 11 : пьесы 1878—1888 / А. П. Чехов. — М. : Наука, 1978. — 442, (4) с.
33. Чеховский вестник [Электронный ресурс] / отв. ред. В. Б. Катаев. — № 14. — М., 2004. — Режим доступа : http://chekhoviana.narod.ru/vest_14.htm
34. Юрьев Ю. М. Записки : в 2 т. Т. 1 / Ю. М. Юрьев ; ред. и вступит. ст. Е. М. Кузнецова, подгот. текста Л. И. Гительмана, примеч. Л. И. Гительмана и А. А. Штейнман. — Л.; М. : Искусство, 1963. — 659 с. («Театральные мемуары»).

Наукове видання

Шеховцова Тетяна Анатоліївна

**«У НЬОГО НЕМАЄ ЗАЙВИХ ПОДРОБИЦЬ...»
СВІТ ЧЕХОВА. КОНТЕКСТ. ІНТЕРТЕКСТ**

Монографія

(Рос. мовою)

На обкладинці ілюстрація Я. Г. Бражникової

Коректор *О. В. Токар*
Комп'ютерне верстання *О. С. Чистякова*
Макет обкладинки *І. М. Дончик*

Формат 60x84/16. Ум. друк. арк. 9,29. Тираж 100 пр. Зам. № 47/15.

Видавець і виготовлювач
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна,
61022, м. Харків, майдан Свободи, 4.
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 3367 від 13.01.2009

Видавництво ХНУ імені В. Н. Каразіна
Тел.: 705-24-32