УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ КАЗАНСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
Том 148, кн. 1 Гуманитарные науки *2006*

УДК 130.31:821.161.1

ИНДИВИДНАЯ СУБЪЕКТИВНОСТЬ В ПОЭТИКЕ ЧЕХОВА

А.Б. Лебедев

Аннотация

Статья содержит анализ философско-мировоззренческих оснований поэтики А.П. Чехова. Их предметной сферой выступает субъективная природа единичного человека, включающая в себя как общие атрибутивные черты, исторически детерминированные кризисом европейской рациональности, так и индивидуальные особенности, способ существования которых зафиксирован средствами стилистики писателя. Экспликация в рамках одного исследования единства литературного и собственно мировоззренческого компонентов чеховского творчества, базирующаяся на имеющихся литературоведческих и философских изысканиях, создала возможность верифицировать сложный характер соотношения религиозной и атеистической доминант индивидной субъективности в том ее виде, в котором она предстает в новаторских по сути и по форме текстах классика русской литературы.

«Одному господу богу ведомо, что будет и чего не будет. Ему же ведомо, кто прав и кто неправ… У человека слишком недостаточно ума и совести, чтобы понять сегодняшний день и угадать, что будет завтра, и слишком мало хладнокровия, чтобы судить себя и других… Кто из нас прав, кто лучше?.. Мнения наших судей ценны только постольку, поскольку они красивы и влияют на розничную продажу, наши же собственные мнения о самих себе и друг о друге, быть может, и имеют цену, но такую неопределенную, что никакой /…/ не принял бы их в залог; на них не выставлена проба, а пробирная палатка на небе…»

Из письма А.П. Чехова К.С. Баранцевичу
12 августа 1888 г.

Давно замечено, что едва ли не самая главная особенность чеховского способа художественного постижения жизни заключается в кардинальном отказе от поглощенности быта событиями. Если архитектоника повествования в дочеховской и нечеховской традициях неизменно оказывалась нацеленной на почти полное подчинение бытовой стороны жизни событийностью, призванной волей

и воображением автора эксплицировать типическое в поступках и помыслах героев, то Чехов строит свой новаторский нарратив (сценический или несценический – неважно), напротив, отодвигая событие на самую дальнюю периферию текстового пространства-времени, освобождая таким образом центральный и отлично освещенный локус для редко нарушаемой извне картины жизненных миров. В ней практически ничего не происходит, а если некое изменение и случается, то воспринимается читателем или зрителем как нечто, трагически не согласуемое и не примиряемое с привычной будничностью [1].

Эта перемена структурных акцентов художественного текста имела, по крайней мере, два важных последствия. Именно размеренный ход будней стал экзистенциальным вместилищем человеческих конфликтов и драм. Мало того, сама повседневность, в которой «люди обедают и только обедают», «носят свои пиджаки», «говорят чепуху», «благодушно тащат на кладбище своих покойников», становится не просто ясно определенным внешним условием, необходимым для того, чтобы «разбивались сердца и слагались судьбы», но выступает непосредственным выражением трагедии жизни, превращается в *саму трагедию* человеческого существования. Однако бытование социальных типов личности и индивидуальных характеров как бытование трагедии, совершающейся повсеместно, каждый день, в каждом человеке, порождает необходимый вопрос об источнике тотального страдания. У Чехова он явным образом деперсонифицирован. Универсальная причина несчастий предстает в своем предельно абстрактном выражении. Не поиск конкретного виновника составляет главную заботу Чехова-художника и Чехова-человека; во всех своих ипостасях он всякий раз неизменно приводит к убеждению, состоящему в том, что виновен сам естественный ход жизни, обезличивающий человека.

Индивид и существующий порядок вещей нигде у Чехова не сопоставляются ни в наставительном, ни в обличительном, ни в разоблачительном интонационном рисунке. Способ существования трагического здесь весьма специфичен. Вектор движения трагедийного тона чаще всего обращен вовнутрь человека и лишь в самых крайних случаях находит выражение во внешним образом фиксируемом пароксизме тоски, страха, отчаяния, ненависти etc. Трагедия словно стремится спрятаться в будничности. И в этой своей потаенности, в готовности и способности человека до бесконечности принимать и переживать бессмысленность собственной жизни, в том напряжении, которого требует перманентное и герметичное, замкнувшееся в себе страдание, сказывается в высшей степени сложный характер чеховского понимания трагического: в том-то и дело, что сам текст, запечатлевающий безраздельное торжество быта, не дает героям возможности выхода за его пределы, и потому всякое событие, следовательно, лишь подчеркивает, обостряет их одиночество. И чем в большей мере событие призвано обновить, оптимизировать судьбу «маленького человека», тем нагляднее оно делает его еще более несчастным. Благонамеренная попытка оправдать оптимистический взгляд на жизнь, отсюда, способна выявить только свою собственную полнейшую алогичность.

Непрестанно подчеркиваемый Чеховым безличный, алогичный, абстрактный характер индивидуальной драмы служит эффектнейшим выразительным средством обнаружения сути алиенационных процессов, деформирующих от-

ношение человека к человеку. Потому и чеховская стилистика может быть адекватно понята лишь как некая системность, в которой каждый семантический элемент проявляется только в рамках целого текста. Так, например, Л.Г. Барлас правомерно говорит о «диффузии оценочно-речевых планов» [2, с. 48], придающих выразительную стереоскопичность чеховскому повествованию. Эта диффузия хорошо заметна в отсутствии развязки, в минимизированной, предельно лаконичной завязке, в намеченном «пунктиром» развитии, в тщательно скрываемой авторской модальности, почти полностью замененной повествованием в «тоне» и «духе» героев, в крайне редко встречающемся образе автора, могущем быть идентифицированным ясно и непосредственно, в несобственно-прямой речи и так далее.

Но, наверное, ни в чем так не заметно своеобразие поэтики А.П. Чехова, как в его неуклонной эволюции к бесфабульности литературного произведения. Ясно выписанная фабула, к которой тяготел ранний Чехов, с течением времени все более отторгается им, по всей видимости осознавшим, что фабульность препятствует выразительной передаче ситуации обезличивания человека. В самом деле, протокольная фиксация непросветленного страдания, как сказал бы Т. Адорно, беспристрастной точности которой все явственней и все более успешно добивается зрелый и поздний Чехов, требует решительного отказа от многих традиционных приемов композиции.

Пожалуй, первой в творчестве А.П. Чехова отчетливой объективацией коренной переоценки фабульности как таковой была шедевральная «Степь». Никакой внешней, насильственной логикой не связываемая последовательность Егорушкиных впечатлений, открытий и потрясений нанизывается на образную ось полифоничных комплексов ощущений героев новеллы, понимание нерушимой целостности которых явственно страшится посверкивающего скальпеля любого рассудочного анализа. И тем не менее, третируемый Н.К. Михайловским, А. Дерманом за «безыдейность», «слабость чувства любви», «холодность сердца», «гражданскую апатию», Чехов неуклонно совершал переход от творчества фабульного к внутреннепсихологическому, поскольку лишь решительный, хотя и безупречно уважительный, пересмотр канонов письма, утвержденных Тургеневым, Достоевским и Толстым, давал возможность идентифицировать, пусть даже интуитивно, атрибутивные признаки отчуждения. Чувственно-наглядно запечатлев трагикомическую картину деградации помещичьей России, Чехов вместе с тем ясно распознал умопостигаемую суть той угрозы, которую несут с собою *ни разу не показывающийся* читателю степной хозяин Варламов, *не видимая* зрителем беспощадная вырубка вишневого сада.

Художественная сверхзадача, или, если угодно, философско-художественное обобщение неотделимы от новых композиционных приемов и в этом случае. Создав колоритнейшую панораму психологических, нравственных, идейных метаморфоз, которыми сопровождался в России переход от традиционного общества к современному (модерному), Чехов обеспечил себе неколебимое место классика в истории русской литературы уже тем, что первым из писателей в своей стране с поистине врачебной профессиональной беспристрастностью и аккуратностью описал синдром катастрофического провала коммуникации, провала почти тотального. Необоримая судьба одиночества, по пятам пре-

следующая жизненные миры чеховских героев, служит, пожалуй, лучшим подтверждением совершившейся ревизии великой традиции критического реализма, литературным достижениям которой Чехов был обязан всем. Разрыв «пуповины» дорого обошелся ему, но он все-таки пошел на него: слишком острым было понимание глубины постигнувшей человека утраты функции посредника, абсолютизация которой, собственно, и составляет главную конструктивную компоненту критического реализма.

Чаще всего безысходная повествовательная интонация, тот знаменитый печальный, медленно замирающий звук лопнувшей струны и стук топора в финале «Вишневого сада» репрезентируют сверхобычный модус реалистического письма, выводящий читателя и зрителя в плоскость, в лучшем случае, возможного, способного осуществиться разве только в далеком и прекрасном будущем, коммуникативного действия. «Вишневый сад» есть, конечно, последнее и самое совершенное драматургическое творение Чехова, с максимальной силой виртуализировавшее коммуникацию, однако не будем забывать, сколь долог и непрост был путь к этой вершине. Прав Д. Хаас, усмотревший внутреннюю последовательность развития художественной мысли Чехова, двигавшейся от повести «Жена» к «Острову Сахалин» и от последнего – к «Палате № 6», «Дяде Ване», к повести «В овраге» [3]. Здесь прослеживается несомненная связь мироощущения главного героя «Жены» с мироощущением самого Чехова, погнавшим писателя на Сахалин в 1888–1889 гг. И тот, и другой испытали переход от равнодушия как усталого, холодного безразличия к жизни к равнодушию «как гармоничному состоянию духа» [3, с. 31–38]. Усталость от жизни испугала их настолько, что оба начали с предельным напряжением душевных сил искать выход из ментального оцепенения. Чеховский персонаж открывает в себе доселе неведомые возможности самотрансцендирования, сам же Чехов, переживший сахалинское испытание, становится способным к художественной трансформации безнадежного настоящего в осиянное гуманистической верой будущее. Нет нужды специально доказывать, что агональные видения Андрея Ефимыча, Сонины упования на небо в алмазах, полубезумные-полупросветленные всхлипывания Костыля, жадно поедающего пирог с кашей, поданный ему Липой и Прасковьей, могли появиться лишь после Сахалина.

Не следует, вместе с тем, думать, что глубокие мировоззренческие изменения в чеховском творчестве начались в период знакомства с бытом каторжан и поселенцев. Исследования показывают, что этим изменениям предшествовала длительная стилистическая эволюция. Если в ранние годы повествователь и автор в произведениях Чехова совпадают, то примерно с 1883 г. появляются два новых типа повествования, каждый из которых, при всем их несходстве, основан на окончательном нарушении тождества повествования и авторской оценочной акцентуации [4].

К первому из них относится повествование совершенно нейтральное, то есть полностью освобожденное от малейшего намека на авторские субъективные пристрастия и в то же время не отдающее предпочтения ни одному из голосов, слышимых в тексте. Второй тип, столь же протокольный, напротив, содержит только эмоции и оценки главного героя (героев). И хотя, справедливо полагает А.П. Чудаков, этот способ повествования использовался Гоголем,

Достоевским, Толстым, тем не менее, никто «не применил этот способ в несказовой прозе столь последовательно, подчинив повествование аспекту героя так строго, изгнав из него другие возможные точки зрения и голоса, никто не сделал аспект героя главным конструктивным принципом повествовательной системы» [4, с. 87].

Сознательное разъединение голосов повествования и аргументов сверхзадачи не только оставляет усилия, направленные на формирование необходимых выводов, на долю читателя, но и делает почти повсеместно невозможной декларацию, вообще – любую линейную манифестацию собственно философских умозаключений. Отчаянно-грозная филиппика, содержащаяся в «Крыжовнике», – редчайшее исключение. Как правило, авансцену чеховского текста безраздельно занимает мир непосредственных чувственных данностей. Люди и окружающие их вещи уравнены в правах. Висящая на стене карта Африки в «Дяде Ване», коляска Бобика в «Трех сестрах», свечное сало в руках отца Сисоя в «Архиерее», завывания вьюги в «Ведьме» служат не менее важными единицами сообщения, нежели констатирующие («А в этой самой Африке теперь жарища – страшное дело»), или оценочные («Не ндравится, Бог с ним совсем!»), или аподиктические («Надо, чтобы за дверью каждого довольного, счастливого человека стоял кто-нибудь с молоточком и постоянно напоминал бы стуком, что есть несчастные…») суждения персонажей. Принципиальная дискретность чеховского письма в том и состоит, что идеальное и материальное перманентно меняются местами, а потому какой бы то ни было смысловой иерархизм, тем более финализм, в структуре текста и в судьбах героев полностью исключен даже тогда, когда действие завершается самоубийством героя («Иванов», «Володя», «Чайка»).

Изоморфизм идеального и материального нередко создавал у критиков впечатление приземленности чеховской поэтики. Однако от внимания Михайловского ускользнул колоссальный мировоззренческий и эстетический эффект чеховского новаторства, состоявший в возвышении быта до уровня события и уже по одной этой причине перемещающий исследовательский фокус на полутона, четвертьтона etc. жизненного мира человека. В этой беспримерной способности слова выражать бездонность человеческой субъективности заключена величайшая заслуга Чехова-художника. Радикальный поворот, совершенный Чеховым в русской литературе, есть поворот всецело феноменологический. Ставка на единичность субъектного бытия оказалась единственно возможным художественно-мировоззренческим методом преодоления онтического господства объектных абстракций, насилующих живую, хотя и слабую, душу.

Теперь стоит повнимательнее присмотреться к своеобразному прижизненному анализу творческой судьбы А.П. Чехова, в самом начале прошлого столетия предложенному публицистом Н. Волжским. По мнению последнего, мировоззренческая структура чеховской мысли представляется амбивалентной, а именно – включающей так называемые «десницу» и «шуйцу», беспрестанно противоречащие одна другой и одновременно дополняющие друг друга [5]. Подобное их соотношение схематически может быть передано так.

Героический пессимизм (выражен, к примеру, в образе молодого Полознева в повести «Моя жизнь»), являющийся действующей способностью чехов-

ской «десницы», находится в отношении дополнительности к «пантеизму…, поклоняющемуся действительности» [5, с. 15], (выраженному в том же «Архиерее», почему нет?), который, в свою очередь, выступает достоянием «шуйцы» писателя. Далее, «крайний идеализм» (по всей видимости, может быть представлен в числе прочего «Невестой»), ведомый «десницей», находится в отношении «согласного раздора» с признанием целостности действительности, предполагающей необходимость и темных ее сторон, находящимся в ведении шуйцы (дано и в «Агафье»). Наконец, безнадежный протест против действительности («Палата № 6», «Мужики», «На святках», «Бабы», «Ионыч» и так далее), являющийся атрибутивным свойством «правой руки», вступает в отношение «дружественной вражды» с совершаемой «левой рукой» апологией *каждой* части целостного организма жизни, «чудесного и разумного для того, кто и свою жизнь считает частью этого общего и понимает это» [5]. («По делам службы», «Дуэль»).

С одной стороны, тягостная атмосфера 80-х годов девятнадцатого столетия, сгущающиеся сумерки эпохи Александра Третьего, предвещающие грядущий системный общественный кризис, полагает Н. Волжский, стали источником, питающим самые мрачные наблюдения и настроения писателя. С другой – «историческое безвременье только натолкнуло творческую мысль художника на воспроизведение преимущественно серости и скуки жизни, заставив его работать над такими явлениями и вопросами жизни, смысл и значение которых ни в каком случае не исчерпываются 80-ми годами. Поэтому, будучи несомненно *исторической*, литературная работа Чехова в то же время по широте и смелости своего художественного синтеза поднимается до уровня истинно классического, условно говоря, внеисторического творчества» [5, с. 147–148]. Эта с формальной точки зрения вполне тривиальная констатация хороша уже тем, что служит выводной частью предшествующих рассуждений о «деснице» и «шуйце».

Очевидно: внеисторичность чеховского творчества – в его синтетичности, могущей быть редуцированной к диалектике катарсиса. В «деснице» крепко и привычно зажато страдание, «шуйца» же ответственна за очищение, иногда испытываемое героями, заглянувшими в бездну безысходности существования. Лаевский в «Дуэли», Соня в «Дяде Ване», Нина Заречная в «Чайке», преосвященный Петр в «Архиерее» совершают чувственное и интеллигибельное восхождение к универсальной тайне жизни, расположившейся между «десницей» безнадежности и «шуйцей» надежды, *в равной мере* оказавшихся подвластными творческой воле Чехова. Среди всего написанного Чеховым не для сцены наиболее показательной в данном случае является повесть «Архиерей».

В отечественной чеховиане «Архиерей» комментировался редко и заметно противоречиво. Так, И. Бунин отчетливо увязывает самоощущение А.П. Чехова в последние годы жизни с предсмертными видениями преосвященного Петра. «Последнее время, – пишет Бунин о Чехове, – часто мечтал вслух: стать бы бродягой, странником, ходить по святым местам, поселиться в монастыре среди леса, у озера сидеть летним вечером на лавочке возле монастырских ворот…» [6, с. 666–667]. Подчеркивая «изумительную красоту», «совершенство» [6, с. 406] повести, Бунин явно избегает мрачных красок в оценке ее предмет-

ного содержания, ограничиваясь сетованиями на то, что «Архиерей» прошел незамеченным – не то, что «Вишневый сад» с большими бумажными цветами, невероятно густо белевшими за театральными окнами» [6, с. 666–667].

К. Чуковский указывает на «симфоничность» новеллы, «рассчитанной на музыкальное чувство читателей» [7, с. 149]. Для Т. Щепкиной-Куперник трагедия «Архиерея» – в «беспощадном одиночестве человека, имеющего дело с толпами» [8, с. 292]. Н. Берковский полагает, что «тоска о другом человеке, тоска о действенных и духовных связях с ним есть, по Чехову, тоска о собственной реальности. В этом смысл одного из самых грустных рассказов Чехова [9, с. 77]. Справедлив и И. Гурвич, настаивающий на том, что «в известном смысле в «Архиерее» варьируется – но отнюдь не дублируется – замысел и сюжетный ход «Скучной истории» [10, с. 78]. В самом деле, «и там и тут ядро сюжета составляет история человека, который в предчувствии близкой смерти производит переоценку ценностей, чтобы убедиться, что в его жизни не было «чего-то самого важного». Одинаковы… и уклон изображения (герой и его будни), и форма повествования (хроника, движущаяся по бытовым вехам повседневности)» [10, с. 78]. Да, эти параллели вполне законны. Кроме того, стоит вспомнить, что «Скучная история» была опубликована в 1889 г., а «Архиерей» – в 1902 г., хотя непосредственную работу над ним Чехов начал еще в марте 1901 г., стремясь реализовать сюжет, который, как он сам признавался в письме О. Книппер-Чеховой, «сидит… в голове уже лет пятнадцать» [11, с. 546]. Простейший хронологический подсчет позволяет полагать, что «Скучная история» и «Архиерей» связаны не только тематически, но и генетически.

И все-таки прав И. Гурвич: «Архиерей» – не просто еще одно толкование проблемы тщеты земного существования. Он есть нечто гораздо большее.

Обращает на себя внимание факт, состоящий в том, что замысел и «Скучной истории», и «Архиерея» созревал, по-видимому, одновременно, то есть приблизительно с конца 80-х годов, о чем свидетельствует уже приведенное письмо Чехова жене. Однако если замысел «Скучной истории» был реализован тогда же, когда и возник, то осуществление намерения написать повесть о преосвященном Петре Чехов отложил на целых пятнадцать лет и вернулся к этому замыслу только после того, как убедился в близости собственного конца.

И вот что интересно. Донельзя мрачный, гнетущий финализм «Скучной истории» сотворен автором, еще строившим жизненные планы, еще умевшим заставлять себя не думать о роковых последствиях регулярного кровохаркания, хотя и пережившим один из сильнейших в своей жизни душевный кризис, исходом которого стала поездка на Сахалин. Именно туда повела Чехова и преждевременная смерть брата Николая, и, как отмечает А. Труайя, мучительная убежденность в том, «что абсолютное недоступно нашему пониманию и что судьба человека не более чем движение к пустоте, к черной дыре» [12, с. 165].

Ожидающий смерти в номере харьковской гостиницы Николай Степанович на первый взгляд ничем существенным не отличается от находящегося примерно в том же положении преосвященного Петра, так же, как и персонаж «Скучной истории», уходящего из жизни с ощущением, «что нет у него чего-то самого важного, о чем смутно мечталось когда-то» [11, с. 466]. Но финализм «Архиерея» при всей его щемящей, пронзительной грусти *не безысходен*, он

идет куда дальше итогов «Скучной истории», ибо обогащен предсмертным просветленным и очищающим видением преосвященного. Именно это видение, и только оно, порождает *перспективу* не столько повествовательную и стилистическую, сколько смысложизненную. Осознать и передать ее, таящуюся в полнейшей бесперспективности, писатель оказался способным, лишь будучи уже практически обреченным.

Здесь и кроется парадокс «Архиерея», его скрытый магический механизм. Жизнеутверждающий смысл смерти не может быть открыт нигде, как возле кромки жизни.

«Катя, бледная, суровая, стояла возле и не понимала, что с дядей, отчего у бабушки такое страдание на лице, отчего она говорит такие трогательные, печальные слова. А он уже не мог выговорить ни слова, ничего не понимал, и представлялось ему, что он, уже простой, обыкновенный человек, идет по полю быстро, весело, постукивая палочкой, а над ним широкое небо, залитое солнцем, и он свободен теперь, как птица, может идти куда угодно!» [11, с. 471].

Бессмысленность безвозвратного исчезновения наполняется смыслом, которого в «Скучной истории» нет совсем. Смысл, состоящий в возвращении к природному истоку жизни, персонифицирует мать преосвященного, пытающаяся нечеловеческим усилием вдохнуть жизнь в умирающего на Пасху сына. Олицетворяя жизненное начало, являясь его первичным носителем, объятая величайшим – материнским – горем, старуха едва ли не хронотопически соединяется, сливается и с «широким небом, залитым солнцем», и с «простым, обыкновенным человеком, идущим по полю быстро, весело постукивающим палочкой», и с той свободой, которую, наконец, обретает ее дитя. Жизнь, возвращающаяся к себе, глядящаяся в саму себя, примиряющаяся с самой собой в пасхальном гулком, радостном перезвоне колоколов, – таково последнее мировоззренческое откровение Чехова.

И уже не важно, что неприкаянная старуха-мать робко опасается того, что окружающие люди не поверят, что у нее был сын-архиерей, не столь важно, что ей и в самом деле не верят. Куда важнее другое: умерший на Пасху непременно спасется.

Перед нами – совершенный в своей зрелости Чехов. Синтетическое согласование его «десницы» и «шуйцы» состоялось вполне.

* * *

В опубликованной в 1914 г. критической статье «О Чехове» Б.М. Эйхенбаум обращает внимание читателя на одно обстоятельство, мимо которого впоследствии прошли едва ли не все участники отечественной чеховианы. В центре внимания публициста оказывается рассказ «Святою ночью», один из самых «бесфабульных».

Событийная канва ведущегося от первого лица повествования в самом деле поначалу выглядит неясно структурированной. По виду праздный путешественник в предпасхальную ночь знакомится на пароме, перевозящем паломников через реку в монастырь, с монахом Иеронимом, кротко исполняющим рутинное послушание паромщика. Верно угадав в путешественнике-повествователе чуткого и доброжелательного слушателя, Иероним с простодушной ис-

кренностью рассказывает ему о своих переживаниях, вызванных безвременной кончиной брата Николая, талантливого безвестного сочинителя акафистов. Воспринимаемые в первые минуты знакомства банальными «продлинновенные» ламентации Иеронима уже довольно скоро приобретают тот оттенок значительности, к целомудренной акцентуации которой стремится сам Чехов. Это, кстати, еще один из исключительных случаев совпадения авторской и повествовательской интенций, какие только можно найти в чеховском наследии. Рассуждая об искусстве сочинения акафиста, монах, сам того не ведая, на наших глазах формулирует credo религиозной поэтики. Послушаем его. «…Но главное ведь не в житии, не в соответствии с прочим, а в красоте и сладости. Нужно, чтоб все было стройно, кратко и обстоятельно. Надо, чтоб в каждой строчечке была мягкость, ласковость и нежность, чтоб ни одного слова не было грубого, жесткого или несоответствующего. Так надо писать, чтоб молящийся сердцем радовался и плакал, а умом содрогался и в трепет приходил» [13, с. 203].

Б.М. Эйхенбаум восклицает: «Но разве это – не поэтика самого Чехова? Разве не он писал «стройно, кратко и обстоятельно?» [14, с. 7]. Да, конечно, перед нами поэтическая натура Чехова, словно случайно, вдруг, ненароком вздумавшая явиться, чтобы продемонстрировать одну из самых важных своих внутренних «пружин». Она будто бы долго, слишком долго не хотела быть узнанной, но какие-то обстоятельства, от нее мало зависящие, не позволили ей соблюдать инкогнито так долго, как она того хотела. Отшельник Иероним, как и оплакиваемый Николай, способен к умопостижению истины, лишь вполне сознательно превзойдя суету мирской чувственности. И разве это – не сам Чехов, чья психастеническая социальная природа с течением времени все более и более диктовала необходимость аскетического образа жизни? Его подлинный ритм не способны скрыть ни многочисленные «антоновки», ни «любовь к шуму», более приятному, чем гонорар. Вспомним, как сдержанно-многозначительно отзывается он о купленном мелиховском имении: «…хорошо, что за воротами – лавочка, на которой можно посидеть и, глядя на бурое поле, подумать о том, о сем» [15, с. 594]. Бескомпромиссная интровертивная дисциплина позволяла ему, внуку крепостного, «по капле выдавливать из себя раба», но главное все же в другом, а именно – в своеобразии его религиозного чувства.

Все знают: Чехов был атеистом. В этом своем качестве, свидетельствуют многочисленные биографические источники, он тяжко переосмысливал особенности полученного семейного воспитания, опошлившего традиционные христианские ценности, оказавшиеся сведенными на уровень узколобой торгашеской интерпретации. Это, конечно, верно. Однако верно и другое: по словам московских знакомых, Чехова можно было нередко увидеть среди прихожан Храма Христа Спасителя, вместе с которыми он, с детства знавший литургику досконально, пел. И хотя этот эпизод жизни за неимением дополнительных аргументов может быть признан неубедительным, остается, тем не менее, другой, уже неоспоримый, – его несомненная симпатия к акафистам вообще и к Иерониму, в частности.

Жанр акафиста действительно предполагает наличие особого, отличающегося от гомилетического или теологического дара – мечтательно-поэтического,

идеализирующего свой предмет, чуждого суетности и всякого практицизма. Грубая же правда жизни, постоянно возмущающая чеховские представления о справедливости, требует неослабевающего художнического внимания, таким образом вытесняя на задний план мироощущения тоску по неосуществленному идеалу, упрямо напоминающую о себе немногочисленными, внешне безупречно сдержанными упованиями на лучшее будущее, на земле или на небе. Странно, как проницательный Л. Шестов не разглядел авторского сострадания Лаевскому, этой, по его словам, произошедшей от Обломова «отвратительной и страшной гадине». Удивительно, как виртуозная мысль Шестова не распознала холодного неодобрения Чеховым позитивиста фон Корена, и еще более удивительна квалификация им финала «Дуэли» как «придуманной», «шаблонной, утешительной развязки» [16]. Но ведь она-то и есть подлинный акафист. Без него «потомков» Обломова и Штольца нельзя примирить никакой ценой, без него навсегда закрывается перспектива гуманистического истолкования всякой произошедшей в реальности трагедии, *каждая* из противоборствующих сторон которой по-своему виновна, но и по-своему права. Акафист есть патетическое выражение веры в разрешение трагедии земного града, и Б. Эйхенбаум не ошибается, утверждая: «Монах Иероним – это вторая душа Чехова, которая пробуждается «святою ночью». Акафист – это скрытый пафос его творчества» [14, с. 7]. Не будь спасительных акафистных обертонов, безысходным «сумеркам» никогда не стать «святою ночью», а самому «певцу сумерек» не превратиться в певца «святой ночи». Недосягаемая, по оценке Горького, чеховская стилистика, собственно, и расположена между этими двумя рядоположенными концептами, чрезвычайная близость и, одновременно, полярная противоположность которых в конечном счете предопределяет и во многом разъясняет тайну поэтического и мировоззренческого гения Чехова. Кто приносит бóльшую жертву своему спасению – Лаевский или фон Корен? Достаточно одного простого вопроса, чтобы понять: святая ночь только и может начаться в сумерках.

И вновь обратимся к Шестову, к содержанию его уже упоминавшейся статьи «Творчество из ничего». Чеховеды, как правило, ссылаются на нее как на образец резкого неприятия чеховского творчества, но не поэтики его (она-то как раз удостаивается высочайшей похвалы Шестова), а, скорее, его мировоззренческой структуры. Так, А.Д. Степанов [17] сетует, что для большинства исследователей эссе Шестова – лишь тяжелое обвинение в производимом Чеховым «убийстве надежд», на редкость последовательном и безжалостном. В самом деле, уже в начале статьи Шестов безоговорочно констатирует: «Чтобы в двух словах определить его тенденцию, я скажу: Чехов был певцом безнадежности. Упорно, уныло, однообразно в течение всей своей почти 25-летней литературной деятельности Чехов только одно и делал: теми или иными средствами убивал человеческие надежды. В этом… сущность его творчества» [16, с. 2]. Будучи таковым, говорит Шестов, Чехов намного превзошел даже привычно сравниваемого с ним Мопассана, которому «часто приходилось делать напряжения, чтоб справиться со своей жертвой. От Мопассана сплошь и рядом жертва уходила хоть помятой и изломанной, но живой. В руках Чехова все умирало»[1, с. 3]. И все-таки Шестов – не враг Чехова, но его единомышленник, и то, что в его устах кажется беспощадным приговором, на деле выступает

апологией, общий сочувственный тон которой отмеченные досадные промахи заглушить не могут.

Чтобы увидеть это, стоит бегло сравнить шестовское исследование с аналогичным, принадлежащем перу С.Н. Булгакова. Кажется, никто из русских философов более не уделял специального внимания Чехову. По известным причинам Шестов абсолютно равнодушен к социально-экономической тематике, анализируемой в работе «Чехов как мыслитель», где недавний поклонник марксизма Булгаков прямо говорит о «*безличности* основного социального зла в капитализме», о фетишизме товарного производства, о «хищнической стадии развития капитализма» [18, с. 25], то есть ко всей предметной области, составляющей, так сказать, научную основу чеховского понимания общественной жизни. Напротив, пессимистическая тональность отмечается в обоих случаях, хотя и отличающихся своими понятийными средствами. Именно она приводит двух мыслителей к неутешительному выводу: жизнь устроена так дурно, что, вынуждая людей мучить друг друга, она толкает их в ту область переживаний, где муки начинают превышать человеческие силы. Именно запредельность страдания, на которое «обрекает» Чехов своих героев, впервые открывает перед взором немногих из них возможность самотрансцендирования.

Булгаков понял и описал ее так. «…Вера в действительно сверхчеловеческую и всемогущую силу Добра… способна поддержать и переродить поврежденного… слабого человека. Только веря в нее, можем мы верить в себя и в своих братьев – человечество. …Загадка о человеке в чеховской постановке может получить или религиозное решение или… никакого. В первом случае он прямо приводит к самому центральному догмату христианской религии, учению о Голгофе и искуплении, во втором – к самому ужасающему и безнадежному пессимизму, оставляющему далеко позади разочарование Байрона» [18]. Один из самых крупнокалиберных и конструктивных приверженцев православного онтологизма в истории русской философии недвусмысленно фиксирует основания морали, они одни могут избавить индивидную субъективность от ставшего непосильным груза. Смертельно уставший должен найти бытийствующую опору вне себя. Ее не нужно изобретать, придумывать, ибо она предзадана человеку.

Но Л. Шестов, глубоко чуждый православному онтологизму, толкует возможность самотрансцендирования иначе. «Человек вступил в ту полосу своего существования, когда разум, загадывающий вперед и ободряющий, отказывает в своих услугах. Нет возможности составить себе ясное и отчетливое представление о происходящем. Все принимает фантастически бессмысленную окраску» [18, с. 30]. Бессмыслица социальной жизни порождает кризис индивидной идентичности, вынуждает индивида искать выход из тьмы недостоверного существования; не находя его, он снова и снова «колотится головой об стену», стремительно и необратимо исчерпывая все данные природой, воспитанием чувственные и духовные ресурсы. Воинствующий недруг рациональности, видевший в «фаларийском быке» выражение трагедии европейской мысли, разделившей целостную действительность на противополагаемые друг другу субъект и объект, сделавшей ее обреченной на неспособность к самоузнаванию, обнаруживает в Чехове одно из лучших и, возможно, последних по вре-

мени художественных подтверждений безысходности кризиса ratio. Фактически замуровав Чехова в «фаларийском быке», Шестов находит объяснение трагическому мелодизму его поэтики. «Обобранный до нитки», лишенный последней надежды, предоставленный самому себе, человек «все должен создать сам» [18, с. 20], чеканит впадающий в аподиктический тон Шестов. Вот оно – творчество из ничего, его результаты нигде и никем не предопределены, и лишь вера продолжает служить оставшейся под рукой опорой. «Не выходит ли эта задача за пределы человеческих сил, человеческих прав? Можно, – уверен он, – сказать, что те люди, которые… отвечают на него в том или ином смысле, никогда близко не подходили к нему, да и вообще ко всем так называемым последним вопросам бытия» [18, с. 20]. Основаниями самотрансцендирования здесь становятся пустота, ничто, невыносимое колебание, описывая которые во множестве вариаций, заставляя героев «колотиться головой об стену», Чехов руководствуется «таинственным инстинктом», фатально неизрекаемая тайна которого тем очевиднее, чем невозможнее решаемая им задача.

Впрочем, здесь можно уже воочию убедиться в том, как недалек от истины был Бердяев, указывавший на «темный» характер некоторых положений шестовской философии. В любом случае, Шестов совершенно прав, увидев запредельность поставленных Чеховым вопросов; их разрешение уводит ответственную мысль в будущее. Лаконичное “Ich sterbe”, произнесенное ночью в Баденвейлере, неотделимо от утра каждого нового дня.

Summary

A.B. Lebedev. Individ subjectivity in Chekhov's poetics.

The article, based on philological and philosophical sources, is devoted to the analyses of Chekhov’s spiritual heritage. Clarificated structure of the writer’s world-view gives us a chance to fix the very complicated character of combination of religious and atheist motives in his texts. That is why the most important idea here is verification of the total crisis inside European thought by means of exclusively Russian mental origins which we are able to find within radical reform of traditional narrative actualized by the great artist.

Литература

1. *Скафтымов А.* К вопросу о принципах построения пьес А.П. Чехова // *Скафтымов А.* Статьи о русской литературе. – Саратов, 1958.
2. *Барлас Л.Г.* Язык повествовательной прозы Чехова. – Ростов н/Д: Изд-во Рост. ун-та, 1991.
3. *Хаас Д.* Не беспокоятся равнодушные // Молодые исследователи Чехова. – М., 1998.
4. *Чудаков А.П.* Поэтика Чехова. – М.: Наука, 1971.
5. *Волжский Н.* Очерки о Чехове. – СПб., 1903.
6. Литературное наследство. – М.: Изд-во АН СССР, 1960. – Т. 68.
7. *Чуковский К.* О Чехове. – М., 1967.
8. А.П. Чехов в воспоминаниях современников. – М., 1952.
9. *Берковский Н.Я.* Литература и театр. – М., 1969.
10. *Гурвич И.* Проза Чехова. – М., 1970.

11. *Чехов А.П.* Собрание сочинений. – М., 1956. – Т. 8.
12. *Труайя А.* Антон Чехов. – М., 2004.
13. *Чехов А.П.* Собрание сочинений. – М., 1956. – Т. 4.
14. *Эйхенбаум Б.М.* О Чехове // А.П. Чехов: pro et contra. – СПб.: РХГИ, 2002.
15. *Чехов А.П.* Собрание сочинений. – М., 1956. – Т. 11.
16. *Шестов Л.* Творчество из ничего (А.П. Чехов) (URL: http://www.vehi.net/shestov/chehov.html).
17. *Степанов А.Д.* Антон Чехов как зеркало русской критики // А.П. Чехов: pro et contra. – СПб.: РХГИ, 2002.
18. *Булгаков С.Н.* Чехов как мыслитель // А.П. Чехов: pro et contra. – СПб.: РХГИ, 2002.

Поступила в редакцию
19.01.06

Лебедев Алексей Борисович – доктор философских наук, профессор кафедры философии Казанского государственного университета.