

Э. Бройде

**ЧЕХОВ**  
**МЫСЛИТЕЛЬ · ХУДОЖНИК**

Э. Бройде

# ЧЕХОВ

МЫСЛИТЕЛЬ · ХУДОЖНИК

*(100-ЛЕТИЕ ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ)*

КАТАСТРОФА · ВОЗРОЖДЕНИЕ

1980



## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	5
К проблеме восприятия Чехова в XX веке	7
«Безотцовщина» — «Иванова»	15
«Рассказ Неизвестного»	35
Символика «Вишневого сада»	55
«Скрипка Ротшильда»	110
«Палата № 6»	120
«Черный монах»	137
«Архиерей»	152
<i>Слово у Чехова.</i> Противоборство Культуры с Идеологией	162
К теме «окружения» («Дама с собачкой», «На Святках», «Новая дача»)	175
О трагизме комического («Чайка», <i>комедия</i> в четырех действиях)	182
Исследование психофизиологии бытия как преодоление идеологических спекуляций	192
Примечания	203



## ПРЕДИСЛОВИЕ

Чехов, как и Достоевский, Толстой, — отличался независимостью мышления, силой духовного поиска. Он отвергал любую «футлярность», партийщину, догму, — называл причины возможной Катастрофы, звал к совершенствованию Культуры. Сегодня Чехов активно участвует в труднейшем процессе переоценки ценностей, в духовном Возрождении. Ученые-подвижники, Бахтин, Оксман, Пропп, Томашевский, Тынянов, Белинков и многие другие, — сохранили и с любовью передали нам духовные ценности русской Культуры. Десятилетия преследований, публичные судилища, лагеря — не остановили ученых в поисках истины, в Противостоянии лжи. У некоторых из них я имел счастье учиться, их труды положены в основу книги о Чехове.

Я родился в Москве в 1936 г. В университете закончил два отделения: русской литературы и славистики. Защитил диссертацию о творчестве Чехова, получил ученое звание, работал. Некоторое время преподавал русскую литературу в Польше, познакомился с Варшавским университетом. В научной работе руководствовался трудами Бахтина, Тынянова и др. Позже более пяти лет вел Чеховские Семинары и читал Курсы лекций по истории русской литературы в Иерусалимском университете. Как святыню храню письмо Ю. Г. Оксмана (рекомендовавшего меня на работу в одном из университетов США) и других ученых не потому, что меня хвалят... Ученые дореволюционной Культуры — научили любви к русской литературе, надежде на Возрождение. Данная книга — первая часть монографии, итога четверти века исследований.

Мировосприятию Чехова присущ юмор, ирония, скепсис, отвергающий наукообразные формулировки, — поэтому в книге избегаются штампы («реализм», «символизм» и пр.). Для Чехова-мыслителя Культура вбирает общечеловеческую нравственность, национальные духовные ценности, способность к подвижничеству. Без глубокой Культуры любые «самые лучшие» идеолого-политические построения ведут к Катастрофе, — предупреждал Чехов. На рубеже XXI века это особенно актуально. Возрождение немислимо без Культуры, символом которой являются Чехов, Толстой, Достоевский...

Д-р. фил. Э. Бройде

Август 1980



## К ПРОБЛЕМЕ ВОСПРИЯТИЯ ЧЕХОВА В XX ВЕКЕ

— «Кто знает? А может быть, нашу жизнь назовут высокой и вспомнят о ней с уважением. Теперь нет пыток, нет казней, нашествий, но вместе с тем сколько страданий!»

«Три сестры» (13, 129)<sup>1</sup>

100 лет, прошедшие после публикации первых произведений Чехова, — многое заслонили от нас. Восприятие произведения искусства, особенно в наше время, сложная проблема. В данной книге, являющейся лишь первой частью исследования, далеко не исчерпан материал и проблематика; здесь представлено одно из возможных восприятий, как рабочая гипотеза, не претендующая на непогрешимость. Особое внимание уделяется такому исторически достоверному факту, как восприятие произведений Чехова — его современниками<sup>2</sup>. Оценки Л. Толстого, Лескова, восприятие Чайковского, Левитана, Бунина, Белого, Шестова — помогают выяснить новаторство художника-мыслителя. Л. Толстой утверждал, что Чехов пишет совершенно иначе, нежели предшественники. Андрей Белый способствовал преодолению восприятия Чехова как «бытописателя». При этом высокую символику Чехова А. Белый воспринимал неразрывно связанной с повседневной реальностью извечного Бытия<sup>3</sup>.

Спустя 100 лет Чехов воспринимается как мыслитель, художественно исследовавший многие проблемы, ставшие *решающими* в конце XX века. «Чехов, внимательно читаемый теперь, после кровавой русской катастрофы, не только не кажется изжитым до конца, но становится гораздо ближе, во многом понятнее и неизмеримо значительнее, чем прежде»<sup>4</sup>. Бунин, сочувственно цитируя эти слова М. А. Каллаш, в конце жизни вновь обращается к опыту Чехова. Сквозь призму Катастроф XX века воспринимают Чехова иначе — это и составляет предмет исследования данной книги. Новое восприятие отразилось в мемуарах, исследованиях (Бунин, Зайцев, Каллаш, Чуковский, Бахтин, Скафтымов, Замятин, Зошенко, Эйхенбаум и мн. др.)<sup>5</sup>.

Многие ученые России в XX веке обращали внимание на необходимость пересмотра *устаревших* представлений о творчестве Чехова<sup>6</sup>. В этой связи обратимся к статье Б. Эйхенбаума «О Чехове», опубликованной в 1944 г.<sup>7</sup> В России тогда многие полагали, что пришла пора переоценки ценностей. Показательно, что



к опыту писателей-мыслителей обращаются после очередной Катастрофы.

Чехов теперь — особенно привлек внимание своей антидогматичностью, неприятием партийности. Эта особенность Чехова сформировалась в конце 70-х — начале 80-х годов XIX в., — вопреки давлению; он сумел отбросить обветшавшие догмы «отцов»: революционных демократов, народнический социализм, нечаевщину, марксизм.

Цареубийство 1 марта 1881 г., знаменовавшее начало эпохи насилия — потрясло Россию. Чехов и литература, освободившаяся от «передовых» догм, позволяла «...изучать Россию все-сторонне, во всем ее своеобразии, во всех вариантах ее сословного, профессионального и умственного бытия» (Эйхенбаум, стр. 359). После катаклизмов 1905 года — Чехова многие в России начали воспринимать по-новому (напр., С. Булгаков, А. Измайлов, А. Белый и мн. др.).

Чехов противостоял любой погоне за модными абстракциями: в этом его философский реализм. Чехов ставил «диагноз» — всем «Хорошим людям», у которых партийная программа раковым «наростом сидела в мозгу еще во чреве матери» (5, 413). Эта «диагностика» Чехова воспринимается современными читателями как предвидение главного недуга XX века.

Б. Эйхенбаум писал: «Гениальность его диагнозов заключалась не только в их точности, яркости и убедительности, но и в том, что он ставил их на основе самых незаметных, маленьких признаков. Он открывал следы и последствия болезни в мелочах быта и поведения, в походке и интонации — там, где иной глаз нашел бы всё совершенно благополучным или не заслуживающим внимания» (364).

Это точная характеристика чеховской поэтики. Но наметанный глаз идеолога — не случайно находит здесь намеки на современность, *схожесть* с творчеством Зощенко, Булгакова, Платонова и мн. др. Зощенко пишет: «Комическое в произведениях Чехова, даже в первых его рассказах, — есть явление высокой литературы. (...) неверное представление о чеховском смехе, элементарное непонимание литературного искусства завело людей, сердито критикующих Чехова, в такой тупик...»<sup>8</sup>.

Но не только вождь народников, Н. Михайловский, оплакивал «безыдейного» Чехова, «...этот даром пропадающий талант»<sup>9</sup>. «Безотцовщина» является первым произведением, где ряд блистательных комедийных сцен, фарсовых розыгрышей — как бы «подсвечивает» трагизм духовного поиска. В постановке «Вишневого сада» Станиславский не сумел уловить именно этого своеобразия.

зия Чехова, которому он писал тогда: «Боюсь, что всё это слишком тонко для публики...» (22. 10. 1903).

Чехов был врагом приспособлений к модным идеям, удобопонятным для «простой публики», — например, он писал Немировичу-Данченко о шумихе, поднятой Горьким вокруг «народного театра»: «...и народные театры, и народная литература — всё это глупость, всё это народная карамель. Надо не Гоголя опускать до народа, а народ поднимать к Гоголю» (2. 11. 1903).

Чехов резко реагировал на любые упрощения: авторская концепция никогда им не декларировалась, отсутствовали резонеры. Переход комического в трагическое, их взаимообусловленность — передавала философию поэтики. Смешной была «идейная» болтовня Епиходова — двойника Трофимова, сцены с фокусами Шарлотты, безграничное хамство лакея Яши. Но этот комизм приобрел очертания кошмарного сна на фоне топора, вырубаящего Сад. Под звучные тирады Трофимовых гибла жизнь, а «недопеты» лишь разводили руками.

Булгаков и Зощенко показали завершающий этап трагикомизма «новой жизни». «Мастер и Маргарита», как и «Вишневый сад», — немыслимы без фарсово-комедийного начала. Жизнь кончилась — остался «смех», а трагизм — уже по ту сторону «действительности». Здесь, на Земле, преобладают смешные персонажи Зощенко, без вины виноватые: «...смех не является нейтральной категорией (...) его объектом является ложь, глупость, лицемерие, холопство, высокомерие, бездушие...» (Зощенко, стр. 152).

Естественно, что все идеологи отрицали «содержание» в творчестве Чехова и Зощенко. «...Смех ради смеха», «чистое искусство», «попрание всего святого...»<sup>10</sup> Особенно в эпоху тоталитаризма смех Чехова, Щедрина, «Козьмы Прутков» противодействует казенной лжи. Чехов писал В. Билибину, коллеге-юмористу: «Недавно я взглянул в старые «Осколки» (...) и удивился задору, какой сидел тогда в Вас и во мне... (18. 1. 1895).

Яши и Епиходовы, Солёные, Наташи, Кулыгины — смешны и страшны одновременно. «Шаршавое животное», — чтобы изгнать трех сестер из Дома, — прикрывается красивыми фразами. Нераздельность комического и трагического освобождает искусство Чехова от навязчивой дидактичности, вынуждает читателя быть «соавтором», делать самостоятельные умозаключения.

Эти высокие требования не под силу догматически мыслящим читателям, критикам. Не дождавшись от Чехова «ясных указаний» о целях и средствах борьбы, писателю приписывали философию пессимизма, хотя он лишь *предупреждал...* Луначар-

ский энергично взывает: «...я отвечаю чеховцу, не щадя его сливочных нервов. Лжете вы, слышите, вы лжете! Светлая, прекрасная жизнь существует, но ее условием является борьба! (...) вот ключ, которого у вас нет»<sup>11</sup>. Современным читателем этот «исторический оптимизм» воспринимается как траурный марш, тогда как чеховский скепсис, ирония — вселяют *Надежду*.

Вслед за Скафтымовым, Эйхенбаумом, Б. В. Михайловский признал, что «...для Луначарского Чехов оставался еще писателем «безвременья», ...что Чехов «весьма далек от какого бы то ни было романтизма», что это было фактором, сближавшим его с Толстым и отдалявшим от Горького<sup>12</sup>.

А. Скафтымов убедительно доказал, что Чехова большее объединяло с Толстым как мыслителем, нежели разделяло<sup>13</sup>. Но для Луначарского существовало было расхождение Чехова с революционным романтизмом.

Марксисты первого поколения — *открыто* говорили о принципиальном неприятии «чеховщины». Для них было чуждым всё, что отрицало революцию — это запечатлено в статье Ленина о Толстом («хлюпике»). «Сливочные нервы чеховца», «хлюпик Толстой», беспартийные «интеллигентки» — естественное отвращение нечаевщины к христианскому альтруизму русских классиков. Чехов, Толстой, Достоевский, Гоголь, Пушкин, культурная Россия — находила реальными и действенными все разумные пути развития и совершенствования, кроме насилия, ведшего к духовному самоубийству.

По воспоминаниям родных, современников, — Чехов был человеком исключительно сильного характера, да и сам тяготел к людям энергичным. Об этом свидетельствуют произведения, письма, Некролог Пржевальскому, вся его огромная деятельность по борьбе с эпидемией холеры, постройкой школ, церкви, насаждением садов, бесплатного лечения крестьян. И это при непрерывном, изнурительном писательском труде. Даже о внешнем виде Чехова существует неправильное представление (по портрету Бразы, которого он не переносил). Чехов был стройным и высоким (выше Горького), говорил басом, всегда одет изящно, жизнерадостен, не переносил праздной «идейной» болтовни.

Современники начали глубже понимать сущность чеховского антидогматизма лишь после потрясений 1905 г.: «...Жизнь по шаблону парализует ум, чувство и волю, создает тот футляр, в котором вращается жизнь, в кругу мертвых, формально усвоенных понятий»<sup>14</sup>. Чехов — не сатирик, не «бичует общественные пороки» с точки зрения какой-нибудь «программы», его диагноз — научно объективен: «...чеховский метод снимал различия и

противоречия между социальным и личным, историческим и интимным, общим и частным, большим и малым...» (Эйхенбаум, 360).

Чехов — достиг подлинной свободы: отказался от любой заготовленной мерки, *предвзятых* оценок, положительных героев, завершённых сюжетов: «Это как будто легкое смещение традиции имело на самом деле значение переворота и оказало сильнейшее влияние не только на русскую, но и на мировую литературу. Освободившись от авторского вмешательства, люди стали разговорчивее и откровеннее, а читатель получил возможность подойти к ним ближе и понять их глубже» (Эйхенбаум, 367). Это идет вразрез с партийностью мышления, Чехов учит быть терпимым к другим мнениям, убеждениям.

Чехов никогда не претендовал на всезнайство: «...Всё знают и всё понимают только дураки и шарлатаны» (Щеглову, 9. 6. 88). «...Толпа думает, что она всё знает и всё понимает, и чем она глупее, тем, кажется, шире ее кругозор...» (Суворину, 30. 5. 88). И об идеологах, ведущих толпу: «...чувствует мое сердце, что они что-то губят, душат, что они по уши залезли в свою и чужую ложь» (Маслову, 7. 4. 88). Проекция в будущее: «...Под флагом науки, искусства и угнетаемого свободомыслия у нас на Руси будут царить такие жабы и крокодилы, каких не знала даже Испания во времена инквизиции. Вот Вы увидите!» ...Это переключка с «Бесами» Достоевского.

Психофизиология партийных вождей: «...Узкость, большие претензии, чрезмерное самолюбие и полное отсутствие литературной и общественной совести сделают свое дело» (23. 1. 88). И еще более конкретная проекция в XX век: они «напустят такой духоты, что всякому свежему человеку литература опротивеет, как чёрт знает что, а всякому шарлатану и волку в овечьей шкуре будет где лгать, лицемерить и 'умирать с честью'...» (там же).

Короленко, одно время смотревший на Чехова «с высоты» народничества, позже признал правоту Чехова: «...его тогдашняя «свобода от партий», казалось мне, имела свою хорошую сторону... в воздухе чувствовалась необходимость некоторого «пересмотра», чтобы пуститься в путь дальнейшей борьбы и дальнейших исканий»<sup>15</sup>.

Чехов верит только в способного на *подвижничество* человека: «Я верю в отдельных людей, я вижу спасение в отдельных личностях, разбросанных по всей России там и сям, — интеллигенты они или мужики, — в них сила, хотя их и мало. Неть праведен пророк в отечестве своем; и отдельные личности, о кото-

рых я говорю, играют незаметную роль в обществе, они не доминируют, но работа их видна...» (Орлову, 22. 2. 99).

Чехов отвергал демагогию любой окраски: «...нет ни низших, ни высших, ни средних нравственностей, а есть только одна, а именно та, которая дала нам во время оно Иисуса Христа» (Щеглову, 22. 3. 90). Чехов неоднократно предупреждал: «Партийность, особливо если она бездарна и суха, не любит свободы, широкого размаха» (Плещееву, 23. 1. 88). Книппер-Чехова сказала в Праге в 1922 году: «...конечно, не о такой буре мечтала прекрасная душа Чехова, так болезненно сжимавшаяся при виде малейшего насилия над человеком, над его духом...»<sup>16</sup>.

Сам будучи выходцем из «низов», Чехов отдавал себе отчет в общественной психофизиологии «масс»: «Как люди охотно обманываются, как они любят пророков, вещателей, какое это стадо» (12, 262)<sup>17</sup>. О «передовых людях» Чехов писал: «... в V классе гимназии поймал 5-6 чужих мыслей, застыл на них и будет упрямо бормотать до самой смерти» (Плещееву, 8. 10. 88). Чехов предсказал сущность проблем XX века — России и Запада.

\* \* \*

Еще при жизни Чехова большинство его произведений были знакомы Западу. Тогда это не составляло проблемы: Россия и Запад были единым целым как по общественно-экономической структуре, так и по культуре, религии, искусству. Чехов неоднократно бывал в Европе; по его письмам можно составить целый том «отзывов»: трезво взвешивая все плюсы и минусы, он искренне высоко ценил европейскую культуру. Глубоко сознавая себя русским, делал упор на общечеловеческом понимании культуры, христианской цивилизации, сроднившей Россию с Западом.

К 100-летию Чехова был опубликован цикл исследований о чеховедении во многих странах мира<sup>18</sup>. Драматургия Чехова стала популярной на Западе, национальные различия отошли на второй план. Однако на Западе долго не отдавали отчета в новом восприятии Чехова *после* Катастрофы: «Герои Чехова обедают, чтобы не рассуждать о Боге»<sup>19</sup>. Здесь — подражание устаревшей концепции, противопоставление Чехова Достоевскому принципиально неправомерно, если ставить вопрос в плоскости духовной. XX век снял эту надуманную проблематику.

Чехов действительно усаживает своих персонажей за обеденный стол не для того, чтобы прочесть им лекцию о международном положении: он чужд *нарочитости*. Философские

проблемы ставятся им не в оголенных тирадах, а в трагикомической «путанице». Не только *слова* персонажей, но даже любовные романы Платонова — это лишь внешний покров «Безотцовщины».

Запад преимущественное внимание уделяет «технике» чеховского театра<sup>20</sup>. Исследователь приводит такой случай: «В театре Фора (...) не удовлетворялись «символическими» звуками и красками, в зал выпускались и «символические» запахи; их распространяли из пульверизаторов сидевшие в разных местах деятели и друзья театра, чем немало веселили зрительный зал»<sup>21</sup>.

Чехов писал Суворину (2. 11. 95): «Если бы я был директором Вашего театра, то я в два года сделал бы его декадентским или старался бы сделать. Театр, может быть, казался бы странным, но всё же он имел бы физиономию». О пьесах Метерлинка: «Всё это странные, чудные штуки, но впечатление громадное, и, если бы у меня был театр, то я непременно поставил бы «Слепых»...» (12. 7. 97). Как заметил Андрей Белый, чеховская символика никогда не носила следов нарочитости, всегда вырастала из «обыденной» повседневности.

В 1973 году в Нью-Йорке демонстрировался фильм «Дядя Ваня», рецензенты отметили «верное воспроизведение социальных причин»: Астров-Бондарчук темпераментно изобразил революционно настроенного интеллигента... Несмотря на все научные труды о «технике» приемов, не поняли, что «Дядя Ваня», как и всё творчество Чехова, — это свержение духовного гнета «передовых» кумиров.

В эпоху «оттепели» польские театры инсценировали произведения Достоевского; точно также Чехов воспринимается по-новому, сквозь призму трагедий XX века<sup>22</sup>. На Западе тяготение к русской литературе нередко сочетается с традиционной социалистической идеологией. Конечно, нет правил без исключений. Томас Манн писал о Чехове: «Его ироническое отношение к славе, его (...) неверие в свое величие уже сами по себе полны тихого, скромного величия»<sup>23</sup>.

Культура России и Запада всегда противостояла тоталитаризму любой окраски. «Ироническое отношение к славе», подчеркнутое Томасом Манном у Чехова, — это и есть антипод партийщины. Бахтин, Томашевский, Тынянов, Оксман, Пропп, Скафтымов и мн. др. учили, что если предметом исследования является произведение искусства, то речь идет, в первую очередь, о *духовной* сфере. Таковы труды Бахтина о Достоевском и Рабле; Томашевского — о Пушкине; Проппа — о народном творчестве, и т. д.

Больших ученых травили не за «формализм» (это была отговорка). Например, Чехов — активно воздействует на сложный процесс *переоценки* ценностей. Этот аспект восприятия классики представляется существенным и заслуживающим всестороннего исследования.

Научно целесообразным представляется дальнейшее, более всеобъемлющее исследование проблемы: воздействие (восприятие) русской классики на наших современников. Наследие мыслителей и художников — не только основа для Возрождения, но и «пробный камень» для нашего века... Способность понимать подлинное искусство, самостоятельно мыслить, решать сложнейшие проблемы нашего времени, — *проверяется* при соприкосновении с творчеством Чехова, всей Культурой вообще. Именно *Культурой* проверяется «качество», сущность любых идеолого-политических построений.

## «БЕЗОТЦОВЩИНА» — «ИВАНОВА»

В письме к 18-летнему А. П. Чехову его старший брат Александр, анализируя драму «Безотцовщина», отметил, что «две сцены обработаны гениально», но она...так велика и «...затратил столько сил, энергии, любви и муки, что другой больше не напишешь...»<sup>24</sup>.

Чехову не удалось поставить пьесу на сцене. Задолго до «Чайки» — это было первым *ударом*; Чехов теперь — автор юмористических рассказов, вплоть до «Иванова» и «Степи», глубоко связанных с «Безотцовщиной». Критика смогла установить эту связь лишь после 1923 г., когда Н. Ф. Бельчиков опубликовал «Неизданную пьесу»<sup>25</sup>.

Не будь «Безотцовщины», «Иванов» не был бы написан так быстро: «Потрачено на нее 2 недели или, вернее, 10 дней» (Ал. Чехову, 12. 10. 87). В театре Корша состоялась премьера: «...едва не подрались, а на галерке студенты хотели вышвырнуть кого-то и полиция вывела двоих. Возбуждение было всеобщее...» (24. 11. 87).

Если бы тогда же была поставлена «Безотцовщина», то общественное возбуждение было бы еще более бурным. «Какой-то социалист (по-видимому) негодует в своем анонимном письме и шлет мне горький упрек, (...) что моя пьеса вредна и проч. Все письма толкуют «Иванова» одинаково. Очевидно, поняли, чему я очень рад» (Суворину, 8. 2. 89).

Иванов — почти совпадает с Платоновым: «Разочарованность, апатия, нервная рыхлость и утомляемость являются неизменным следствием чрезмерной возбужденности (...) Социализм — один из видов возбуждения» (Суворину, 30. 12. 88). Исследуя результаты воздействия догмы, Чехов хотел надеяться, что при наличии доброй воли: «...для людей, посвятивших себя изучению жизни, я так же нужен, как для астронома звезда» (там же).

Эти слова можно взять эпиграфом ко всему творчеству Чехова. Метод художественной объективности позволял преодолеть литературные и политические шаблоны: «Я хотел соригинальничать: не вывел ни одного злодея, ни одного ангела (хотя не сумел воздержаться от шутов), никого не обвинил, никого не оправдал...» (Ал. Чехову, 24. 10. 87). К «Иванову», как и к другим произведениям Чехова, подходили с точки зрения передовых «учений»: «Если публика выйдет из театра с сознанием, что Ивановы — подлецы, а доктора Львовы — в е л и к и е люди, то мне придется подать в отставку и забросить к чёрту свое перо» (Суворину, 30. 12. 88).

Не прощали Чехову «кощунственных поползновений» — стащить с пьедестала героя, Евгения Константиновича Львова, док-



тора базаровско-рахметовской закваски. Львов «...думает, что в самом деле второй Добролюбов», — писал Чехов. «Донская пчела» — о Львове: «Симпатии к этому человеку, являющемуся *светлым* пятном в темном царстве изображенных людишек, возвышаются до очарования» (12, 356)<sup>26</sup>. (Курсив всюду мой. — Э. Б.)

С. Балухатый приводит и рецензию П. Кичеева, назвавшего Чехова «бесшабашным клеветником на *идеалы* своего времени»<sup>27</sup>. Пальмин, идеалист 60-х годов, писал: «Герой пьесы — невыразимый негодяй...» А раз Чехов проявил *сострадание* к «ренегату», то и вся пьеса для Пальмина представляется ничтожной: «...циническая грязь, производящая отталкивающее впечатление»<sup>28</sup>. Также и Короленко-«Иванов» возмутил идеологически: «тенденция направлена на защиту негодяйства...»<sup>29</sup> Известно, что после Короленко сам оказался в положении Иванова, пересматривающего догмы, за что и был Лениным предан анафеме.

Но в 1889 году Короленко писал своим друзьям: «И этой-то отрывке «*нововременских*» влияний на молодой и свежий талант — рукоплещут. И кто же? (...) люди без сомнения совсем других взглядов и убеждений!» (там же). Но друзья Короленко, пользуясь свободой печати, могли высказать мнение: «...произведения широкого размаха, изображающие настоящую, действительную жизнь и настоящих людей. Такова драма г. Чехова «Иванов» (...) ...а таких людей у нас теперь тысячи, десятки, сотни тысяч» (12, 353).

Михайловский полагал, что «Иванов» — опасен, сеет «...известную смуту в умах читателей». Чехов может «...надуть «о т р е з в л е н и я». (12, 350). Вождь народников настаивал, что «Иванову» надо дать «сатирическое освещение», как это делал Салтыков-Щедрин: «Он сделал бы из него комическую или презренную фигуру...» Против Чехова был использован Глеб Успенский, — Иванов назван изменником «общему делу»... (12, 350)

Но «Иванов» имел успех, поэтому, спустя год, Михайловский опять подчеркнул, что Чехов, «...уступая наплыву м у т н ы х волн действительности»... и т. п. (12, 350). В свободном творчестве, как обычно, видят козни врагов народа, а действительная жизнь, не загнанная в партийные рамки, представляется им в виде «мутных волн»...

Демагогия вождей имеет гипнотизирующее влияние: курсистка В. Тренюхина считала, что пьеса — против «честной молодежи», у которой «страстное желание отдать всего себя на служение чему-нибудь великому и полезному» (12, 352). Это ментальность Львова: «Так честен, так честен, что всего распирает

от честности. (...) Того и гляди, что из чувства долга по рылу хватит или подлеца пустит. (...) И всё это не просто, а с тенденцией: и голос дрожит, и глаза горят, и поджилки трясутся... Чёрт бы побрал эту деревянную искренность! (...) Бездарная, безжалостная честность!» (12, 33). Критик писал, что «...пёса носит отталкивающий характер огульной клеветы (...) что Чехов написал «самый клеветнический памфлет» (12, 356-357).

После опубликования «Бесов» Достоевскому тоже говорили, что это не художественное произведение, а «клеветнический памфлет» на лучших людей России. Чехову советовали «учиться у Успенского» изображать «живого человека», «прислушиваться к жизненной неподкупной правде...» (12, 352).

Чехов показал, что природную глупость и незнание жизни люди чаще всего маскируют идеологией — распространённым стереотипом мышления, стадной, массовой идеей. На этом базируется тоталитаризм во всех его разновидностях, национальных и социальных.

\*  
\*  
\*

В «Вишневом саду» Чехов вновь обратился к «безотцовщине», вырубаящей Сад: «...ни перед чем не остановится. Угрызения совести *никогда* не чувствует» (Суворину, 30. 12. 88). Лесков высоко оценил «Иванова»: «Учительная пёса (...) Умная пёса! Большое драматургическое дарование». Сын Лескова вспоминает: «Несоглашавшимся бросались уничтожающие взгляды, гневливые реплики»<sup>30</sup>.

М. И. Чайковский писал: «...это самое талантливое произведение из всех новых, какие я видел на Александринской сцене (...) в авторе ее сидит будущий великий драматург...» (12, 340). С большой рецензией выступил Суворин: «Мы легковерно беремся за непосильные задачи и слушаем с верою призыв: «Вперед, без страха и сомненья, на подвиг доблестный, друзья!» (...) «Мы воображаем, что за сильною возбужденностью последуют сильные результаты». Суворин, вслед за Чеховым, анализирует революционно-мистическую веру в чудеса, которые немедленно последуют за переворотом: «без пути не стремиться зажигать моря» (12, 357)<sup>31</sup>.

Чехов сознательно сталкивает идеологов — с обычной жизнью, «грешными» людьми, — так обнаруживается несостоятельность абстрактных построений. Критики упрекали Чехова, что он не показал Иванова в своей идейной среде, в «деле». Точно так же Чехов «изъял» Серебрякова из столичной среды «передовых дея-

телей», — дело не в цензурных соображениях. Чехов вырывает всех догматиков из замкнутой системы, конструирует исключительные обстоятельства. Напр., «погружает» Фон-Корена, ученого-идеолога, в обыденную жизнь, чтобы выявить его «бытовое» человеконенавистничество. Аналогичный прием — в «Иванове» и «Безотцовщине». Единственное спасение, как показывает Чехов, — трезвый взгляд на жизнь.

Петербургский критик В. К. Петерсон писал, что в «Иванове» показан «великий раскол между верой и правдой, между идеалом и действительностью (...) Чехову бесспорно принадлежит заслуга *первого* трезвого отношения к этому ужасающему явлению эпохи» (12, 362). Сам Иванов высмеивает революционно-магометанскую «религию» (12, 70).

Это прием чеховской объективности: не автор разоблачает «бесовщину», а сам носитель ее приходит к заключению, что стал источником зла: «Как я себя презираю, Боже мой! (...) леса трещат под топором. (Плачет). Земля моя глядит на меня, как сирота» (12, 52). Топор и осиротевшая Земля — тема «Вишневого сада», «Дяди Вани».

\*  
\*  
\*

Иванов испытывает раскаяние: «Я веровал (...). А история с Саррой? Клялся в вечной любви, пророчил счастье, открывал перед ее глазами будущее, какое ей не снилось даже во сне. Она поверила...» (12, 53). Чехов хочет показать, что виноват характер идеологии, эксплуатирующей энтузиазм наивного романтизма. Прозрение Иванова воспринимается Львовыми как ренегатство: «мое дело вступить и открыть глаза слепым» (12, 63). — «Николай Алексеевич Иванов, объявляю во всеуслышание, что вы подлец!» (12, 75). Иванов застрелился.

Чехов показал преступность партийных догм: «идейные» видят в своих *жертвах* — «продажных», ищущих материальной выгоды. Далее этого их фантазия не распространяется. Чехов использует водевильную фигуру Косых, заядлого картежника<sup>32</sup>. На вопрос Львова: «какого вы мнения об Иванове?», Косых отвечает: — Ничего не стоит. Играет, как сапожник (...). На жидовке нарвался, съел гриб, а теперь к Зююшкиным сундукам подбирается», и т. д. (12, 64-65).

Теперь, собрав «достоверные свидетельства», Львов может «раскрыть глаза слепым» — это их любимое занятие. Саша отвечает Львовым: «И какое бы насилие, какую бы жестокую под-

лость вы ни сделали, вам всё бы казалось, что вы необыкновенно честный и передовой человек» (12, 75). Самоубийство Иванова — «под занавес», как итог драмы, еще больше заостряет эту проблему.

Как всегда у Чехова, идеологи подменяют живой разговорный язык своей фразеологией: «Зачем вы здесь? Что у вас общего с этой пустою, пошлою средой?» (12, 21) «Среда заела»... Сарра пять лет назад такие же красивые фразы слышала от Иванова: «...(смеется) — Вот точно так же и он тогда говорил... Точь-в-точь... Но у него глаза больше, и бывало, как он начнет говорить о чем-нибудь горячо, так они как угли... Я полюбила его с первого взгляда. (Смеется.) Взглянула, а меня мышеловка — хлоп! Он сказал: пойдем...» (12, 22).

Чехов показывает трагикомизм многократно повторяющегося явления: в «мышеловку» догм поочередно попадают Иванов, Львов, Сарра, Сашенька, — и так до наступления глобальной Катастрофы-мышеловки. Художник объективно рисует страдания Иванова, утратившего веру: «Голубушка моя, родная моя, несчастная, умоляю тебя, не мешай мне уезжать по вечерам из дому. (...) Как только прячется солнце, душу мою начинает давить тоска. Какая тоска! Не спрашивай, отчего это...» (12, 19).

Жена пытается вернуть любовь: «...пойдем, сядем у тебя в кабинете, в потемках, как прежде, и ты мне про свою тоску расскажешь... У тебя такие страдальческие глаза! Я буду глядеть в них и плакать, и нам обоим станет легче... (Смеется и плачет.)» (12, 19-20). Судьба Сарры усугубляется скоротечной чахоткой. И еще проклятие родителей: «...живут за пятьдесят верст отсюда, а я день и ночь, даже во сне, чувствую их ненависть» (12, 21).

У Сарры, Иванова — «безотцовщина» в прямом и переносном смысле: — «Чижик, чижик, где ты был?.. (Вздрагивает.) Какие у меня страшные мысли!.. Доктор, а братьев у вас нет? — Львов: Нет. (Анна Петровна рыдает.)» (12, 21-22). Казалось бы, что ей за дело до семьи Львова, — но художник символически передал *всеобщую* «безотцовщину», бездомность, неприкаянность, — и в криках совы, и в стуке сторожа, и в этом «чижики».

«Не могу добиться, чтобы мне сыграли на гармонии «чижики» так, как я бы этого желал, так, как слышит его сама страдающая Сарра... Очень хороша в ней Стрепетова; она действительно страдает и физически, и душой, живет на сцене...», — говорил Чехов (12, 339)<sup>33</sup>. К. С. Баранцевич писал: «...не могу удержаться, чтобы не поговорить об этом выдающемся произведении. (...) Сколько невыразимой грусти, проникнутой поэзией, в сцене разговора Сарры с доктором! «Чижик, чижик!» — глубоко потрясающим тоном произносит Стрепетова...» (12, 340).

На Иванова «обрушивается» романтически-жертвенная любовь Саши Лебедевой, поставившей себе задачу вернуть его к «новой жизни». Аналогично построен сюжет и в «Безотцовщине», — прием наращивания трагикомизма<sup>34</sup>. Львов свои «разоблачения» выкрикивает, как вызубренный урок, «выстреливает»: «Сбросьте маску!» (12, 54). Иванов и сам хорошо знаком с «логикой», низводящей сложные человеческие проблемы на уровень «Капитала»: «Человек — такая простая и немудреная машина... Нет, доктор, в каждом из нас слишком много колес, винтов и клапанов, чтобы мы могли судить друг о друге по первому впечатлению или по двум-трем внешним признакам...» (12, 55-56).

Чехов раскрыл «технологии партийщины», она воспитывает Львовых самоуверенными до слепоты, чреватой кровавой развязкой: «Да неужели же вы думаете, что вы так непрозрачны и у меня так мало мозга...» (12, 56). Это почти судебное разбирательство в XX веке... На внешних, *случайных* совпадениях построена «правота» позиции Львовых. В разгар спора неожиданно появляется Саша, решившая навестить тоскующего Иванова. Львов («увидев входящую Сашу): — Теперь уж, надеюсь, мы отлично понимаем друг друга!» (12, 56).

Иванов раздражен разоблачениями Львова, романтической наивностью Саши: «Вижу, тонко ты понимаешь жизнь! (...) воображаешь, что обрела во мне второго Гамлета (...) Чувствую, что сегодняшнее мое напряжение разрешится чем-нибудь...» (12, 58). В это время появляется жена, повторяя с отчаянием: «Зачем она здесь была?» (12, 61).

В состоянии аффекта каждое слово ведет к трагическому разрыву: «Я поверила и оставила отца, мать, веру и пошла за тобой... Ты лгал мне о правде, о добре, о своих честных планах, я верила каждому слову...» (61). Они вообще уже не способны понимать друг друга, что характерно для чеховской драматургии<sup>35</sup>: «(Кричит) — Замолчи, жидовка (...) ты... скоро умрешь... Мне доктор сказал...» (12, 62). Она обретает слух: «— Когда он сказал? (Пауза.)» Теперь очередь за Ивановым: «(Хватая себя за голову.) — Как я виноват! Боже, как я виноват! (Рыдает.)» (12, 62).

М. И. Чайковский писал Чехову: «фразу...«когда, когда он сказал?» она произнесла внятнее и со стоном, от которого только камень, кажется, не заплачет. Я был потрясен до глубины души. Вся зала, как один человек, начала вызывать вас» (12, 340). Чехов: «Я не могу забыть, что Стрепетова плакала после III акта...» (Суворину, 4. 2. 89).

Спустя восемь лет «Иванов» вновь шел на сцене Александринского театра. Суворин писал: «У г. Давыдова была одна изу-

мительная сцена по вдохновенному драматизму, когда Иванов называет свою жену «жидовкой» и говорит, что она скоро умрет (...) Театр был потрясен так, точно какой-нибудь Сальвини сказал свой лучший монолог. Стрепетова в этой сцене тоже была превосходна... Сегодня Савина была поразительно правдива и до глубины души мучительно тронула зрителей»<sup>36</sup>.

«Преступление и наказание» дается Чеховым в более современном варианте, без топора и старухи-процентщицы. Заблуждение, стоявшее обоим жизни. Надо учесть, что это еще не та эпоха, где «идейность» — ложь, служащая заботе о «будущем»... детей, и, наконец, «оправданная» страхом. Чеховская проблема *непреднамеренной* лжи относится к Свободному обществу, где человек волен выбирать.

В. К. Петерсен отметил новаторство драматурга: «разделять один тип на два или даже на несколько действующих лиц». Иванов и Львов «оба представляют трагическую сторону претенциозного героизма. Львов — восходящую фазу, Иванов — нисходящую (...) мы видим Иванова — молодого, стремящегося к подвигу, — в лице Львова. Видим жертвы этих подвигов — восторженную (первая стадия) в лице Сашеньки, — убитую и замученную (вторая стадия) в образе Сарры. Сам Иванов изображает явление в момент проснувшегося сознания...» (12, 336).

Здесь показан *механизм* «мышеловки», трагикомическая закономерность воздействия на массового потребителя — «*красивости*» вождей: «Воды не попросит, папиросы не закурит без того, чтобы не показать своей необыкновенной честности. Ходит или говорит, а у самого на лбу написано: я честный человек...» (12, 33). Подобным образом исследуется Чеховым психофизиология лжи и во многих других произведениях, например, в рассказе «Именины»; красивые слова проверяются тем, *как* они произносятся, при каких *обстоятельствах*.

Чехов устанавливает *относительность* всех привычных «хороших» слов. Игра в «гамлетизм» преодолевается Чеховым в «Иванове», хотя проблема остается спорной<sup>37</sup>. Чехов считает изжитой идеализацию «лишних людей» в современной *ему* России, когда ускорился весь процесс культурного, экономического, общественного развития; каждый *имел* где приложить свои способности. Н. С. Лесков: «...К сожалению, слишком много у нас Ивановых, этих безвольных, слабых людей, роняющих всякое дело, за которое ни возьмутся. Умная пьеса» (12, 342).

Но в эпоху Чехова — сторонниками «дела» выступали и Львовы, Серебряковы, Трофимовы, презиравшие «гамлетизм» Ивановых за уход от революции... Чехов, будучи всем сердцем

с теми, кто *созидал* Россию, — «не отразил» их, — тогда не писали «производственных романов». Творческий труд был в России *естественным* явлением, как и в любом свободном государстве, не было надобности «воспевать» то, что само собой разумелось.

Особенность чеховского гения заключалась в нацеленности на преодоление *негативного*: как и Гоголь, преимущественно высмеивал людские пороки. Чехов помогает обнаружить *корни* партийщины: «Всё, что похоже на широту взгляда или на непосредственность чувства, чуждо Львову. Это олицетворенный шаблон, ходячая тенденция. На каждое явление и лицо он смотрит сквозь тесную раму...» (Суворину, 27. 10. 88). Он, «читая 'Рудина', непременно спрашивает себя: 'Подлец Рудин или нет?'" (там же).

Для них не существует искусства, а есть «наши» или — «не наши»... Чехов им отвечал: «...не дело художника решать узко специальные вопросы (...) об общине, о судьбах капитала, о вреде пьянства, о сапогах, о женских болезнях...» (Суворину, 27. 10. 88). Непонимание искусства, жизни, людей обусловлено *узостью* их мышления: «Во всех зажиточных мужиках он сразу увидел кулаков, а в непонятном для него Иванове — сразу подлеца. (...) Ему мало, что все люди грешны. Подавай ему святых и подлецов» (там же)<sup>38</sup>.

\* \* \*

К Чехову можно отнести слова, сказанные им о подвижничестве: «...размахнулся мозгом через всю Россию и через десять веков вперед» (Суворину, 18. 10. 88). Чехов требует максимальной объективности и терпимости к другим мнениям, не мыслит искусства без постановки *больших* проблем: «Художник наблюдает, выбирает, догадывается, komponует — уже одни эти действия предполагают в своем начале вопрос; если с самого начала не задал себе вопроса, то не о чем догадываться и нечего выбирать» (Суворину, 27. 10. 88).

Под тенденциозностью Чехов имеет в виду пристрастие к узким, *партийным* вопросам: «Термин 'тенденциозность' имеет в своем основании именно неумение людей возвышаться над *частностями*». Писатель нередко пускался в «мистификацию»: изображал наивное «незнание», считая бессмысленным вступать в полемику со Львовыми («не оспаривай глупца»). В письмах Чехова содержится целый арсенал приемов комической мистификации. В «Иванове» он обращается к юмору, как к наиболее *силь-*

ному средству: Боркин — это шутовской, комедийный Львов. «Боркин с ружьем (...) увидев Иванова, на цыпочках идет к нему и, поравнявшись с ним, прицеливается в его лицо» (12, 7).

Он шутя «прицеливается», а Львов реализует. Боркин, душа «общества», как заправский партийный лидер, полон грандиозными замыслами, вплоть до «...фейерверков и бенгальских огней собственного изделия». И фразеология соответствующая: «вы просветляете *потемки* темного царства. (Театрально раскланивается.)» (12, 34). Энергия бьет ключом: «Не могу без движений... (...) что бы такое особенное выкинуть? (...) я в ударе.. Я экзальтирован!»

Дайте ему Партию... Ему бы плотины возводить, реки вспять поворачивать: «...если оба берега будут наши, то, понимаете ли, мы имеем право запрудить реку. Ведь так?» (12, 10). Если его рецепты «спасения» не принимают, Боркин умеет быть грозным: «Вы думаете, я стану церемониться? Да? Ну, нет-с, не на того напали...» (12, 8). Щедрин здесь напоминает о себе. Боркины не ограничатся экономикой, этот комичный Нечаев жаждет *глобальных* масштабов<sup>39</sup>.

В рассказе «Лев и Солнце» (1887 г.) Боркин предстает в образе городского головы Куцына, которому «сама судьба послала» знатного перса: «Выпьем за процветание Персии! — говорил Куцын. — Мы, русские, любим персов. Хотя мы и разной веры, но общие интересы, взаимные, так сказать, симпатии... прогресс...» (6, 397). Чеховский комизм имеет возможность перехода в трагизм реализации<sup>40</sup>. XX век, как бы следуя за Боркиными и Епиходовыми, «утратил» различие между смешным и трагическим: «вожди народов» сначала казались современникам смешными, но «шутки — шутками», а воздвигли монументальные памятники.

В «Иванове» сказано: «Честное слово, это не мошенник, а мыслитель, виртуоз! *Памятник* ему нужно поставить. В себе одном совмещает современный гной во всех видах (...) И ведь нигде, кажется, курса не кончил, вот что удивительно... Стало быть, каким был бы гениальным подлецом, если бы еще усвоил культуру, гуманитарные науки!» (12, 13-12). Комизм Чехова оказался проекцией в будущее, — «Бесы» Достоевского осуществили свои планы, а герои Гоголя — Держиморды, Ноздревы, Собакевичи — оказались «реалистически» верны... в XX веке<sup>41</sup>.

Всё началось давно, — добродушный Лебедев сравнивает Львова со своим дядей: «У меня дядя *гегелианец* был... так тот, бывало, соберет к себе гостей полон дом, выпьет, станет вот этак на стул и начинает: «Вы невежды! Вы мрачная сила! *Заря* новой жизни!» Та-та, та-та, та-та...» (12, 34). Конечно, не все шло глад-



ко: «Раз, впрочем, я его на дуэль вызвал... дядю-то родного. Из-за *Бэкона* вышло (...) и задает, братец ты мой, вопрос... (Входит Боркин)» (12, 34). Какой именно вопрос послужил поводом к дуэли — несущественно, Боркин не дает Лебедеву рассказать до конца: сам выходит на сцену истории.

В одном «водевиле» здесь участвуют: Лебедев, Львов, Боркин, Гегель и Бэкон. Позже к ним присоединятся Трофимов с Епиходовым и Бокль. В водевиле «Свадьба» Апломбов заявляет: «Я не *Спиноза* какой-нибудь, чтоб выделывать ногами кренделя. Я человек положительный и с характером» (12, 109). Правда, это не совсем тот «Спиноза»<sup>42</sup>, но важно, что «философия» вышла на панель, — и массы дружно ее подхватили.

В «Безотцовщине» (держа Грекову на коленях) Платонов в полубреду рассказывает: «Софи, Зизи, Мими, Маша... Вас много... *Всех* люблю... Был в университете, и на Театральной площади, бывало... падшим хорошие слова говорил... Люди в театре, а я на *площади*...» (11, 477)<sup>43</sup>.

Глеб Успенский, воодушевленный народническим социализмом, противопоставил «опустошенному» Иванову передовую земскую акушерку. Чехов не захотел отставать. Акушерка Змеюкина («в ярко-пунцовом платье») стоит на уровне: «— Мне *душно!* Дайте мне атмосферы! Возле вас я задыхаюсь!». На что телеграфист Ять бурно реагирует: «(В восторге): — Чудная! Чудная!» (12, 123).

Акушерка Истории (Змеюкина) декламирует, как и Соленый: «А он, мятежный, ищет бури, как будто в бурях есть покой. Дайте мне *бурю!*». Телеграфист справедливо замечает: «С таким голосом, извините за *выражение*, не акушерством заниматься, а концерты петь в публичных собраниях!» (12, 111-112).

Оказалось, не напрасно «*падшим* хорошие слова говорили». Но Чехов идет дальше «в глубь истории» — вот «*ветеран*» передовых идей Глагольев-отец: «...мы, заходящие светила (...) любили женщин, как самые лучшие рыцари, веровали в нее... В наше время были *кружки*, арзамасы (...) в наше время были любящие и ненавидящие, а следовательно, и негодующие и презирающие...»

Друзья Платонова уже не приемлют этой красивой демагогии. Ему отвечают резко, как на хвастливую болтовню пенсионеров о боевых подвигах: «Мы не видели (...) прошлого, но *чувствуем* его. Оно у нас очень часто вот тут чувствуется... (Бьет себя по затылку.) Вот вы так не видите и не чувствуете настоящего» (11, 14).

Подобно Саше Лебедевой, Софья в «Безотцовщине» хочет поднять дух революционера: «Мишель! Ведь *новая* же жизнь...

Мы будем есть свой хлеб, мы будем проливать пот, натирать мозоли (...) Веруй же, Мишель! Я освещу путь твой!» Софья *застрелила* под занавес «безыдейного», «отступника»: «...стреляет Платонову в грудь, в упор» (11, 178). Трилецкий, друг Платонова, хорошо знает, почему тот погиб: «О, *дураки!* Не могли уберечь Платонова! (Рыдает.)» (11, 179).

Чехов писал о «любви» Саши Лебедевой к Иванову: «Ведь она *не любит* и созналась в этом (...) Помилуйте, у нее такая благородная, святая задача (...) Любит она не Иванова, а эту задачу» (Суворину, 30. 12. 88). В произведениях Чехова демагогия всегда обусловлена книжным «идеалом»: «Аржантон у Додэ сказал: *жизнь* не роман. Саша не знает этого» (там же).

Чехов исходил из реальности: «Иванов и Львов представляются моему воображению живыми людьми. Говорю Вам по совести, искренно, эти люди родились в моей голове не из морской пены, не из предвзятых идей, не из «умственности», *не случайно*. Они результат наблюдения и изучения жизни» (Суворину, 30. 12. 1888).

Многие отмечали близость поэтики Чехова к методам научного *исследования*<sup>44</sup>. Писатель наблюдал, анализировал: идеология, став массовой, черпает свои силы из животной энергии «победителей». Это показано Чеховым в десятках юмористических рассказов, например, «Торжество победителя». Львов является таким же грядущим «хамом», как Наташа из «Трех сестер», Аксинья, Хоботов в «Палате № 6», «Попрыгунья» (ср. у Мережковского).

\* \* \*

В «Дуэли», написанной вскоре после сахалинской каторги, доктора Львова сменяет идеолог *Нового* типа, зоолог фон Корен<sup>45</sup>. Вслед за «Бесами» Достоевского, фон Корен «обосновывает» необходимость уничтожения «социально-вредных» людей: «...хватит силы обезвредить их, то есть *уничтожить* (...) дважды два есть четыре (...) никогда не ставьте вопроса на (...) так называемую христианскую почву; этим вы только отдаляетесь от решения вопроса» (7, 430).

В споре с фон Кореном молодой дьякон замечает: «...прискачет на коне новый Магомет с шашкой, и полетит у вас всё вверх тормашкой, и в *Европе* камня на камне не останется...» (7, 433). Самойленко так реагирует на «единственно верное» учение: «Если людей топить и вешать (...) то к чёрту твою цивилизацию (...) *К чёрту!*» (7, 376).

Чехов был осведомлен о сущности *марксизма*. Признаки диктаторской психологии «налицо»: «И фон Корен взвел курок (...) Дуло пистолета, направленное прямо в *лицо*, выражение ненависти и презрения в позе и во всей фигуре фон Корена, и это убийство (...) среди бела дня, в присутствии порядочных людей, и эта тишина...» (7, 447-448). Вероятно, подобным образом происходило *убийство* Соленым Тузенбаха, спустя 10 лет.

Дьякон срывает эту «дуэль»: «Он убьет его! — (...) все посмотрели в ту сторону, откуда послышался крик, и увидели дьякона. Он, бледный, с мокрыми, прилипшими ко лбу и щекам волосами (...) стоял на том берегу...» (7, 448). Чехов как бы «устраняется», персонажи сами анализируют события: «Мне показалось, что вы хотели его убить... — бормотал он. — Как это *противно* природе человеческой! До какой степени это противоестественно!» (там же).

Фон Корен был зоологом: не случайно в основу своей теории положил *животное* происхождение человека. Из человеческих масс — посредством идеологий — удалось создать (по словам Чехова) «сусликов», повторяющих от рождения до смерти 5-6 чужих, заученных лозунгов. В эпоху Чехова это казалось смешным, *преодолимым*.

«Иванов» в первом варианте назывался «комедией», как позже «Вишневый сад». Водевиль «Медведь» тоже имеет в своей основе «дуэль», и если бы не заключительный *поцелуй* «врагов», могла быть и трагическая развязка... Надвигаются грозные тучи, вплоть до участия «народа» в борьбе за честь вдовушки. Поведение героя и героини поначалу обусловлено их «нравственными» догмами, которые рассеиваются под напором *смеха*. Но не всегда побеждает здравый смысл карнавалыных «веселых похорон»...

Напрасно Иванов старается объяснить Львову: «Да хранит вас Бог от (...) горячих речей... А жизнь, которую я пережил, — как она утомительна! Ах, как утомительна!.. Сколько ошибок, несправедливостей, сколько *нелепого*...» (12, 17). Иванов советует: «...делайте свое маленькое, Богом данное дело... Это теплее, *честнее* и здоровее» (12, 17).

Перед самоубийством Иванов осознает: «И вот как жестоко мстит мне жизнь, с которой я боролся! (...) разочарованный, раздавленный своими ничтожными подвигами...» (12, 74). Чехов показал, что горький опыт одного поколения не передается автоматически последующим, многое зависит от культуры и духовно-го *уровня* людей:

«Звезды погасли уже давно, но всё блестят для толпы» (12, 278). На этом базируется «торжество победителей», они хорошо знают, что «нет ничего такого, чего бы история не освящала» (12, 275). И вот идеолог «...взглянул на мир с высоты своей подлости...» (12, 281). А когда воссияет Заря новой жизни, начнут обвинять друг друга — «...в газетах в шпионстве и пристрастии к рублю» (12, 300)<sup>46</sup>. ...Кричат о своей «честности», как и персонаж из Записной книжки: «...всегда предупреждает: — У меня нет сифилиса. Я честный человек. Жена моя честная женщина» (12, 256).

Как обычно, партийщина судит людей и явления, которых не способна понять из-за своей футлярности, предавая забвению извечную истину: «Боже, не позволяй мне осуждать или говорить о том, чего я не знаю и не понимаю» (12, 262). Чехов солидарен с Достоевским в оценке «умных» бесов: «...чтобы умно поступать, одного ума мало» (12, 244).

Бессердечность, какими бы «идеалами» ни прикрывалась, никогда не «реабилитируется» Чеховым: «Желание служить общему благу должно непременно быть потребностью души, условием личного счастья, если же оно проистекает не отсюда, а из теоретических или иных соображений, то оно не то» (12, 198). «Научность» идеологии фон Корена разбивается способностью Лаевского к милосердию.

Даже способность Иванова к самоубийству, как акт раскаяния, подтверждает неправоту Львовых. Чем сильнее чувство необратимости утраты (гибель Иванова, Тузенбаха, Вишневого Сада), тем сильнее выражено стремление Чехова убедить читателя, зрителя — *преодолеть* догму. «И как на этом свете всё скоро делается!» — говорит токарь в рассказе «Горе» (1885 год). Он был талантливым мастером, но вот — загублена жизнь жены и своя; осознание приходит, пусть и в конце: «Сызнава бы жить...».

Способность к возрождению проявляют у Чехова в одинаковой степени граф Шабельский и токарь Петров, Бронза и Ротшильд, Иванов и Лаевский, революционер Неизвестный и дворянка Раневская. Независимо от сословной, национальной, религиозной, политической принадлежности, — искра *живой* души снимает все футлярные перегородки. Шабельский говорит о «втором Добролюбове», преследующем графа: «Я хожу в бархатном пиджаке, и одевает меня лакей — я подлец и крепостник. (...) Ну, я противен ему, гадок, это естественно... Я и сам сознаю (...) но ведь у меня, как бы то ни было, седые волосы... Бездарная, безжалостная честность!» (12, 33).

После смерти Сарры, своими рыданиями желая *искупить* несправедливое к ней отношение, граф Шабельский памятью обра-

щается к покойной жене: «...когда солнце светит, то и на кладбище весело... А у меня ни одной надежды, ни одной! (...) Я съезжу в Париж, погляжу на могилу жены» (12, 68). Не только бездомные Шабельский и Раневская *вынуждены* «ехать в Париж»...

Три сестры не могут вернуться «на родину, в Москву», равно как бесприютны Сарра, Иванов, Егорушка в «Степи», полковник Вершинин. Всё это бездомные сироты, «безотцовщина», для которых в XX веке и сама Земля перестает быть Домом, — всюду они беззащитны перед лицом торжествующей идеологии.

Шутовская ипостась Львова — Боркин — так говорит о смерти Сарры: «Жизнь человеческая подобна цветку, пышно произрастающему в поле: пришел козел, съел и — нет цветка...» (12, 11). Чехов не сводит всего к поиску «*козла отпущения*»... В «Цветках запоздалых» (повести 1882 года) княжна Маруся Приклонская, как и Сарра, умирает от чахотки и красивых иллюзий: «...не спасло солнце от мрака и... не цвести цветам поздней осенью!»

Здесь — романтическая влюбленность в доктора Топоркова, бывшего *крепостного* князей Приклонских: «Я свободна от всяких предрассудков и пойду за этим крепостным на край света!». Чехов отказывался судить людей по внешне-социальным формальным признакам. «Титул» пролетария, крепостного — не помогал обретению *духовных* качеств.

Иванов ценой жизни оплатил *общие* заблуждения: «...натура легко возбуждающаяся, горячая, сильно склонная к увлечениям, *честная* и прямая, как большинство образованных дворян» (Суворину, 30. 12. 88). Чехов — Суворину: «Когда я писал пьесу, то имел в виду только то, что нужно, то есть одни *типичные* русские черты. (...) Понятно, что в пьесе я не употреблял таких терминов, как русский, возбудимость, утомляемость и проч., в полной надежде, что (...) не понадобится вывеска: «це не гарбуз, а слива» (30. 12. 88).

Чехов проникает в историческую, национальную сущность явлений, чтобы найти общечеловеческие корни добра и зла. Львов считает себя вторым Добролюбовым, но эта — «*высшая*» идеология — явление глобальное, интернациональное.

\* \* \*

Вскоре после «Иванова» Чехов написал «Скучную историю», внутренне близкие произведения. Мельком, в «бытовой» сценке появляется Львов: «Лицо этакое... в добролюбовском стиле, на лбу печать глубокомыслия. Разговорились». Поклонник Добро-

любова на веру принимает профессорский анекдот: «Такие-то дела, молодой человек. Читал я, говорю, что какой-то немец — забыл его фамилию — добыл из человеческого мозга новый алкалоид — идиотин» (7, 289). Многообразные проявления интернационального «идиотина» — также в общем для них подходе к *искусству*.

Они приходят в театр: «Медик пьян, как сапожник. На сцену — ноль внимания. (...) Но как какой-нибудь актер начнет громко читать монолог (...) — «Браво! — орет медик. — Блаародно! Браво!» Он, видите ли, дубина пьяная, пришел в театр не за искусством, а за благородством. Ему благородство нужно...» (7, 289).

Осведомленность писателя в вопросах социалистического движения видна и по содержанию бесед с П. Н. Островским: «Спорили, между прочим, о социализме. Он хвалит брошюру Тихомирова «Отчего я перестал быть социалистом», но не прощает автору его неискренности. Ему не нравится, что Тихомиров свое прошлое называет «логической ошибкой», а не грехом, не преступлением».

Чехов знает, что сама по себе политическая *игра* привлекает своим блеском людей нравственно неполноценных. Таким показан доктор Шелестов в рассказе «Интриги» (1887 г.). Обсуждается Октябрьский инцидент («случайностное» совпадение). Шелестов мечтает о роли Вождя: «Он будет излагать, а его партия аплодировать и торжествующе потирать руки. И вот, среди невообразимого гвалта и раскатов грома, начинаются выборы председателя» (6, 363).

Чехов анализирует психофизиологию партийного бытия: «Шелестов — председатель. Прежде всего он *почистит* авгиевы конюшни. Знобища — вон! Терхарьянца — вон! Уважаемых товарищей иудейского вероисповедания — вон!» (6, 363).

Он блеснет своим интеллектом: «Шелестов будет говорить не только по-латыни, но и по-французски и по-немецки — как угодно!» (6, 362). Его всемирно-историческое значение поймут не только свои: «...все враги, взглянув на него, *втайне* проникнутся уважением»... На предложение быть Председателем «...Шелестов томно улыбнется и скажет: — (...) благодарю вас за честь, но, вы знаете, я человек занятой, кабинетный (...) Мое дело — наука без всяких примесей... Наконец, Шелестова припирает его партия к стене и он соглашается» (6, 578).

Вожь будет *скромным*: «Он войдет в залу бесшумно, томно проведет рукой по волосам и, не поглядев ни на кого, сядет у самого краешка стола» (6, 360). Прежде всего — учиться, учиться и

учиться: «...его, Шелестова, всегда поражает в товарищах низкий уровень знаний (...) большинство из них знает меньше, чем любой студент первого курса». Чехов объективен: иногда Вожди правы. «От низкого уровня знаний я незаметно перешел к погрешностям этического свойства...» (6, 362). Против товарища Прехтеля, смеющегося конкурировать с Вождем, есть неопровержимые данные: он «...получает деньги от пруссаков за *шпионство*» (6, 362).

«Так мечтает Шелестов, стоя у себя дома перед зеркалом». Осуществление «сладких мечтаний» Шелестовых зависит от удобного случая («революционной ситуации»). Внешний вид Вождя не имеет значения: «...Лоб узенький (..) Таковы уж, должно быть, природные свойства этого *лица*, что с ним ничего не поделаешь». Не только «лица», но и вещи одухотворяются в партийной борьбе: «Идет он в переднюю, одевается, и кажется ему, что интригуют и шуба, и калоши, и шапка» (6, 364). Против Трофимова тоже интригуют... калоши.

\* \* \*

Подобно идейному Львову, Сидоров с болью в сердце наблюдал: «Город коснел в невежестве и в предрассудках (...) молодежь жила без идеалов (...) Идей, побольше идей! — думал Андрей Андреевич» (8, 37). Сидоров решил открыть книжный магазин, — ведь не все умеют пропагандировать идеи с высокой трибуны, как Шелестов, Серебряков и прочие. Сидоров — герой рассказа «История одного торгового предприятия», написанного после Сахалина. Чехов должен был теперь приблизиться к «передовым» идеям, но происходило *обратное*.

Сидоров «...сидел за прилавком, читал Михайловского и старался честно мыслить (...) Когда же ему невзначай приходило в голову, например, что недурно бы теперь покушать леща с кашей, то он тотчас же ловил себя на этих мыслях: «Ах, как пошло!» (8, 37). Чехов «наперед» заметил, что высокие идеалы будут находиться в состоянии *антагонизма* с такой «пошлостью», как желанье покушать...

«Когда к нему заходил кто-нибудь из приятелей, то он, сделав значительное и таинственное лицо, доставал с самой дальней полки третий том Писарева, сдувал с него пыль...» (8, 37). Город предпочитал игнорировать «идеи». Сидорову пришлось перестраиваться с учетом «спроса населения». При переоборудовании магазина идеология стала интриговать: «...произошло некоторое сотрясение и *десять* томов Михайловского один за другим свали-

лись с полки; один том ударил его по голове...» (8, 39). Он сетует: — «Как, однако, они... *толсто* пишут!». В примечании указано: «К моменту написания рассказа вышло собр. соч. Н. К. Михайловского в 4-х *томах*» (8, 439). Здесь мы имеем дело с чеховской «проекцией в будущее»...

«Книги же, которые когда-то лежали у него на полках, в том числе и третий том Писарева, давно уже проданы по 1 р. 5 к. за *пуд*» (8, 40). За *миллионы* томов Основоположников — сумма будет солидной и бумаги хватит... ..Чехов идет как бы «по стопам Щедрина», но в *обратном* идеологическом направлении. Львов — нарисован Чеховым так, что его невозможно переделать в положительного героя, как это сделано с Трофимовым.

Казенное требование — «оптимизма!» — здесь неосуществимо — герой застрелился. Через два года после «безвременной» кончины Сталина вышла в свет книга М. Н. Строевой, где «Иванову» посвящена небольшая глава<sup>47</sup>. После горьковских постановок — «реакционная» пьеса Чехова ощущалась как «несозвучная революционной современности» (стр. 204). Однако Немирович сумел *приспособить* Чехова: «Со сцены театра звучала тема неизбежности гибели старого мира, тема обличения прошлого, призыв к его разрушению» (219).

...«Как театр глубоко современный и прогрессивный, он пришел к необходимому *развенчанию* Иванова...» (212). Для Качалова, уже сыгравшего Петю Трофимова как студента-*революционера*, «Иванов не стал и не мог стать героем» (212).

Львов явился для Немировича «целым откровением»: до Чехова «земский врач, да еще из молодых, пользовался, так сказать, обязательной санкцией лица *положительного*». А. Измайлов писал: «Московская труппа превращает чуть ли не всю галерею чеховских персонажей «Иванова» в какую-то кунсткамеру раритетов, чудачков, уродцев...»<sup>48</sup>. «Режиссер идет даже на отдельные *изменения авторского текста*...» (Строева, 217-218).

\* \* \*

Чехов знал о партийщине: «Обыкновенные лицемеры (смотрят) прикидываются голубями, а политические и литературные — орлами. Но не смущайтесь их орлиным видом. Это не орлы, а *крысы или собаки*» (12, 198). Например, по поводу почти одновременной смерти Салтыкова-Щедрина и Д. А. Толстого, представлявших противоборствующие лагеря, Чехов пишет: «Бог делает умно: взял на тот свет Толстого и Салтыкова и таким



образом примирил то, что нам казалось непримиримо» (Суворину, 4. 5. 89). Чехов с отвращением относился к фанатизму: «Я слышу, как радуются смерти Толстого, и мне эта радость представляется большим *зверством*. (...) Вы не можете себе представить, до чего выходит противно, когда этой смерти радуются женщины...» (Суворину, 4. 5. 89).

Психофизиология ненависти показана, например, в рассказе «Враги», духовно связанном с «Ивановым». Кириллов и его пациент Абогин несчастливы, но: «Абогин и доктор стояли лицом к лицу и в гневе продолжали наносить друг другу *незаслуженные* оскорбления. Кажется, никогда в жизни, даже в бреду, они не сказали столько несправедливого, жестокого и нелепого» (6, 42).

Чехов анализирует идеологический стереотип: «*Несчастные* эгоистичны, злы, несправедливы, жестоки и менее, чем глупцы, способны *понимать* друг друга. Не соединяет, а разъединяет людей несчастье, и даже там, где, казалось бы, люди должны быть связаны однородностью горя, проделывается гораздо *больше* несправедливостей и жестокостей, чем в среде сравнительно довольной» (6, 42). Художник показывает возникновение «идейного» ненавистничества, паразитирующего на людских несчастьях. Кириллов, как и Львов, в обличительном экстазе «срывает маски»: «Упражняйтесь в благородном *кулачестве* (...) играйте (доктор покосился на футляр с виолончелью) на контрабасах и тромбонах, жирейте...» (6, 41).

Ермиловы, вооруженные до зубов «диалектикой», сделали Чехова поборником классовой борьбы. Но вот концовка рассказа: «Пройдет время, пройдет и горе Кириллова, но это убеждение, несправедливое, *недостойное* человеческого сердца, не пройдет и останется в уме доктора до самой могилы» (6, 43). Прямо говорится: «Мысли его были несправедливы и нечеловечно жестоки» (6, 43).

В Записных книжках сказано: «Чтобы решать вопросы о богатстве, смерти и пр., нужно сначала ставить эти вопросы правильно, а для этого нужна *продолжительная* умственная и душевная работа» (12, 321). И здесь же — такая запись: «Вся жизнь должна состоять из того, чтобы предвидеть...» (12, 321). Как бы предвидя эпоху тотального *насилия*, Чехов так формулировал свои критерии: «...абсолютная свобода человека, свобода от насилия, от предрассудков, невежества, черта, свобода от страстей и проч.» (Плещееву, 9. 4. 89).

Несвобода духовная — привела к самоубийству Иванова. Почти в то же время работая над «Степью», Чехов пишет Григоровичу о самоубийстве юноши, — психологии «безотцовщины»

(затерявшегося в степи Егорушки). Чехову свойственно многократное исследование извечных явлений — в самых различных ракурсах. Это позволяет показать читателю сложность Мира; все его произведения представляют собой как бы одну *общечеловеческую* эпопею.

«Степь» явилась первым большим прозаическим произведением, представшим на суд *«партийной»* критики, равно как «Иванов»: «Мысль, что я пишу для толстого журнала (...) толкает меня под локоть, как чёрт монаха» (Щеглову, 1. 1. 88). В письме Киселевой Чехов поясняет: «Давно уже в толстых журналах не было таких повестей; выступаю я оригинально, но за оригинальность мне *достанется* так же, как за «Иванова» (3. 2. 88).

Чернышевского и революционный лагерь он противопоставляет «родным именам Гоголя, Толстого», которых, по твердому убеждению Чехова, *не забудут*, «пока на Руси существуют леса (...) летние ночи...» (Григоровичу, 12. 1. 88).

«Степь» содержит философский подтекст, любовь к жизни, природе — противостоит мертвенно замкнутым футлярам — в этом будет потом угроза самоубийства Егорушки, Иванова, проекция в будущее: «...Русская жизнь бьет русского человека так, что мокрого места не остается, бьет на манер тысячепудового камня» (Григоровичу, 5. 2. 88). Это совпадает с *сегодняшним* восприятием.

В степи ребенок встречается с людской злобой: «Егорушка, давно уже ненавидевший Дымова, почувствовал, как в воздухе вокруг стало невыносимо душно, (...) злые, скучающие глаза озорника *тянули* его к себе» (7, 82). Чехов писал: «...Такие натуры, как озорник Дымов, создаются жизнью не для раскола, не для бродяжничества, а прямехонько для революции... Революции в России никогда не будет, и Дымов кончит тем, что сопьется или попадет в острог. Это лишний человек». «Революции... не будет», т. е. она не нужна, *не закономерна*.

«Лишним человеком» оказался Иванов, а в рассказе «На пути» — Лихарев: «Полжизни я состоял, не к ночи будь сказано, в штате атеистов и нигилистов...» (5, 468). Лихарев представляет *ранний* вариант «Иванова»: «(...) на моих глазах умерла моя жена, которую я изнурил своею бесшабашностью».

Идеологический фанатизм, как обычно, в корне искажает все жизненные, естественные процессы: «...я не помню ни одной весны, не замечал, как *любила* меня жена, как рождались мои *дети*. (...) Для всех, кто любил меня, я был *несчастьем*... Моя мать вот уже 15 лет носит по мне траур» (471).

Чехов показывает, что игнорирование реальной жизни делает фанатика опасным: «Мое личное несчастье уходит на задний план, когда я вспоминаю, как часто в своих увлечениях я был нелеп, далек от правды, несправедлив, жесток, опасен! Как часто я всей душой ненавидел и презирал тех, кого следовало бы *любить*, и — наоборот!» (5, 471).

Романтическая «Мышеловка» для легковверных и слабых: «...если мне удавалось сообщить им свое вдохновение, шли за мной, *не рассуждая*, не спрашивая и делая всё, что я хотел; из монашенки я сделал нигилистку, которая, как потом слышал, стреляла в жандарма...» (5, 472-473). Н. Михайловский писал: «Чехов пока единственный действительно талантливый беллетрист из того литературного поколения, которое может сказать о себе, что для него «существует только *действительность*, в которой ему суждено жить» (7, 639).

## «РАССКАЗ НЕИЗВЕСТНОГО»

Через 22 года после «Бесов», в изменившейся обстановке, Чехов заново исследует их психологию.

Чехов-студент «...бывал на сходках (...) в бурные времена, предшествовавшие и следовавшие за событием 1 марта 1881 года»<sup>49</sup>. «... 'Рассказ неизвестного человека' я начал писать в 1887-88 гг.» (22. 5. 93 — Л. Гуревич). В 1887 году состоялся процесс над А. Ульяновым, Г. Лопатиным, П. Якубовичем и другими народовольцами, *не прекратившими* своей деятельности.

Чехов ведет Неизвестного-революционера к *переоценке* ценностей: «...Похоже было на то, как будто я только впервые стал замечать, что, кроме задач, составлявших сущность моей жизни, есть еще *необъятный* внешний мир с его веками, бесконечностью и с миллиардами жизней в прошлом и настоящем. Я с любопытством, как мальчик, всматривался в лица, вслушивался в голоса...» (8, 365). Неизвестный напоминает современному читателю *беженца* из «лагеря», неволи, — постепенно выходящего из футляра идеологии. Характерно умозаключение Неизвестного: «...можно служить истине независимо от принадлежности к той или другой категории или *партии*...» (8, 397). (Курсив везде мой. — Э. Б.)

Неизвестный, подобно дяде Ване, мог бы сказать, обращаясь к бывшему Кумиру: «Ты морочил нас! (...) По твоей милости я истребил, уничтожил лучшие годы своей жизни! (...) Ты мой злейший *враг!* (...) мы уже *пятьдесят* лет говорим и говорим... Пора бы уж кончить. (...) я так же, как вы, нарочно старался отуманить свои глаза вашею этою *схоластикой*, чтобы не видеть настоящей жизни». Чехов-мыслитель знал, что периодически схоластика «-изма» сменяется новым красивым футляром.

Луначарский писал с гневом о «*ренегате*», предавшем революцию: «...Вот «неизвестный человек» (...) вызвал восторг жаждущей света женщины, в его «деле» она нашла смысл и радость и воскликнула: «вербуйте меня», а тот же «неизвестный человек» поет: «хочется прожить жизнь бодро, осмысленно, красиво...» «Но ведь она была у него, эта жизнь! Но... явилось пристрастие «к юбкам, кастрюлькам, пеленкам»<sup>50</sup>.

Так искажают смысл художественного произведения, выдавая сложный процесс за «пристрастие к юбкам». Луначарский, будучи сторонником марксизма, не хочет видеть никакого «греха» Неизвестного в принадлежности к *террористам*. А ведь еще за 10 лет до этой статьи Луначарского, Степняк-Кравчинский заявил: «Терроризм как *система* — *отжил* свой век»<sup>51</sup>. В нашу-мевшей в Европе «Подпольной России» Степняк воспел терро-

ристку Веру Ивановну Засулич, — она сблизилась с марксистской группой Плеханова, подобно Ленину и Луначарскому. Ленин назвал своих предшественников *презрительно*: «группой интеллигентов»...

Неизвестный, начавший Исход из догмы, встречает на своем пути «идейную» Красновскую, разочаровавшуюся в любви, браке и высшем свете. «*Вербуйте* меня!» — страстно восклицает она. Это знамение *Новой* эпохи: обретен вновь смысл жизни... Можно всем отомстить, даже покойной мачехе, что поразило бывшего террориста: «Голову бы ей отрубила (...) продолжала она осипшим голосом (...) я бы гарцевала на белом коне перед толпой... со знаменем... И чтобы музыка *гремела*...» (8, 394).

Исследуя проблему «прототипов» Неизвестного, указывают на знакомого Чехову И. Ювачева<sup>52</sup>. Он был организатором революционных кружков морских офицеров, описан в X главе «Острова Сахалин»: метеорологической станцией «...заведует привилегированный ссыльный, бывший мичман, человек замечательно трудолюбивый и добрый; он исправляет еще также должность церковного старосты» (8, 468).

Чехова интересовали случаи духовного возрождения: это символизировало способность России преодолеть грядущую Катастрофу. Ювачев в беседе с Толстым свидетельствует, что «знает *многих* бывших революционеров, которые отрицают насилие и ужасаются его»<sup>53</sup>. Ювачев писал: «...сильнее всего жалеешь о том, что не проявил своей *любви* к ближнему там, где мог бы это сделать»<sup>54</sup>. Неизвестный завершает повесть так же, хотя дни его сочтены: «Жизнь дается один раз, и хочется прожить ее бодро, осмысленно, красиво. Хочется играть видную, *самостоятельную*, благородную роль, хочется делать историю...» (8, 213). Луначарский, как и последующие *Идеологи*, не могут взять в толк: какая же еще «осмысленная жизнь» может быть вне рамок того или иного «-изма»...

\* \* \*

Десятилетиями пытались доказать политическую «*неосведомленность*» Чехова. Таганрог не был колыбелью революции, как Симбирск и Гори. Всё дело в нравственных склонностях; провинция консервирует идеологию сильнее, нежели столичные центры, — большинство не в состоянии сопротивляться общему *течению*. Но в «провинции» бывают и дяди Вани, низвергающие кумиров.

В Таганроге юный Чехов написал «Безотцовщину», где показано убийственное воздействие революционной фразеологии. Современники констатируют, что «многие таганрогские гимназисты в 70-е годы были членами *революционных кружков* и зачитывались Чернышевским и Бакуниным»<sup>55</sup>. В 1879 году был казнен Валериан Осинский — «один из самых деятельных и известных социалистов-революционеров в России» (8, 469). Осинский учился в *таганрогской* гимназии. Когда Чехов был еще в Таганроге, — там был арестован Л. Ф. Мирский, известный своими покушениями на шефа жандармов А. Р. Дрентельна (8, 470). Боголюбов «...до ареста в 1876 году был в Таганроге, где быстро *сплотил* вокруг себя революционно настроенную молодежь» (8, 470). Защищая его «честь», прославилась на весь мир Засулич, — стреляла в петербургского градоначальника Трепова, придя к нему *на прием*.

В семье Чеховых жил Павловский, организовавший в 1874 году в Таганроге *революционный кружок*. По воспоминаниям Михаила Чехова, «этот Павловский (...) был арестован, судим по известному процессу 193-х...»<sup>56</sup>. Книга Павловского «Маленькие люди с большим горем» была издана Сувориным. Как и Неизвестный, его герой был революционером, заболел туберкулезом, а после освобождения не находит общего языка с бывшими соратниками, их фразы о «новых, светлых горизонтах» — уже не созвучны *его мыслям*.

«Павловский получил амнистию, приезжал в Россию и навещал брата. Вспоминали о Таганроге и о том времени, когда Павловский жил на хлебах у моей матери»<sup>57</sup>. Для Чехова, равно как для Толстого, Достоевского, Лескова, — каждый, кто сумел *преодолеть* в себе соблазн разрушительной догмы, кто имел достаточно ума и характера для этого, — вызывал сочувствие и поддержку. В 1891 году Чехов виделся с Павловским в Париже, что могло повлиять на работу над «Рассказом неизвестного»<sup>58</sup>. Суворин снабжал Чехова «запрещенной» литературой; на Сахалине он получил ценный материал.

«Неизвестный» под влиянием *исключительных* факторов утрачивает идеологическое восприятие мира и, в результате, — не может убить «врага»: «...известный государственный человек (...) Лицо у него было *грустное*, задумчивое, с выражением той покорности, какую мне приходилось видеть на лицах только у людей старых и религиозных» (8, 182). Увидеть *человеческое* лицо у «врага» — уже значило утратить догму.

Неизвестный еще проявляет естественное колебание: «Я стоял позади, глядел на его лысину и на ямку в затылке, и для меня

было ясно, как день, что этот слабый, больной старик теперь в моих руках» (8, 182). Убедительны эти «бытовые детали». Вся повесть ведется от первого лица, всё показано глазами Неизвестного, что усиливает эффективность объективной манеры: ...«Стоило бы мне только употребить немножко физической силы (...) и я получил бы неизмеримо *больше*, чем мог рассчитывать, когда поступал в лакеи. Я думал: едва ли когда представится мне более *счастливый* случай» (8, 182). Принципиально важно восприятие Чеховым революционного акта — как «случайности».

Неизвестный пытался вспомнить «политграмоту», — «но тотчас же мне стало жутко, как будто я нечаянно заглянул в темный, сырой угол» (8, 183). Но этому предшествовала попытка заставить себя совершить «подвиг» подпольщика: «Я торопил себя и сжимал кулаки, стараясь выдать из своей души хоть каплю прежней *ненависти*; я вспоминал, каким страстным, упрямым и неутомимым врагом я был еще так недавно».

Неизвестный — «сошел с орбиты» *догмы*: «Старое, грустное лицо и холодный блеск звезд вызывали во мне только мелкие, дешевые и *ненужные* мысли о бренности всего земного, о скорой смерти... — Прощай, братец! — сказал *старик*, надел шапку и вышел» (8, 182-183). Итак, вошел — Орлов, приговоренный к смертной казни товарищ министра внутренних дел, а «вышел» — просто старик, обеспокоенный поведением единственного сына: «— Ты давно служишь у моего сына? — спросил он, выводя на бумаге крупные буквы» (8, 182). Всё *обыденно* (сознательный антиромантизм художника); «блеск звезд» — теперь уже не вызывает *ненависти*.

По-чеховски просто и пронзительно звучит завершающее: «Прощай, братец!» Как бы совершенно случайно вдруг *побратались* бывшие враги. Лаконизм сохраняет свою многозначность. Но Чехов ясен и в этой художественной сложности: «Нельзя уже было сомневаться: во мне произошла перемена, я стал *другим*», — думает Неизвестный. Чехов знает, как трагически *сложен* процесс переоценки догм: «*Кто* же я теперь такой? О чем мне думать и что делать? *Куда* идти? Для чего я *живу*?» (8, 183).

На этом месте казенные критики обычно обрывают цитату и начинаются тирады о том, что Неизвестный предал революцию из-за шкурнических соображений<sup>59</sup>. Между тем, на той же странице говорится, по какой именно жизни стосковался подпольщик: «Я готов был обнять и вместить в свою короткую жизнь все, доступное *человеку*. Мне хотелось и говорить, и читать, и стучать молотом где-нибудь в большом заводе, и стоять на вахте, и пахать». (Ср. «Учитель словесности».) Неизлечимо больному

туберкулезом, вырвавшимся «из-под глыб», даже *страдания* безответной любви представляются символом жизни.

\* \* \*

В самом начале, без игры в «героизм», рассказывается по-чеховски лаконично: «Я рассчитывал, что, живя у сына, по разговорам, которые *услышу*, и по бумагам и запискам, какие *буду находить* на столе, я в подробности изучу планы и намерения отца...» (8, 139). Нечаевский «Катехизис революционера» снимает вопрос об аморальности шпионства: «*Нравственно* для него все то, что способствует торжеству *революции*. Безнравственно и преступно все то, что мешает ему». Это была новая в истории человечества «мораль»... Вера Засулич вышла из недр *нечаевщины*, как и Степняк-Кравчинский.

Бонч-Бруевич вспоминал: «Владимир Ильич нередко заявлял о том, какой ловкий трюк проделали реакционеры с Нечаевым с легкой руки *Достоевского* (...) забывая, что этот *титан* революции обладал (...) талантом организатора, умением всюду устанавливать *особые* навыки конспиративной работы...» (Журнал «Тридцать дней», М., 1934).

Нечаев к 1934 году целиком слился с обликом вождей<sup>60</sup>. Бонч-Бруевич цитирует одну из листовок *Нечаева*: «...на вопрос, «кого же надо уничтожить» — Нечаев дает точный ответ: «*всю* большую ектению» (...) Да *весь* дом Романовых!». Разработана и теоретическая база: «Решительно никакого противоречия между советским (т. е. социалистическим) демократизмом и применением диктаторской власти отдельных лиц нет... Как может быть обеспечено строжайшее единство воли? *Подчинением* воли тысяч воле *одного*» (Ленин, соч., 4-е изд., т. 27, стр. 239). Ограничимся этой цитатой.

Чехов-мыслитель противопоставлял тенденции *подчинения* личности (воле какого угодно «гения») — свободу воли в союзе со здравым рассудком и Культурой. Чехов приводит читателя к *объективному* суждению уже потому, что исходит из общечеловеческих критериев, возвышающихся над идеологическими, партийными, национальными, классовыми. Духовному Сопротивлению сопутствует нередко трагическая развязка: таков итог «Черного монаха», «Архиерея», «Рассказа неизвестного».

Объективность — это и ювелирная работа художника, сохраняющего способ мышления, стиль изложения самого «неизвестного человека». Это не дневник-исповедь «ангела»: много недо-



молвок, «виляний», как сказал Чехов о профессоре, излагающем свою жизнь в «Скучной истории»<sup>61</sup>. Но это и не «Драма на охоте», написанная рукой убийцы, пытающегося замести следы преступления посредством «сочинительства»<sup>62</sup>. Первое же предложение повести сигнализирует, что рассказ ведется «человеком из *подполья*»: «По причинам, о которых не время теперь говорить подробно, я должен был поступить лакеем...» (8, 139).

Встречаем мы высокого сановника лишь в XI главе, когда рассказано уже более половины повести, да и описывается он лишь на одной странице. Как бы *нарушая* все законы «захватывающего криминала», Чехов заставляет своего революционера общаться с совершенно «не относящимися к делу» лицами<sup>63</sup>. Вот сын знаменитого Орлова-отца: «Было ему около тридцати пяти (...) Когда я с вычищенным платьем и сапогами приходил в спальню, Георгий Иванович сидел (...) не выказывая по поводу своего пробуждения никакого удовольствия». Это происходило регулярно, монотонно. Почти «*Обломовка*».

Если учесть героико-былинные образы революционеров в «Подпольной России» (а одним из них и был Неизвестный), то понятно, какую «*операцию*» проделал с ним Чехов, поместив в лакейскую *сонного* Георгия Ивановича: такая «деятельность» была шокирующей по погруженности в «низкий быт». Однако, такова уж «работа» конспиратора, что приходится подчеркивать *возвышенность* «сверхзадачи»: «Это, по всей вероятности, смешно и дико, но я не видел для себя ничего унизительного в том, что приходилось стоять около двери, хотя был таким же *дворянином и образованным* человеком...» (8, 139).

Подпольщик первое время «...с любопытством, как *мальчик*, всматривался в лица, вслушивался в голоса...» (8, 365). Не случайно в философско-эпической «*Степи*» — этот же взгляд «*первооткрывателя*», 9-летнего Егорушки. Подробно описывается наружность, привычки, весь способ бытия 35-летнего сына своего «врага». Чехов не идеализирует Неизвестного: он продолжает оставаться подпольщиком, он не забыл — зачем послан партией в дом Орловых: «Сотни записок и бумаг, которые я находил в кабинете и читал, не имели даже отдаленного отношения к тому, что я искал» (144). Враг, видимо, «законспирировался»...

Неизвестный попал в плен своей же собственной *дезинформирующей* идеологии. Не было никакой «читатели врага». Чехов подчеркивает трагикомизм схемы «борьбы»... Орлов-сын и его друзья не только не конспирировали деятельности «государственного лица», они попросту не проявляли к нему ни малейшего интереса: «Орлов был совершенно *равнодушен* к громкой деятель-

ности своего отца и имел такой вид, как будто не слышал о ней или как будто отец у него давно умер»...

\* \* \*

Любой позавидовал бы широте интересов Орлова: «И философия, и французские романы, и политическая экономия, и финансы, и новые поэты, и издания *«Посредника»*... (141). Но, быть может, он делал карьеру? Ничего подобного: «он с выражением *иронии* брал свой портфель, набитый бумагами, и уезжал на службу» (141). Вот эта-то *«загадочная»* ирония и ввела в заблуждение Красновскую. Не только к известности отца, к своей собственной службе, ко всем идеям, но даже и к любовнице — Орлов относился с иронией. Это Неизвестного угнетает, подчеркивает собственную уязвимость: «...когда Орлов брался за газету или книгу, какая бы она ни была, или же встречался с людьми, кто бы они ни были, то глаза его начинали иронически улыбаться и все лицо принимало выражение легкой, не злой *насмешки*» (8, 140).

В тексте журнала была характерная деталь: это ирония человека, «ожидающего, что в него сейчас *выстрелят*...» (8, 368). «Выстрелят» — это конкретно... Носители революционной идеологии, от Герцена, Белинского до Чернышевского с Ульяновыми, целыми десятилетиями *третировали* Орловых как «безыдейных», причем досталось и «жрецам беспринципного искусства», к коим относили то Пушкина и Гоголя, то Чехова с Левитаном<sup>64</sup>.

В отличие от чеховского персонажа, Ювачеву не угрожала скорая кончина от чехотки. Дожив до победы революции, он старался не вспоминать об увлечении идеями Толстого<sup>65</sup>. Революция поступила жестоко не только с чеховскими «прототипами», но и с родными, близкими людьми. Судьба талантливейшего актера Михаила Александровича Чехова столь же трагична, как и судьба всей российской интеллигенции. Чехов прекрасно знал, что «простой» люд не признаёт «своими» не только революционеров, но и вообще *интеллигентов* (см. рассказ «Новая дача» и мн. др.).

С Орловым Неизвестный еще мог хоть о чем-то договориться, а вот с «работницей» Полей — нет: «Это была хорошо упитанная, избалованная тварь (...) Шуршанье ее юбок, треск куркета и звон браслета, и этот хамский запах губной помады, туалетного уксуса и духов, украденных у барина, возбуждали во мне, когда я по утрам убирал с нею комнаты, такое чувство, будто я делал вместе с нею что-то мерзкое» (143). Поля почувствовала в

новом «лакее» совершенно *чуждого* ее среде и нравам человека и ненависть была взаимной: «Оттого ли, что я не воровал вместе с нею или не изъявлял никакого желания стать ее любовником (...) она возненавидела меня с первого же дня» (143).

К *больному* — ни малейшего сострадания: «...В больнице тебе лежать, а не у господ жить. — Чахоточный!» (143 и 367). Безграничная жестокость Поля проявится и по отношению к Красновской, — уже как соперничество, не знающее жалости. Можно говорить о *прямой* духовной связи Поля с Аксиньей, обварившей кипятком ребенка («В овраге») — как и лакей Яша в «Вишневом саду» — всё это абсолютно безжалостные «*твари*», которые, в случае социальных катаклизмов, закономерно займут «*руководящее* положение».

«Она так исконно верила, что я не человек, а нечто стоящее неизмеримо *ниже* ее...» (144). Неизвестный, будучи в «мечтательном настроении», спросил: «— Поля, вы в Бога веруете? — *А то как же!*» (8, 144). Убедительно звучат слова: «...глядя в этот раз на ее сытые, холодные глаза, я понял, что у этой цельной, вполне законченной природы не было ни Бога, ни совести, ни законов, и что если бы мне понадобилось убить, поджечь или украсть, то за деньги я не мог бы найти *лучшего* сообщника» (8, 144).

Чехов прозорливо указал будущих сообщников *революции*. Тем сильнее ненависть Неизвестного к Полю — страшно узнать «святую идею» в облике этой «твари»: «И я длинно заговорил о том, как грешно воровать и оскорблять» (8, 367). Тонкая чеховская ирония — «длинно» заговорил... Здесь раздвоенность и неуверенность в себе Неизвестного<sup>66</sup>. «Она насмешливо и холодно смотрела на меня, потом, когда, по-видимому, мои сентенции надоели ей, вспыхнула и сказала сердито: — А ты разве не ворует? Праведник тоже нашелся, здравствуйте...»

Но «*праведник*» не может так легко расстаться со своей ролью: «я еще несколько раз за чаем и за обедом пытался наставить ее на путь истинный». Неизвестный еще действует по известному сценарию Чернышевского: «...мне захотелось спасти эту девушку...» (8, 367). Поля отнесена к разряду «*естественных*» тварей.

Аналогичное обнаруживается Чеховым и на уровне чиновной футлярности: «Это был человек с манерами *ящерицы*. Он не входил, а как-то *вползал*, мелко семеня ногами, покачиваясь и хихикая, а когда смеялся, то скалил зубы» (8, 146). «Хамелеон» достиг *типичности* в условиях тоталитарных режимов: «Это был карьерист не до мозга костей, а глубже, до последней капли крови, и притом карьерист мелкий, неуверенный в себе, строивший свою карьеру на одних лишь подачках» (там же).

Точно так же воспринимаются сегодня и щедринские «механические куклы», нафаршированные *фразами*-стереотипами. Чехов не представляет своего «ящера» типичным и неизбежным продуктом российской «старой» администрации. Кукушкин — не государственный деятель, он всегда «*неуверенный* в себе и робкий до жалкости...». Чехов отмечает его исключительную способность «...лгать, разыгрывать из себя шута». Не интересы государства, а *животная* забота о своем благополучии: «Кроме постоянной тоски по крестикам и командировкам, его, по-видимому, томило еще что-то вроде мании преследования, а именно *страх* потерять то, что уже приобретено. Он всегда был настороже и трусливо приглядывался к людям...» (8, 368).

Кукушкин — «...заражен всеми пороками Востока и Запада, состоит почетным членом целого десятка тайных предосудительных обществ и уже на замечании у полиции» (147). Еще один шаг, если понадобится, — и Кукушкины с *энтузиазмом* и «до последней капли крови» будут служить любой идеологии. Неизвестный отказывается от убийства Орлова, но «покушается» на Кукушкина: «Та *ненависть*, которой так недоставало мне в полдень, когда приходил старик, теперь овладела мной» (187).

Кончилось «героическое подполье»: «С мокрою от снега головой и запыхавшись, я прибежал в лакейскую и тотчас же *сбросил* фрак...» (188). Неизвестный пишет прощальное письмо Орлову, и брошенный им фрак, как *партийный* мундир, напоминает о прошлом: «Большие окна с темными портьерами, постель, скомканный фрак на полу и мокрые следы от моих ног смотрели сурово и печально...» (188). В «Мужиках» читателей потрясла тоже «такая простая» сцена прощания умирающего Николая со своим «фраком». Здесь, разумеется, разные фракы, но один и тот же прием символического обобщения — посредством простейших бытовых реалий.

Отказавшись от «ликвидации» Орлова (вариант темы отцеубийства), Неизвестный осознаёт: «До посещения старика мое *лакейство* имело еще смысл, теперь же оно было смешно» (189). В журнальном тексте подробнее: «...смешно и *оскорбительно*. Если я сейчас же не сниму этого лакейского фрака, думал я, то мне будет казаться, что я надел и ношу его только ради теплого угла и куска хлеба...» (384). *Партийный* чиновник подчиняется тем же психофизиологическим законам, что и любой «человек в футляре» XX века: «— Видеть и слышать, как *лгут* (...) и самому лгать, улыбаться, и все это из-за куска хлеба, из-за теплого угла, из-за какого-нибудь *чинишка*, которому грош цена...» (10, 54).

Неизвестный стыдится своего «разоблачительного» письма, партийной непримиримости: «Для чего я пишу? Какая надобность? Не есть ли это письмо выражение той же самой мелкой, грошовой *ненависти*, которая погнала меня на улицу за Кукушкиным?» (387). Обращается к бывшему «врагу»: «...хочется, чтобы наша жизнь была свята, высока и торжественна, как свод небесный...» (191). В конце повести происходит «обсуждение письма» между Орловым и вернувшимся в Россию Неизвестным. Чехов, как и в других произведениях, — дает неожиданную развязку, побуждая читателя к напряженному *поиску*: Неизвестный и Орлов-сын как бы «поменялись местами». Орлов проникся фатализмом: «— Нашему поколению — крышка. С этим *мириться* нужно...»

\* \* \*

Чехов представляет читателям друзей Орлова: «...самым интересным был гость по фамилии Пекарский (...) это был какой-то особенный, странный ум, (...) превосходно знал железнодорожное дело и финансы...» (145). Для типичного *технократа*: «Честность и порядочность составляют лишь признак способности (...) Веровать в Бога не умно, но религия должна быть охраняема, так как для народа необходимо *сдерживающее* начало».

Все подчинено «пользе дела», вот признаки тоталитарно-бюрократической системы *мышления*: «...почему это люди... волнуются по поводу вещей и событий, которые их *лично* не касаются?...» (145). Пекарский «...решительно не мог понять, почему (..) смеются, когда читают Гоголя или Щедрина... Все отвлеченное, исчезающее в области мысли и чувства, было для него непонятно и скучно, как *музыка* для того, кто не имеет слуха...» (145-146)

Зато Грузин — «антикарьерист» — тип интеллигента *дореволюционной* России: «...когда при нем серьезно говорили о чинах, орденах, окладах, то он добродушно улыбался и повторял афоризм Пруткова: «Только на государственной службе познаешь истину!» Грузин — «...сын почтенного ученого генерала (...) длинные, белые пальцы, как у пианиста; да и во всей его фигуре было что-то музыкантское, виртуозное. Такие фигуры в оркестрах играют первую скрипку» (147). Но в одном оркестре с Кукушкиным он, разумеется, не будет *первой* скрипкой.

Несколько раз в повести повторяется символическая деталь: Грузин «...бывало, сядет за рояль, возьмет два-три аккорда и

запоет тихо: — Что день грядущий мне готовит?.. — но тотчас, точно испугавшись, встанет и уйдет подальше от рояля» (148). Это страх перед неизвестностью грядущего дня России. Тем более зловещи слова картежной компании: «Говорили о религии — *ирония*, говорили о смысле и целях жизни — *ирония*, поднимал ли кто вопрос о народе — *ирония* (...) Россия такая же скучная и убогая страна, как *Персия* (...) Народ же спился, обленился, изво- ровался и *вырождается*. (...) И все в таком роде и все *смешно*» (148-149).

Важно не только, *что* говорят, но, особенно, — *как* говорят: «...льстивый, хихикающий Кукушкин подхватывал в тон, и так начиналась (...) препротивная музыка» (8, 370). Все это производит кошмарное впечатление на бывшего революционера, он узнал *свои* основные концепции. Безмолвно выслушивать столь зна- комый бред и прислуживать за их столом — непосильно: «Я когда- то стаивал на вахте по четыре часа в бурные зимние ночи и нахо- жу, что вахта несравненно легче!» (148). Чехов проделал «опера- цию»: были сняты идеологические перегородки, в расплывшихся формах *внепартийного* бытия — вдруг утратились привычные ориентиры.

Стихия нигилистического отрицания сравнивается с *живот- ной* разрушительной стихией: «...не щадила никого и ничего», — «подобно больному *волку* (...) рвет на своем пути всё — и людей, и солому, и камни» (8, 370). В этом волчьем порыве к разруше- нию — *общее* для Кукушкина, Поли, террориста.

Чехов таким образом строит сюжет, чтобы читатель мог проверить: чего стоят те или иные «идеи». Красновская появля- ется в доме Орлова, чтобы начать «новую жизнь»... Это новый круг испытаний — для людей и их *слов*. Неизвестный, влюблен- ный в Красновскую, хочет верить не фактам, а нарисованному в своих мечтах идеальному образу, — он вновь попадает в капкан красивого миража. Орлов, напротив, видит в Красновской одну из тех неверных жен, о которых он с таким презрением обычно трактовал. Он играет в «идеологию» абсолютного скепсиса. Крас- новская — вообще игнорирует *реальную* жизнь, готова поверить даже в собственную «идейность».

Символически обобщена в трагикомическом переплетении судеб психофизиология идеологических блужданий. Не успел Не- известный толком преодолеть «героического прошлого», как на пороге выросла Зина: «— Нет выше блага, как свобода! — гово- рила она, *заставляя* себя сказать что-нибудь серьезное и значи- тельное» (154)

«Вчера я выдержала целую *баталию*», — рассказывает Красновская об отвратительных сценах с мужем. Сначала муж, потом Орлов, позже Неизвестный «выдержит баталию» с женщиной, воспринимающей всё в «идейной» окрашенности. Орлов замечает: «В вас сильно бьется *романтическая жилка*». Она принимает это за комплимент (152).

Она уверяет: «...пора, пора взяться за ум и *порвать* навсегда с этими людьми и порядками» (371). Неизвестный, вероятно, вспомнил свою агитацию. Трагизм ситуации обнаруживается в концовке: «...пройдут лучшие годы и тот же кумир, которому ты *служила*, оглянется и насмешливо покажет тебе язык!». Вот под этим могли бы подписаться и Неизвестный, и дядя Ваня. Чехов наслаивает опыт разных поколений и различных людей. У «попрыгуны»-Красновской переезд от мужа к любовнику вызывает «идейный» оргазм: «Полная горделивого сознания, что ею совершено что-то смелое и *необыкновенное*... предвкушающая крепкий и счастливый сон, Зинаида Федоровна *увивалась* новой жизнью» (153-154).

Красновская — это революционная Ариадна. Разочаровавшись в «идейности» Орлова, а затем и Неизвестного, она с иронией замечает: «Вот, если б, впрочем, я встретила еще с третьим каким-нибудь идейным человеком, потом с четвертым, с пятым... быть может, вышло бы что-нибудь, — сказала она тихо себе самой, с насмешкой. — Но надоело...» (397).

Вот если бы Неизвестный вновь захотел вернуться к «делу», то нашел бы в Красновской и соратницу, и страстную любовницу: «— Вербуйте меня. Вы *читали* Бальзака? (...) Читали?» (197).

После очередного поражения они обычно не обращаются к анализу жизни. Красновская лихорадочно бросается в объятия *книжного* героя, который так красиво «глядит с вершины холма на Париж и грозит этому городу: «Теперь мы разделаемся!» — и после этого начинает новую жизнь» (197). Главное — есть с кого обезьянничать: «— Так и я, когда из вагона взгляну в последний раз на *Петербург*, то скажу ему: «Теперь мы *разделаемся!*». Орлов утверждает, что Красновская копирует тургеневских героинь: «...всякая возвышенная, честно мыслящая девица уходила с любимым мужчиной на *край* света и служила бы его идее (...) Я не тургеневский герой, и если мне когда-нибудь понадобится *освождать* Болгарию, то я не понуждаюсь в *дамском* обществе» (156-157).

Орлов жалуется друзьям, что не был соавтором романтического сценария: «...в одно прекрасное утро является ко мне с корзинками, тряпками (...) Как *обухом*...» (373). Быстрота и натиск

Зины отмечены Неизвестным. Чехов, как обычно, устанавливает связь между человеком и миром *вещей*: «Привезли дамский письменный стол, очень *дорогой*, но неудобный» (153). И сами идеи — весьма *непригодны* для жизни и дорого обойдутся всем.

Художник до конца выдерживает юмористическую интонацию, — кому-то, может, пригодится все это богатство: «Когда мы разворачивали чайный сервиз, то у Поли разгорелись глаза, и она раза три взглянула на меня с *ненавистью* и со страхом, что, быть может, не она, а я первый украду одну из этих грациозных чашечек» (153). Неизвестного больше соблазняла грациозная хозяйка этих чашечек, зато Поля, как и подобает представительнице масс, берет курс на экспроприацию («грабь награбленное»).

Поездив по ресторанам и магазинам, Красновская (как «Душечка») восклицает: «Свобода! (...) теперь счастлива и *всем* желаю такого счастья» (154). Неизвестный стал свидетелем *несчастья*. Сегодня из Красновской «вылепили» образ героини, изречения которой рассматриваются как *авторская* декларация. При этом игнорируется специфика чеховской поэтики: утрачивается глубина подтекста, авторская ирония.

Чехов вообще никогда не «вещал». Истина рождается в столкновении персонажей, но не декларируется, — иначе мы бы имели дело с новой разновидностью идеологии, что противоречит искусству Чехова-мыслителя. Пристрастие героини к красивым словам и жестам — дань *моде*: «Вы честный, великодушный... *редкий* человек, я сознаю это каждую минуту...» (166). — «Вы *идейный* человек и должны служить только идее!» — «Право, вы принимаете меня за кого-то другого, — вздохнул Орлов» (165).

Красновская силком тянет его: «С вашими взглядами нельзя служить. Вы там не на месте...» (165). Чтобы поднять любовника на идейный пьедестал, она по-детски льстит: «— А вы все читаете... — начала она вкрадчиво... — Знаете, Жорж, в чем еще *тайна* вашего успеха? Вы очень образованны и умны. Это у вас какая книга? (164).

Попрыгунья, тоже охотившаяся всю жизнь за «прогрессом», модой, — неожиданно обнаружила идеал в умирающем муже: «...она хотела объяснить ему (...) что он редкий, необыкновенный, великий человек и что она будет всю жизнь благоговеть перед ним, молиться и испытывать священный *страх*...» (8, 31). Мертвому Дымову уже не нужно благоговение, но тысячи Попрыгуньи обоего пола вечно будут искать героев, на которых могли бы «*молиться*». Орлов имеет смелость поставить под сомнение «идеи, малые и великие, которые вы имеете в виду (...) суждения



свои о государственной службе можете черпать только из анекдотов и *плохих повестей*» (166).

Орлов прав в том, что прекраснотушные мечтания о будущем «справедливом устройстве» казались *утопией*: не хочет пополнять ряды бездельников. «— Если я подам в отставку, — стану *мечтать* вслух и унесусь в иной мир...» (165). Орлов точно определяет их основное занятие: «мечтать вслух», — пока они не были построены в *партийные* шеренги.

Красновская всем своим поведением и фразеологией копирует это модное течение: «— Будем говорить... о *будущем*, — сказала мечтательно Зинаида Федоровна. — Я все строю планы жизни, все строю — и мне так хорошо!». Чехов с юмором, а порой и с сарказмом передает основные качества этих людей. «Ретроградные» слова Орлова вызывают ужас у Зины. От *мечтаний* Красновских — до *уничтожения* свободной России — прошло лишь четверть века...

Стремясь к искоренению традиций культуры и правовой государственности, они умело используют трения между различными группами населения. Главное при этом — культивировать ненависть, как движущую силу. Так, например, для захвата власти широко используется неприязнь к «высшему свету». Особенно ценились перебежчики: Ставрогины и Красновские. Покидая Орлова, Россию, она мечтает: «Наступить каблуком на подлую змеиную голову и чтобы она — крак! Вот в чем смысл. В этом *одном*, или же вовсе нет смысла» (200).

По аналогии: «...Ольга Ивановна (...) думала о том, что (...) ожидают ее успех, слава, *любовь народа*...» (8, 15). Это Попрыгунья мечтает, уподобляясь вождям: «...ей чудились толпы людей, огни, торжественные звуки музыки, крики *восторга* (...) рядом с нею, облокотившись о борт (...) настоящий *великий* человек, гений, Божий избранник...». Чехов знал печальную истину, что и «*толпа*» жаждет покоряться божкам. Опыневшие от восторга толпы, вожди верят в себя и свою сверхидею.

Только изредка можно зафиксировать случаи *отрезвления*; Неизвестный вдруг с ужасом спросит себя: «...я не знаю ни жизни, ни людей? Вразуми меня, Господи!» (394). Зато Красновская всё-всё понимает: «вы тоже должны гордиться моим поступком. Он возвышает меня и вас над тысячами людей...» (179). Чехов точно зарисовал «заманчивую сладость» любой догмы: посредственность может мечтать «*возвыситься* над тысячами». Орлов с иронией замечает: «Возвыситься до вас я не могу, так как слишком испорчен, *унизиться* до меня вы тоже не можете, так как высоки слишком».

Отрекшись от высшего света, она требует от него «прав». Оказывается, старик-Орлов нужен не только Неизвестному, но и Красновской. (Ср. с «Анной Карениной».) «— Если он вам нужен, то представьтесь ему сами. Он *принимает* ежедневно по утрам...» (179). Благодаря точности Чехова, можно уяснить много деталей, искажаемых «историографией». Становится понятным, что Вера Ивановна Засулич без труда могла «ликвидировать» старика-Орлова, благо к нему был свободный доступ; товарищ министра внутренних дел мог и сам пожаловать в гости. «...7 января, день Иоанна Крестителя — Орлов после завтрака надел черный фрак и орден, чтобы ехать к отцу поздравлять его с ангелом» (177).

Сначала ничто не предвещало бури, Орлов «...ходил по гостиной и декламировал поздравительные стихи, которые читал когда-то в детстве отцу и матери...». Красновская разразилась разоблачительными тирадами. Чехов даже не считает нужным приводить эту жвачку, дается лишь ответ Орлова: «...я не люблю, когда меня под видом чего-то нового изо дня в день угощают старою, *ржавую* селедкой...» (382). «Ржавая селедка» идеологии может быть «вечно живой»:

— «И что за несчастная способность у наших умных, мыслящих дам говорить с глубокомысленным видом и азартом о том, что давно уже набило оскомину даже гимназистам» (177). Дело не только в мыслящих «дамах», хотя одной из них была жена Гурова в «Даме с собачкой». «Мыслящей дамой» можно назвать и Серебрякова, всех, по *шпаргалке* трактующих о «серьезных вопросах».

Орлов имеет возможность противопоставить Красновским независимую точку зрения: «Оба света одинаково великолепны и бранить в отдельности тот и другой — значит прямо-таки *лгать*...» (382). Речь идет не только о «высшем свете», но об отношении Чехова к извечной проблематике: противоречия между классами, нациями, населяющими страну, континент, Землю.

Сразу же вслед за драматичным спором появляется Орлов-отец: Неизвестный сумел преодолеть идеологию... После этого приходит Грузин: «Он сел за рояль... 'Что день грядущий мне готовит?'». Это символика, звучавшая в начале повести... «он с чудесным выражением сыграл две пьесы Чайковского, так тепло, так умно!» (185). В журнальном тексте — указание на *прямую* связь несостоявшегося убийства и музыки возрождения: «...заиграл бетховенскую квазифантазию. Как прекрасно он играл! Сначала захотелось плакать и вспомнилось почему-то посещение старика, решившее мою *судьбу*, потом стало казаться (...) что сегодня я могу начать свою жизнь снова» (385).

Музыка всепрощения, *сострадания* — созвучна слезам Неизвестного, ушедшего от *догмы*. (Сравн. «Скрипка Ротшильда».) «...Материала же для радостной, плодотворной и высокой жизни на этом свете так много!». Главное — *вырваться* из мертвой хватки застывшей идеи, искалечившей душу: «Сначала робко и подбирая, затем с уверенностью он заиграл «Лебединую песню» Сен-Санса. Сыграл и повторил» (185).

Неизвестный, слушая музыку в исполнении представителей «высшего света», обреченного его идеологией на уничтожение, — вдруг прозрел: Гру́зин — «был способен на такой высокий и *недосягаемый* для меня подъем чувств, на такую чистоту» (185). Каждый видит лишь то, что «привык видеть», — сквозь призму своей догмы, стереотипа, оптического изъяна. Неизвестный до этого, разумеется, считал *свою* «касту» — «умом, честью и совестью» эпохи.

В споре с Орловым, как *вызубренный* урок, Красновская «защищает народ»: «Мужик и купец кормят *вас*» (178). Даже не «нас», а именно «вас», будто сама она только что *пахала*. Чехов всегда отстаивал понимание общества как *единства*, слитного «Мы», резко протестовал против разделения на «народ», «интеллигенцию» и т. д. «*Все мы народ*» — неоднократно подчеркивал он, имея в виду, что все *ответственны* за плохое или хорошее. Чехов и сегодня учит не поддаваться соблазну слабых духом: «свалить» вину на кого-либо, обелить себя за счет других.

Орлов отвечает Красновской: «Я *никого* не браню и не хвалю, а только хочу сказать: высший свет и низший — оба лучшие. Сердцем и умом я против *обоих*, но вкусы мои на стороне первого» (178). Под «вкусами» Орлов имеет в виду культурные навыки, обычаи: «Наш свет и пошел, и пуст, но зато мы с вами хоть порядочно говорим по-французски, кое-что почитываем и не толкаем друг друга под микитки, даже когда сильно ссоримся, а у Сидоров, Никит и у их степенств (...) полная разнузданность кабацких нравов, *идолопоклонство*» (178).

Разумеется, нельзя ставить знак равенства между Орловым и Чеховым, но рассказчик приближается к более объективному взгляду, нежели истасканный «передовизм» Красновских. Неизвестный подхватывает истрадавшей душой звуки музыки, она оказывается целительной, *возрождающей*. Чехов не игнорирует национального, религиозного, указывает на потребность в *духовной* жизни, подвижничестве, самостоятельности мышления и терпимости к другим, иначе — неизбежна подмена человека — «идеологически подкованным» животным, ненавидящим чужие мнения, обычаи, всё, что не укладывается в казенные штампы. Это

не удивительно, т. к. от появления на свет и до смерти они слышат, понимают лишь одни и те же фразы. «Воспитание», *вбиваемое* на протяжении нескольких поколений, — преступление не меньшее, нежели массовое убийство.

Чехов оказался прав: даже «погрешенные» под догмой, — при максимальном усилии, — могут вырваться, как это сделал Неизвестный, дядя Ваня. Плыть против «течения» решаются немногие, а тот, кто отваживается на это, — зачастую обречен на гибель. Но сам факт *противостояния* вызывает Надежду. Чехов скрупулезно исследует причины неудачи, падения, гибели, чтобы помочь в *поиске*.

Нельзя согласиться с мнением, поддержанным казенной наукой, что Чехов якобы «не знает пути» или «...еще не знал». Чехов-мыслитель знал, — куда идти; дорога эта, как и ныне, завалена глыбами партийных «учений», да и все человечество может быть погребено под ними *окончательно*. Чехов обладал исключительной трезвостью взгляда, философским реализмом, — не изговаривал скороспелых рецептов, предпочитал не облачаться в мантию учителя. Он звал на древний, *извечный* путь общечеловеческой Культуры.

Взгляд Чехова никогда не завлакивался красивым *миражом*: он был слишком насмешлив, ироничен, чтобы поверить в чьи-либо выпендренные *фразы*, — в этом отношении опыт писателя-юмориста был незаменим. Здоровый скепсис был свойствен Чехову до конца, помогая избежать идеологического капкана. Трезвый взгляд мыслителя помогал видеть болезнь такой, какая она есть; иллюзия врача губительна. Он врачевал Мир, избавляя его от *миражей партийщины*. Слабость — менее всего была ему свойственна. Другое дело, что он не был деспотом, нередко «мистифицировал» читателей... «незаинтересованностью», что на самом деле означало *объективность* и сдержанность.

Чехов не боится раскрыть суровую Правду Бытия, — сейчас, на рубеже XXI века, он более актуален, нежели в конце XIX века. Тогда многочисленные идеологии и партии, социальные и национальные концепции входили лишь в полосу *проверки* историей. Чехов резко опередил свою эпоху, не имеет ничего общего с утопизмом, *маниловщиной*, проявляет максимум здравого «мужицкого» расчета, научной обдуманности.

Иванов («Скрипка Ротшильда») делает «простой» подсчет: «Если бы не было ненависти и злобы, люди имели бы друг от друга громадную *пользу* (8, 304). «...у нас и благородная, красивая страсть зарождается и потом вымирает как *бессилие*, никуда не направленная, не понятая или опошленная. Почему это?» (172).

Эти горестные размышления Неизвестного характеризуют и его собственную участь. Будучи погруженным долгие годы в омут идеологии, он самостоятельно пробует вынырнуть. Длительное пребывание в условиях, противопоказанных для здоровья, души и разума, — *не проходит бесследно*.

«В потемках я, по крайней мере, с полминуты царапал *дверь*, нащупывая ее, потом медленно отворил...» (191). Это первые шаги Неизвестного на свободе. Как часто случается, «в потемках» стучатся не в ту дверь, тем более, если освободившись от одной страсти, попал в плен другой. Из огня да в полымя...

Неизвестный жаждет чьей-либо поддержки, любви: «и мне грезилась жена, детская...» (168). Так и бывшие идеологи — долгие годы в лагерях мечтали о возвращении к *человеческой* жизни, которую ранее третиrowали как «мещанство». «...Я назвал себя и быстро, быстро, чтобы *она* не перебила меня или *не ушла* к себе, объяснил, кто я (...) Это (...) поразило ее» (192).

Как «*поразить*» внимание женщины — об этом немало юмористических рассказов Антоши Чехонте. «...я продолжал со странным, непонятым *увлечением*», — удивляется сам себе Неизвестный (388). И на другой день: «рассказывал *дольше* и подробнее, чем вчера. Она слушала с большим вниманием...» (197). Вот тогда Красновская и произносит: «Вербуйте меня», как *знамение* времени, делает Неизвестного соучастником... водевила с восторгом красавицы перед «подвигом подпольщика»: «Это делает честь вашей находчивости и смелости... Но (...) разве не было других *ходов*...», — имея в виду унижительное положение лакея. Она наивно полагала, что «ходы» выбираются «героями» по собственному усмотрению...

«Воображаю, сколько вы испортили себе крови! Даже невероятно как-то...» (389). «Невероятной» казалась и сама возможность их *победы*. Однако в историческом *водевиле* даже «случайностное», — становится «закономерностью»... На другой день лакей предстал царевичем-Ставрогиным: «Я был одет теперь в дорогую пару. (...) — Ваше превращение мне все еще кажется каким-то *чудом* (...) Ведь вы необыкновенный человек».

Чудесное превращение в «необыкновенных» героев — явление эпохальное. XX век занес их на «скрижали истории», на страницы романов, отлил в бронзу... В этом — суть исторического водевиля. Попрыгуньи, Красновские, Ариадны — в идеологическом экстазе слились с Солеными, Серебряковыми, Трофимовыми. От них произошли сотни миллионов «идейных»... Зиночка теперь с презрением отзывается о любимом некогда Орлове: «...лицо ее приняло... *надменное*, презрительное и гордое, черствое выраже-

ние...» (197). Горького Чехов называл «гордым, а не горьким». Цветаева позже подтвердит: «...а чернь-то чванится...». Художник вскрывает потребность нищих духом: замаскироваться *красочным* оперением; Неизвестный тоже числился в героях, пока шел за Партией. Прозрев, стал человеком, обыкновенным.

Но Красновские требуют... «необыкновенного»: «...принадлежите к особенному разряду людей, которых нельзя мерить на обыкновенный аршин...» (200). «Люди особого склада» — уверовали в свое право решать судьбы мира. «Я рассказывал ей *длинные* истории из своего прошлого и описывал свои в самом деле *изумительные* похождения»... Неизвестный знал, *чем* импонировать ей: «...пойдемте в иную среду. Там займете вы *положение*, достойное вас...» (390).

Превосходство осознается за счет «безыдейного» противника: «Подальше от них! — продолжал я горячо, с вдохновением, которого у меня *давно* уже не было, и глубоко *веря* в то, что говорю и хочу сказать» (390). Итак, под влиянием романтической красавицы бывший подпольщик обрел «второе» дыхание. Чехов исследует природу идеологической *лжи*, этого экстаза, когда реальный мир *подменяется* миром.

Идеолог — может испытывать наслаждение от способности уверовать в *свой* мираж, он напоминает «заигравшегося» актера: «...о той перемене, которая произошла во мне, я не обмолвился ни одним словом (200-201). Почему же он *молчал* о самом главном? Чехов не ищет легких ответов, индивидуализируя каждый случай «заболевания». Большую роль тут сыграл *восторг*, с каким «молодежь» (Зиночка) воспринимает рассказы о былых «подвигах»: «Она с большим вниманием слушала меня всякий раз и в интересных местах потирала руки, как будто с досадой, что ей не удалось еще пережить такие же *приключения*, страхи и радости» (201).

Чехов *обвиняет* идеологов в эксплуатации наивности непосвященных, лакомых до «приключений». Неизвестному представляются устаревшими «идейные» книги, которые Зина читает вслух: «Эти книги были мне давно уже знакомы или же неинтересны...» (198). Но Чехов не «обличитель», стремится к объективному показу сложности явления. Неизвестный *болен*, нуждается в дружеском сочувствии: «...около меня звучал милый, добрый голос, так что в сущности содержание всех их (книг) для меня сводилось к одному: *я не одинок*» (198). Но вот Владимир Иванович выздоровел, а Красновская напрасно поджидала начала... «героической» жизни.

Она постепенно охладевает к «длинным рассказам», интуитивно осознавая происшедшую перемену: «...она стала относиться ко мне как-то слегка, подчас *небрежно*, даже с иронией, и называла меня почему-то «сударь мой...» (203). Это емкая чеховская деталь: «сударь мой» — обращение к простому смертному... Теперь она ставит Владимира Ивановича еще «ниже» Орлова: «...тот хоть идей не приплетал к *обману*, а вы...» (207). Она не в состоянии понять: он ведь действительно искренне любил ее. Незвестный не мог передать Зине свой жизненный опыт, *горечь прозрения*.

Она не могла воспринять правды, «низкие истины». Красновские умеют любить лишь «*возвышенное*», обрамленное красноречием, они невосприимчивы к правде. Чехов сознательно подбирал героев из разных «миров»: с *различным* жизненным опытом, характером, возрастом, живущих в разных «плоскостях». Столкновение несовместимых качеств, состояний, обычаев, идеологических стереотипов — создает многообразие трагикомического. Отсюда — огромные возможности для *наблюдений* над извечными проблемами.

Чехов показывал — необходимость преодолевать людскую *разобщенность*: «Живой человек не может не волноваться и не отчаиваться, когда видит, как погибает сам и вокруг *гибнут другие* (...) чтобы те же поколения не имели права сказать про каждого из нас: то было ничтожество или еще хуже того...» (8, 212-213). Орлов с обычной *иронией* выслушал предупреждение Незвестного...

## СИМВОЛИКА «ВИШНЕВОГО САДА»

Прошло более 75 лет со времени премьеры «Вишневого сада», вызвавшей накануне 1905 г. противоречивые оценки. Еще во время репетиций появились газетные отзывы, *возмутившие* Чехова грубым социологизмом. Режиссура Станиславского также вызвала у Чехова много возражений; театр одновременно ставил пьесы Горького, — публика не хотела видеть различий, а театр нуждался в успехе... До публикации пьесы Горький *накалил* общественную атмосферу, навязывая Чехову судебный процесс против издателя. Вся эта «революционная» обстановка была *убийственна* для Чехова.

Постановки «Вишневого сада» сопровождаются ударами топора — на сцене мировой истории; Россия вновь «открывает» Чехова и Достоевского как мыслителей. Казенная идеология пытается «обезвредить» Чехова, противопоставить «Вишневый сад» и «Невесту» — предыдущему творчеству<sup>67</sup>.

Политическим интерпретатором «старого» сада является Трофимов. Во имя «новой» жизни, под его влиянием *отрекается* от Сада последняя наследница. — «Вперед! Мы идем неудержимо к яркой звезде...» — «Аня (всплескивая руками): Как *хорошо* вы говорите! (...) Что вы со мной сделали, Петя, отчего я уже *не люблю* вишневого сада, как прежде...» (13, 227). (Курсив везде мой. — Э. Б.)

Чехов показывает сущность грядущей идеологии: разрушение культуры, мироздания — облечено покровом возвышенных слов. Сотни миллионов людей долгие десятилетия будут блуждать в *лабиринтах* демагогии. Как бы подчиняясь «интеллекту» говорливого студента, Лопахин подхватывает: «...наши внуки и правнуки увидят тут новую жизнь... Музыка, *играй!*» (13, 240). Это — апофеоз грядущего «счастья»: «Приходите *все* смотреть, как Ермолай Лопахин хватит *топором* по вишневому саду, как *упадут* на землю деревья!».

Зрители становятся свидетелями реализации символики: Топор — Сад. Чехов применяет повторяющуюся деталь-символ, наполненную предчувствием Катастрофы. В поэтике Чехова символ не становится абстракцией (как отмечал еще А. Белый), всегда конкретизирован. Это достигается искусством «сцепления» повторов-деталей с развитием диалога. Трофимов: — «Человечество идет к *высшей* правде, к высшему счастью...». Лопахин: — «Дойдешь?». Именно здесь автор дает услышать «удары *топором*», — иллюстрируя исторический *путь*: силы зла одержат победу, если вовремя не осознают необходимости Сопротивления.



Затем продолжается (прерванное топором) сердечное прощание Лопухина с Трофимовым и — слова о людях, «которые существуют *неизвестно* для чего...». Сразу же ответ: «— Мама вас просит: пока она не уехала, чтоб не рубили сада». Смыкаются две темы: «ненужные» люди, уже обреченные, и сад, уже вырубаемый. В конце пьесы — торжество Трофимова: — «Здравствуй, новая жизнь!...» Репарка: «Сцена пуста. (...) Становится тихо». «Немая сцена» — особенно восприимчива: «Среди тишины раздастся *глухой* стук топора по дереву...». Так, посредством повторяющейся детали, — обращение к *эмоциям* и *разуму* зрителей<sup>68</sup>.

Сам окружающий мир как бы выдвигает символические реалии: сад, дом, топор, ключи, галоши и т. д. Чехов моделирует *состояния*, качества жизни. Например, — Трофимов о «прошлом»: «...*покончить* с ним...можно только страданием...». Как в пьесе, так и в реальности — страдания становятся в первую очередь уделом *жертв* их экспериментов. Революционер Саша («Невеста») подтверждает эту логику: «без жертв нельзя (...) Зато наши внуки и правнуки скажут *спасибо!*»<sup>69</sup>.

Художник воссоздает характер мышления, ситуацию, ведущую к жертвам, идеологически «оправданным»: гибель Сада, — конец Фирса<sup>70</sup>. Последняя реплика принадлежит Фирсу — *хранителю* Сада. И репарка: «Лежит неподвижно». Автор не делает Трофимова «персонально» ответственным — тем художественно убедительнее. Но он не только «теоретик»; сошлемся на слова Чехова: «Трофимов то и дело в *ссылке*, его то и дело выгоняют из университета, а как тыобразишь сии штуки?» (Книппер, 19. 10. 1903). Выше говорилось, *как* автор изображает «сии штуки».

Умиряющего Фирса сопровождает «отдаленный звук, точно с неба, звук *лопнувшей* струны...». Трофимов — не Раскольников, это скорее Иван Карамазов, «облегченный» от сомнений: стук топора — *логика* идей... В зависимости от театра эта мелодика может звучать «мажорно». Горький на премьере «сострил»: «Озорную штуку вы выкинули, Антон Павлович. Дали красивую лирику, а потом *звякнули* со всего размаха топором по корневищам: к чёрту *старую* жизнь!»<sup>71</sup>.

Со временем мажорность была «*узаконена*» режиссурой и театральной критикой — в новой «оптимистической» эпохе<sup>72</sup>. Чехов менее всего повинен в этом; здесь «поток предчувствий», как скажет А. Блок в январе 1918 г.: «Почему валят *столетние* парки?»<sup>73</sup>. «Мы любили эти диссонансы, эти ревы (...) в *модном* театральном зале...» (стр. 398). Спустя три года А. Блок (в знаменитой речи о Пушкине) говорит о черни, убившей Поэта, кото-

рый «...приводит в гармонию слова и звуки» (стр. 519). Чехов даже в молодости не страдал болезнью XIX-XX века — радикализмом, трезво видел жизнь, был чужд босячко-романтическому «реву» Горького<sup>74</sup>.

Разработанная М. Бахтиным теория полифонизма соответствует и произведениям Чехова: персонажи не испытывают авторского насилия; живут по логике своего характера, личность сохраняет свое «я». Эгоцентричность, а она наблюдается также у персонажей одухотворенных, создает отчужденность, непонимание. Чехов показал, что там, где дочь не может понять страданий матери, а брат не умеет помочь сестре, — *гибнет* сад, люди.

Современный читатель добавит, что дикие «диссонансы» толкнули рубить Древо, на котором держались и Трофимовы, и Лопахины. В 1921 г. Блок это уже понимал: «Над смертным одром Пушкина раздавался младенческий лепет *Белинского* (...) Во второй половине века то, что слышалось в младенческом лепете Белинского, Писарев *орал* уже во всю глотку. (...) Пускай же остерегутся от худшей клички («чернь») те чиновники, которые...» (524).

Б. Томашевский в монографии о Пушкине тоже освобождает Белинского от титула ученого. Б. Эйхенбаум пишет: «...наши наивные и чувствительные историки литературы, *загипнотизированные* Белинским...»<sup>75</sup>. Серебряков, идеолог: «...читает и пишет об искусстве, ровно ничего не понимая в искусстве. Двадцать пять лет он пережевывает *чужие* мысли о реализме, натурализме и всяком другом *вздоре*...» — Так и последователи их — ищут у Чехова «реализма», «романтизма», «гуманных мест», вроде *патетики* Трофимова, приписывая это «задушевным мыслям»... автора.

«Исходя из основного положения, — что ни одна фраза художественного произведения *не может* быть сама по себе простым «отражением» личных чувств автора, а всегда есть построение и игра, мы *не можем и не имеем никакого права* видеть в подобном отрывке что-либо другое, кроме определенного художественного приема. Обычная манера отождествлять какое-либо отдельное суждение с психологическим содержанием авторской души есть ложный для науки путь» (стр. 321. Выделено Эйхенбаумом).

О чеховской символике писал А. Белый<sup>76</sup>. Символика Сада вбирает в себя сущность поэтики Чехова, противостоящую нигилистическому уничтожению прекрасного: «Какой изумительный сад! Белые массы цветов, голубое небо...». Многоточие здесь — не лирическая многозначность, а резкое *вторжение* Трофимова, прервавшего Раневскую: «Входит Трофимов, в поношенном сту-

денческом мундире, очках». Варя (плачет): «— Говорила ведь, Петя, чтобы *погодили...*». Любовь Андреевна: «— Гриша мой... сын...»

Воспоминание о *погибшем* единственном сыне (учителем которого был Трофимов) сливается с судьбой сада: — «После темной ненастной осени и холодной зимы опять ты молод (...) Посмотрите, покойная мама идет по саду... (Смеется от радости)» (210). Чеховым создается иллюзия реального мира — *естественным* сцеплением подробностей<sup>77</sup>. Пьеса начинается ремаркой: «Комната, которая до сих пор называется детской (...) Уже май, цветут вишневые деревья...» (13, 197).

Также в конце — интимно-близкий, «до узнаваемости» *родной* мир: «...мой нежный, прекрасный сад! Моя жизнь, моя молодость, счастье мое, прощай!.. Прощай!..» (253). Во многих произведениях Чехова эта «камерность» подчеркивает глубокую искренность переживаний. Все это трагически подлинное, чистое. Прощание с жизнью. В этом отличие от «*трибунных*» излияний Трофимовых (воспетых Ермиловыми с казенным пафосом). Публичное, ораторское «слово», рассчитанное на массового потребителя, всегда содержит у Чехова иронический подтекст, выявляющий *ложь*: речи Серебрякова, «слова» в «Именинах», «Дуэли», «Доме с мезонином», «речь» Андрея в «Трех сестрах» и мн. др. Чехов предвидел «эпоху речей», бесконечных...

\* \* \*

Первый монолог Лопухина вводит в атмосферу детства: «Помню, когда я был мальчонкой лет пятнадцати, отец (...) ударил меня кулаком по лицу, кровь пошла (...) Любовь Андреевна, как сейчас помню, еще *молоденькая*, такая худенькая (...) — «Не плачь, говорит, мужичок...» (13, 197). Трагизм Лопухина — стихийного врага Сада — раскрывается этой привязанностью к Раневской, что не предотвратило «рока». Лопухин тоже *исповедуется* в этой же «детской».

Время вбирает множество жизней, происходит «сцепление» «давно прошедшего», исторического и «будущего»; детали современной Чехову жизни, *преобразованные* творческим замыслом<sup>78</sup>. Слезы Раневской обусловлены пятилетней разлукой. Это как бы временное возвращение одной из «Трех сестер» на родину — перед Катастрофой: «Прощай, милый дом (...) тебя уже не будет, тебя сломают... (Целует горячо дочь)». И без паузы, как удар топора: «...ты сияешь, твои глазки играют, как два алмаза. Ты довольна? Очень?».

Аня: «Начинается *новая* жизнь, мама!». Как трагический аккорд: — «Желтого в середину». Столь же значимая, как и повторяющаяся бильярдная деталь, «шутка» Шарлотты: «(берет узел) — Мой ребеночек, бай, бай...» (248). Чехов требовал для Шарлотты талантливой актрисы, умеющей фарсом «подсветить» трагедию. В один «узел» сводятся автором все темы: ребенок — Гриша, Аня, Фирс, *заживо* заключенный в доме; фраза: «Мне тебя так жалко!» и шутовской жест (*бросает* узел) — это «любовь» Ани к матери.

Ее счастье при виде разрушаемой «старой» жизни напоминает о том, чьими глазами видит она теперь мир. Фальшивые «алмазы», данные ей Трофимовым. Непреодолимая любовь к «новым», «хорошим» словам свойственна и Епиходову. Отсутствие *собственных* мыслей, своих слов у людей такого склада — излюбленная тема Чехова-юмориста. После — это явление стало массовым, что талантливо показал Зоценко (потому и был *заживо* распят). Проблема «слова» — одна из наиболее сложных в творчестве Чехова<sup>79</sup>.

Чехов указывает: «Аню может играть кто угодно, хотя бы совсем неизвестная актриса, лишь бы была молода и походила на девочку, и говорила бы молодым, звонким голосом. Эта роль *не из важных*» (Немировичу, 2. 11. 1903) — т. е. — еще не человек со *своим* духовным миром. В письме к жене: «Я не знаю, почему так хочется Марии Петровне играть Аню; ведь это куца роль, *неинтересная*» (1. 11. 1903). Аню сближают с Ириной из «Трех сестер», — забывают, что Ирина *выстрадала* преодоление иллюзий. Чехов протестует: Немирович «...уже телеграфировал, что Аня похожа на Ирину (...) А Аня так же похожа на Ирину, как я на Бурджалова». И далее: «Аня прежде всего ребенок, веселый до конца, *не знающий жизни...*» (21 окт. 1903).

Возражая против героизации Ани, Чехов отвечает и на полемику вокруг «Невесты», которую отнюдь не предназначает для «революции». Надя уходит, чтобы учиться, — не гибнет Сад. Совпадение в том, что и там есть свой Трофимов (Саша).

Столь же настойчиво Чехов предупреждает против трактовки Лопухина как «кулака». В этом случае пьеса приобрела бы совершенно иной характер. Он с нарастающей тревогой замечает: «...газеты передают содержание моей пьесы. *Ничего* худшего» (19. 10. 1903). Это (пишет Чехов жене 25 окт. 1903 г.) «будет перепечатано во всех газетах» и «если бы знал», — «...то ни за что бы не дал своей пьесы в Художеств. театр. У меня такое чувство, точно меня *помоями* опоили и облили». Газетная «жизнь» XX века как бы вторглась в пьесу, мыслитель и художник ощущал свою бес-

помощность перед *засилием* радикальности. «Театр». Газета. Трибуны — символы Нового.

Вульгарную трактовку Сада автор переживал как личную трагедию: «У меня такое чувство, будто я растил маленькую дочь», а критик — «взял и растлил ее» (3. 11. 1903). Героизация Ани, Трофимова, «буржуазность» Лопехина — и было революционным «растлением» Сада: «Ведь это (Лопехин) не купец в *пошлом* смысле этого слова, надо сие понимать» (Книппер, 28 окт. 1903 г.). «Лопехина надо играть *не крикну*, не надо, чтобы это непременно был купец...» (30. 10. 1903). «Деловитость» трагически оборачивается против Сада. В произведениях Чехова эта тема фигурирует в различных вариациях, трагикомический характер — он ввел в пьесу о крушении мира; в «новой жизни» миллионы людей отдают свою энергию — наследникам Пети... Чехов предпочитает «неделовых»: Раневскую, трех Сестер, Мисюсь («Дом с мезонином»).

В связи с непониманием «Вишневого сада» Чехов с неприязнью относится и к торжествам 25-летия творческого пути: «Про меня никогда еще не писали в газетах *правды* (...) И меня эти юбилейные разговоры и приготовления только раздражают» (8. 11. 1903). «Вчера шла моя пьеса, настроение у меня поэтому *неважное*. Хочу удрать куда-нибудь...» (Леонтьеву-Щеглову, 18. 1. 1904). Сближение «Вишневого сада» с пьесами Горького обусловило трагические переживания: «Немирович и Алексеев (Станиславский) в моей пьесе видят положительно *не то*, что я написал, и я готов дать какое угодно слово, что оба *ни разу* не прочли внимательно моей пьесы. Прости, но я *уверю* тебя» (Книппер, 10. 4. 1904).

Трофимов в исполнении Качалова «...вызывал бурный общественный отклик»<sup>80</sup>. «Передовое» толкование уже распространилось широко... «Гуляю лениво, ибо почему-то задыхаюсь. Здесь в Ялте какая-то проезжая дрянь ставит «Вишневый сад» (10. 4. 1904). Революционный ажиотаж ускорил трагическую развязку — смерть 44-летнего писателя: последние дни были отравлены публичным *скандалом* Горького за право напечатания «Вишневого сада»<sup>81</sup>. «...каждая моя пьеса почему-то рождается в свет со *скандалом*...», — писал Чехов за 2 недели до смерти (К. Пятницкому, 19. 6. 1904. Баденвейлер).

В отличие от традиции, — фразы, слова никогда не содержат у Чехова сущности произведения<sup>82</sup>, архитектоника людских взаимоотношений выявляет глубину произведения. Утрировка изолированно взятых *фраз* разрушает авторскую мысль, темп речи, время действия: «(...) Станиславский в IV акте играет *отвратительно* (...). Акт, который должен продолжаться 12 минут... идет 40 минут. Одно могу сказать: *сгубил* мне пьесу Станиславский...» (Книппер, 29. 3. 1904).

«Безотцовщина» уже содержит в себе «прототипы» Трофимова и Ани. Желание Трофимова быть «выше любви» отражает и надуманность его «любви» к народу. В «Безотцовщине» Анна Петровна говорит идеологу: «Мне нужна жизнь теперь, а *не впереди* (...) Э... философия гадкая! И тебе не стыдно *лгать*? (...) Отгони от себя своих бесов!» (11, 103). Аня Раневская, по молодости лет, не знала о существовании «Бесов», а Петя, конечно, игнорировал все «реакционное». В отличие от Ани, здесь — Анна Петровна обладает знанием жизни: «Полно тебе молоть чепуху! (...) К чему тут эта философия, политика? Порисоваться разве хочешь?.. Отчего ты в газеты передовых статей не пишешь?» (11, 107). Трофимовы уже имели *свои* газеты, партии.

«Бесы», их психика, с очевидностью прослеживается во многих чеховских персонажах. Платонов с неприязнью слушает тирады Венгеровича-студента, напоминающие его юность: «Не люблю безумолку и бестолку звонящих *колоколов!*» (11, 101). Проверая «любовь» к «миллионам страдающих», Платонов просит богатого студента помочь — одной семье — и получает отказ.

Видя страдания Раневской, Трофимов тоже холодно замечает (как старик Чебутыкин): — «Продано ли сегодня имение или не продано — *не все ли равно?*». С высоты своей идеологии он высокомерно поучает: «...надо хоть раз в жизни взглянуть правде прямо в глаза». Раневская: «— Какой правде? (...) вдумайтесь, будьте великодушны хоть на кончике пальца, *пощадите* меня. Ведь я родилась здесь, здесь жили мои отец и мать, мой дед, я люблю этот дом, без вишневого сада я не понимаю своей жизни (...) Ведь мой сын *утонул* здесь... (Плачет.)» (13, 233).

Они говорят на разных языках (хотя оба персонажа — русские). Трофимов говорит на незнакомом ей языке, где такие простые слова, как правда, любовь, обозначают нечто совсем противоположное, нежели это понималось всегда жителями *Земли*. Не случайно, один из бесов с гордостью повторял: «Мы — люди

особого склада!». Вместе с садом, домом — у Раневской отнята и родина.

Сюжет построен таким образом, что она вынуждена уехать в Париж. Там и близкий ей человек, который «...*болен*, одинок, несчастлив, а кто там поглядит за ним... кто даст ему вовремя лекарства? И что ж тут скрывать или молчать, я люблю его, это ясно...». Способность к любви, даже если внешне это представляется «иррациональным» (как у Достоевского), символизирует у Чехова живую душу. Раневская понимает сущность Трофимовых: «Вы смело смотрите вперед, и не потому ли, что *не видите* и не ждете ничего страшного...» (13, 233).

Студент Венгерович с базаровской откровенностью декларирует: «Есть поэты — хорошо, нет их — еще лучше! ...Гёте, как поэт, дал ли хоть одному немецкому пролетарию кусок хлеба?» (11, 99). По выражению Раневской, Трофимов «не успел *перестрадать*» еще ничего ...«не потому ли (...) вы смело решаете все важные вопросы?». Но и здесь эта смелость за счет других, *подопытных*. Платонов отвечает радикалу: «Он (Гёте) *не взял* куса хлеба у немецкого пролетария' ...Оставьте вы в покое кусок хлеба, о котором вы не имеете ни малейшего понятия, и поэтов, которых не понимает ваша *высушенная* душа...» (11, 99).

Раневская как бы повторяет эту мысль: «...надо понимать тех, кто *любит*. (...) у вас нет чистоты, а вы просто чистюлька, смешной чудак, *урод*... Вы не выше любви, а просто, как вот говорит наш Фирс, вы *недотепа*» (13, 235). Незнание реальной жизни отличало не только Трофимова, но и большинство вождей — это чеховское свидетельство. Вырубить Сад, «перевернуть жизнь» — задача *нетрудная*, если иметь дело с Раневской, Гаевым, Фирсом...

У Чехова знание жизни проявлялось в умении предвидеть.

«Случайное» сопоставление *лозунгов* Трофимова с «пожизненным заключением» Фирса — символично: «(Подходит к двери, трогает за ручку.) — *Заперто*. Уехали... (Садится на диван.) Про меня забыли. *Ничего*...» (254). Потрясающе лаконичен здесь Чехов.

В тексте пьесы повторяется просьба Раневской — позаботиться о Фирсе. Аня, которой поручено проверить это, полагается на Епиходова и Яшу, — так же она *верит* Пете: — «Верьте мне, Аня, верьте!»... XX век доказал правоту Чехова: бесовщина любит прибегать к шаманству, заклинаниям, гипнозу<sup>83</sup>. Восторг Ани-ребенка вызывает и отрицание Сада, как символа «реакционной» России: «...и неужели с каждой вишни в саду (...) не глядят на вас человеческие существа, неужели вы не слышите голосов...».

Партийная «любовь» к миллионам — озвучивается живым голосом: «Я полежу... Силушки-то у тебя нету, ничего не осталось, ничего... Эх, ты... недотепа!.. (Лежит *неподвижно*)». Трофимов-недотепа — это трагикомизм абстрактных «программ» и их *реализации* в жизни. В Действии втором — перед напомниманием о продаже Сада, — неожиданно: «Точно с неба звук лопнувшей струны, замирающий, *печальный...*» (сопровождающий и кончину Фирса).

— «...Перед *несчастьем* то же было...

Гаев: Перед каким несчастьем?

Фирс: Перед *волей*. (Пауза.)» (224).

Никто не отвечает Фирсу. Его слова повисают в воздухе, откуда и пронесся звук лопнувшей струны. Да и в присутствии Трофимова «кошунственно» было говорить о воле (43 года назад), которая будто — несчастье... Хотел ли Чехов «поинформировать» нас о взглядах Фирса, для которого «воля» была немислимым «освобождением» от Сада? И не «просто» комический эпизод (Фирс бывает «глухим»...). У Чехова высокое искусство — это «игра и построение» (Эйхенбаум). Внешне не соприкасаясь, Трофимов и Фирс — антиподы. Старый и мудрый Фирс («смешной») предчувствует в Трофимове вестника «воли» — нового *несчастья*. Все замыкает диспут о «гордом человеке» (по Горькому) и монолог Трофимова: «Человечество идет *вперед...*».

*Неожиданно* (испуг всех собравшихся) — входит на сцену *случайный* прохожий: «Брат мой, страдающий брат... Выдь на Волгу, чей стон (...) позвольте голодному россиянину копеек тридцать» (226). Раневская отдает последние деньги *босяку*, изборающему из себя «философа». Декламация пьяного «страдающего» брата — фарсовое преломление идеологии («К топору зовите Русь»). Сад показан в пьесе в момент цветения: жизнь, родина, Земля — для Чехова — подлежит *вечному* совершенствованию.

\*  
\*  
\*

Работая над пьесой «Леший», где уже имеется прототип сада — *вырубаемый* лес, Чехов пишет об отрицателях искусства и «воинствующих атеистах»: «Если человек знает учение о кровообращении, то он богат; если к тому же выучивает еще историю религии и *роман* «Я помню чудное мгновенье», то становится не беднее, а *богаче* (...) Воюют же не знания, не поэзия с анатомией, а заблуждения, т. е. люди (...) Таким же воюющим испанским монахом был в шестидесятых годах наш Писарев» (Суворину, 15.5.89).



В 1881 году (цареубийство) Чехов пишет рассказ «Грешник из Толедо» (инквизиция). *Мария*... «не раз думала»: «может ли (...) любить тот Христа, кто не любит человека?». По аналогии, Чехов как бы спрашивал: любят ли «человечество» те, кто не любит живого человека, сад, лес, искусство. В «Лешем» «воюющим испанским монахом» представлен Серебряков, «светлая личность»: «...жует чужие мысли о реализме, тенденции и всяком другом вздоре (...) И в то же время какой успех! Какая известность!». Не столь существенно, кто послужил прототипом: народник Михайловский или его предшественники — Писарев, Добролюбов, Чернышевский... Сейчас это воспринимается как проекция в будущее: «Сколько их еще будет...» — говорится о «человеке в футляре».

Серебряков является инициатором разрушения семейного гнезда (ср. с уничтожаемым Домом трех сестер, Раневской и др.), настаивает на продаже леса<sup>84</sup>. «— Повалить тысячу деревьев, уничтожить их (...) чтобы в будущем потомство проклидало наше варварство!». И открытое обвинение идеологов: «...каменное сердце и свое бездушие выдают за глубокую мудрость!» (12, 177). Талантливый Астров (Леший) противостоит Серебряковым: «...разрушить то, чего мы не можем создать (...) ...Человек одарен разумом и творческой силой, чтобы приумножать то, что ему дано» (13, 72). Астров объединяет в одно целое понятие леса и жизни, красоты вообще<sup>85</sup>.

Как «облезлый» Трофимов подчиняет себе наивную юность Ани, так и Серебряков полонил красоту Елены: «Я увлеклась (...) известным человеком. Любовь была не настоящая, искусственная (...) прав этот доктор, — во всех нас сидит бес разрушения. Вам не жаль ни лесов, ни птиц, ни женщин, ни друг друга...» (13, 74). Чехов и Достоевский отлично знают, что идея «светлых личностей» ведет к смерти, самоуничтожению<sup>86</sup>.

Тема искусства и жизни сливается в центральной сцене — стрельбы Войничского в «беса»: «твои статьи мы знали наизусть... Но теперь у меня открылись глаза! ...Ты морочил нас!» Дядя Ваня резко соотносит это с историей радикализма в России: «пятьдесят лет... читаем брошюры (...) чтобы не видеть настоящей жизни...» (13, 70). 50 лет назад от «Дяди Вани» — это «боевое» время Белинского и др. Мать дяди Вани «под занавес» (как символически повторяющаяся деталь) «...лишет на полях брошюры... Она защищает «Вождя», обвиняя сына в измене «светлым идеалам» (ср. «Чайка»).

— «О, да! Я был светлой личностью, от которой никому не было светло» (13, 70). Вырубаемые леса, сады символизируют

разрушение личности — беззащитность прекрасного: «сестер», таланта, искусства, доброты — перед агрессивностью догм.

Порыв юности естественно устремляется к яркому, сгорая (повесть «Огни») от очередного «-изма»: «...моя сестра, прекрасное, кроткое создание (...) любила его (...) Моя *мать*... обожает его, он внушает ей *священный ужас*... Милая сестра моя... Если бы она знала! Ах, если бы она *знала!* (13, 68). Соня: «— Что? Дядя, *что* знала?..».

Соня не понимает, *что* дядя Ваня имеет в виду, плача над судьбой ее матери, не может «перенять» того, что на своем опыте испытали мать, дядя, Елена. Аня Раневская также не слышит рыданий своей матери и дяди, его прощальные вскрики: «Сестра моя, сестра моя!..».

Трагический опыт отцов не слышен «детьми». О восприятии Чехова — спустя 20 лет — говорил Евгений Замятин на вечере памяти Чехова (МХТ, 1925 г.)<sup>87</sup>. Тема разногласия в мировой истории, неспособности каждого поколения перенять опыт — передается в поэтике Чехова структурой «голосов», нежеланием слышать, понимать друг друга. В этом — «ключ» глобальной Катастрофы.

В «Лешем» защитник лесов видит причину торжества зла в духовной разобщенности, *партийщине*: «Если б вы знали, как здесь у вас тяжело и душно! Среда, где к каждому человеку подходят боком, смотрят на него искоса (...) А когда меня не понимают и не знают, какой *ярлык* прилепить к моему лбу, то винят в этом не себя, а меня же и говорят: «Это *странный* человек, *странный!*» (...) Кто бы я ни был — глядите мне в глаза прямо, ясно, без задних мыслей, без *программы*» (12, 157). «Списано» с XX века...

Трагизм одиночества, непонимания имел отношение к биографии Чехова: «Во всех наших толстых журналах царит кружковая *партийная* скука. Душно! (...) Партийность, особенно если она бездарна и суха, *не любит свободы*...» (А. Н. Плещееву, 23. 1. 88). Чехов смело заявляет А. Н. Плещееву, стороннику радикализма: «Литература попала в плен двенадцати тысяч лжеучений» (6. 3. 88).

Чехов, как и Достоевский в свое время, испытывал на себе засилие идеологии, не имевшей пока возможности запретить печатание неугодных произведений. «Я ни разу еще не печатался у них и не испытал на себе их унылой цензуры, но чувствует мое сердце, что они что-то *губят*, душат, что они по уши залезли в свою и чужую *ложь*. Мне сдается, что эти литературные таксы,

длиннотелые, коротконогие, с острыми *мордами*, представляют собой поместь дворянских с крокодилами» (Маслову, 7. 4. 88).

Чехов был единственным из русских классиков, воздержавшимся продолжить время от сотрудничества в «толстых» журналах. Ярлыки, раздаваемые идеологами, Чехов воспринимал иногда и с юмором: «Дорогой Капитан!.. Итак, мы пантеисты! С чем Вас и поздравляю!» (Леонтьеву-Щеглову, 18. 4. 88). Письма представляют ценность не только биографического характера, — позволяют установить факты, искаженные «историографией» и трансформацию реального в искусстве. Чехов описывает с натуры имения, напоминающие «Вишневый» сад, рассказывает «...о старых запущенных садах, (...) поэтичных и грустных усадьбах...» (А. С. Суворину, 30. 5. 88).

Спустя 15 лет Чехов вдохнет жизнь в этот «устаревший шаблон», сопоставив красоту Сада с элементами нового, подмеченного им еще в 1888 году: «Третья дочь, кончившая курс в Бестужевке (...) не откажется от самой шаблонной любви, хотя и читала «Капитал» Маркса...» (А. С. Суворину, 30. 5. 88). Один из лидеров: «...полубог Воронцов — очень *вумная*, политико-экономическая фигура с гиппократовским выражением лица, вечно молчащая и думающая о спасении России» (А. Плещееву, 28. 6. 88). Чехов не был «равнодушным» наблюдателем: «Воронцов (Вева) мало-помалу разошелся и даже — о ужас — плясал вальс. Человечина угнетен сухою умственностью и насквозь протух чужими мыслями...» (Плещееву, 5-6 июля 1888 г.). Важен здесь основной признак *партийщины*: чужие мысли.

\* \* \*

Чехов-мыслитель предвидит логическое развитие идеологии: «...всякому *шарлатану* и волку в овечьей шкуре будет где лгать, лицемерить...» (Плещееву, 27. 8. 88). В «Вишневом саду», накануне 1905 года, центральной проблемой становится соотношение этих шарлатанов с «толпой», принимающей учение *на веру*, как «руководство к действию». Пищик — в курсе последних теорий: «Сейчас один молодой человек рассказывал в вагоне, будто какой-то... великий философ советует прыгать с крыш... «*Прыгай!*» — говорит, и в этом вся задача» (249). Это пародирование «Песни о Соколе».

Тема «идеология — массы» отражается в образе Епиходова: «Я развитой человек, читаю разные *замечательные* книги, но никак не могу понять направления (...) жить мне, али застрелить»

ся...)» (216). Епиходов напоминает «демоническую» фигуру Соленого; в одном из чеховских вариантов герой прямо говорит о себе: «Я не Солёный, а *Мятежный*» (302). Шарлотта: «— Ты, Епиходов, очень умный и очень страшный...». «Страшный человек» — так сестры называют Солёного, буреветника, реализующего свой радикализм — *убийством*, разрушая, одновременно с Наташей, — Дом интеллигентных людей. Револьвер Епиходова не наделен такой функцией, здесь действует «исторический» топор.

Как и во взаимоотношениях Пети с Аней, — у Епиходова с Дуняшей преобладает высокая материя: «...судьба относится ко мне без сожаления, как *буря* к небольшому кораблю (...) Вы читали *Бокль*?» (216). Философ «Бокль» нужен Епиходовым для самоутверждения и для нанесения удара столь же образованному сопернику (в данном случае — Яше). Слова Трофимова, Епиходова, Яши так хорошо воспринимаются любящими женскими сердцами, что в их глубокой научности не приходится сомневаться.

Чехов показал природу красивых слов: причины, обстоятельства их возникновения, функционирование. Художник оставлял место для будущего, для воображения читателя, приглашая его в соавторы; произведения как бы не имеют конца, последняя страница *свободна*. Гибель вишневого сада — вступление к рассказу о судьбе его героев, но поэтика содержит в себе — *ответы*. «Счастье» победителя — не долговечно, строится на песке; гибель сада — это разрушение устойчивой почвы; сад будет взывать к *возмездию*. «Победа» Облезлого опирается на глупость и наивность, которые в сочетании с жестокостью — приводят к самоуничтожению.

Чехов — «победителей» покарал смехом, настаивал на комедино-фарсовой интерпретации пьесы, — в реальной жизни еще не было гибели Сада. Лжи «высоких» слов Чехов объявил беспощадную войну: пафос Трофимова отражается в *словоблудии* Епиходова; революционный акт — уничтожение Сада — в *фокусах* Шарлотты: «...мой отец и мамаша ездили по ярмаркам и давали представления, очень хорошие. А я прыгала, (...) и разные штучки... (Достаёт из кармана *огурец* и ест.)» (215).

Просвещенный Яша репрезентует Заграницу, — Дуняша, с завистью: «Все-таки, какое *счастье* побывать за границей» (216). Судьба Сада далеко выходит за границы России, являя собой интернациональную проблему. «За границей все давно уже в полной комплектции», — резюмировал Епиходов, развивая мысли Трофимова и Яши об «*отсталости*» России. «Догнать и перегнать»

заграницу можно быстро и просто: уничтожив Сад. Это и было основным «фокусом» (Шарлотт-антвустующих).

Чеховский комизм построен на «противоречии» между словами и их *результатом*. История подтвердила этот принцип комического, дав материал для превосходного «водевиля»... Облезлый *многолик*, известен во многих ипостасях: Епиходов, Шарлотта, Яша несут в себе его дух, — разыгрывают тот же водевиль на «малой сцене». Удары топора сопровождаются бесовским смехом: «Приятно выкурить сигару на чистом воздухе...».

Рассказав свою биографию, Шарлотта как бы поощряет присутствующих к раздумьям: «сняла с плеч ружье и поправляет пряжку на ремне» (13, 215). Ружье не «выстреливает» в пьесе, как принято об этом судить. Но фокусница с ружьем (по аналогии с водевилем «Медведь») производит впечатление. Это заставляет Епиходова вспомнить о своем револьвере, и романс подогревает атмосферу: «...что мне друзья и враги...» (13, 215).

Затем следует философско-револьверная речь Епиходова: «Всегда ношу при себе револьвер. Вот он...». Вынув и показав (Дуняше, в первую очередь), он красиво и звучно выстреливает: — «Бокль!». Шарлотта, как бы салютуя ему, «надевает ружье». Епиходов: «Теперь я знаю, что мне делать с моим револьвером...» (13, 217). Вся эта *игра* с оружием происходит на фоне готовящегося уничтожения Сада.

«Человек с ружьем» в пьесе — это пока лишь Шарлотта-фокусница и Епиходов-недотепа (22 несчастья). Им противостоит лишь Гаев с биллиардным кием и Раневская с безудержной добротой. Пылкие тирады Облезлого усиливают эффект: сад сдается без единого выстрела, достаточно и *топора*. Чем более смешны в «революционной» глупости, фразерстве Трофимовы, Ани, Епиходовы, Шарлотты, Яши, — тем страшнее участь Сада, Фирса, Раневской, Вари. Этот прием можно обнаружить у Булгакова, Зошенко и других.

Оторванность от реальной жизни Трофимовых и Епиходовых компенсируется «Боклем», — XX веку он вылез боком, но звучит солидно, как Гегель и проч. Поэт заметил, что и философия здесь ни при чем: «Мы диалектику учили не по *Гегелю!*...». Симеонов-Пищик наслышан, например, о Ницше: «философ... величайший, знаменитейший... громадного ума человек, говорит в своих сочинениях, будто фальшивые бумажки делать *можно*» (230). Здесь и выясняется диалектика воздействия на толпу Облезлого. Рецепт спасения должен быть простым: уничтожить «старый» сад, а «насадить»... «Делать *фальшивые бумажки*» — водевильная формула.

Трофимов поучает: «...в конце концов, вы могли бы перевернуть землю» (230). Симеонову-Пищику непонятно, зачем бы это ему понадобилось «*переворачивать*» землю, не лучше ли сохранить для дочери. Он не скрывает, что не читал Ницше (Дашенька говорила), и Епиходов, разумеется, не читал Бокля. Трофимов, надо полагать, читал совсем *другие* «замечательные книги»... Но важно показать свою образованность.

Эта смешная — 100 лет назад — массовая тенденция показана Чеховым во многих юмористических рассказах, начиная с «Письма к ученому соседу» (1880 год). Автор письма хочет доказать свою приверженность науке и при этом наперед формулирует суть тоталитарного мышления: «Этого не может быть, потому что этого не может быть *никогда*» (1, 14).

Трофимовы неспособны видеть жизнь в ее действительных красках и формах. Все понимается ими лишь сквозь призму окостеневшего «изма»: старый сад — непременно «*продукт* крепостничества»... Предупреждение Чехова «дошло» позже: «...пьеса во многом *пророческая*... Чехов точно предчувствовал приближающийся безобразный разгул злых и темных сил человеческого духа...»<sup>88</sup>.

Инсценировка «Братьев Карамазовых» и «Бесов» многое дала актерам, Москвин «...сроднился через свою сценическую работу с Достоевским, его Епиходов получил еще несколько иной ответ, какую-то трагикомическую окраску»<sup>89</sup>.

Бокль («живее всех живых») помогает Епиходовым подменить жизнь — историческим *оптимизмом*: «...конечно, если взглянуть с точки зрения (...) я с улыбкой гляжу на свою судьбу (...) я, позволю себе так *выразиться*, только улыбаюсь, даже *смеюсь*» (237-238). (Ср. «армянское радио».) Епиходов смеется в самых неподходящих ситуациях; смех Яши вызывает омерзение; оптимизм Трофимова — смех. Все это можно назвать «*антиюмором*»: гибель сада и людей вызывает — с «идейной точки зрения» — положительные эмоции.

Яша гонит свою мать, обманывает Дуняшу, желает смерти Фирсу, — презирает Россию, народ: «Простой народ прощаться пришел. Я такого мнения, Ермолай Алексеевич, народ добрый, но *мало* понимает» (242). Чехов показывает, что именно понимает Яша: «Счастливо оставаться! (Пьет.) Это шампанское не настоящее, могу вас уверить (...) Вив ля Франс! ...Насмотрелся на невежество — будет с меня» (247). Яша говорит плачущей Дуняше (еще недавно бывшей «*огурчиком*»): «...Что же плакать? Ведите себя *прилично*, тогда не будете плакать» (247). Уже в начале он заявляет ей о высоких моральных требованиях: «(...) Я

больше всего не люблю, ежели девушка дурного поведения» (ср. с моралистом в рассказе «Бабы»). Дуняша: «Я страстно полюбила вас, вы образованный, можете обо всем *рассуждать*».

Здесь автор дает «паузу»: «Да-с... По-моему, так: ежели девушка кого любит, то она, значит, безнравственная» (217). Яша не уступает Трофимову в пристрастии к глубокомыслию, он не обременен «абстрактным гуманизмом». На просьбу Раневской узнать, кому продано имение, Яша *смеется*... Неприязнь к Фирсу поясняет его отношение и к Саду: «Надоел ты, дед. (Зева-ет.) Хоть бы ты скорее *подох*...» (236). Епиходов также торопит смерть Фирса (Сада): «Долголетний Фирс, по моему окончательному мнению, в починку не годится, ему надо к праотцам» (246).

По поручению *матери* Аня спрашивает: «Фирса отправили в больницу?». Яша: «(Обиженно.) Что же спрашивать по *десяти* раз». Когда Варя справляется о судьбе Фирса, то Аня *спокойно* отвечает: «Отвезли» (246).

Такой подход к человеку (и саду) Трофимовы называют — «смотреть правде в глаза». Яша и Епиходов — ученики Облезлого, — тема *смердяковщины* дана недвусмысленно. «Забитый» в доме Фирс — симптом Новой жизни (ср. «Палата № 6»). Смердяковы хорошо усвоили тирады Трофимовых: «(...) вы сами видите, *страна* необразованная, *народ* безнравственный (...) а тут еще Фирс этот ходит, бормочет разные неподходящие слова» (236). Вспоминая о «*воле*», Фирс говорит «*неподходящее*»: «И помню, все рады, а чему рады и сами не знают. ...а теперь все *враздробь*, не поймешь ничего» (221-222).

Тема людской разногласицы усиливается предостерегающим знаком: «Все сидят, задумались. Тишина. Слышно только, как тихо бормочет Фирс. Вдруг раздается отдаленный звук, точно *с неба*...» (224). Фирс объясняет: «Перед несчастьем (...) и самовар гудел бесперечь». Та же символика Катастрофы и в «Трех сестрах». Маша: «У нас незадолго до смерти отца гудело в трубе. Вот точно так» (13, 143). «Все *враздробь*»... «Человечество *идет* вперед»...

Со словом «идет» Чехов разыгрывает водевиль: «Слышно, как в передней кто-то быстро *идет* по лестнице и вдруг с грохотом падает вниз. — «Петя с лестницы упал!» (13, 235). Падение — накануне «полного» торжества. Ситуация водевильная, «цирковая». К Новой жизни Трофимов идет в грязных галошах, разыскивает их на протяжении всего последнего действия. «...Мне кажется, ехать уже пора (...) Чёрт его знает, где мои калоши. Пропали...». Пока движение «вперед» заторможено. Трофимов уже тревожно повторяет: «А калош моих нет!» (244).

Не видать человечеству счастливого будущего... «Варя (из другой комнаты). Возьмите вашу гадость! (Выбрасывает на сцену пару резиновых калош.)». Резиновая «гадость» идеологий — на сцене истории; «...это не мои калоши!» — отвечает Трофимов. Чужие калоши он не может и не хочет принять — дело принципа. Свой *путь* — свои калоши. Это принципиальное отличие старой гвардии, старых «идеалистов». Яша без зазрения совести выпивает *чужое* шампанское (правда, во здравицу Новой жизни). Трофимов так бы не поступил. Лопехин, сам выходец из народа, прямо заявляет Яше: «Это называется вылакать...» (250).

Водевиль продолжается, потому что продолжается поиск калош («идеи»). И лишь в самом конце сердобольная Варя спасает Трофимова. Чехов не скупится на подробности. Варя обращается к Трофимову «со слезами»: «И какие они у вас грязные, старые...». Трофимов обретает бодрость: «(Надевая калоши). — *Идем, господа...*» Гаев, как и Варя, «сильно смущен, боится заплакать». «Любовь Андреевна и Гаев (...) рыдают сдержанно, тихо, боясь, чтобы их не услышали».

Облезлый внушает *страх*, при нем *боятся плакать*, — теперь будет господствовать «исторический оптимизм»... Трофимов привязан к старым «калошам», потому что они принадлежали Учителю, Серебрякову: «Жарко, душно, а наш великий ученый в пальто, в калошах, с зонтиком и в перчатках (13, 66). Это его *мундир* («генералиссимуса»): «(...) посмотри, шагает, как *полубог* (...) Какое самомнение. Какие претензии!».

Дядя Ваня лишь спустя 25 лет понял, что все это — игра, вводившая в заблуждение наивных. Одним из них был Трофимов, который, в свою очередь, подготовит учеников. «Порядки! (...) встает в 12 часов (...) *ночью* читает и пишет, и вдруг часу во втором звонок...» — говорит няня о «*порядках*», введенных Серебряковым. XX век повторил это; сколько десятилетий понадобится, чтобы «Учителя» были низведены с пьедесталов. «Сколько их еще *будет!*» — говорят после похорон Учителя («Человек в футляре»).

И тут фигурируют трофимовские калоши: «...человечек, ходивший всегда в калошах и с зонтиком, держал в руках... весь *город*». Беликов «...*прищуривал* глаза и, подняв палец, произносил: — Антропос!» («Все — ради *Человека!*»). «...в нашем городе стали бояться всего. *Боятся* громко говорить, посылать письма, знакомиться, читать книги...». Массовый потребитель покорно идет за Учителями: «Да. Мыслящие, порядочные, читают и Шедрина, и Тургенева, разных там Боклей и прочее, а вот *подчинились же, терпели...*»



«...Ты умеешь есть, умей же и работать. Ты вот сейчас глотнул, но не подумал, вероятно, что этот глоток стоит денег, а деньги добываются трудом. Ты ешь и думай...». И это прочли у *Боклей*. Так приучали «думать» и Облезлого в юности — это «стриженный гимназист» выслушивает наставления своего передового отца в рассказе «*Необыкновенный*». В журнальном тексте атмосфера этого дома описана так: «...даже в воздухе пахнет тиранией и деспотизмом... еще немного — и стены упадут, не вынося *давящего* присутствия необыкновенного человека».

Что плохого в *словах*: «Я и сам тружусь... Несправедливости я не люблю...». Но важно при этом «бесстрастное, *деревянное* выражение лица» и то, что герой торгуется с акушеркой, которую должен срочно привести к жене... и «заметно старается идти по *гладким* камням, чтобы не испортить калош». У Трофимова, спустя много лет — эти «калоши». Для Чехова не имеет значения, каков «ранг» героя (учитель, неизвестный городской житель), так же, как несущественна его партийная принадлежность. Эту обстановку Чехов «моделирует», предупреждает, что такое «состояние» возможно, если восторжествует *замкнутая* система.

При этом не существенны те или иные «пункты» программы, личные качества Учителя. «Замкнутость» также может быть различна во времени и пространстве, не столь важны национальные различия, *состав крови*, — состав преступления — *одинаков*...

Современники Чехова замечали, что автор отступает от «типичного», берет исключительное. Директор императорских театров В. А. Теляковский записал после спектакля «Дядя Ваня»: «А может быть (...) это действительно современная Россия, — ну, тогда дело дрянь, такое состояние должно привести к катастрофе...»<sup>90</sup>. Театр, как и в постановке «Вишневого сада», посредством натурализма хотел убедить зрителей в фотографической «*точности*» воспроизведенной жизни. По сей день это «заштамповано». Чехов дает возможность прозреть — на примере сконструированной им «безысходной» ситуации. Дядя Ваня «проиграл» жизнь, посвятив ее Серебряковым, но — не утратил еще способности противостоять (хоть и неудачные — но *выстрелы* в противника) и осознать сущность партийщины.

Идеологи возмущались «реакционным пессимизмом» Чехова. О чем грусть? Ведь это гибнет *старый*, ненавистный им сад. Основоположник социалистического «реализма» — о пьесе: «...не производит впечатления крупной *вещи*. Нового — ни слова. Всё — настроения, идеи — если можно говорить о них, — лица — всё

это уже было в его пьесах. Конечно, красиво и — разумеется — со сцены повеет на публику зеленой тоской. А о чем тоска — *не знаю*»<sup>91</sup>. Можно верить, что неприязнь к произведению здесь искренна, т. к. письмо адресовано не Чехову (там Горький рассыпается в комплиментах), но своему единомышленнику.

Студент писал Чехову: «Лопухин и студент — это друзья, они идут рука об руку «к той яркой звезде»... Аня — олицетворение свободы, истины». «...Вашу пьесу можно назвать страшной, кровавой драмой, которая, не дай Бог, если разразится. Как жутко, страшно становится, когда раздаются за сценой глухие удары топора!! Это ужасно, ужасно! Волос становится дыбом, мороз по коже!...» (13, 502). Но «старую гвардию» это не пугало. С самого начала они увидели «превосходство» Горького: «Я верю в тебя, верю несравненно больше, чем в Чехова. Чехову шири не хватает. Знаешь, у него все же душа *маленькая*, душа русского *интеллигента*»<sup>92</sup>.

Так они думали и верили... Словно Аня Раневская. Чехов, вообще интеллигенция, — «не заслуживали» их доверия. После «победы» интеллигенцию вырезали, а Чехова по-новому «интерпретировали». Достоевского и Толстого легко было «разоблачать»... С Чеховым приходилось труднее, — его философия *спяна* с текстом произведения.

И при этом ясно им: Чехов не приемлет партийного мышления, «...не наш это человек». Цепляется за «старую культуру»... Появилась была надежда на Чехова в связи с рассказом «Невеста», но когда повнимательней вчитались, то увидели: опять не то, «...такие девицы, как ваша Надя, *в революцию не идут*» (Вересаев; 10, 466).

Все партии враждебно относятся к объективной манере письма: Чехов не дает оценок персонажей, готовых рецептов, требует самостоятельной *умственной* работы. «Русская мысль» (№ 3, 1890) опубликовала заметку, где Чехов был отнесен к «жрецам беспринципного писания». «Я, пожалуй, и не ответил бы на *клевету*, но на днях я *надолго* уезжаю из России, быть может, *никогда* уже не вернусь, и у меня нет сил удержаться от ответа.

Беспринципным писателем или, что одно и то же, прохвостом я никогда не был» (П., 4, 56). Добровольная поездка на каторгу воспринималась как отъезд на чужбину (Чехов уже кровохаркал). Тема прощания с родиной, домом не случайна в последних пьесах Чехова. В юности — вынужденный переезд семьи. Позже — мучительная «ссылка» в Ялте. На Сахалин Чехов поехал для ознакомления с каторгой, — не утратил веры в возможность мирного совершенствования России: «Последние два мани-

феста — насчет сибирской дороги и ссыльных — мне очень понравились. (...) Это серьезный шаг... (4, 234).

«Милый мой, если бы мне предложили на выбор что-нибудь из двух: «идеалы» ли знаменитых шестидесятых годов или самую плохую земскую больницу настоящего, то я, не задумываясь, взял бы вторую» (Суворину, 24. 12. 1890). Чехов иронизирует: «Баронесса Иксуль (Выхухоль) издает для народа книжки. Каждая книжка украшена девизом «Правда»; цена правде 3-5 коп. за экземпляр» (4, 149). Предугадано с точностью...

Антидогматизм Чехова не означал нигилистического отрицания надобности мировоззрения, как стало модно утверждать сегодня. Чехов твердо знал различие между добром и злом, его симпатии и антипатии *явны*, логичны. Другое дело, что он ниспровергал *шаблоны* и стереотипы. Все творчество Чехова посвящено подвижническому служению нравственности, «...которая дала нам во время оно Иисуса Христа...» (4, 44).

Хотя после Сахалина популярность Чехова выросла, но продолжающаяся дружба с Сувориным и неприятие «идеалов» — многих раздражало: «Меня окружает густая атмосфера *злого* чувства, (...) кормят обедами, поют мне пошлые дифирамбы и в то же время готовы меня съесть. За что? Чёрт их знает. Если бы я *застрелился*, то доставил бы этим большое удовольствие девяти десятым своих друзей и почитателей. (...) Не люди, а какая-то *плесень*» (М. П. Чеховой, 14. 1. 1891).

«Пошлые дифирамбы» Чехову пели и при постановке «Вишневого сада» (см. 13, 514), желая заполучить его для своих издательств. Отъезду на Сахалин сопутствовала атмосфера, аналогичная времени работы над «Вишневым садом»: «У нас грандиозные студенческие беспорядки (...) начальство запретило водить на казенные квартиры девиц, подозревая в сих последних не одну только *проституцию*, но и *политику*» (Чехов — Суворину, 9. 3. 90).

Писатель знает, что при всей этой «активности» студент «...учится в университете, за редкими исключениями, *гнусно*» (там же). Чехов показал взаимосвязь между «беспорядками» и быстро выросшей в пореформенной России «массой» *полуинтеллигенции* (Шелестовы, Львовы, Солёные, Трофимовы, Епиходовы и мн. др.). Для владеющих грамотой стали доступными лозунги Облезлого барина. Работник типографии писал Чехову по поводу «Вишневого сада»: «...в пьесе изображено то будущее...», которое *расцветет* «...на старых обломках» (см; 13, 507).

Чехов писал: «Черти поганые! Не работайте больше у этих *облезлых философов*, и я тоже работать не буду» (15. 3. 92 — Н. Ежову). Спустя 10 лет «облезлый философ» воплотился в Тро-

фимова. Чехов мечтает о *своем* вишневом саде: «...я в лесном участке (150 дес.) построю хутор (...) заведу там (...) вишневый сад и буду жить, как старец *Серафим*» (11. 5. 92 — А. С. Киселеву). О том же пишет Суворину: «Я жалел, что Вас не было, когда цветущий сад был *белым* и пели соловьи». И здесь психологические ощущения, известные по «Вишневому саду»: «Чтобы имение нравилось, надо в нем родиться или связать с ним приятное воспоминание (...) я привык и к полю, и к деревьям, и к людям, и чувствуя себя *дома*» (15. 5. 92).

Сад — как символ 1000-летней традиции; Чехов писал из Мелихова: «Пасхальную утреню пели мы, т. е. моя фамилия и мои гости, молодые люди. Вышло очень хорошо и стройно, особенно обедня. (...) Кругом много леса. Изобилие скворцов. А скворец может с полным правом сказать про себя: пою Богу моему, дондеже есмь» (Суворину — 6. 4. 92). Чехов до конца своих дней отстаивал единство, — способное предотвратить Катастрофу. Раневская — такая же «помещица», как и Трофимов — «студент». Это лишь *внешняя* оболочка сюжетной линии, хотя официальная критика настаивает на «классовом» содержании.

Чехову не надо было «открывать Америку» — до него уже были написаны сотни произведений о судьбе помещичьих усадеб. Еще за 5 лет до «Вишневого сада», в рассказе «У знакомых» писатель брал эту тему, но в *ином* ключе (10, 354). Чехову нужна была фабула, не вызывающая сомнений с точки зрения «правдоподобности». Содержание произведений не совпадало с внешней «простотой»: как трагедия «Трех сестер» — не в трудностях «переезда» в другой город. Важно то, что Раневская (ср. Липа в «В овраге») *беспомощна* в жизни, как ребенок. Хорошо известно, что далеко не все студенты в России избрали своей профессией демагогию. Важно не то, что уменьшится «рыночная продажа вишен», но важно для Чехова, что *может* погибнуть Россия.

Чехов приступил к работе над пьесой в 1901 году и продолжал до 1904 г., т. е. именно в то время, когда Облезлые («Плехшановы») активизировали свою деятельность. *Беспомощность* одних — увеличивает шансы других. Такое общественное состояние (аналогичное положению Свободного мира в наше время) и показал Чехов. Андрей Белый уловил высокую символику пьесы: Чехов как бы разгладил «складки жизни, и то, что издали кажется теньными складками, оказывается *пролетом* в Вечность» (13, 515). Это была полемика с Брюсовым и Мережковским, *новое* восприятие Чехова. Но «пролет в Вечность» у Чехова — грозит *необратимостью*, крушением *мироздания*.

Суворин хорошо понял предупреждение Чехова: «*Говорят, наслаждаются природой, изливаются в чувствах, повторяют свои излюбленные словечки, пьют, едят, танцуют — танцуют, так сказать, на вулкане, накачивают себя коньяком, когда гроза разлилась...*». Суворин назвал «Вишневый сад» *лучшей* драмой Чехова, заметив, что литературные достоинства пьесы значительно выше уровня ее исполнения в Художественном театре. Суворин писал: Чехов — «не дворянин по рождению», но «...не плюет на дворянскую жизнь», понимая, что «разрушается нечто важное», что «это трагедия русской жизни...» (13, 512). (Издатель крупнейшей в России газеты сам был выходцем из «*мужиков*», всего достиг талантом и энергией, что сближало его с Чеховым.)

О Трофимове Суворин замечает: «...говорит хорошие *речи*, приглашает на *новую* жизнь, а у самого нет хороших калаш». Зная о роли «бытовой детали» в творчестве Чехова, Суворин понял символику пьесы. Еще работая над «Ивановым», Чехов в письмах и частых дружественных беседах делился с Сувориным сокровенными мыслями. В статье Суворина сделано еще одно важное замечание: схожесть речей Трофимова и Гаева: Облезлый обучался у *Гаевых* «красноречию», демагогии, как *Петр* Верховенский. То, что один из «передовых» становится палачом, а другой — жертвой, — «узаконено» ХХ веком.

Чтобы подчеркнуть *призывные* монологи Трофимова, театр потребовал изменить финал Действия II. В прежней редакции оно заканчивалось превосходной по комизму беседой Фирса и Шарлотты. Станиславский жаловался, что это «снижало *настроение* действия»; «...когда мы дерзнули предложить Антону Павловичу выкинуть *целую сцену* (...) он сделался очень грустным, *поблел от боли*, которую мы ему причинили тогда, но, подумав и оправившись, ответил: «Сократите!» (13, 474).

\* \* \*

«Студенчество» Трофимова («лакей» Неизвестный) — *маскировка*: «Ему 50 лет скоро, а он все еще студент», — с иронией замечает Лопухин. Эти намеки не обижают «борца»-профессионала: «Да, я облезлый барин, и *горжусь* этим!». Только в разговоре с Аней он примолаживается. Но, как показывает Чехов, решающее — за *фразами*: «Вот оно, счастье, вот оно *идет*, подходит все ближе и ближе», — т. е. что-то вроде агитации-гипноза, «*религии*» ХХ века... Подходило не «счастье», а Варя, разыскивающая Аню, — Чехов явно клонит к водевилю (13, 228). Варя,

однако, *не уберегла* Аню-ребенка, — так решается судьба Сада.

Трофимов и Аня принимают участие в фокусах Шарлотты. Пародируя их взаимоотношения, фокусница «чрево вещает»: «Вы такой хороший мой идеал». И в ответ — «Голос: «Вы, сударыня, мне тоже очень понравился» (13, 231). На правах иностранки Шарлотта «путает» мужской и женский род, но для «идеологической» любви это не имеет значения. При хорошей игре комических актеров раскрывается авторская мысль: какие «фокусы» взрослые люди выкидывают с разными «идеями» — и чем это *кончается*.

Задолго до «Вишневого сада» Чехов высмеивал «идеалы» *московских* «облезлых философов»: «...беру ее за талию (...) как сочетать такое честное направление с такой пошлостью, как любовь? Что сказал бы Протопопов (...) — Хорошо, я буду любить вас, но с условием, что вы *высоко* будете держать знамя...». «И когда я *держу* ее в своих объятиях, она шепчет: — Будем бороться вместе...» («В Москве», 7, 504). Протопопов — один из передовых критиков: «— Вы читали последнюю статью Протопопова? — спрашивают меня губы сердечком. — Это откровение!» (7, 504). «В Москве» автор конкретизирует, что именно так нравится «знаменосцам», какие традиции они «высоко несут»: «Иван Иванович Иванов своею страстностью и силой убеждения напоминает *Белинского*. Он моя отрада...» (7, 504).

В «Именинах» Чехов дал оценку «идеалистам», за что последовала отповедь Протопопова: «Язвительная характеристика людей 60-х годов — это ряд *ничтожнейших* придирок и *дешевеньких* насмешечек над внешностью». За Протопоповым стоял сам Вождь народников (8, 423). Что касается внешности, то опять перед нами «*плешивый*» (символическая, «старческая» плешь). «Каким Ольга Михайловна знала его еще в детстве, таков он и теперь — даже плешь не стала больше» (7, 547; текст, сокращенный затем по «доброму» совету *Плещеева*). Будет запечатлен навечно в «Вишневом саду» в своей неизменной «облезлости» (потом скажут — «*сократовский лоб*»).

Идеологов раздражала в Чехове не только манера внешней рисовки «героев», он обнажил сущность партийных демагогов всех времен и народов: «За обедом, за чаем, на гулянье, в экипаже, в лодке, всегда неизменно говорит он об *идеалах*, (...) о темных силах, о науке, о литературе, декламирует с чувством стихи (...) будущее он называет *грядущим*, молодых людей — молодою силой или подрастающим поколением, *мужиков* — народной نیروю...» (7, 547).

Чехов показал целый ряд «идейных» актеров, влюбленных в свою *красивую* роль, где всё ложь, притворство, игра. В их речах, как и в «Вишневом саду», встретим... «всяких там Боклей, Прудонов» и т. п. Игра в идеологию, показывает Чехов, присуща людям, как и *алкоголизм*, — «опьянение» сладостно: «Напускная поза, напускной тон, каждый шаг и каждое слово — все это в пределах *роли*. (...) Тщеславие, мелочность и ложь, ложь, ложь без конца. Но, Боже мой, перед кем лгать, перед кем играть роль, перед кем ломаться? Перед людьми, половина которых не умна и ничтожна, а половина несчастна...» (7, 541). Самообман и беспробудное опьянение не только вождей-идеологов, но и «народных масс» — отлично характеризует XX столетие. «Ложь — тот же алкоголизм. Лгуны лгут и *умирая*», — писал Чехов в ответ на «сомнения» Плещеева.

\* \* \*

Делая Трофимова «студентом», Чехов учитывал, что по незнанию жизни молодежь более податлива «идейному алкоголизму»: «...там, в московском кружке много изо дня в день говорили о науке, о народе и о честном образе мыслей (...) казалось, даже воздух *сперся* и застыл оттого, что все мыслили на один образец, говорили изо дня в день одно и то же, молились всё одним и тем же *богам*...» (7, 542). Чехов всем творчеством ниспровергал «божков», оспаривая мнение, что «один в поле не воин».

Тогда... «нужна» была «Искра» — и вспыхнул пожар, в котором сгорели Три Сестры и Вишневый Сад. Не случайно топор и пожар — главные *символы* разрушения — учтены Чеховым. Незадолго до смерти он сказал: «Мы переживаем такое же время, какое переживали наши отцы накануне Крымской кампании. Только нас ожидает еще *худшее* испытание...»<sup>93</sup>. В начале апреля 1904 года стало известно о серьезных потерях флота в войне с Японией и о гибели адмирала Макарова. В это время в Петербурге шел «Вишневый сад» и Книппер-Чехова писала мужу об «ужаснейшем настроении общества»... Письма Чехова показывают понимание им опасности революционных потрясений. Но называют «вполне правдоподобными», напр., воспоминания В. И. Киселева, опубликованные в 1940 году; Чехов якобы заявил студенту: «...Уже заря свободы наступает, рассеется тьма, не будет у нас полицейских (...) Не будет попов» (ЛН, 68, стр. 464). И. Бунин приводит много подобных «воспоминаний»<sup>94</sup>, напр., Т. Щепкина: «Чехов был настоящий *русский* писатель, настоящий русский человек. Он

ни в коем бы случае не покинул родины и с головой ушел бы в строительство той *новой* жизни, о которой мечтал и он и его герои...»

«Несчастливая старуха!...» — замечает Бунин (стр. 392).

«*Несчастливая*» хорошо уловила новые веяния в официальной идеологии. Получалось, что Бунин, например, не «настоящий русский». То же самое подчеркивает Бунин и в книге Ермилова о Чехове: «Чудесный образ *русской* девушки, вступившей на путь борьбы за то, чтобы перевернуть жизнь, превратить всю родину в цветущий сад».

«Перевернули! *Превратили!*...» — комментирует Бунин (стр. 377). «...Более бесстыжих... во всей истории человечества не бывало!» (стр. 378). О «предыстории» этого — Чехов писал: «Я ненавижу ложь и насилие во *всех* их видах» (Плещееву, 4. 10. 88).

Серебров вспоминает: «...Я не поспешил на похвалы автору «Буревестника». — Извините... Я не понимаю... — *оборвал* меня Чехов с неприятной вежливостью человека, которому наступили на ногу. — (...) «безумством храбрых» в политике ничего еще не делалось»<sup>95</sup>. Чехов отдавал себе отчет в том, что это была не «политика», а «*рубка Сада*». Буревестник подтверждает: «Я вовек не забуду этой битвы! Дрались — дико, *зверски* (...) в сумраке событий притаился огромный черный зверь и ждет и соображает, кого *пожрать*. А студентики (...) Погибнут или победят — *неважно*, важна драка...»<sup>96</sup>.

Авторитетные источники: «Широкое освещение фактов студенческого движения 1901 г. и последующих годов давала ленинская «Искра»... Серьезное политическое значение вновь начавшейся борьбе студентов придавал В. И. Ленин, в работах которого за 1901-1903 гг. имеется много откликов на студенческое движение, в том числе две статьи, целиком посвященные этой теме...»<sup>97</sup>. А. Пешков: «В Харькове мне предложили не выходить из вагона на вокзал. Я вышел. (...) И вдруг мы с Пятницким, стоя на площадке, слышим над нами, во *тьме*, могучий, сочный такой, знаешь, боевой *рѣв* (...) Это было хорошо, дружище!»<sup>98</sup>.

«Положительный» стереотип XX века — Данко, ведущий толпу... Надо, однако, чтобы у товарищей не было зависти: «Все сие рассказывается тебе, товарищ, не ради возвеличения Горького в твоих глазах, а во свидетельство настроения, которым всё более проникается *лучшая* часть русской публики» (там же). В периоды массового психоза («революционная ситуация») «площадная» толпа приходит в восторг от любой демагогии. Позже — отрезвление, но *масса* приобретает новую психофизиологию:



Чехов — «в самом большом и серьезном не вызвал энтузиазма», — пишет М. Каллаш. «Чехов по своему мироощущению оказывался стоящим *одиноко* в современной толпе. (...) В то время как крикливо прославленный (...) Горький...»<sup>99</sup>. Только спустя десятилетия Россия и весь Мир (в ожидании той же участи) *начинает* по-новому воспринимать Чехова: «...становится гораздо ближе, во многом понятнее и неизмеримо значительнее, чем прежде» (там же). Не для всех: партийно-догматически «мыслящие» и *сегодня* отвергают «скептика»...

Бунин подтверждает верность анализа Марии Каллаш: «писатель времен Чехова был стеснен и подавлен (...), навязывали ему свои вкусы, *оценки*, свои злобы дня. И чем талантливее был автор, тем настойчивее всё это ему *навязывалось*, тем решительнее от него требовали, чтобы он эти определенные *лозунги* провозглашал...» (там же). Об этом свидетельствует, к примеру, раздутый «академический инцидент». Бунин раскрывает подоплеку дела: «...всякий почетный академик мог, приехав в какой угодно город, потребовать (...) зал для лекций — и без всякой *цензуры*. Можно себе представить, *как бы* стал пользоваться этим правом Горький...

А Горький находился под *судом!*» (стр. 83). Чехов и не собирався выдвигать Горького в Академию: «...когда посылал А. Н. Веселовскому список своих кандидатов, Горького не выставил, будучи человеком умным и трезвым» (стр. 84).

Например, о повести «Трое» — Чехов писал: «Что-то удивительно *дикое*. Если бы написал это не Горький, то никто бы читать не стал...». Зато с точки зрения партийной: «нужная и своевременная книга», — как сказал Ленин о «Матери» Горького. «Нужной» была и фигура «выходца» из народа: «...продолжал говорить, изредка быстро взглядывая на Чехова, стараясь *уловить* его впечатление. Говорил он громко, якобы от всей души, с жаром, и всё образами, и всё с *героическими* восклицаниями, нарочито грубоватыми, первобытными...» (Бунин, стр. 222).

К «диалогу» они никогда не были склонны: «...он мог вести *монологи* хоть с утра до ночи и все одинаково ловко, вполне входя то в ту, то в другую *роль*; в чувствительных местах, когда старался быть особенно убедительным, с легкостью вызывая даже *слезы* на свои зеленоватые глаза» (Бунин, 221-223). Актерские «слезы», рассчитанные на массового потребителя, — легли в основу идеологии XX века. Чехову пишет сын издателя «Русской мысли»: «...начальство сбито с толку, введен *новый* способ борьбы (...) и *марксисты* приветствуют торжество осуществления практической программы Маркса»<sup>100</sup>. Михаил Лавров пишет

в стиле Горького: «Пора осознать необходимость гибели, (...) раскрашивая и идеализируя гибнущих...» (там же). «*Раскрашивать*» они умели.

На самом же деле в искусственно вызываемой «рев. ситуации» — не было ничего «закономерного», ее еще можно было предотвратить, необходимо было глубокое осознание возможной опасности. Чехов в «Дяде Ване», «Трех сестрах», «Вишневом саду», в «Архиерее» — предупреждает об этом, моделирует возможную катастрофическую ситуацию именно потому, что в обществе были еще *здоровые* силы.

Аналогичная ситуация была после царевубийства 1881 года. Как уже упоминалось, накануне этого перелома в истории России народник Сергей Михайлович Степняк-Кравчинский прославлял Веру Ивановну Засулич, стрелявшую в Трепова: «Героиня!.. Отдаленное потомство, разбив оковы, свободное, *счастливое* — тебе воспоет *хвалебную* песню»<sup>101</sup>...

М. Лавров сетует на отсутствие поддержки: «Понятно, отцы сумрачны и, как всегда, рассудительны. Сочувствия со стороны *общества* незаметно, да и *не нужно* — никто не требует» (ЛН; 68, 454). Но беда, оказывается, не только в «порочной» рассудительности отцов — даже молодежь не с ними: «*Мало* студентов, которые хорошо понимали бы всю важность настоящих событий, еще меньше найдете вы этих понимающих в обществе» (там же). «История» показала, что обычно — достаточен лишь «авангард», немногочисленный, как учил Сергей Нечаев, Петр Ткачев, Ульянов и др. — и «несознательное» общество будет *обуздено*. Отсюда и предчувствие победы: у Трофимова, Горького. Чехов — видел процесс насилия над Россией: «...эти бунтующие студенты *завтра* станут *прокурорами* по политическим делам» (...) — он пренебрежительно махнул рукой и не продолжал разговора»<sup>102</sup>. Чехов показал в своем творчестве, что партийщина калечит и самого «идееносителя».

Мейерхольд писал Чехову: «Жизнь моя представляется мне продолжительным, мучительным кризисом какой-то страшной затяжной болезни (...) Мне будущее не страшно, лишь бы скорее конец, какой-нибудь конец»<sup>103</sup>. Мейерхольд уловил трагизм Сада: «...незаметно для людей входит *Ужас*: «Вишневый сад продан». Танцуют. «Продан». Танцуют. И так до конца. (...) люди *беспечны* и не чувствуют беды. В Художественном театре (...) хотели изобразить скуку. Ошибка. (...) Беспечность активнее. Тогда *трагизм* акта сконцентрируется»<sup>104</sup>.

Андрей Белый писал об этой же сцене: «...исступленно пляшут *маски* ужаса (...) когда свершилось семейное несчастье».

«...Чехов — художник-реалист. Из этого не вытекает отсутствие у него *символов*», — констатировал А. Белый (13, 515)<sup>105</sup>. Но из Чехова сделали «натуралиста». Бунин заметил, что театр — «подтягивал» Чехова к Горькому, писал об ...«истерике Ани» в революционной интерпретации МХТ: «Мы насадим наш новый сад, *роскошнее* этого...». «А рядом со всем этим студент Трофимов, в некотором роде 'Буревестник'...». Логичным становилось «разоблачение врагов»: «...Гаева, (...) для изображения аристократизма которого Станиславский все время с противной изысканностью чистил *ногти* носовым батистовым платочком» (217).

Бунин устанавливает закономерность между подчинением искусства — идеологии и судьбой театра: «...приказали присвоить ему имя — Горького, автора лубочного и насквозь фальшивого «Дна», (...) хотя когда-то Немирович торжественно, публично, во всеуслышание всей России сказал Чехову: «Это — *твой* театр, Антон!». Бунин видит прямую связь между судьбой Чехова и России: ...«Вся Россия, переименованная в СССР, покорно согласилась на самые наглые и идиотские оскорбления русской исторической жизни: город Великого Петра дали Ленину, древний Нижний Новгород превратили в город Горький...» (217-218).

Чехов связывал надежды не с классами, партиями, — а с творчеством, культурой — поэтому такое значение приобретает *свободная* личность: «Я *верю* в отдельных людей, я вижу *спасение* в отдельных личностях, разбросанных по всей России там и сям, — интеллигенты они или мужики, — в них *сила*, хотя их и мало...» (И. Орлову, 22. 2. 99). Чехов не возлагает никаких надежд на Трофимовых: «...стоит только студентам и курсисткам выйти самостоятельно на дорогу (...) и надежда наша и будущее России обращается в *дым*...»

Епиходовы уверовали в «научность» речей Облезлого, Москвин — хорошо уловил эту «тягу к просвещению», — прислал Чехову свою фотографию с соответствующей дарственной надписью: «...я должен выразиться о себе между прочим что я очинь *развитой* человек. Я читаю всевозможны Ваши учены сочинении. Но ни как немогу понять в них себе Вашево *направления*(...) Известный Вам Епиходов... Он же псевдоним» (ЛН, 68). Епиходов был псевдонимом массы, подчинявшейся Облезлому.

В «Скучной истории» сказано: «...главный элемент *творчества* — чувство личной свободы...». Бунин часто подчеркивает «редкую силу» Чехова, давшую возможность «*не склониться* ни перед чьим влиянием» (...) «чувством личной свободы и отличался Чехов, не терпевший, чтобы и других *лишали* ее, и становив-

шийся даже *резким* и прямолинейным, когда видел, что на нее посягали (стр. 59). За это партийщина «воздала должное» Чехову: «Успех, который он имел, очень долго, до *смешного*, не соответствовал его заслугам».

Отказываясь от «популярности», Чехов не мыслил творчества в рамках «программы»: «...эта свобода не прошла ему *даром*, но Чехов был не из тех, у которых две души: одна для себя, другая — для *публики*. (...) Он буквально с болью и *отвращением* смотрел на все те приемы (...) приобретения успеха. — А вы думаете, что они — писатели! Они — *извозчики!* — говорил он с горечью» (стр. 59).

Это были «извозчики» массовой идеологии. Бунин рассказывал Чехову, что по этому поводу иронизировал историк Ключевский во время пиршества, которое с щедростью «извозчика» закатил Горький после того, как все побывали... «На дне» (98). «А кстати, вы знаете, что в Перми все *извозчики* похожи на Добролюбова?» — заметил при этом Чехов. Чебутыкин «сетует», что не читал Добролюбова...

«Литературное ханжество — самое скверное ханжество», — часто повторял Чехов, был беспощаден: «'Море смеялось', — продолжал Чехов, нервно покручивая шнурок от пенсне. — Вы, конечно, в *восторге!* (...) Посмотрите у Толстого: солнце всходит, солнце заходит... Никто не рыдает и не смеется. А ведь это и есть самое главное — *простота*... Гордый он, — а не Горький» (Воспоминания Серебров). Чехов полемически откликнулся на демагогию в пьесе «На дне»: монолог Сатина («Чело-век!»). В этой связи — дискуссия с Трофимовым в «Вишневом саде» о «*гордом* человеке». Любовь Андреевна отвечает: «Вам понадобились *великаны*... Они только в *сказках* хороши» (см. 13, 518).

Выращивали «великанов» для *уничтожения* Сада: подробные сведения о беспорядках получал Чехов от Александра: «Началось так (...) питерские студенты 8-го февраля напивались, ходили толпами по Невскому и горланили гимн (...) нашлись две буйные головы...»<sup>106</sup>. Восстановлена фраза, выпущенная в публикации 1939 года: «Завидев экипаж царя, бунтовщики сняли шапки и радостно заорали ура» (ЛН, 68, 452).

Брат позволял себе «реакционные» шуточки над договором с издательством А. Маркса. Письмо («...У нас великое брожение умов по поводу студенческого волнения умов») — сопровождается обращением: «Бывший брат, а ныне богач-*марксист!*» (381). Письма Александра Павловича сохранили атмосферу *раскованности*, комедийной мистификации: «эта корка приобретена честным трудом, а не ограблением *Маркса*». ...«из отвращения к тво-

ему «марксистскому» богатству, зайду к тебе не с парадного, а с заднего хода» (3. 2. 99). Марксизм не был в почете у братьев. А. П. Чехов писал из Италии: «Здесь хорошо, нет ни марксистов, ни урядников»...

Куприн тоже писал Чехову: «...студенты, не вошедшие в число забастовавших (собственно говоря, смешно применять это слово к младенцам, сосущим молоко мудрости из сосцов науки), стали требовать (...) поблажек на экзаменах и т. п.»<sup>107</sup>. Профессор А. А. Коротнев: «С сентября университеты превратятся в политические клубы и тогда прощай наука». Академик Н. П. Кондаков: «В университете всех *вожаков* 80-100 человек, но их не берут, *почему?*»<sup>108</sup>. Чехов сознательно заострял внимание современников на опасности, еще *предотвратимой*: «Вишневым сад» не был зеркальным «отражением»...

\* \* \*

Бунин спорит не с Чеховым, а с Облезлым, *торжествующим* по поводу гибели Сада: «...не было в России садов сплошь вишневых (...) и ничего чудесного не было и нет в вишневых деревьях (...) Раневская, будто бы помещица и будто бы парижанка, то и дело *истерически* плачет и смеется...» (215-216). Здесь речь идет не столько о тексте пьесы, сколько о манере ее исполнения. Бунин отрицает внешнюю «реалистичность»: «...совсем *невероятно* к тому же, что Лопахин приказал рубить эти *доходные* деревья с таким глупым *нетерпением*, не давши их бывшей владелице даже выехать из дому...» (216). Символика Чехова снизошла театром к натурализму<sup>109</sup>.

Куприн писал Чехову: «...Я основательно смотрел и слушал три Ваши пьесы. Я их так люблю и так в них вчитался, что на сцене Художественного театра они меня совсем не удовлетворили (...) есть пересол (...) с полным отсутствием простоты в интонациях (...) с напыщенным и неестественным благородством жестов...» (ЛН, 68, 380-382). Публика жаждала этих «жестов»: «...На Штокмана у нас происходило *ужас* что благодаря *смутному времени*. — давали говорить Штокману — зала была назлектризована, — *беснование* было полное»<sup>110</sup>. Бунин воспринял пьесу сквозь «беснование смутного времени».

М. Алданов возражает Бунину: «...в помещичьих усадьбах... Чехов жил... подолгу, и не один раз (например, в Бабкине, у Киселевых), да и в этом необходимости не было. Он во всяком случае знал много *больше* русских помещиков, чем Иван Алексее-

вич — американских миллионеров из Сан-Франциско...»<sup>111</sup>. Бунин очень гордился способностью «выдумки»: «один Бог знает, откуда она бралась (...) как же мне (...) не огорчаться, когда все думают, что я пишу с такой реальностью и убедительностью только потому (...), что я все пишу 'с натуры'...» (там же, стр. 18).

По свидетельству Алданова, Бунин «о политике порою говорил ярко и страстно, особенно когда дело шло о том, что он ненавидел. О Гитлере, о Сталине даже в пору их триумфов говорил открыто с совершенным презрением...» (стр. 9-10). Алданов цитирует письмо Бунина: «Я только что прочел книгу В. Ермилова. ...Очень способный и ловкий... (опускаю одно слово. — М. А.) Чехов оказался совершеннейший *большевик* и даже «буревестник»...» (17).

Вся русская литература, стараниями ермиловщины — выстраивается в стройный ряд «реалистов», «предвидевших светлое будущее»: «...законная наследница поэзии «дворянских гнезд», юная Аня, дочь Раневской, преемница Лизы Калитиной, Татьяны Лариной, (...) прощается со всей этой устаревшей, потерявшей живое содержание, *мертвой* красотой. (...) Трофимов раскрывает ей глаза на то темное, *страшное*, что таилось за поэзией *дворянской* культуры (...) В этом — *пафос* пьесы»<sup>112</sup>.

«Преодолев ошибки культ личности», Ермиловы критикуют «вульгарных социологов» (300). Теперь прикрываются «гением Горького»: «Вот слезоточивая Раневская и другие бывшие хозяева «Вишневого сада», — писал Горький, — эгоистичные, как дети, и дряблые, как старики. Они опоздали вовремя умереть...» (307). «Чехов — *плебей*, разночинец, — не мог питать никаких чувств к дворянству, кроме отрицательных» (стр. 308). Многократно подчеркивается, что дворяне — «люди без родины»: «Их слезы не соответствуют их чувствам» (332).

Позже Немирович признавался: «...грех нашего театра (...) недопонимание Чехова, его тонкого письма, недопонимание его необычайно нежных очертаний... Чехов оттачивал свой реализм до символа (...) театр брал его слишком грубыми руками...»<sup>113</sup>. Чехов шутил: «Справьтесь, пожалуйста, в редакции «Начала»: продам Марксу свои сочинения, буду ли я иметь право называться *марксистом*?» (М. О. Меньшикову, 27. 1. 99). Ермиловы знали, где и как «*справиться*». «...Чехов, к счастью для него, эмигрантом не был», но «...навверное *стал бы им*, если бы дожил до 1918 года, и его замалчивали или *громили бы* в СССР те самые люди, которые теперь его там превозносят» (М. Алданов. Предисловие к книге Бунина). Здесь одна неточность: замалчивают или пре-

возносят — не люди (дореволюционные представления Алданова), а механизм, установка. Ермиловщина — символ их сущности.

\* \* \*

Чехов писал Авилловой: «...не следует поддерживать в публице заблуждение, будто *идеи* составляют привилегию студентов (...) теперешний читатель не верит студенту, потому что видит в нем не героя, а мальчика, которому нужно учиться» (3. 3. 92). Это почти полное совпадение с тем, что Раневская говорит Трофимову. Чехов жалуется на *засилие* «идейности»: «...Приходится слушать всякий умный вздор и отвечать *длинно*. Шляются ко мне студенты и приносят для прочтения свои увесистые рукописи. ...Все претенциозно, умно, благородно и *бездарно*» (М. П. Чеховой, 18. 7. 89).

Чехов пишет Буревестнику: «Нет ничего легче, как изображать несимпатичное начальство, читатель любит это, но это самый неприятный читатель, самый *бездарный* читатель (3. 1. 99). В том же письме — о друзьях Горького: Чириков «наивен и фальшив»; Вересаев — «грубая подделка под что-то», груб, «кажется, умышленно». О «Фоме Гордееве»: «способ мыслить у них (героев) одинаковый. Все говорят не просто, а нарочно (...) как будто что-то знают; на самом же деле они ничего не знают...» (Чехов — В. А. Поссе, 28. 2. 1900). Чехов отлично понимал, что не только у персонажей, но и у самих «идейных» авторов всё «нарочно», грубость — актерская *поза*, разжигающая массовую истеричность. Чехов пишет (17. 11. 1901 — жене) о *народной* рубашке Горького (в которой тот читал свои «стихи»): «Не могу к ней привыкнуть, как к камергерскому *мундиру*»... Это игра под «народ», как и знаменитая кепочка Облезлого, — «теоретическая платформа»...

«Очень *зоркие* глаза дал ему Бог», — констатировал Бунин, подводя итоги. Чехов знал психофизиологию толпы, способной вырубить Сад, преследовать «трех сестер», *подчиниться* тирании Беликовых, принимать на веру — демагогию. Есть доля правды в шутке Чехова: «...Я болен боязнью публики и публичности. (...) Простите мне эту странность» (4. 3. 93). Вспоминает Лазарев-Грузинский: «От публичных выступлений его удерживал, по его собственному признанию, (...) страх толпы...». И уточнение: «В небольшой компании не было человека *общительнее* его».

Неприязнь к «популярности» — связана с неприятием «моды»: «Среди писательских заветов Чехова (...) неизменно было предостережение против *тенденциозности*, и возвращался он к

этому вопросу с каким-то постоянным и странным *упорством* (там же). В 1904 году вышла книга, прославлявшая Горького, оседлавшего модную идеологию. Алданов пишет: в этой книге «...о Чехове нет ни слова. Всё о Горьком, и чего только нет!.. «Этика Горького», — просто Кант или Декарт!» (...) «Дед Горького со стороны отца был армейским офицером, но при Николае I был разжалован за *жестокое* обращение с солдатами». «В книге есть и безумство храбрых... и Прометеев огонь (...) Впрочем... кто-то из англичан находил, что «сенсация, вызванная его произведениями, совсем не пропорциональна достоинству его сочинений». Неужели!?»<sup>114</sup>.

Бунин дает примеры, что иногда среди эмигрантов предпочитали «скептику» Чехову — «идейного» Горького: «...подлинное оскорбление Чехова — низводить его до бытописателя «старой, унылой Руси» (...) не мешало бы помнить, что Горький называл их, русских интеллигентов, со свойственной ему гадкой грубостью, «чуланом с тухлой провизией» (стр. 115). Многие и по сей день отвергают Чехова, считая его «малопригодным в деле борьбы», — забывают, что *без Чехова* — нет русской культуры, а без этого не будет и *Возрождения*.

У Чехова в «Записной книжке» сказано: «На одного умного полагается 1000 глупых, на одно умное слово приходится 1000 глупых, и эта тысяча *заглушает*». Бунин пишет о *трагедии* непонимания Чехова: «Люди «идейные» интересовались им, в общем, мало: признавали его талантливость, но серьезно на него не смотрели... Теперь он выделился. Но думается, *и до сих пор не поня*т как следует: слишком своеобразный, сложный был человек<sup>115</sup>.

\* \* \*

Иванов-Разумник (1878-1946) был деятелем революционного движения, о волнениях (1901-1903 гг.) и заключении он пишет: «...тюрьма превратилась в какой-то *студенческий* пикник. Шум, хохот, хоровые песни гремели по всем камерам (...) двери в коридор были раз навсегда открыты и днем, и ночью (...) неограниченные передачи с воли. (...) целые корзины с фруктами... Мы осуществили коммунизм потребления»<sup>116</sup>. Appetit к борьбе неизменно возрастал (вплоть до «освобождения»): «Я повторил тут свой доклад «Отношение Максима Горького к...» (23). Отношение Буревестника к чему-либо воспринималось как пророчество. Подобно Трофимову, он попал в ссылку: «Я не имел права выхо-



дить и выезжать за черту города (...) а на деле мы (...) немедленно же отправились в путешествие по Крыму...». Иванов-Разумник заключает: «И моя первая тюрьма, и первая ссылка оказались одинаково *опереточными* (...) Ровно через тридцать лет мне пришлось познакомиться и с настоящей тюрьмой, и с настоящей поднадзорной ссылкой» (стр. 30).

Раневская по-матерински предупреждала Трофимовых: «...не видите и не ждете ничего *страшного*...». Необходимо подчеркнуть, что эпоха Чехова и нынешняя — абсолютно различны, совершенно разные задачи, цели, средства.

Иванов-Разумник рассказывает, что еще до «революции» — «был созван студенческий парламент. (...) Выборы происходили по всем правилам конституционного искусства...» и т. д. (стр. 27). В. Маклаков, известный адвокат, один из лидеров кадетов, позже пришел к переоценке ценностей: «...можно было идти путем эволюции и *в союзе с исторической властью*»<sup>117</sup>. (...) «Отречение — не революция. Государь не ограничился одним отречением. Он сопровождал его актами, которые тогдашний *конституционный* строй *улучшали*...» (стр. 377). Чехов задолго до этого прозрения, наступившего уже в эмиграции (далеко не у многих), всегда был сторонником трезвой эволюционности.

Адамович так суммирует взгляды Маклакова: «...русский либерализм изменил своему назначению и сам себе вырыл могилу, заключив тактический союз с революцией»<sup>118</sup>. Чехов никогда не был сторонником союза с революцией, он не мог считать «закономерным» уничтожение Сада. Предупреждал о возможности стихийного бедствия, за что прослыл «пессимистом», «неверующим»... В. Маклаков, лично знакомый с Чеховым, рассказывает, что писателю «*фотографии* не были нужны: действительность только давала толчок его творчеству» (174). Это еще одно подтверждение, что Чехов не «отражал», а Творил. Приведем еще свидетельство Бунина: «*Выдумывание* художественных *подробностей* и сближало нас, может быть, больше всего. Он был жаден до них необыкновенно, он мог два-три дня подряд повторять с *восхищением* удачную художественную черту...» (210). Вишневый Сад, повторяющиеся удары топора и — «точно с неба» — «звук лопнувшей струны, замирающий, печальный», — все это и было символикой, а не «отражением...».

Все, созданное Чеховым, выходит за рамки «конкретно-исторической» эпохи, — сейчас более актуально, нежели вчера: это предупреждение человечеству о гибельности миражей. Бердяев повторял после Катастрофы<sup>119</sup>, что оптимизм Достоевского, уповавшего на исключительную силу народной религиозности, —

оказался не реальным, равно как и непоколебимая вера Толстого в мужика. Чехов требовал абсолютной трезвости, за что подвергся необоснованным обвинениям Мережковского<sup>120</sup>.

Чехов брал исключительные случаи, — тогда это не запрещалось... Но исследовались при этом *состояния* Бытия, чреватые опасностью в *будущем*, если даже минимальные «отклонения от нормы» могут обернуться «Роковыми яйцами». Беликов не имел в реальной жизни определенного «прототипа»<sup>121</sup>. Россия умела тогда *сопротивляться* футлярным ничтожествам.

«Палата № 6» не была «типичным явлением», — «...в старой России не каждый день врачи попадали в те дома умалишенных, где прежде сами лечили», — с юмором заметил М. Алданов, отвергая мнение об «обличительных» мотивах в творчестве Чехова<sup>122</sup>. Если Чехов рисовал порою слабых людей, то не потому, что тяготел к ним, или в современной ему России их было большинство... Бунин ответил на это: «Что за вздор! Чехова влекли *сильные и умные* люди, возьмем хотя бы Суворина»<sup>123</sup>. Уже после окончания работы над «Вишневым садом» Чехов пишет: «Вижу только и, *к счастью*, понимаю, что жизнь и люди становятся все лучше и лучше, умнее и честнее» (10. 11. 1903, Кигнудедлову). Следовательно, не было фатальной ситуации. Спустя десятилетия художественный вымысел и реальная действительность поменяются местами. Зоценко будет объявлен клеветником, произведения Орвэлла, основанные на реальности, на Западе будут квалифицироваться как «фантастические». Сотни юмористических персонажей участвуют у Чехова в создании анекдотических ситуаций, отнюдь не «отражающих» повседневную «реальность». Это были исключительные типы в исключительных обстоятельствах. Это специфика искусства. Как и Гоголь, Чехов не копирует действительности, напротив, преобразует «реальное» силой гения, чтобы выявить «микроскопически» — негативное, чуждое жизни, опасное.

Анекдотические персонажи в «серьезных произведениях» помогают Чехову выявить парадоксы, странные отклонения. Он всегда избегает «фантастичности»: не встретится разгуливающий «нос», никто не скупает «мертвых» душ, — все «обыденно»... Чехов разрабатывает сложнейшую систему «*иллюзии* мотивированности» поведения персонажа, сюжетной ситуации, все — «как в жизни»... Все, казалось бы, у него соответствует законам реального мира, даже анекдотические случаи, любые. Бунин описывает, как во время прогулки Чехов, проходя «мимо балкона, за парусиной которого свет и силуэты женщин, (...) громко го-

ворит: «— А слышали? Какой ужас! Бунина убили! В Аутке, у одной татарки!».

Я останавливаюсь от изумления, а он быстро шепчет: — Молчите! Завтра вся Ялта будет говорить...» (111). Как всегда, Чехов посмеялся над любовью толпы к слухам о чрезвычайных событиях: убийствах, землетрясениях, революциях и пр.

Сам «факт» придуман, «сотворен»... Мистификации не всегда носили характер веселого анекдота: — «Читать же меня будут все-таки только семь лет, а жить мне осталось и того меньше: шесть. Не говорите только об этом одесским репортерам» (62). «Реализм», «правда» репортеров, прессы — антипод искусства.

«Иногда он вдруг опускал газету, сбрасывал пенсне и принимался тихо и сладко хохотать: — «Самарский купец Бабакин (...) завещал свое состояние на памятник Гегелю» (стр. 109). Далеко не все купцы страдали такими отклонениями. Это ведь не «типичный» случай. Но для мыслителя в этом анекдоте — *знамение* «Будущего», — как Бокли Епиходовых и Ницше Симеоновых-Пищиков, отлитая в бронзу фигура Облезлого...

Анекдот и водевиль у Чехова переходит в трагедию (и наоборот). Так это происходит со странными или «смешными» словечками Фирса, да и сам Чехов иногда любил «играть» — Бунин заметил: «...голос у него был глуховатый, и часто говорил он без оттенков, как бы бормоча: трудно было иногда понять, *серьезно ли* говорит он» (75). «...сам он говорил самые *смешные* вещи без малейшей улыбки. Он очень любил шутки, нелепые прозвища, *мистификации*...» (54)<sup>124</sup>.

Юмор Чехова нередко был «мистификацией», скрывавшей его страдания: «Он пятнадцать лет был болен изнурительной болезнью, которая неуклонно вела его к смерти; (...) поистине было изумительно то *мужество*, с которым болел и умер Чехов!» (55). Чеховский комизм является признаком мужества, стоицизма, силы. «Вишневый сад», изобилующий комизмом, Чехов писал по строчке, героически, между приступами боли, как *завещание*. Комизм здесь, конечно, особого рода, — *предупреждение*:

«Это бывает редко, но случается. Это «неправдоподобно», но бывает». Так можно «сформулировать» эту разновидность трагикомической *случайности*, ставшей сегодня трагической «закономерностью»... Москвин, игравший «неправдоподобного» Епиходова, понял это и хотел соответственно дополнить текст<sup>125</sup>. Об этой просьбе писала Чехову жена (14. 3. 1904): «Когда он дает картонку, Яша говорит: «Двадцать два несчастья», и Москвину очень хочется сказать: «Что же, это *со всяким* может случиться». Чехов ответил: «Скажи Москвину, что новые слова он мо-

жет вставить» (13, 477). Действительно, это может случиться со всеми...

Показывая жизнь в ее извечно знакомых эмоциях, писатель намеренно создает *иллюзию* «узнавания» — всё, «как в жизни»<sup>126</sup>... В качестве символов выступают наши повседневные реалии: одежда, пища, дома, чаепитие, *служба*, любовь, *ложь*, слова, звуки внешнего мира, его запахи, живописность, пластика, — мы ощущаем всамделишность сотворенной «жизни». В этом *обрамлении* всё необычное, *редко* встречающаяся ситуация, — воспринимается, как... обыденное. Мастерство художника направлено на то, чтобы читатель и зритель могли сказать о катастрофической ситуации: «*Это* всем угрожает...».

Под защитой «правдоподобности», *иллюзии*, — «реальности» — автор конструировал ситуацию *возможной* гибели. Потрясенному этим читателю, «шокированному» эмоционально и интеллектуально, автор помогал представить себе несчастье и поиск преодоления «безнадежного» состояния. Участвуя активно в *борьбе* с разразившейся эпидемией холеры или борясь против голода вместе с Толстым, Чехов ощущал состояния общественного бедствия. Он проявил исключительную энергию, находчивость — при абсолютной трезвости и вере в *успех*. Чехов в реальной жизни не был пессимистом, а его вера основывалась на разуме и твердой *воле*.

«Холера» была своего рода «гражданской войной», где победа зависела от активного *сопротивления* злу, от героизма. В стране, кроме государственной администрации, существовало независимое общественное мнение. Чехов не ждал «указаний сверху», как это было и с поездкой на каторжный Сахалин. Воля и разум не были скованы догмой и «начальством», не существовало рабской подчиненности. Не может быть сомнения в том, что Чехов *не сдался бы* перед тоталитарным режимом<sup>127</sup>. Во время эпидемии холеры имели место «бунты». Чехов писал: «Отвратительные средства ради благих целей делают и самые цели отвратительными (...) зачем *лгать* народу? Зачем уверять его, что он прав в своем невежестве» (П. 5, 416). Холера, голод, война — наилучшая okazия для агитации, как подтвердила вскоре «революция».

«Если наши *социалисты* в самом деле будут эксплуатировать для своих целей *холеру*, то я стану презирать их. (...) Неужели прекрасное будущее может искупить эту подлую ложь? Будь я политиком, никогда бы я не решился позорить свое настоящее ради будущего, хотя бы мне за золотник подлой лжи обещали сто пудов блаженства» (там же). За уничтожение Вишневого Сада

обещали — *рай*... Трофимов, как и произошло, повторит за Платоновым в «Безотцовщине»: «...рисовался, театральничал, хвастался... Зачем же ты, безумец, говорил то, чему не верил? (...) Как всё это глупо, как всё это мерзко, нелепо! Опротивело всё (...) Был и смех сквозь слезы и слезы сквозь смех... Кто же меня осмеёт? Когда?» (11, 97).

Чехов в новых обстоятельствах *противостоит* бесовщине, угрожавшей Культуре, что «завершается» — в наши дни. Качества, признаки партийщины, показанные Чеховым, имеют уже внешне-национальный, глобальный характер. В рассказе «Тссс!..» так описан «литератор» Краснухин: «говорит тоном Лазрта, собирающегося мстить за свою сестру». Любая мелочь «носит на себе характер обдуманности и строгой программы, (...) том *Белинского* с загнутой страницей, (...) газетный лист... с *крупной* надписью на полях «Подло!». Кокетничанье и ломанье (...) деспотизм и тирания над маленьким муравейником, брошенным судьбою под его *власть*, составляют соль и мед его существования». Со временем этот людской «муравейник» разрастется до *всемирных* масштабов и Краснухины, Трофимовы и К<sup>0</sup> влезут на пьедесталы. Разумеется, Чехов выступает не против любой «программы» действия, речь идет о *насилии* и хамстве, рядящемся в «идейность».

В рассказе «Хорошие люди», за 19 лет до «Вишневого сада», нарисован тип Вождя: «всякий раз казалось, что еще во чреве матери в его мозгу сидела наростом вся его программа. Даже в его *походке, жестикуляции* (...) я читал всю эту программу от а до ижицы, со всей ее шумихой, скукой и порядочностью». Никакие объективные факты, аргументы, страдания, — не могут «пробить» их. Не получая сопротивления — неизбежно «программа» стала всеобщим «наростом в мозгу».

Когда Владимир (герой рассказа) вдруг почувствовал, что сестра проявляет нерасположенность к его идеологии, он начинает ее *ненавидеть*. Сестра несчастна и одинока, но «хороший человек» в состоянии думать только «о своей оскорбленной программе». «Нарост» на мозгу не дает им возможности воспринимать другие идеи, *понимать* окружающий мир, жизнь, людей.

Чехов дал обобщенный символ деятеля любой партии, идеологически *замкнутый* в себе: ненависть к любому инакомыслию, хамскую нетерпимость *посредственности*, отсутствие элементарной культуры. Они ведут человечество к самоуничтожению: духовной кастрации. Неудивительно, что Чехов «раздражает» людей любой партии: Культура — чужда «программам». За такие рассказы, как «Хорошие люди», писатель и был заклеен «бес-

принципным», а его нравственность поставлена под сомнение. Позже «сравнили» Чехова с... Горьким.

Чехов писал в ответ на претензии «идейных» критиков, считающих себя, как обычно, носителями истины: «...что такое? Как понимать? Неужели в понятиях о *нравственности* я расхожусь с такими людьми, как Вы, и даже настолько, что заслуживаю упрека и особого ко мне внимания влиятельной критики? Понять, что Вы имеете в виду какую-либо мудреную, *высшую* нравственность, я не могу» (Щеглову, 22. 3. 90).

Чехов отвергает претензии журнально-партийной критики, которая «...глупа, не скромна, дерзка и *криклива*, потому что она пустая бочка, которую поневоле слышишь». О себе Чехов говорит с легкой самоиронией, но четко и ясно противопоставляясь сторонникам «высшей» нравственности: «Я же во всю мою жизнь, если верить покою моей совести, ни делом, ни помышлением, ни в рассказах, ни в водевилях не пожелал жены ближнего моего, ни раба его, ни вола его, ни всякого скота его, не крал, *не лицемерил*, не лстыл сильным и не искал у них...».

\* \* \*

Как и Трофимов, — представительница «простого народа», Наташа во время пожара поучает сестер, «приобщает» их к «высшей» нравственности, которую она, вместе с Епиходовым, вычитала из разных «замечательных» книг (написанных в изобилии для «ширпотреба») «...*поскорее* нужно составить общество для помощи погорельцам (...) Вообще нужно поскорее помогать бедным людям, это обязанность *богатых*» (13, 158). Это «шаршавое животное» уже начало специализироваться в области «духовной жизни» — перспективное поприще XX века. Чехов предупреждает: *главная* опасность — лицемерие. Во время демагогии Наташи «За сценой бьют в *набат*» (13, 159). Сестры из *последних* сил помогают погорельцам, а Наташи, как обычно, «*проповедуют*»... Красноречивая Наташа заботится о том, чтобы все «трудились», особенно старая няня Анфиса: «При мне не смей сидеть! *Встань!* Ступай отсюда! (...) Она не способна к *труду*, она только спит или сидит. (...) Я знаю (...) что го-во-рю...» (159). Чехов не скрывает своей ненависти к любому проявлению «идейного» лицемерия. (Наташи — будущие Начальники концлагерей.)

«Идеологический взрыв» вызван отвратительным для Наташи «абстрактным гуманизмом» сестер. Ольга: «Ты посиди, нянечка... Устала ты, бедная... (Усаживает ее.) Отдохни, моя хоро-

шая. Побледнела как!» (13, 158). Характерно, что Ольга не говорит ни одного «возвышенного» слова. Беспомощность няни напоминает незащитность больного Фирса. Ольга забирает Анфису с собой, в гимназию. «Анфиса (кладя ей голову на грудь): Родная моя, золотая моя, я тружусь, я работаю... Слаба стану, все скажут: пошла! А куда я пойду? *Куда?*» (158).

То же самое может сказать и Раневская, и сестры, лишенные дома, родины. Всюду воцарились «идейные» Наташи и Соленые. В «Трех сестрах» (как «глухие удары топора») — «...слышен глухой далекий выстрел». Убийство Тузенбаха сопровождается гибелью прекрасных *деревьев*; Наташа «опередила» Лопахина: «Велю, прежде всего, *срубить* эту еловую аллею, потом вот этот клен (...) И тут везде я велю посадить цветочков, цветочков, и будет запах» (186). Цветочки на пепелище, крематории, «братских» могилах.

«Вишневый сад» еще более резко ставит проблему XX века: наступление «хамства», украшенного идеологией, ведущей к уничтожению как носителей культуры, так и самой почвы, *структуры*, способной *воссоздавать ее*. Смердяковщина «размножится»: «Все города, даже самые небольшие, *окружены* теперь дачами. И можно сказать, что дачник лет через двадцать размножится до необычайности...». Для всеобщего «счастья», чтобы настроить «начальству» дачи, нужно вырубить Сад. Гаев (возмущаясь): — «Какая чепуха!». Любовь Андреевна: — «*Вырубить?* (...) Если во всей губернии есть что-нибудь интересное, даже замечательное, так это только наш вишневый сад» (13, 205).

«Вырубить» — *чепуха*, бред. Но и отсутствие *активного* сопротивления — тоже маразматическая «чепуха». Чехов обыгрывает слово — «Чепуха» — для Кулыгина (полуинтеллигента с претензиями на «идейность») преобразуется в «Рениксу». Кулыгин, автор сочинения «50 лет в строю», рассказывает: «...В какой-то семинарии учитель написал на сочинении «*чепуха*», а ученик прочел «реникса» — думал, что по-латыни написано... (Смеется.) *Смешно* удивительно. Говорят, Соленый влюблен в Ирину и будто возненавидел барона...» (174).

Соленый — «буревестник» — это и есть «*реникса*», кровавый водевиль, антиюмор («Смешно удивительно...»). Ирина, слушая «анекдоты» Кулыгина, предчувствует трагедию: «Только вот вчера произошло что-то, какая-то тайна нависла надо мной...». Чебутыкин, зная о предстоящей дуэли, отвечает Ирине: «Реникса. Чепуха» (13, 176). «Реникса» — отказ *предотвратить* убийство. Повтор «Рениксы» — наращивает угрозу России — идиотизма

«Соленого»-убийцы. Философское содержание символики Чехова не ограничивается судьбой отдельного человека.

«Пожар» угрожает всему Городу, и не только *сегодняшним* его жителям. Подполковник Вершинин успевает спасти своих детей: «...девочки стоят у порога (...) матери нет (...) и улица была красной от огня, был страшный шум (...) и у девочек на лицах тревога, ужас, мольба, не знаю, что; сердце у меня сжалось, когда я увидел эти лица. Боже мой, думаю, что *придется* пережить еще этим девочкам в течение долгой жизни!». Это судьба всех «сестер», «городов»... Чехов дает повтор, как рефрен к Пожару: «Я хватаю их, бегу, всё думаю одно: что им *придется* пережить еще на этом свете!». Страшное пророчество Вершинина подтверждается: «*Набат*»... (163).

О Катастрофе сказано словами Маши: «Все надежды пропали. *Тысячи* народа поднимали колокол, потрачено было много труда и денег, а он вдруг упал и *разбился*...». Армия уходит. Когда же конец? Чебутыкин отвечает: «Скоро. (Смотрит на часы, потом заводит их; часы бьют.) У меня часы старинные, с боем... Первая, вторая и пятая батарея уйдут ровно в час». Пауза. (13, 177). *Без боя*, «мирно»...

Как всегда, у Чехова любому диалогу и ситуации придана правдоподобная бытовая окраска, но это не заглушает трагической символики. После пожара — армия как бы *отступает* из Города, захваченного Наташей. Чебутыкин при этом «смотрит на часы» — идут последние минуты. Вот и Лопехин: «(Взглянув на часы.) Сейчас уйду, некогда разговаривать... ну, да я в двух-трех словах. Вам уже известно, вишневый сад...». И после категорического отказа на уничтожение сада, Лопехин вновь: «(взглянув на часы). — Если ничего не придумаем и ни к чему не придем, то *двадцать второго* августа и вишневый сад, и всё имение...» (13, 205).

Назначен точный срок, остается только смотреть на часы. Это действие Первое, а в Четвертом уже остались считанные минуты, — Лопехин «(Поглядев на часы, в дверь): Господа, имейте в виду, до поезда *осталось* всего сорок шесть *минут!* Значит, через двадцать минут на станцию ехать. Поторапливайтесь». «Переворот» назначен... И сразу — «Трофимов в пальто входит со двора: — Мне кажется, ехать уже *пора*. Лошади поданы» (13, 243). (Темп нарастает.) Трофимов пришел специально поторопить: «уже *пора*»... Он это точно знает. *Сопротивления* — не предвидится, все согласны: «*пора*...».

Пьяный Чебутыкин «(роняет *часы*, которые разбиваются.) — *Вдребезги!*». Ремарка автора: «Пауза; все огорчены и сконфу-



жены». Ирина: — «Это часы покойной мамы» (13, 162). И Раневской вдруг померещилось, что в Саду, обреченном на гибель, показалась ее мама. Прекрасное видение *обрывается*: «Входит Трофимов...» (13, 210). В Последнем действии хочется продлить последние мгновенья. Любовь Андреевна: — «Я посижу *еще* одну минутку. Точно раньше я никогда не видела, какие в этом доме стены (...) и теперь я гляжу на них с жадностью, с такой нежной любовью...».

Прощание с Родиной. Гаев вдруг сбрасывает шутовскую маску и вспоминает, как перед смертью, самое главное: «Помню, когда мне было шесть лет, Троицын день, я сидел на этом окне и смотрел, как мой отец шел в церковь...» (13, 252). Это — глубоко интимное, достоверное. — «О, Боже мой! Пройдет время, и мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было (...) еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем...»

Реквием прерывается репликой Чебутыкина, читающего *газету*: «Всё равно! Всё равно!» (13, 187). Искренняя вера оскверняется политиканством: газета сопровождает старика всегда, повсеместно, — это «смычка» с Наташами, Солеными. «Средства массовой информации» *заменили* Жизни. Газета нужна Серебряковым и Трофимовым, чтобы люди *забыли* свою историю, культуру, веру.

Реквием звучит и в конце «Дяди Вани»: «...когда наступит наш час (...) там за гробом мы скажем, что мы страдали, что мы плакали, что нам было горько, и Бог сжалится над нами (...) мы увидим, как всё зло земное, все наши страдания потонут в *милосердии*...». Вера чиста, действенна, — резко сталкивается с партийщиной Серебряковых<sup>128</sup>. Реплика напоминает об этом противостоянии: «...Мария Васильевна пишет на полях *брошюры*...». Вафля наигрывает на гитаре... (13, 115-116). Символика трагикомизма Бытия. Люди умирают — остаются газеты и брошюры Серебряковых, Облезлых.

«Идейная» Мария Васильевна упорно, под Занавес, записывает их передовые мысли, боготворя. Теперь будут жить дети Наташи — в «освобожденном» Городе — *Софочка* и *Бобик*... «размножатся до необычайности» и станут *начальственными* дачевладельцами. И они будут конспектировать «брошюры» и изучать «Историю нашей гимназии за пятьдесят лет», сочиненную Кулыгиным, под редакцией самого Директора. Как у Орвелла, «История» будет постоянно обновляться, «диалектически» перерабатываться... Директор есть проекция в «*Будущее*». «Несмотря на свое болезненное состояние, этот человек старается прежде

всего быть *общественным*. Превосходная, светлая личность» (134). «Положительный» герой.

Соленый (он же «горький») говорит о себе: «...я честнее и благороднее очень, очень многих. И могу это доказать...» (151). Перед дуэлью льет на руки духи: «Они у меня пахнут *трупом*. (Пауза.) Так-с... Помните стихи? А он, *мятежный*, ищет бури, как будто в бурях есть покой...». Этот *газетный* герой, «Мятежник» — немедленно «подхватывается» с едкой иронией пьяным доктором: — «Да. Он ахнуть не успел, как на него медведь *насел*» (179). Соленый — победитель-идеолог, как и Трофимов. Все они — Учителя человечества, Вперед смотрящие...

Директор — «общественный человек» — «*устраивает* прогулки педагогов и их семейств», сообщает с восторгом Кулыгин. Для современников Чехова это было «*Чепухой*», фарсом, забавным анекдотом. Но в восприятии наших современников, — «общественные прогулки» — символ Скотского Хутора, *принудительной* «коллективности», смерть личности, «светлое будущее» Земли.

«Что теряет свою форму, то кончается — и в нашей обыденной жизни то же самое. (Берет Машу за талию, смеясь.) Маша меня *любит*. Моя *жена* меня любит. И оконные занавески *туда же*, с коврами...» (133). Их «личность» давно кончилась, в шеренгах партийщины они растворились. Соблюдая форму жизни, — Кулыгин вслед за словами о любви к Маше, — без паузы и передышки «туда же» относит и занавески с коврами... Всё это, — семья, жена, занавески, равно как их «идеалы» — составляет форму казенной службы, мертвый *футляр*.

Чехов исследовал проявления самых *различных* догм и показал, что они всегда искажают сложную картину Мира, но имеют *притягательную* силу для людей, т. к. обычно с легкостью подменяют собой культуру, разум, реальность. Догма «облегчает» жизнь: всё-всё становится предельно ясным, «*простым*», — любой «Кулыгин» чувствует себя приобщенным к «массе», — отпадает надобность думать, — он счастлив: «Начальству виднее»...

Астров: «Сел я, закрыл глаза — вот этак, и думаю: те, которые будут жить через сто-двести лет после нас и для которых мы теперь *пробиваем* дорогу, помянут ли нас добрым словом? Нянька, ведь *не помянут!*». Чехов обобщил здесь трагедию одинокого мыслителя. Марина, как и старый Фирс, — хранители общечеловеческой мудрости: «Люди не помянут, зато Бог помянет». Астров: «Вот спасибо. *Хорошо* ты сказала» (13, 64). Чеховский Бог — тоже «антидогматичен»<sup>129</sup>. Раневская и Фирс находят общий язык, они способны любить Сад, людей, — они погибают, но

остаются для читателя символом милосердия, то есть залога Возрождения. «Атеист» Астров и верующая няня тоже находят *общий язык*. Бунин справедливо подчеркивал, что Чехов и Толстой имеют право веровать не по *рецептуре* демагогов — *никто* не вправе взять на себя миссию Верховного Судьи. Чехов первым показал *относительность*, спорность таких заштампованных категорий, как «передовой», «реакционный», «неверующий», «верующий», «идейный», «безыдейный», «прогрессивный», «ретроградный» и т. п.<sup>130</sup>

Серебряков абсолютно не может *понять* ни своей жены, ни дочери, ни дяди Вани. Но и его, «светлую личность», тоже не все могли понять в «темном царстве». Только «нянька» находит и для него слово: «Что, батюшка? *Больно?* У меня у самой ноги гудут, так и гудут (...) Я тебя липовым чаем напою (...) Богу за тебя помолюсь» (78). Чехов на фоне подлинной доброты и милосердия еще резче оттеняет узколобость его *догмы*. Старенькая няня найдет доброе слово и для Вафли, огорченного кличкой «приживал»: «А ты без внимания, батюшка, *все мы у Бога приживалы*» (13, 106).

Можно говорить о своеобразной философии Чехова. Его Фирс оказывается далеко не одиноким среди *хранителей* «старой» морали, «дореволюционной»... Чехов верит в «отдельные личности», способные *самостоятельно* мыслить, — они противостоят общему «течению», рутине, кажутся иногда *чужаками*, вроде Астрова, насаждающего и спасающего *Лес*, — хотя об этом не записано ни в одной из партийных программ.

Роль Фирса может казаться эпизодической, «бытовой», но из таких «деталей» строится философская символика Чехова. Эти «чужаки» не умеют защищать *своих* интересов, они «не от мира сего»<sup>131</sup>... Но они ценой *своей* жизни спасают правду. Лопахин по-деловому, ясно «объясняет» Раневской, что стоит только *вырубить* сад и «...вы будете иметь самое малое двадцать пять тысяч в год дохода» (13, 205). Но она отвечает Лопахину так по-детски: «Милый мой, простите, вы ничего не понимаете»... Хотя Лопахин чудесно «понимает», что и как делать для пользы «дела».

«В овраге» беспомощная Липа тоже представлена верующим в *правду*, наивным «ребенком» (ср. Егорушка в «Степи»). Изгнанная из дома, как Раневская и три сестры, потерявшая надежду, как Соня, она не приемлет обычные понятия, классификацию людей по социальным критериям. Вот, в конце она встречает хозяина Цыбукина, из дома которого ее изгнали (обварив грудного ребенка кипятком). Теперь *Хозяин* — слепой, голодный —

принимает от Липы: «...губы у него дрожали и глаза были полны слез. Липа достала из узелка у матери кусок пирога с кашей и подала ему. Он взял и стал есть» (10, 180).

Правда — не всегда «торжествует», но раньше или позже *выявится*, — в этом ее святость, в это Чехов верует безусловно<sup>132</sup>. Отсутствие авторского комментария сближает пьесы Чехова с его прозаическими произведениями; «подтекстный» диалог выходит за рамки внешне-бытовой роли. После потрясшей читателя смерти ребенка, ночных страхов, Липа «случайно» встречает крестьянскую подводу, ей хотят помочь, сочувствуют, — и так *неожиданно* это людское сострадание, что она по-детски спрашивает: — «Вы святые?» — «Нет. Мы из Фирсанова»... Также и Фирс (и он, вероятно, из Фирсанова) не признал бы себя «святым», удивился бы... *Заживо* «заколоченный» в доме, он думает не о себе: «Ничего... я тут посижу... А Леонид Андреевич, небось, шубы не надел, в пальто поехал... (Озабоченно вздыхает.) Я-то не поглядел... Молодо-зелено! (Бормочет что-то, чего нельзя понять)».

Здесь несомненная близость Чехова с Достоевским и Толстым<sup>133</sup>. Фирс тоже мог бы сказать, как старик из Фирсанова: «Твое горе с полгоря. Жизнь долгая, будет еще и хорошего, и дурного, *всего* будет» (10, 186). Борис Зайцев: «...самый тон разговора таков, будто дело происходит не близ Фирсанова (чтобы не сказать Мелихова), а в Самарии или Галилее. (...) происходит разговор, возводящий к Святому Писанию (хотя о Писании этом не сказано ни слова)»<sup>134</sup>. Зайцев заметил, что «неверующий» доктор Чехов — *активно* противостоял марксизму, отстаивая духовные ценности: «Для марксизма могло быть в повести интересно только внешнее: что Цыбукин — кулак... В этом произведении, христианском по своей философии ...есть и вечная трагедия Матери. Что же тут делать марксизму?» (стр. 200).

Архиерей и Раневская по своему положению, образованию, «превосходят» Липу-батрачку, но страдают все — равно: это общечеловеческое, единое для Мира, всех религий и народов. Зайцев пишет: «Зло и грубость, жадность, жестокость — *внешне* победительны. (...) Во внешнем всегда правят и будут править одни, во внутреннем всегда побеждать — другие» (стр. 200).

Топор в руках Облезлого принес лишь внешнюю победу; он *навсегда* вырубил его собственную «философию» обнажил корни зла. Остается его выкорчевать, а это требует напряженного труда, всеобщего, святого. Чехов — поэтому верит в труд, — в его *духовную* миссию. Ирина обретает высший смысл в подвижничестве, вслед за убитым Тузенбахом: «Завтра я поеду одна,

буду учить в школе и всю свою жизнь *отдам* тем, кому она, быть может, нужна. Теперь осень, скоро придет зима, засыплет снегом, а я буду работать, буду *работать...*». Как *молитва*. Чехов-мыслитель на грани Катастрофы — преодолевает *разобщенность* Мира. В XIX веке казалось, что научность и духовность — «несовместимы». Чехов одним из первых отдавал себе отчет, что это — догма, надуманно, преходяще, как и все, любые межнациональные, межгосударственные, партийные футляры, перегородки. Поэтому представляется *устаревшей* точка зрения, будто у «материалиста» Чехова «...Всю жизнь внутреннее его развитие шло по двум линиям в *разные* стороны» (стр. 226-227)<sup>135</sup>.

Чехов понимал, что только *универсальность* Поиска, духовное *единство* — способно *преодолеть* нависшую Катастрофу, иначе — *Конец*. М. Каллаш права, что для Чехова: «нет бессмыслицы в самом как будто бессмысленном, нет ужаса и *безвыходности* в наиболее ужасном» (стр. 124). Чехов вселяет веру в возможность преодоления тоталитаризма — при *активном* Сопротивлении. Архиерей и доктор Астров одинаково дороги Чехову своим мужеством, высоким нравственным поиском. Преосвященный Петр страдает не менее знаменитого профессора («материалиста») из «Скучной истории». Фирс, Раневская, Липа, сестры, Астров, Соня, дядя Ваня — хоть и не все религиозны, но составляют *одно* «сословие» — людей общечеловеческой нравственности, *универсальной*.

Г. Андреев пишет о бесспорной принадлежности Чехова к традициям России<sup>136</sup>; ошибочность обвинений Мережковского сыграла *на руку* воинствующему атеизму тоталитарного режима как «неопровержимый *аргумент*». Чехов якобы был предтечей Горького и соцреализма... М. А. Каллаш *повлияла* на пересмотр устаревшего восприятия «Вишневого сада». Бунин пишет в книге «О Чехове»: «...всё же я *неправильно* писал о его пьесах. Прав Курдюмов, когда говорит, что 'главное невидимо действующее лицо в чеховских пьесах, как и во многих других его произведениях, — *беспощадно* уходящее время'» (стр. 124-125).

Это стали понимать лишь спустя много десятилетий, когда вырубili — не только Сад, но и *память* о нем в сознании народа. «Старое» Время не только «беспощадно уходит», оно варварски ими «выкорчевывается»: не зная своего прошлого, Культуры, всей неискаженной *правды*, люди и в настоящем — *не могут* возродиться. Без Чехова, Достоевского, — вне до-революционной Культуры вообще, — нет России, ее Возрождения.

Чехов помогает сегодня — вернуть народу историческую Память. Если «забыли» Дом, облик Сада, — нет сил и желания защищать его *любой* ценой. Фирс, как показал Чехов, один — не боится принять смерть. «Один в поле *воин*», если знает правду, любит Сад. Чехов, как обычно, придал этому вид «случайности», философской трагикомичности, чтобы символика пьесы не была навязчивой. Вывод должен сделать *сам* читатель, — в «соавторстве» с Чеховым, — это цель его искусства.

Неожиданно для всех Фирс вспоминает: — «В прежнее время, лет сорок-пятьдесят назад, вишню сушили, мочили, мариновали, варенье варили, и, бывало...». Перебивает Гаев: «Помолчи, Фирс». Но тот *пренебрегает* — «не слышит», настойчиво продолжает: «И, бывало, сушеную вишню возами отправляли в Москву и в Харьков. Денег было! И сушеная вишня *тогда* была мягкая, сочная, сладкая, душистая... *Способ* тогда знали...». Как и в «Дяде Ване» — указан период полувековой давности. Тогда «знали способ», как жить *не «враздробь»*. Это интересует Раневскую: «А где же *теперь* этот способ?» — «Забыли. Никто не помнит» (13, 206). Значит — не будет Сопrotивления: это смешно и страшно (как всегда у Чехова).

Эта символика Чехова прозвучала еще в рассказе «Счастье», принесшем славу молодому писателю<sup>137</sup>. Раздумья людей о жизни, как и в «Вишневом саду», — неожиданно прерываются: «Что-то вдали грозно ахнуло, ударилось о камень и побежало по степи (...) Это в шахтах бадня сорвалась...» (6, 215). Пастух, как и Фирс, вспоминает: «...Захочет нечистая сила, так и в камне свистеть начнет. Перед *волей* у нас три дня и три ночи скеля (скала) гудела» (6, 212). «Перед волей» — нечистая сила вселилась в «*чёрта лысого*»...». «Он, чтобы, значит, злобу свою доказать, взял да и напустил... болезнь. *Повымерло* тогда народу без счету, видимо-невидимо, словно в *холеру* (...) Тут ума большого не надо, была бы *охота*» (6, 213).

Сад уничтожить и людей поморить — «большого *ума* не надо», была бы Власть... И скрыл «лысый чёрт» талисман — и *забыли* люди, где счастье искать: «Есть счастье, а что с него толку, если оно в земле *зарыто?*» (6, 214). «Зарыли в землю» — похоронили, в *памяти* людской правду искоренили... Был «способ» вернуть счастье... А «способ» этот теперь уже все ...«забыли. Никто не помнит». Так говорит Фирс, а старик-пастух тоже бессилён: «*Никто*... не знает, да по нынешнему времени, почитай, все клады *заговоренные*» (6, 213).

Партийщина на собраниях «заговорила»... Заперли (в книжный шкаф) — и «заговорили» модными, передовыми, фальшивыми фразами: «Дорогой, многоуважаемый шкаф! Приветствую твое существование, которое вот уже больше *ста* лет было направлено к светлым идеалам добра и справедливости; (...) подерживая (сквозь слезы) ...веру в лучшее будущее (...) идеалы добра и общественного самосознания» (13, 208). Здесь — вся неприязнь Чехова к демагогии. Поучившись у Гаевых искусству «заговаривания», Облезлые «философы» — весь мир «заговорили» — *ложь* не знает границ, она глобальна, беззастенчива, «прекрасна»...

Водевиль «Юбилей» вошел в поэтику «Вишневого сада» как «проекция в будущее», где беззастенчиво «красивое» слово сыграет роковую роль в истории Мира: «заговорят» *насмерть*. Характеристика *Главного*: «Наш кривляка, этот мерзавец (...) сегодня... будет читать доклад (...) удастся очки втереть публике...» (12, 205). И образцы красноречия: «Бросая ретроспективный взгляд на прошлое (...) мы получаем в высшей степени *отрадное* впечатление. Правда, в *первое* время мы ставили ребром гамлетовский вопрос «быть или не быть?» (12, 219).

В рассказе «Свирель» (1887) пастух Лука Бедный дает «прототип» Облезлого барина: «Поглядеть (...) — одно только *название*, что барин. Нет у него, сердешного, ни места, ни дела, и не разберешь, что ему надо (...) али *оно* лежит вверх пузом и книжку читает, али промеж мужиков топчется и разные слова говорит...» (6, 325-326). Говорящее слова — «Оно» — *общественное*: «...с самой воли хожу с общественным *стадом*...». Пастух Лука и Фирс никак в толк не возьмут, что «оно» — Серебряково-Трофимовское «говорение» возвышенных слов — стало единственным «делом», доблестью и отвагой... «...Что и вырастет, то сейчас его *рубят*; сегодня взошло, а завтра, гляди, и срубили люди — так без конца краю, покуда *ничего* не останется» (6, 324). Результаты этого «дела» современный писатель назвал лаконично: ПУКС (Путь к социализму).

«Старик отнял от губ свирель и, *прищурив* один глаз, поглядел в ее малое отверстие. Лицо его было грустно и, как *слезами*, покрыто крупными брызгами. Он улыбнулся и сказал: — Жалко, братушка! И Боже, как жалко! Земля, лес, небо... Тварь всякая — всё ведь это сотворено, приспособлено, во всем умственность есть. *Пропадает* все ни за грош» (6, 327). Еще одно «*оно*» показано Чеховым в рассказе «Драма»: «большая полная дама с красным *мясистым* лицом (...) высоким *мужским* тенором»: «...мой покойный брат работал в «Деле» (6, 224). «Дело» — радикальный

журнал — прямо относится к Мурашкиной, идейной сестре покойного брата...

Толстой пришел в восторг от умения Чехова *уничтожать смехом* красноречивых демагогов. Вот еще «оно» — в обобщенном виде: Иван Иванович «...вытянул шею и заговорил о чем-то быстро, *горячо* и отчетливо, но крайне *непонятно* (...) после каждой длинной тирады он всякий раз удивленно пятился назад (...) раньше всех просыпался Иван Иванович и тотчас (...) начал говорить о чем-то *горячо* и *убедительно*, но по-прежнему непонятно» (6, 436). Чехову не важно «содержание» этих монологов, суть их неизменна. Каштанка «без всякой церемонии отвечала ему «рррр»...» (6, 439).

Идеология низведена Чеховым с почетного пьедестала на уровень *животных* инстинктов; Партия, вооруженная «учением», сумела использовать *стадное*: ненависть, зависть, корысть, страх, «веру», единомыслие, «национальные традиции», идиотизм: «...*Все* человечество Каштанка делила на *две* очень неравные части: на *хозяев* и на *заказчиков*...» (6, 431-432).

В идейном Цирке она бы далеко пошла, как и герой рассказа «Сапожник и нечистая сила» (1888 г.). Подобно Каштанке, сапожник твердо стоит на базе *классовой* сознательности: «Он ненавидел всех заказчиков (...) Как бы хорошо, если бы богачи малопомалу превратились в нищих, а бедный сапожник стал бы богачом и сам бы *куражился* над бедняком-сапожником»... (7, 222-223). Чтобы преобразовать «старый мир», сапожник обращается к Чёрту Иванычу: «...Я так понимаю, ваше высокоблагородие, что нечистая сила самая образованная...». «...с самого детства он *завидовал* богатым. (...) Чем он хуже Кузьмы Леbedкина из Варшавы, у которого собственный дом и жена ходит в *шляпке*?» Своя жена — оказывается отсталой для авангарда: «Правда, Марья хорошая, добрая, работающая баба, но (...) о *политике* или о чем-нибудь умном (...) несет ужасную чепуху» (7, 224).

И вот всё чудесно преобразилось, как в лучшем из снов «Что делать»: «Когда дым рассеялся, Федор протер глаза и увидел, что он уже не Федор и не сапожник, а какой-то *другой* человек, в жилетке и с цепочкой, в новых брюках, и что сидит он в кресле за большим столом». Как и предвидели *Основоположники*, человек стал «другим», соответственно улучшилось питание: «...большой кусок жареной баранины и миску с огурцами, потом принесли на сковороде жареного гуся, немного погодя — вареной свинины с хреном... *Сапожник* достиг высшей власти, что невозможно было в «проклятом прошлом»: «...и перед каждым блюдом выпивал по большому стакану отличной *водки*, точно гене-



рал какой-нибудь или граф» (7, 225). Теперь можно вершить правый суд: «Скоро явился Кузьма Лебедин из Варшавы. — Молчать! — крикнул Федор и топнул ногой. — Не смей рассуждать (...) Я тебе всю *харю* побью!» (7, 226).

Затем Чехов показывает, что и «новая жизнь» имеет свои плохие стороны и Федор «...уж не завидовал и не роптал на свою судьбу (...) богатым и бедным одинаково *дурно*. (...) всех ждет одно и то же, *одна могила*, и в жизни нет ничего такого, за что можно было бы отдать нечистому хотя бы малую часть своей души» (7, 228). Чехов, как видно из его произведений и писем, отлично ориентировался в *сущности* классовых и националистических «теорий», призывающих к уничтожению «части» населения, что в XX веке вылилось в национал-коммунизм.

\* \* \*

Лев Шестов назвал Чехова «беспощадным талантом»<sup>138</sup>; напомнил, что народник Михайловский... предостерегал читателя, указывая на «недобрые огоньки» (у Чехова): «надежды... идеалы, будущее, переберите все *слова*, и они мгновенно блекнут, вянут, умирают...». За беспощадное выкорчевывание «хороших слов», *фразерства*, романтических мечтаний и розовых надежд на «счастливое будущее» Чехова «казнили» Михайловские, Луначарские, Ермиловы и прочие сегодняшние партдогматики. У всех, без различия, Чехов беспощадно убивает «возвышенную» *ложь*, мешает «играть»...

Чеховский *адогматизм* Шестов назвал «творчеством из *ничего*». Можно термин «из ничего» понимать по определению Бердяева («Самопознание») как «*творчество* из ничего, т. е. из свободы, (...) *не детерминированного* извне миром». Надо учесть, что Шестов писал о Чехове в 1908 году. Позже — свобода перестала быть лишь спорным философским термином, отсутствие «ничего» означало смерть, — как в «Палате № 6». Пока у людей было достаточно «ничего», воздуха, они могли нормально жить, беспечно не придавая значения наличию этого «ничего». Подобная ситуация — сегодня на Западе, не ценящем Свободу. Догма, обещавшая «счастье», была тем сокровищем, которое Чехов «преступно» высмеивал.

Чехов был *единственным*, отвергавшим догматическое мышление *в принципе*, в любой его разновидности, в *любой* «красивой» упаковке партийных программ. Чехов исходил из трезвых оценок, из опыта тысячелетий, Культуры, выработанных *нравственных*

принципов и призывал руководствоваться прежде всего *человечностью*.

Бунин согласен с утверждением Шестова: «У Толстого, тоже не очень ценившего философские системы, нет такого резко выраженного *отращения* к идеям, мировоззрениям, как у Чехова...». Исходя из этого, Шестов считает, что в «Чайке» «...во всем и везде царит самодержавный случай, на этот раз дерзко бросающий *вызов* всем мировоззрениям. В этом наибольшая оригинальность Чехова...».

Чехов всегда сопротивлялся *диктату* навязанных «закономерностей». «Случай» действительно противостоит «историческому детерминизму», — революция является трагичной случайностью, как гибель вишневого сада. Но духовное развитие — противостоит животной, стихийной случайности, поэтому тоталитарные режимы не имеют перспективы развития, они духовно пусты, обречены, даже если внешне, «материально» кажутся долговечными.

«Победа» Серебряковых и Трофимовых — эпизод, лишь проходящая трагическая случайность, зато духовные ценности для Чехова — извечны, развитие их естественно, закономерно, бесконечно. Не «случайным» было культурное и экономическое развитие России; после того как беснование 1905 года пошло на спад, — «Вишневый сад» в постановке МХТ характеризует «смягченность классовых разграничений, мотивы жалости и *сострадания*»<sup>139</sup>. Как упоминалось, эти мотивы у театра окрепли под влиянием инсценировок Достоевского. Театр от Горького — возвращался к Чехову, за что позже пришлось «каяться»<sup>140</sup>, идти «на службу»...

Символический смысл приобретает постановка «Вишневого сада» накануне октября 1917. Станиславский вспоминает: «В этот вечер к Кремлю стягивались войска, делались какие-то таинственные приготовления (...) тем временем собиралась тысячная толпа смотреть «Вишневый сад», в котором изображается жизнь как раз тех людей, против которых готовилось восстание»<sup>141</sup>. Это было уже явное *противоборство* Чехова с Облезлым: «...Зал, на этот раз переполненный почти исключительно простой публикой, гудел от возбуждения. Настроение, по обе стороны рамп, было тревожное... «Не доиграть нам спектакля!» (...) Когда двинулся занавес, наши сердца забились в ожидании возможного экссесса» (507).

Состоялся «*поединок*» между демагогией, подчинявшей себе толпу, и правдой искусства: «...чеховский лиризм, красота русской поэзии в изображении умирающей русской усадьбы, каза-

лось бы, столь несвоевременная для переживаемого тогда момента, тем не менее и в этой обстановке оказали свое действие. (...) спектакль закончился сильнейшей *овацией*, а из театра зрители выходили *молча...*» (507-508).

Классика сопоставлялась с «Белой гвардией»... В 1926 году в программах казенных театров недвусмысленно заявлялось: «Чехова *нет* в современности, а его драматургия — в *музее*»<sup>142</sup>. Только после постановки агитки «Бронепоезд 14-69» можно было рискнуть вернуться к «Вишневому саду», не ставившемуся на сцене театра около 10 лет. Партия решила «использовать» классику, «*обработав*» ее по-своему...

«Вишневый сад» 1928 года — не мог еще удовлетворить казенным требованиям: партия чувствовала *чужеродность* Чехова, еще не закончена была «*новая интерпретация*»; театру... «не хватало (...) несомненной революционной настроенности. Как отмечалось критикой, речи Трофимова, обличавшие и разоблачавшие обитателей «Вишневого сада» (...) звучали совсем прозаически, *неубедительно* и как-то *фальшиво*; их не слушал зритель, они проходили в пьесе как-то незаметно» (Строева, 248). Неудивителен поэтому восторг: «Мы сыграли «Вишневый сад» несколько раз и были *поражены* громадным *вниманием* во время спектакля, а по окончании — неизменным энтузиазмом»<sup>143</sup>. Чехов продолжал *Соппротивление*. К 1928 году еще не вся «старая» интеллигенция была вырезана; приступили к «*Перелому*» России; закономерно: Чехов — противостоял тоталитаризму; выдающийся профессора вели борьбу за сохранение духовного наследия дореволюционной Культуры.

«Вишневый сад», естественно, был *радостно* встречен не только «старой» публикой (не полностью еще ликвидированной к тому времени), но и «новой», родившейся до революции, — еще не «обработанной» до конца Партией: «Сначала казалось, что это реакция публики, еще живущей старыми впечатлениями; это было бы *понятно*. Но нет, видишь зал, наполненный по крайней мере наполовину новой публикой... и она (...) проявляет большой интерес и большое *внимание*, аплодирует...» (109).

Перед Сталиным стояла задача — *подчинить* себе искусство, классику, т. е. духовно кастрировать Россию. На анкету «Как мы относимся к Чехову?» — виднейший марксистский критик М. Ольминский, еще и до революции не находивший у Чехова «общественного мировоззрения», теперь заявил авторитетно: «Отношусь к нему в *высшей* степени отрицательно», прямо называл Чехова «*пустым* талантом» и — не советовал рекомендовать его книги «от лица *коммуниста* — никакому массовому чита-

телю»<sup>144</sup>. Также Вс. Иванов заявил, что влияние Чехова является...«вредоносным, растлевающим, реакционным и безусловно должно быть преследуемо и уничтожаемо на месте беспощадно»<sup>145</sup>. Несомненно, Чехов разделил бы участь Гумилева.

В то «решающее» время — Чехова отвергали заодно с пьесой Булгакова: «...’Дни Турбиных’ — постановка, продолжающая чеховскую линию театра до такой степени, что порою казалось, что мы видим куски ’Трех сестер’. Персонажи Булгакова передавались в очертаниях, психологически сближающих их с Вершиниными, Тузенбахами...»<sup>146</sup>. Булгакова сближало с Чеховым отрицание насилия, духовного вандализма, диктатуры вообще.

Маяковский, *искренний* ниспровергатель «академизма», «контрреволюции», — выступал против «чеховщины»: «Я думаю, что это правильное логическое завершение: начали с тетей Маней и дядей Ваней, а закончили *«Белой гвардией»*<sup>147</sup>. Вопреки распространенному мнению, Маяковский, как и Горький, были *искренними* сторонниками коммунистического режима, но, конечно, отвергали *«бюрократизм»* и *всё, что мешало триумфальному шествию Нового, самого «прекрасного, чистого»* и т. п. С помощью Маяковского, Горького и других «жертв», как теперь о них говорят, — Достоевского, классиков, Чехова хоронили «навсегда»: «Ушла жизнь ’вишневого сада’, ушел Чехов, совсем, *навек*»<sup>148</sup>. Общий итог: «...*Кладбище* — вот что такое «Вишневый сад», и его можно только *перепахать*»<sup>149</sup>, — вот типичный лозунг. Действительно, «Вишневый сад», как и всю дореволюционную Культуру, — «перепахали», поэтому каждый, кто пытается вернуться к Культуре, расценивается как *враг*: «...Имя писателя становится *фатальным* (...) Или глубокое *отречение* от него... или утес будет размыт, и *погибнет* в бурных волнах чайка с поломанными крыльями» (там же).

В этом стиле написано и в «Мистерии-буфф» Маяковского: Чеховым восхищается только «империалист»: «Американец. — Обратите внимание, как это красиво: Волны и чайка». На эту антисоветскую «чеховщину» правильно, по-нашему отвечает Батрак: «Поговорим-ка лучше о щах и чае. К делу! К делу! Нам не до чаек!»... «Дело» Серебряковых, как и предвидел Чехов, вело к тотальному уничтожению Сада.

В прологе к «Мистерии-буфф» — с ненавистью, открыто: «...Смотришь и видишь — *Гнутся* на диване Тети Маши Да дяди Вани». Луначарский с восторгом писал о «задорной, дерзкой, мажорной, вызывающей» пьесе Маяковского<sup>150</sup>. Как о «перебежчиках к белым» писали тогда газеты о выступлении Художественного театра (в начале 20-х годов) в Европе и Америке: «Поис-

тине, «Дядя Ваня» и «Осенние скрипки», с таким *восторгом* принимающиеся меньшевистской, эсеровской или просто *белогвардейской* интеллигенцией, — лучшая характеристика и тех, и других»<sup>151</sup>. Успех пьес в Европе и Америке имел огромное значение для популяризации чеховского творчества, его влияния на мировое искусство.

П. Гайдебуров о новом восприятии в России вспоминает: «Солдат, сидевший рядом со мною (...) при словах «Мы построим наш новый сад», — сказал: «*Не постройте...*»<sup>152</sup>. Вопреки запретам и «переработкам», — с большим успехом шел «Вишневый сад» в Александринском театре с конца 1917 года, а с конца 1918 г. — «Дядя Ваня», водевиль «Медведь». Этот «странный» успех Чехова объясняют «...преобладающим составом аудитории (...) состоявшей из *остатков* буржуазии, не сумевшей сесть на корабли в направлении Константинополя»<sup>153</sup>.

Маяковский о «белогвардейщине»: «Что касается чеховского языка, в котором вся *проплеванность, гниль* выражений с нитьем, три раза повторяющимися на зевоте словами: «В Москву, в Москву, в Москву!», — намек на «невозвращенцев». «Сестрам» запрещалось даже мечтать о Родине<sup>154</sup>. На Конференции писателей с пафосом — Маяковский требовал: «Прежде всего *зрелища*, а не того, что дает Чехов...»<sup>155</sup>. Столь же резко и Мейерхольд: «Я думаю, что красноармейцы *не захотят* пойти со знаменами на спектакль «Дядя Ваня», а пойдут на тот спектакль, который они считают *своим...*» (Семанова, 54). Юрий Анненков описывает одно из таких театральных зрелищ: «Троцкий неожиданно появился на сцене и, среди *картинно* расступившихся актеров, произнес (...) *речь*». Вот если бы на сцену приглашен был Сталин, Мейерхольду было бы обеспечено *долголетие* и слава, вне зависимости от его отношения к «буржуазной» классике<sup>156</sup>.

«Перестраивались» все, — особенно МХАТ. «...В этом плане интересна эволюция образа Астрова у Станиславского. (...) Во всем облике есть что-то напоминающее типические черты *революционера-народника...*»<sup>157</sup>. Так был убит Чехов. Ермиловы «обучили» миллионы детей «*новому, нашему...*» Чехову. Началась эпоха *казенного* «восприятия». Например, театр «Комедия» в 1924 году выступает с интерпретацией «Вишневого сада» как «социального памфлета»: «Крушение идеологии вишневых садов русского дворянства...»<sup>158</sup>. Театром-студией Р. Симонова, — Лопухин был превращен в заурядного кулака. Делались намеки на интимные отношения Раневской с лакеем Яшей, что использовано Ермиловым в книге о Чехове. Но в основном — критики остались недовольны тем, что «театр *не судит* прошлое, вишневый

сад в нем «не страшен»<sup>159</sup>. Комизм агитации Трофимова был доведен до фарса — это, по сути дела, не противоречило Чехову: «...Введена была сцена в *баньке*, и здесь дано импровизированное конспиративное собрание, носящее *водевильный* характер. Трофимов вовсе лишен в этой постановке обаяния, пустой красноречивостью, ораторствующий перед Аней, Дуняшей, какими-то юнцами и гимназистками»<sup>160</sup>. Такая трактовка становилась «еретической»: водевильная «революция» Облезлого... была уже *новым* прочтением.

«Чеховские общества», созданные интеллигенцией, — естественно, вызывали *подозрение* властей: «...Эти общества в начале 30-х годов вынуждены были *прекратить* свое существование. В 1934 году в связи с юбилеем Чехова была сделана попытка возобновить их деятельность: Совет общества (...) написал письмо-прошение, в котором рассказывалась и история *ликвидации* общества. Документ этот сохранился в архиве председателя Н. Д. Телешова; на полях его помета: «Ответа не последовало»<sup>161</sup>...

Сегодня в России Чехов *актуален*: «Практика подтверждает правоту тех, кто видел в пьесах Чехова глубокую *символику*. (...) В спектаклях «Вишневого сада» третий акт поставлен (...) с глухим, подспудным ритмом Времени или Судьбы (...) какое-то предсмертное веселье»<sup>162</sup>.

Чехов, как и вся классика, в силу *специфических* обстоятельств, занимает центральное место в труднейшем процессе духовного Возрождения, переоценки ценностей. Г. Товстоногов, стремясь к преодолению «заштампованности» Чехова, пишет о сложном «...стыке трагедийного, комического и обыденного, но... стыке такой резкости и контрастности, о которой мы сейчас, с нашим грузом «чеховских» традиций, даже и *вообразить боимся*»<sup>163</sup>... Символика Сада вобрала в себя философскую сущность всего творчества Чехова.

## «СКРИПКА РОТШИЛЬДА»

«Скрипка Ротшильда» (1894 год) относится к числу тех чеховских шедевров, где структура *взаимосвязи* персонажей выявляет философскую позицию автора. Аналогичный прием наблюдается и в «Архипере», «Студенте», «Ионыче» и др., где взаимоотношения нескольких лиц в атмосфере замкнутого «города» показывают *состояния* Бытия. Среди многоликого населения чеховских произведений встречаются и евреи, он был знаком с проблематикой, а его отношение к ней известно и по делу Дрейфуса: «Золя благородная душа и я (принадлежащий к синдикату и получивший уже от евреев 100 франков) в восторге от его порыва» (Суворину, 4. 1. 98). Чехов расценивает это как общечеловеческую проблему: «...каждый француз почувствовал, что, слава Богу, есть еще *справедливость* на свете и что, если осудят невиновного, есть кому *вступить*» (Ф. Д. Батюшкову, 23. 1. 98).

Процесс вырастал до символа нравственности: «А я Вас спрашиваю: неужели Вы обо мне такого дурного мнения, что могли усомниться хоть на минуту, что я не на стороне Золя? За один ноготь на его пальце я не отдам всех, кто судит его теперь» (А. А. Хотяинцевой, 2. 2. 98). И в письме Суворину о Золя: «Это чистота и нравственная высота, каких не подозревали» (6. 2. 98).

Чехов осознавал и сущность национализма: «...Когда в нас что-нибудь не ладно, то мы ищем причин *вне нас* и скоро находим: «это *француз* гадит, это *жиды*, это *Вильгельм*...». «*Капитал*, жупел, масоны, синдикат, иезуиты — это призраки, но зато как они облегчают наше беспокойство! (...) Первыми должны были поднять тревогу лучшие люди, идущие впереди нации, — так и случилось» (Суворину, 6. 2. 98). (Курсив всюду мой. — Э. Б.)

«Иванов», где показана судьба Сарры в *общем* контексте духовного *поиска*, — написан за десять лет до дела Дрейфуса; в 1887 году — «Перекасти-поле», а за 4 года до приведенных выше мыслей Чехова — «Скрипка Ротшильда». Следовательно, безосновательны утверждения о каком-то «*переломе*» в мироощущении писателя, о «прогрессивной» переориентации.

«Скрипка Ротшильда» — свидетельство объективности мыслителя и художника<sup>164</sup>: «...«Городок был маленький, *хуже* деревни...». Все оценки даны не автором, — только с точки зрения Якова Иванова, гробовщика<sup>165</sup>... «Яков делал гробы хорошие, *прочные*. Для мужиков и мещан он делал их на свой рост...» (8, 297). На глазах еще не умершей жены: «Он взял свой *железный* аршин (...) и снял с нее мерку. Потом она легла, а он перекрес-

тился и стал делать гроб» (301). Объективный тон, «невмешательство» автора и создает атмосферу кошмара. Но в психологическом рисунке Иванова этот эпизод мотивирован профессиональней, *привычкой*<sup>166</sup>: «Когда работа была кончена, Бронза надел очки и записал в свою книжку: 'Марфе Ивановне гроб — 2 р. 40 к.'» (301).

В начале рассказа приводится еще одна «профессиональная» деталь: «Заказы на *детские* гробики принимал он очень неохотно и делал их прямо без мерки, с *презрением...*» (335), Эта, казалось бы, ненужная, «случайностная» деталь вырастает в центральную тему (ср. «Именины»)<sup>167</sup>. «— Помнишь, Яков? (...) пятьдесят лет назад нам Бог дал ребеночка с белокурыми волосиками? (...) И, горько усмехнувшись, она добавила: — Умерла девочка»<sup>168</sup>. Без авторского «вмешательства», — но, выделяя абзацем: «Яков напряг память, но никак не мог вспомнить...»

«— Это тебе *мерещится*, — сказал он».

Главная тема — «потерянного» ребенка, *жизни*, — естественно смыкается с трагической мелодией «Скрипки»: ...«Кроме мастерства, небольшой доход приносила ему также игра на скрипке. В городке на свадьбах играл обыкновенно жидовский оркестр...» (297). После описания конфликта с Ротшильдом, «носившим фамилию известного богача», внутренний монолог Бронзы включает еще одну «скандальную» историю о надзирателе, который «был два года болен и чахнул, и Яков с *нетерпением* ждал, когда он умрет (...)». Неожиданно — дается «анекдотическое» завершение:

«...но надзиратель уехал в губернский город лечиться, и взял да там и умер». Трагикомизм усиливается интимным стилем: «Вот вам и *убыток*, по меньшей мере рублей на десять, так как гроб пришлось бы делать дорогой, с глазетом» (289). Качество и история «несостоявшегося» гроба переходит в рассказ о похоронах жены: «Прощаясь в последний раз с Марфой, он потрогал рукой гроб и подумал: 'Хорошая работа'» (301). Абзац.

Описание похорон включает еще два «благоприятных» обстоятельства: «Чтобы не платить лишнего дьячку, Яков сам читал псалтырь, и за могилку с него *ничего* не взяли, так как кладбищенский сторож был ему кум». И далее, в статью дохода зачислено уважение горожан: «Четыре мужика несли до кладбища гроб, но не за деньги, а из уважения (...) И Яков был очень доволен, что всё так честно, благопристойно и *дешево...*» (301).

Жизнь старухи тоже была доведена до минимума убыточности: «Да, он не велел ей пить чай, потому что и без того расходы большие, и она пила только горячую *воду*» (8, 299).



Тема убытков и доходов («марксистский» капитал), железный аршин (характер, металл) и *ненависть* — как доминирующая черта — к «богатым», к «жидам», к жене, надзирателю; о дочери — «запалтовал». Все эти «детали» воссоздают у Чехова цельный характер «гробовщика», «города», изолированного от Мира. Пустая душа просвечивается Чеховым — сквозь *анекдот*, «культурность» городского жителя. Существен не только комизм диалога с фельдшером, «изысканность» речи (как у Епиходова), но сущность сопоставления: «подруга жизни» — «предмет» (о Марфе).

Уже первый абзац рассказа содержит эту деталь — в перечислении: «...в этой комнате помещались он, Марфа, печь, двухспальная кровать, гробы, верстак и все хозяйство» (8, 297). Ни себя, ни жены — Иванов не вычленяет из «предметного» мира. Также и жители города классифицируются по их основному признаку: «Для благородных и женщин — гробы по мерке — железным аршином...» и т. д.

И неожиданное обобщение: «...Так как человек лежит в могилке не один год, а сотни, тысячи лет, то если сосчитать, польза окажется громадная. От жизни человеку — убыток, а *от смерти — польза*» (8, 304). Антисемитизм стоит в одном ряду с бесчеловечностью и безбожием. Это «естественное» проявление бездушия гробовщика и «города», в их замкнуто-могильной психофизиологии. Князь Александр Иванович Урусов писал: «'Скрипка Ротшильда' — превосходная вещь, чистый шедевр» (8, 504)<sup>169</sup>.

\* \* \*

Аналогичный стереотип и в «Человеке в футляре»: «Теперь, когда он лежал в *гробу*, выражение у него было кроткое, приятное, даже веселое, точно он был рад, что, наконец, его положили в *футляр*, из которого он уже никогда не выйдет». Замкнутость — это суть «города», конструированного Чеховым на протяжении всего творчества, — «город» Беликова, Ионыча, Наташи («Три сестры») и т. д.

Чехов находит нужным мотивировать *исключительность* такого «города» для России — того времени — нетипичность подобного состояния: «...в другом же месте публика и газеты давно бы уже расхватили в клочья эту маленькую Бастилию» (8, 92). «Палата № 6» написана за 2 года до «Скрипки Ротшильда», поэтика произведения требует понимания *условности*, символич-

ности образов, относительности «правдоподобия» ощущений, — высокого искусства *иллюзии* достоверности.

Произведения Чехова нередко рассматривают как ... пособие для «наглядного» изучения жизни России XIX века. Так искажается история прошлая и *сегодняшнее* положение вещей, сущность искусства. Писатель — повсеместно использует остро-анекдотические ситуации, искусно насыщенные деталями быта. В «Палате № 6» подобная реконструкция «реалистической» правдоподобности — в моделировании замкнутой палаты, куда можно войти, но нельзя выйти, — напоминает скорее XX век. «Мойсейка — больничный старожил», его привилегия — в возможности иногда «выходить из (...) больничного двора на улицу», т. е. на время преодолеть, *разомкнуть* Палату. Однако контакт с миром обрывается горькой анекдотичностью:

«Все, что он приносит с собой, отбирает у него Никита в свою пользу. Делает это солдат грубо, с сердцем» ((8, 74). Те или иные качества персонажа мотивированы механизмом замкнутого города, создающего стереотип поведения и мышления. Бронза и Никита — естественное проявление *возможного* в мире порядка: «Принадлежит он к числу тех простодушных, *положительных*, исполнительных и тупых людей, которые больше всего на свете любят порядок...» (8, 72). Частью «города» является и больница, начальник-фельдшер неумолим:

«— Пожила старушка. Пора и честь знать.

— Оно, конечно, справедливо изволили заметить, Максим Николаич, — сказал Яков, улыбаясь из вежливости, (...) но позволёте вам выразиться, всякому насекомому жить хочется.

— Мало ли чего! — сказал фельдшер...» (8, 300).

В «Палате № 6» та же больница и тот же Начальник-фельдшер, Сергей Сергеевич, грабитель и шарлатан, — «...похожий больше на сенатора» — проекция в тоталитаризм с его Вождями<sup>170</sup>.

Общегородская «логика» и у Бронзы: «Когда приехали домой, Марфа, войдя в избу, минут десять простояла, держась за печку. Ей казалось, что если она ляжет, то Яков будет говорить об *убытках* и бранить ее за то, что она все лежит и не хочет работать» (8, 301).

То, что «всякому насекомому жить хочется» — противоречит железным законам режимного Города. Трагический парадокс (нищий Ротшильд) и в том, что он «даже самое *веселое* умудрялся играть жалобно» (8, 298). Эта экспозиция рассказа символически перекликается с концовкой, где в предсмертном прозрении Иванова оживает мелодия Ротшильда: ...«он заиграл, сам

не зная что, но вышло жалобно и трогательно, и слезы потекли у него по щекам. И чем крепче он думал, тем *печальнее* пела скрипка» (8, 304). Раньше жалобная мелодия флейтиста вызывала ненависть: «...Яков мало-помалу проникался ненавистью и презрением к жидам, а особенно к Ротшильду; раз даже хотел побить его, и Ротшильд обиделся и проговорил, глядя на него свирепо:

— Если бы я не уважал вас за *талант* (...)

Потом заплакал» (8, 298).

Выделенное абзацем, неожиданное: «Потом заплакал», — в конце рассказа переходит в слезы Якова; Ротшильд первый информирует нас о таланте своего обидчика. Следом за этим скрипка упоминается в новой символике: «Мысли об убытках донимали Якова особенно по ночам; он клал рядом с собой в постели скрипку и, когда всякая чепуха лезла в голову, трогал *струны*, скрипка в темноте издавала звук, и ему становилось *легче* (8, 298). Душа скрипки спасает Иванова, — у Чехова *искусство* целительно. Звуки в темноте особенно всеобъемлющи, символичны в *предсмертную* ночь: «Вечером и ночью мерещились ему младенчик, верба, рыба, битые гуси и Марфа, (...) бледное, жалкое лицо Ротшильда (...) и раз пять вставал с постели, чтобы поиграть на скрипке» (8, 304).

Время обращается вспять, — происходит *переоценка* всей жизни. Это прием чеховского лаконизма, проявившийся и в «Скудной истории», и в «Дузели», и в поздних произведениях («Дама с собачкой»), характеризуется обычно отсутствием последовательного потока жизни. Происходит «естественный *отбор*». Суть не только в компактности и экономности чеховской поэтики, а в смысловой значимости резких, ярких «кадров» из давнопрошедшего, наслаиваемых на сиюминутное время. Это моменты наивысшей эмоционально-смысловой напряженности, *перелома*. «Пятьдесят два года, пока они жили в одной избе, тянулись долго-долго, но (...) он ни разу не подумал о ней (...) будто она была кошка или собака (...) она всякий раз с благоговением вешала его скрипку...» (8, 302).

Спустя десятилетия, — «внезапное» прозрение на «пороге» — наполнено содержанием: предупредить, чтобы такие «Города» не возникли в *реальной* жизни. Тема пропавшей жизни, незамеченной человеческой (не идеологической) любви — выявляется посредством скрипки — живой души. Старые кадры, возродившаяся память, — подводят Бронзу к *осознанию* Катастрофы; это обычно мотивируется *исключительностью* состояния человека: «возвращался с кладбища», «взяла тоска», «нездоровилось»,

«полезли в голову всякие мысли» (8, 301). При этом он — уходит от «Города», возвращается к реке, вербе...

Судьба Иванова, Ротшильда, Марфы — является составной частью «задуманного», сконструированного «Города». Не случайно, что подобным образом, в 1881 году (время революционного террора) Чехов обращается к теме *инквизиции* («Грешник из Толедо»). Воссоздаются события «...давно минувших дней, которые навсегда останутся неизгладимыми пятнами в истории Испании и, пожалуй, человечества» (1, 110). Показателен интерес молодого писателя к теме, близкой для Достоевского.

Сюжет прост: «глупый испанец» выдал инквизиции свою молодую жену, причисленную к ведьмам. Как всегда в чеховской поэтике, сюжет служит выявлению *механизма* исключительного, качества Бытия: «Нет ничего легче, как убедить в какой-нибудь *небывальщине* глупого человека...» (1, 112). Уже в «Грешнике из Толедо» — проекция в «прекрасное будущее», когда для нормального человека естественной будет мечта: «...*спрятаться* куда-нибудь и выждать то *время* (...). Но месяцев мало для *предрасудков*. Они живучи как рыбы, и им нужны целые столетия» (1, 113). *Столетия* нужны, чтобы преодолеть наследие «замкнутости». Чехов моделирует многочисленные варианты возможного «*порядка*», который, как и для Достоевского, не ограничен во времени, пространстве, идеологической окраске.

В предсмертном кошмаре Бронзы, — страдающие лица Марфы и Ротшильда — сливаются. (Ср. у Рагина, Гусева, Коврина и др.) Марфа — одна из немногих в Городе, кто сохранил живую душу (сравн. у Солженицына «Матренин двор»). Марфа подавлена страхом и голодом, но Город не в состоянии придушить *всех и до конца*. Смерть Марфы — с улыбкой «кошунственного» счастья — избавление от Якова, *избы* (еще одного варианта замкнутой Палаты). Построением сюжета это смыкается с отчаянным криком Ротшильда, преследуемого толпой, собаками, всем *Городом*.

Уже следующий за этим абзац — выводит больного за «черту» Города, к воле, средоточию философского символа: «...пошел по *краю* города (...) И вдруг в памяти Якова, как живой, вырос младенец с белокурыми волосами...» (8, 303). Уметь «*вспомнить*», опаматоваться, — значит возродиться, вернуться к истокам жизни. Переоценка ценностей — в неожиданном («И вдруг»): припомнился единственный ребенок, прибитые «Городом» Марфа и Ротшильд. ...«Спрашивается, зачем *срубили* березняк и сосновый бор?..» (8, 304). По той же причине вырубил вишневый сад.

Бронза «запамятовал» 52 года своей жизни, но, хотя бы перед смертью, — он еще может «вспомнить», переосмыслить, — отвергнуть зло.

Сегодня уже мало кто может «вспомнить»; появились на свет новые поколения, целиком выпестованные Городом. ...«Зачем люди делают *всегда* именно не то, что нужно? Зачем Яков всю свою жизнь бранился, рычал, бросался с кулаками, обижал свою жену и, спрашивается, для какой надобности давеча напугал и оскорбил жида?» (8, 304). Способность *самому* понять и ужаснуться своим преступлениям, — главное в объективной манере Чехова-мыслителя. Понять — значит искать, мыслить, пусть и на «пороге».

Художник от начала до конца выдерживает манеру речи и логики Бронзы, гробовщика и скрипача, гениально преобразуя тему «убытка — дохода», смерти и искусства, — в философскую парадоксальность Города: «Зачем вообще люди мешают жить друг другу? Ведь от этого какие убытки! Какие *страшные* убытки! Если бы не было ненависти и злобы, люди имели бы друг от друга громадную пользу, (...) зачем на свете такой странный порядок, что жизнь, которая дается человеку только один раз, проходит без пользы?» (8, 304). Здесь ключ к преодолению Катастрофы на рубеже XXI века.

В поэтике Чехова философия — в подтексте, — все обусловлено психофизиологией «обычного» персонажа. Это создает потрясающую иллюзию достоверности (как в игре хорошего актера — не видно грима). Поэтому и сам город воспринимается как «реальный», хотя его и не было на карте России. По примату объективности, духовной гармонии — поэтика Чехова сродственна пушкинской<sup>171</sup>. Однако способы моделирования исключительного — наиболее сопоставимы с поэтикой Гоголя<sup>172</sup>. Предметный мир «Шинели», «Носа», «Коляски», — переходящий в «идеологию» мертвых душ, — сродни чеховским «крыжовникам», «футлярам», «предметам», вбирающим в себя замкнутую идеологию «Города-Палаты»<sup>173</sup>.

Как и у Гоголя, чеховские произведения не «отражают реалистически» одной какой-либо, ограниченной временем «Эпохи», не являются «разоблачительным» материалом. Иначе утрачивается обращенность искусства и философии к извечно-общечеловеческому<sup>174</sup>. Скрипка Бронзы, бывшая 50 лет «предметом» гробовщика, как шинель Акакия Акакиевича, обретает «вдруг» функцию возрождающейся духовности: «Не жалко было умирать, но как только дома он увидел *скрипку*, у него сжалось сердце и стало жалко. Скрипку нельзя взять с собой в могилу, и теперь

она останется *сиротой* и с нею случится то же, что с березняком и с сосновым бором. Все на этом свете пропало и будет пропадать!» (8, 304). Это «воинствующий пессимизм», активизирующий душу читателя, «болевой» эффект.

Приняв в себя душу Иванова, скрипка напоминает жалобную тему Ротшильда, как бы сливая все в единую мировую Душу («Чайка»). Слезы Иванова видит Ротшильд: — «Подойди, ничего, — сказал ласково Яков (...) И опять заиграл, и слезы брызнули из глаз на скрипку (...) Ротшильд внимательно слушал (...) выражение на его лице мало-помалу сменилось скорбным и страдальческим (...) И слезы медленно потекли у него по щекам...» (8, 305).

Искусство, слезы, талант — сроднили вчерашних «антагонистов», *побратали* в общей скорби о пропавшей жизни в Городе. Примирившиеся Ротшильд и Иванов — дали жизнь *Скрипке*, которая запела мелодию скорби, понятную для всего Мира.

Чехов — прозаик, не отрывается от земной правды; если бы Бронза и Ротшильд изменились по-сказочному, обретая новую плоть и слово, то мы бы имели дело с «романтизирующими» элементами, но это чуждо мыслителю. Чехов никогда не подменяет горькой правды сладостью иллюзий, умеет показать важность даже самого малого изменения («чуть-чуть» — главное в искусстве, повторял Толстой).

Возрождение Иванова облечено в прежние слова-штампы: «А если бы все *вместе* — и рыбу ловить, и на скрипке играть, и барки гонять, и гусей бить, то какой получился бы капитал!» «Капитал» — но уже в ином смысле, — без ненавистничества. Некоторые слова или сочетания несут в себе новое видение мира, уход от гробо-строительства: «...гонять барки — это лучше, чем *гробы* делать (...) Но он *прозевал*, ничего этого не сделал» (8, 303). «Прозевал» Жизнь (как в «Попрыгунье», написанной за 2 года до этого). Но прозевали — все, а поняли — некоторые.

Совмещение комического и трагического, как извечной сущности Бытия, сопровождается у Чехова деталями *повседневного* (впитывающего в себя символику), что и заставляет читателя верить «подлинности» Города. Как «Пушкинская речь» Достоевского (1880) своей страстностью — подчинила слушателей, убедила в «достоверности» концепции, так и произведения Чехова покоряют «всамделишностью» сотворенного. Слушатели Достоевского, уже после акта восприятия, — холодной умозрительностью обнаружили в ней не пушкинскую, а «достоевскую» концепцию<sup>175</sup>. Так и современники Чехова «*постфактум*» видели, понимали, что художник показывал — не «фотографию» России. На-

пример, «Дом с мезонином», интерпретируемый как «отражение», наперекор фактам становится «доказательством» борьбы Чехова с альтруизмом... На самом же деле Чехов показал «идейную» *тупицу*, способную исказить самые благородные понятия; поэтому и ее «дело» — камуфляж бездушия, как и «дело делать» Серебрякова.

Не случайно Лида убивает любовь сестры и художника, а ее «любовь» к народу — ложь, игра. Такова же суть «недоразумений» не только с толкованием «Невесты», «Вишневого сада», но и с «еврейской проблематикой» «Тины», «Иванова», «Перекатипole», «Скрипки Ротшильда», эпизодических персонажей в «Безотцовщине». Эти персонажи неоднократно использовались Ермиловыми как «исторические» материалы жизни в «царской России» — в противовес... советской счастливой жизни.

Поэтика Чехова не выделяет отдельных проблем (религиозных, национальных, классовых), а трансформирует их в обобщенные состояния. Можно сопоставлять философскую сущность поэтики с эпистолярным наследием и биографическими сведениями, проясняющими соотношение реальной России Чехова — с творением его воображения<sup>176</sup>. Существенно, например, то обстоятельство, что Чехов вырос на Юге, где национальная «разноголосица» была особенно заметной.

«Слово» и «факт» произведения — не является *документом*. Чехов *специально* сохраняет лексику Бронзы. Слезы бывших «врагов» сопровождаются естественной мотивировкой, но не прямолинейной, не лобовой, — автор «самоустраивается» употреблением выражений: «почему-то», «ни с того ни с сего», «вероятно», «кажется» и др. В чеховской поэтике «за автора» говорят сами вещи: запоминается читателю «зеленый сюртук» Ротшильда, вызывающий отвращение у больного Бронзы (ср. рассказ «Тиф»), возвращающегося с похорон жены. И в конце сострадабельные слезы Ротшильда... «закапали на зеленый сюртук».

Прошлое — символически наслаивается на сиюминутное: «Когда батюшка, исповедуя, спросил его, не помнит ли он за собою какого-нибудь особенного греха, то он, напрягая слабеющую память, вспомнил опять несчастное лицо Марфы и отчаянный крик жида...» (8, 305). В произведениях многих художников — это могло послужить для пространного исповедального слова, что представляется для каждого писателя сюжетно-смысловой вершиной, okazией для самовыражения, излияния философских, партийных воззрений. По существующей традиции, так должен был бы поступить и Чехов. Однако, вместо поэтического «разлива», — Яков... «сказал едва слышно:

— Скрипку отдайте Ротшильду.

— Хорошо, — ответил батюшка» (8, 305).

Лаконизм объективности — сильнее «программности». И сразу же — временной разрыв, минующий смерть: «И теперь все в городе спрашивают: откуда у Ротшильда такая хорошая скрипка? (...) Он давно уже оставил флейту и играет теперь только на скрипке» (8, 305). Как всегда в истории искусства, — преодоление шаблона играет роль художественного приема («лаконизм»).

Батюшка сохраняет тайну исповеди, что и мотивирует «незнание» города: предметность скрипки исчезает, преобразуясь в общую Культуру, музыку Иванова-Ротшильда, мировую Душу: ...«Из-под смычка у него льются такие же жалобные звуки, как и в прежнее время из флейты, но когда он старается повторить то, что играл Яков, сидя на пороге, то у него выходит нечто такое унылое и *скорбное*, что слушатели плачут...» (8, 305).

Философская значимость символики «Вишневого сада» и «Скрипки Ротшильда» явно обнаруживается поэтикой рассказа «Студент», где Чехов сочетает сиюминутное и Евангелие. По свидетельству И. Бунина и Ивана Чехова (младшего брата), рассказу «Студент» автор придавал особое значение. «Иван Великопольский, студент духовной академии» — рассказывает двум простым женщинам, Василисе и ее дочери Лукерье, — о страданиях «девятнадцать веков назад». Студент «переводит» Евангелие на язык повседневных, извечных людских страданий: «тихий-тихий, темный-темный сад и в тишине слышатся глухие рыдания...

Студент вздохнул и задумался» (8, 307-308).

Способность к *состраданию* оценивается и в этом рассказе как основное качество, цель, средство, гарантирующее Возрождение. «...Василиса вдруг всхлипнула, слезы крупные, избыточные, потекли у нее по щекам...» (8, 308). Музыка сострадания — передается всем: «...правда и красота, (...) по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле» (8, 309). Ивану Великопольскому «было только 22 года» и его «чувство молодости, здоровья и силы» мотивирует мажорность концовки. Чехов объективен и здесь.



## «ПАЛАТА № 6»

Рагин, живущий на свободе, в нормальных условиях, — не то что «не хочет», просто — не в состоянии *понять* Громова, заточенного в зловонную палату. Здесь выясняется: трудно, живя на Западе, глубоко понять не только современную Россию и ее литературу Возрождения, но и воспринять по-новому русскую классику. Вернее, «понимают» ее чисто формально, буквально, как фотографию *прошлой* эпохи, что совпадает с казенным «восприятием».

Доктор Рагин, незадолго до собственной трагедии, — так вразумляет замурованного в «Палату № 6» Громова: «Все зависит от *случая*. Кого посадили, тот сидит, а кого не посадили, тот гуляет, вот и все. (...) нет ни нравственности, ни логики, а одна пустая случайность» (8, 95; курсив всюду мой. — Э. Б.). Рагин — не просто нерадивый доктор, это извечный тип философствующего чиновника, «наблюдателя», равнодушного к чужим страданиям. Естественно, что Громов с гневом обрушивается на появившегося впервые любопытствующего «Туриста», он «...весь затрясся от гнева... — Наконец-то, господа, доктор устает нас своим визитом! Проклятая гадина! (...) Убить эту гадину! Нет, мало убить! Утопить в отхожем месте!» (8, 94).

Рагин прав в том, что «все зависит от случая»: «система» могла восторжествовать в Англии или Америке (по теории Маркса), во Франции или Германии (на 12 лет); вопрос *времени*. Так воспринимает «Палату» современный читатель. Рагины умеют «философствовать», оправдывая свою бездеятельность: «между теплым, уютным кабинетом и этой палатой нет *никакой* разницы (...) Покой и довольство человека не вне его, а в нем самом» (8, 100). Громов отвергает это, ссылаясь на жизненную реальность: «Диоген не нуждался в кабинете и теплом помещении, там и без того жарко (...) А доведись ему в России жить (...) Небось скрючило бы от холода» (8, 100). Чехов «снижает» уровень философского поединка, вводя элементы комизма, бытовых реалий. Даже «элементарное» — страдание от холода — сводит на нет теорию «*невмешательства*» в дела Палаты.

Громов выдвигает серьезные контраргументы: «...Бог создал меня из теплой крови и нервов. (...) На боль я отвечаю криком и слезами, на подлость — негодованием, на мерзость — отвращением. По-моему, это собственно и называется *жизнью*. (...) Как не знать этого? Доктор, а не знаете таких пустяков» (8, 101). Лев Толстой и Лесков были высокого мнения о повести<sup>177</sup>. Скафтымов опроверг казенное мнение о том, что Чехов выступает здесь

против «непротivления злу насилieм»<sup>178</sup> ...«Какая хорошая вещь Чехова «Палата № 6», — писал Толстой — Горбунову-Посадову (24. 12. 1892 г.).

Рагины лишь использовали «букву» христианства, как «Попрыгуньи» подделываясь под *модные* идеи. Об этом писал современник Чехова — Меньшиков: «Лев Толстой (...) неповинен. Знаменитая формула имеет другой, глубокий смысл» — «нравственную *борьбу* со злом». Рагины... «на самом деле — это *пособники* злу» (8, 461)<sup>179</sup>. Рагины пытаются сослаться и на философию стоицизма. Громов возражает: «— Стоики, которых вы пародируете, были замечательные люди, но учение их *застыло* еще две тысячи лет назад и ни капли не подвинулось вперед и не будет двигаться, так как оно не практично и *не жизненно*» (8, 101). ...«Нас держат здесь за решеткой, гноят, истязуют, но это прекрасно и разумно»... Громов дает отповедь претензиям на эрудированность: «и делать *ничего*, и совесть чиста, и мудрецом себя чувствуешь... это не философия, не мышление, не широта взгляда, а лень, факирство, *сонная одурь*».

Затем Рагина втолкнули в «Палату», напоминающую читателю сегодняшнюю реальность: «...он разделся догола, и ему стало стыдно (...) *Все равно*... Все равно, что фрак, что мундир, что этот халат...» (8, 120). Философия безразличия к страданиям выдерживает испытание лишь на несколько минут. Уже в следующем абзаце «*безжалостный*» автор показывает ужас непосвященного Рагина перед беспардонным насилieм. «...Но как же часы? А записная книжка, что в боковом кармане? А папиросы? (...) Теперь, пожалуй, до самой *смерти* уже не придется надевать брюк, жилета и сапогов. Все это как-то *странно* и даже непонятно в первое время» (8, 120). Странно и *непонятно* «все это» для вечных «наблюдателей». В этом гениальность художника — пресечь неожиданно рутину повседневности, где все «тихо и мирно», и резким поворотом сюжета обратить внимание на *страдания* узников, чтобы сам читатель сделал выводы.

Самое страшное — это чувство остановившегося времени, оборвавшейся жизни: «Вот он просидел уже полчаса, час, и ему надоело до тоски; неужели здесь можно прожить день, неделю и даже *годы*, как эти люди? Ну, вот он сел, прошелся и опять сел, можно пойти и посмотреть в окно, и опять пройтись из угла в угол. (...) А потом что? Так и сидеть все время, как истукан, и думать? Нет, это едва ли возможно» (8, 120). Оказывается, — *все* возможно в режимном Городе. Характерна и последующая реакция:

«— Это какое-то недоразумение... — проговорил он, разводя руками в недоумении. — Надо объяснить, тут недоразуме-

ние...» (8, 121). Спустя 30 лет именно этими словами Иванов-Разумник передавал первые впечатления «случайно» арестованных, подсчитал, сколько раз они обязаны «раздеться... наклониться...» и т. д.<sup>180</sup>. Рагин, бывший начальник больницы-тюрьмы, становится узником *своего* же ведомства. И это предугадано, стало «типичным — в типических обстоятельствах»<sup>181</sup>. «— Ага, и вас засадили сюда, голубчик! (...) То вы пили из людей кровь, а теперь из вас будут пить. Превосходно!» (8, 121). Громов отнимает у Рагина надежду на «героический эпилог»: «ведь эта жизнь кончится не наградой за страдания, не апофеозом, как в опере, а *смертью*; придут мужики и потащут мертвого за руки и за ноги в подвал. Брр!» (8, 121). Кончается повесть почти *дословным* повторением этого прогноза: «Пришли мужики, взяли его за руки и за ноги и отнесли в часовню. Там он лежал на столе с *открытыми* глазами, и луна ночью освещала его» (8, 126). Все-таки Рагина не бросили с *биркой* на ногу в «братскую» яму. Интересна деталь: Рагин «лежал... с открытыми глазами», — будто прозрел. Но... «Утром пришел Сергей Сергеич (...) и *закрыв* своему бывшему начальнику глаза». Фельдшер все годы был фактическим хозяином больницы: Рагин «*прикрывал*» глаза на бандитскую практику. Чехов показал, что *равнодушие* — карается «*высшей* мерой наказания».

Чехов настаивает на том, что *активно* реагировать на несправедливость — обязанность и естественная потребность каждого человека. Столь же закономерно и стремление к справедливому *Возмездию*, даже если его нельзя немедленно реализовать: «Ну, ничего... Зато на том свете будет наш праздник... Я с того света буду являться сюда тенью и пугать этих гадин. Я их *посе- деть* заставлю» (8, 121).

Центральная «деталь» — *решетки* — многократно повторяется в повести. Уже в первой главе дана лаконичная «бытовая» деталь: «Окна изнутри обезображены железными решетками» (8, 73). «Из-за этих решеток» Громов обращается к будущим поколениям «наблюдателей». И заточение Рагина дается на фоне тюремного пейзажа: «Были страшны и луна, и тюрьма, и гвозди на заборе, и далекий пламень в костопальном заводе. Сзади слышался вздох» (8, 121).

Здесь Чехов вводит элемент «комизма», что свойственно его поэтике: «...оглянулся и увидел человека с блестящими звездами и с *орденами* на груди, который улыбался и *лукаво* подмигивал глазом. И это показалось страшным» (8, 121). Действительно, чеховский юмор «чреват» трагизмом, хотя всё «реалистически мотивировано». Чехов вкратце описывает помешавшегося на

любви к орденам: «— Поздравьте меня, — говорит он часто Ивану Дмитричу, — я представлен к ордену (...) дают только иностранцам, но для меня почему-то хотят сделать исключение...» (8, 81). Большое количество юмористических рассказов Антоши Чехонте «сделано» на орденах, — это художественное исследование психофизиологии «массы»: детское тяготение народов к знакам отличия, приложение к *Зрелищу*. В Палате орденосец символизирует «активное начало», приведшее к логическому завершению: чин, звание, орден — смысл и цель жизни «Скотского хутора».

Активному двигателю казенной машины вечно сопутствует пассивное, но зато массовое явление: «...сосед же с правой — оплывший жиром, почти круглый мужик с тупым, совершенно бессмысленным лицом. (...) *Никита*, убирающий за ним, бьет его страшно, с размаха, не щадя своих кулаков; и страшно тут не то, что его бьют, — к этому можно *привыкнуть*, — а то, что это оступевшее животное *не отвечает* на побои ни звуком, ни движением, ни выражением глаз...» (8, 80). Отсутствие сопротивления — символ «*животности*»<sup>182</sup>.

Рагин стремится преодолеть чувство ужаса: «...уверял себя, что в луне и в тюрьме нет ничего особенного, что и психически *здоровые* люди носят ордена...» (8, 122). Действительно, здесь налицо все элементы обыденной жизни, испокон веку большинство людей не имеет собственного мнения (и не хотят иметь), нет ничего нового под луной... Но в Палате отклонения от нормы достигают своей *гротескной* «завершенности». Понять это можно — будучи *насильственно* замурованным: «...отчаяние вдруг овладело им, он ухватился обеими руками за решетку и изо всей силы *потряс* ею» (8, 122). Чехов считает *естественным* акт Сопротивления. Но отсутствие опыта *борьбы* у бывшего «стороннего наблюдателя» заканчивается поражением и отчаянием: «Крепкая решетка не поддавалась» (8, 122).

«Можно попробовать, но невозможно выплюнуть», — сформулировал это А. Белинков<sup>183</sup>... — «А вы *пофилософствуйте*, — сказал насмешливо Иван Дмитрич». ... — «Был я равнодушен, бодро и здраво рассуждал», — с запоздалой самоиронией и покаанием, не способным изменить дело, — признается Рагин. «...под влиянием идей шестидесятых годов отец *заставил* меня сделаться врачом» (8, 89). «Базаровская» карьера не казалась пределом, — не будь врачом, «...теперь я находился бы в самом центре умственного движения. Вероятно, был бы членом какого-нибудь факультета» (8, 89).

Рагины стали не только «членами факультетов», но и возглавили их на Западе и в Палате. Создалось *всемирное* общество «взаимного кредита»<sup>184</sup>. Чехов и здесь объективен: в начале своего пути Рагин еще задумывался над тем, что «...самое умное, что можно было сделать, это — выпустить больных на волю, а больницу *закрывать*» (8, 83). Или, говоря языком наших современников: искоренить палатный механизм. ...«Но он рассуждал, что для этого недостаточно одной только его воли и что это было бы бесполезно; если физическую и нравственную нечистоту прогнать с одного места, то она перейдет на другое; надо ждать, когда она сама *выветрится*» (8, 83). XX век подтвердил правоту чеховского *сарказма*: «сама выветривается» не болезнь, а Культура, *замкнутая* в Палату<sup>185</sup>.

Рагины, когда это касается жителей Палаты, рассуждают так: «...говорят, что страдания ведут человека *к совершенству*...» (8, 85). На все бодрые фразы узник Палаты может только выкрикнуть: — «Отпустите меня, — и голос его дрогнул... Рагин, как обычно, отвечает «доброжелательно»<sup>186</sup>: «...это не в моей власти. Посудите, какая *польза* вам оттого, если я отпущу вас? Идите. Вас задержат горожане или полиция и вернут назад» (8, 95). А. Роскин совершенно справедливо указывал на то, что «... о 'Палате № 6' можно говорить как о повести, продиктованной Сахалином (...) Смотрителей Никит, людей за решеткой и многое другое Чехов видел прежде всего на Сахалине»<sup>187</sup>.

В примечаниях к повести указана и такая жизненная подробность: в каторжном сахалинском лазарете «...оказывается только два тупых скальпеля; в 'Палате № 6' также 'на всю больницу было два скальпеля'» (8, 449). А между тем, Рагин говорит: «...за последние 25 лет с медициной произошла сказочная перемена (...) Психиатрия с ее теперешней классификацией болезней, методами распознавания и лечения — это в сравнении с тем, что было, целый Эльбурис. (...) помешанным (...) не надевают горячечных рубах; их содержат *по-человечески*...» (8, 92).

Рагин «...знает, что (...) Палата № 6, возможна разве только в двухстах верстах от железной дороги, в городке, где...» (8, 92). Здесь «заимствованный» у Гоголя прием с «Городом» забытым Богом, гротескно-сказочным захолустьем, где Хлестакова принимают всерьез за видного государственного деятеля<sup>188</sup>... «Гражданин» возмущался: «Откуда автор взял этот *мертвый город*?...» (8, 459). Во все эпохи путают газетную хроника с произведением *искусства*. Чехов писал «Палату № 6» не как «*типическое*» отображение российской действительности, но как «Предупреждение», — работая одновременно над рукописью «Остров Сахалин».

Одну из глав — «Беглецы на Сахалине» — Чехов опубликовал одновременно с «Палатой».

Принципиально важно то, что Чехов писал Суворину: «У меня вышла интересно и поучительною глава о беглых и бродягах» (30. 8. 1890). Если представить себе, что «Палата № 6» это и есть каторга, а Громов — не «больной», а заключенный, то понятно, почему он умолял Рагина «отпустить» его. ...«Если он не философ, которому везде и при всех обстоятельствах живет одинаково хорошо, то *не хочет бежать он не может и не должен*» (8, 450). Стремление узника — бежать на Свободу — с каторги (из «Палаты № 6») — это, по твердому убеждению Чехова, — естественно, к этому должно толкать человека... «главным образом не засыпающее в нем сознание *жизни*» (8, 450). Чехов категорически *отрицает* какое-либо примирение нормального человека с режимом Палаты<sup>189</sup>.

В эпоху Чехова были совершенно *другие* обстоятельства, средства, возможности, Россия была *свободным* государством, а «Палата» — не всеобъемлющей системой. Не только из больницы можно было убежать без особого труда, но, как описывает Чехов в «Острове Сахалине», обычно каторжане устраивали побеги на волю — в Россию. Рагины, прикрываясь «миролюбием» и пр., всегда и везде выступают сторонниками *примирения* — это успокаивает их.

Но стоит им очутиться в «Палате» (*безвозвратно*), что является закономерным последствием их «реалистической» политики, — как они немедленно забывают о «терпимости»... «Что-то еще неотвязчивое, кроме *страха* и чувства обиды, томило Андрея Ефимыча все время с наступления вечера. Наконец он сообразил, что это ему хочется пива и курить» (8, 122). Чехов здесь *резок*, сарказм явно не скрываем; отсутствие элементарных прав шокирует: «— Я *выйду* отсюда, дорогой мой, — сказал он.

(...) *Не могу* так... не в состоянии...» (там же). Оказывается, они тоже не могут без «*формальной*» свободы, законов... Рагины «не в состоянии» жить в Палате, хотя пока — всего лишь перебой в снабжении пивом, куревом, светом. Или ограничения в передвижении: «...пошел к двери и отворил ее, но тотчас же Никита вскопчил и загородил ему дорогу... — Нельзя!!!»

Чехов, обычно лаконичный и сдержанный, с *беспоощадностью* (по-«Достоевски»), обстоятельно рисует замкнутость Палаты: «— Но я только на минуту, по двору пройтись! — оторопел Андрей Ефимыч». «— Нельзя, нельзя, не приказано. Сами знаете» (124). В самом деле, Рагины ведь *знали*, читали, теоретически были согласны с тем, что «Нельзя!». «— Но если я *выйду* отсю-

да, что кому делается от этого? (...) Не понимаю! Никита, я должен выйти! — сказал он *дрогнувшим* голосом. — Мне нужно!» — «Не заводите беспорядков, нехорошо! — сказал наставительно Никита» (там же).

«Порядок» — равнозначен «религии» в данной системе — это неизменная «ценность». Рагины начинают понимать, что механизм Палаты не подчиняется законам *логики*. Ведь, казалось бы, какая опасность в том, что кто-то выйдет «наружу». Но этак каждому захочется, как на «гнилом Западе», то войти, то выйти, поехать, приехать — беспрепятственно... Но в Палате не признаются *общечеловеческие* завоевания Культуры, понятия *правовой* государственности, свобода мыслить иначе, нежели «авторитеты». Нет «формальных свобод», есть железный Порядок, — нерушимый, единственно мудрый, — с молоком *матери* воспринятый *потомственными* узниками. И если эту *привычку* — разрушить, то рухнет Палата. Вот почему важно блости букву Палатной идеологии, — «законности» Высшего типа. Любой протест оценивается как преступление.

«— Отвори! — крикнул Андрей Ефимыч, дрожа всем телом. — Я требую!

— Поговори еще! — ответил за дверь Никита. — *Поговори!»* (там же). Это гениально предугаданный «диалог» эпохи Палатного мироустройства, когда уже не будет Выхода, — весь Мир погрузится в *пучину* счастья; лишь отдельные голоса интеллигентов: — «Это насилие! Произвол! (...) Никогда нас не выпустят! (...) *Сгноят* нас здесь! О, Господи, неужели же в самом деле на том свете нет ада и эти негодяи будут *прощены?* (...) Убийцы!» (8, 124).

Пока Катастрофа не глобальна, — Слово протеста — опасно для Палаты, т. к. *разрушает* десятилетиями охраняемый, окостеневший психологический стереотип. «Поговори еще!» — предупреждает охранник, но «проклятый интеллигент» хочет свободы — приходится пресекать в корне беспорядок. «Никита быстро отворил дверь, грубо, обеими руками и коленом отпихнул Андрея Ефимыча, потом размахнулся и ударил его кулаком по лицу. Андрею Ефимычу показалось, что громадная соленая волна накрыла его с головой (...) и в это время почувствовал, что Никита два раза ударил его в спину.

Громко вскрикнул Иван Дмитрич. Должно быть, и его били» (8, 124-125). Так «посторонние наблюдатели» познают правду о Палате. А ведь Громов долго и подробно *объяснял* до этого Рагину, что Палата — противоестественна по своей сути, что ее надо *разрушить*, или бежать. Завершение Чехов дает на фоне

решетки: «...на полу лежала тень, похожая на *сеть*. Было страшно. Андрей Ефимыч лег и притаил дыхание; он с ужасом ждал, что его ударят еще раз. Точно кто взял *серп*, воткнул в него и несколько раз повернул в груди и кишках». Чехов-мыслитель свободен от постава любых *иллюзий*, знает, что «эволюция» не изменит Палату и профессиональных убийц — Никит: «У него суровое, испитое лицо, нависшие брови, придающие лицу выражение степной *овчарки* (...) больше всего на свете любит *порядок* и потому убежден, что *их* надо *бить*...» (72).

Рагину приходится теперь хуже, чем Громову, — уже «*привыкшему*»... Ставится извечная проблема: кто — кому и как — должен помочь. Оказывается, что это узники — помогают Рагиным, которые должны быть благодарны за каждое слово правды. Чехов знает: если *активно* поможешь страдающим в Палате — значит спасешь и свою душу, — не только в философском смысле... Отказать в помощи — значит *предать*: «...и вдруг в голове его, среди хаоса, ясно мелькнула страшная, невыносимая мысль, что точно такую же боль должны были испытывать *годами*, изо дня в день эти люди, казавшиеся теперь при лунном свете *черными тенями*» (8, 125)...

Рагин осознал, наконец, преступность равнодушия, на котором держится Палата, к сожалению, только испытав на себе кулаки Никиты. Это и есть «Преступление и наказание» XX века: «Как могло случиться, что в продолжение больше чем *двадцати* лет он не знал и не хотел знать этого?» (8, 125). Хочется как-то *оправдаться*: «...Он не знал, не имел понятия о боли, значит, он не виноват, но совесть, такая же несговорчивая и грубая, как Никита, заставила его *похолодеть* от затылка до пят».

И опять Чехов подчеркивает, что *активное* противостояние злу — естественно для человека: «Он вскочил, хотел крикнуть *изо всех сил* и бежать скорее, чтоб *убить* Никиту (...) задыхаясь, он рванул на груди халат и рубаху, порвал и без чувств повалился на кровать» (8, 125). Как говорилось, Лев Толстой очень высоко оценил повесть (переизданную Сувориным). Лесков видел у Чехова глубокую символику. Репин: «...Даже просто непонятно, как из такого *простого*, незатейливого, даже совсем бедного по содержанию рассказа, вырастает в конце такая неотразимая, глубокая и колоссальная идея человечества (...) Какой Вы *силач!*» (8, 457)<sup>190</sup>.

Михайловский, его однопартийцы-народники (и марксистские критики) — находили повесть «*не ясной*»: «Смысл произведения (...) не поддается определенному истолкованию» (Перцов: 8, 459). Все «идейные» вновь были шокированы: пособником зла Чехов



представил доктора, человека либерального, образованного, вежливого. Вот если бы автор одел его в *жандармский* мундир, то все было бы ясно и в будущем Горький не «вытеснил» бы Чехова.

Но Рагин в конце тоже оказывался страдальцем, жертвой произвола — и это окончательно сбивало с толку критиков всех лагерей. Итоги подвел И. Иванов: Чехов «давно приобрел репутацию литератора, совершенно равнодушного к каким-либо идеям, своего рода *чистого* художника, непосредственно и бесцельно сообщаящего публике плоды своих наблюдений» (8, 423).

Не прошло и 25 лет, как «высокоидейная» публика смогла убедиться в прозорливости «чистого» (от партий) мыслителя, но в конце XIX века казалось *невероятным*, что догматизм мышления приведет к «палатной» Катастрофе. Вождь народников скорбел об «изъянах творчества» неспособного к серьезному анализу «чистого художника»: «...ряд прекрасно ограненных бус, механически нанизанных (...) в «Палате № 6» мы опять имеем бусы, да еще *перепутанные*» (8, 423)<sup>191</sup>.

Чехов «смешал» все платформы: Никита, сын народа, избивает не только интеллигентов, но и своего брата-мужика. Дарьюшка, слушающая умные разговоры с неизменным выражением «тупой скорби» (8, 89) — тоже не питала склонностей к идеям. Но особенно возмущало тогда, как и сегодняшних идеологов, то, что автор даже по отношению к Громову позволял себе *иронические* нотки. Чехова обвиняют в неумении различать добро и зло, т. к. он не подразделяет героев на положительных и отрицательных, достойных не возводит на пьедестал.

Задачи мыслителя были неизмеримо более сложными: исследовать обстоятельства *возникновения* замкнутой «палаты-догмы» в *сознании* разных людей. Парализовав рассудок идеолога раковой опухолью, «палата» метастазами расползлась по Земле. «Теория невмешательства» привела к параличу *воли*, — и уютный кабинет («страна», «город») превратился в добровольное заключение. Переход Рагина в Палату произошел *постепенно*, естественно...

Громов был скован другой *догмой*, но результат оказался тем же: мания преследования естественно привела его к «убежищу». Вообразив, что все силы зла преследуют его, Громов «...решил, что в его положении самое лучшее — это спрятаться в хозяйкин *погреб*. В погребе просидел он день, потом ночь и другой день, сильно озяб...» (8, 79). Чехов исследует психологию «подпольного» человека, обстоятельства возникновения «передовых» убеждений.

Еще будучи психически «здоровым», Иван Дмитрич всегда говорил «громко, горячо и не иначе как негодуя и возмущаясь или с восторгом и удивлением...» (8, 76). Чехов формулирует признаки этого рода *идеологий*: «В своих суждениях о людях он клал густые краски, *только* белую и черную, не признавая никаких *оттенков*; человечество делилось у него на честных и подлецов; середины же не было» (76). Речи Громова сравниваются с «поппури из старых, но еще недопетых песен» (8, 75). Песни были *допеты* «городом» до конца, когда Громовы вышли из этой палаты, чтобы воздвигнуть еще *более* величественную... Город считал, что Громов *знает все* и был «чем-то вроде ходячего справочного словаря», «...несмотря на резкость его суждений и нервность, его любили и за глаза ласково называли *Ваней*» (76). Они ничего не сделали для *лечения* Громова, но охотно показывали достопримечательность города — палату № 6. Второй абзац повести ведется от имени анонимного горожанина: «Если вы не боитесь ожечься о крапиву, то пойдемте (...) и *посмотрим*, что делается внутри» (8, 72). Экскурсоводу нет надобности скрывать: «Мне нравится его широкое, скуластое лицо, всегда бледное и несчастное, отражающее в себе, как в зеркале, замученную борьбой и продолжительным страхом душу» (74).

Громов и в обществе умалишенных не может сдержаться от произнесения *речей*: «...говорит горячо и страстно. Речь его беспорядочна, лихорадочна, как *бред*, порывиста и не всегда понятна...» (75). Он говорит, разумеется, «...о прекрасной жизни, какая со временем *будет* на земле...» (там же). Наверяд ли горожане почитали Громова за «*содержание*» малопонятных речей, — жалели Ваню скорее за «болезненный вид и семейные *несчастья*» (76)...

В болезненности — мотивировка психологии Громова, Коврина («Черный монах»), Саши («Невеста») и мн. др. «Он никогда, даже в молодые студенческие годы не производил впечатления здорового. (...) От одной рюмки вина у него *кружилась* голова и делалась *истерика*» (76). Чехов, как обычно, намекает и на наследственность: отец был болезненным, а старший брат «заболел скоротечною чахоткой и умер» (75). Отсюда проистекают и чрезвычайные обстоятельства: «Эта смерть послужила как бы началом целого ряда несчастий, которые вдруг посыпались на семью Громовых». Писатель подбирает правдоподобные «*случайности*»: отец «был отдан под суд за *подлоги* и растраты и вскоре умер в тюремной больнице от тифа» (75).

Громов был вынужден бросить университет; умирает мать; служба ему ненавистна: ...«благодаря своему *раздражительному*

характеру и *мнительности*, он (...) друзей не имел. О горожанах он всегда отзывался с презрением» (76). Так замкнулся круг, — еще задолго до «ареста»... «Иван Дмитрич *вздрагивал* при всяком звонке и стуке в ворота, томился, когда встречал у хозяйки нового человека...» (78). Манья преследования усугублена городскими слухами о поисках убийцы старухи и ребенка. «Иван Дмитрич, чтобы не подумали, что это он убил (...) при встрече со знакомыми бледнел, краснел и начинал уверять, что нет подлее преступления, как убийство слабых и беззащитных. Но эта *ложь* скоро утомила его» (79).

Воцарилась атмосфера, напоминающая «Бесов». Расстроенная психика погружается в кошмарный мираж, предначертанный *своей* же идеологией. В примечании к повести, как обычно, приводятся слова молодого архитектора *всемирной* «палаты»: «Когда я дочитал вчера вечером этот рассказ, мне стало прямо-таки жутко, я не мог оставаться в своей комнате, я встал и вышел. У меня было такое ощущение, точно и я заперт в палате № 6» (8, 463). Громов отлично знает, что для воцарения абсолютного беззакония — необходимо только *время* и *привычка*, как для... «мужика, который на задворках режет баранов и телят и *не замечает крови*» (8, 78). Так возникает проекция в «светлое будущее»: «При формальном же, *бездушном* отношении к личности, для того, чтобы невинного человека лишить всех прав (...) нужно только одно: *время*. Только время на соблюдение кое-каких формальностей...» (8, 78).

Время, утешается Рагин, неизбежно превратит остывающую Землю в «*глобальную*» Палату: «Если вообразить, что через миллион лет мимо земного шара пролетит в пространстве какой-нибудь дух, то он увидит только глину и голые утесы» (8, 116). Этот «дух» — тот самый «черный монах», который и Коврина будет убеждать «возвыситься» над палатной «суетой». Рагин тоже склонен был пренебрегать «*земным*», т. к. все «должны рано или поздно погибнуть»... (там же). Идеология «невмешательства», показывает Чехов, выкристаллизовалась на базе нигилизма: «Все — и *культура*, и *нравственный закон* — пропадет и даже лопухом не порастет» (8, 116).

Достоевский (как и Чехов) хотел предостеречь Мир от «палатной» затхлости: «*Живая* жизнь от вас улетела, остались одни формулы и категории, а вы этому как будто и рады»<sup>192</sup>. Палата, построенная по этим «*формулам*», пытается придать видимость «научной закономерности» насильственному внедрению новой «жизни». Бахтин подчеркивал *противостояние* Культуры русских классиков — фатализму мертвых формул: «Одна из его (До-

стоевского) основных идей, которую он выдвигает в своей полемике с *социалистами*, есть именно идея о том (...), что человек свободен и потому может нарушать любые *навязанные* ему закономерности»<sup>193</sup>.

Чехов-мыслитель отвергает любые палатные идеологии с их выдуманными «закономерностями» и счастьем, от которого *нельзя* отказаться. При этом «формулы» могут быть разными, но суть их — одинакова. Бахтин так формулирует Свободу — от палатности: «...ничего *окончательного* в мире еще не произошло, последнее слово мира и о мире еще не сказано, мир открыт и свободен, еще все впереди и *всегда* будет впереди»<sup>194</sup>. Если же не будет оказано *Сопrotивление*, то хозяином палатного мира, по прогнозу Рагина, станет его преемник: «Едва он воображал земной шар через миллион лет, как из-за голого утеса показывался Хоботов...» (8, 116).

Грядущий хам не обременен Культурой, сомнениями, он руководствуется единственно верной книгой: «Во всей квартире у него есть только *одна* книга — «Новейшие рецепты венской клиники за 1881 г.». Идя к больному, он *всегда* берет с собой и эту книжку» (8, 93). В этом гарантия палатного счастья: оно жидется на единственно верном учении — своде рецептов. Книга — *единственная*, — потому и верная... Евгений Федорович Хоботов, выходец из «низов», презирает «аристократов», близко сошелся со столь же «простым» Сергеем Сергеевичем, отрицающим нравственные понятия. Хоботов блестяще организовал «переворот»: городское начальство единогласно признало Рагина душевно больным — за «протiwоестественное» общение с *инакомыслящим* узником.

Во имя счастья Города (и, конечно, самого «больного») последовало *принудительное* лечение. Хоботов и эту операцию провел по высшим мировым стандартам: заманил Рагина в палату № 6 якобы для участия в консилиуме. «— Вы *погодите* здесь, а я сейчас...

*И вышел*» (8, 119).

Выделенное абзацем, замыкающее Главу — «И вышел», — звучит как смертный приговор: *навек* замкнулась палатная дверь. Словно притча о наказании за равнодушие. *Замкнутость* — предсказанный Чеховым *основной* признак палатного режима. Это одновременно — цель и средство, неразрывно, «диалектически» связанные с насилием, ложью, отсутствием Культуры. Доведенные до предела, эти качества, — в герметически замкнутом «вакууме» бездуховности, — *формируют новую психофизиологию*. Страх и ложь становятся *привычным* состоянием, душа подме-

няется желудком. Время делает эти качества наследственными, — поэтому Чехов абсолютно нетерпим к примиренчеству со злом. *Чем позже, тем безнадежнее...*

Воля Рагина к *Спротивлению* была сломана еще в юности. В творчестве Чехова особое внимание уделено детской душе, беспрепятственно поддающейся «обработке» насилием и ложью, — что легло в основу палатных устоев. Детское восприятие — *любую* ложь, «формулу», — может усвоить как «религию». И наоборот: Рагин «в ранней молодости был очень набожен и готовил себя к духовной карьере (...) намеревался поступить в духовную академию» (82).

Автор точно указывает «исторические вехи»: Рагин закончил гимназию в 1863 году и его отец — «доктор медицины и хирург едко посмеялся над ним и заявил категорически, что не будет считать его своим сыном, если он пойдет в попы» (там же). Так началась история «прогрессивного» насилия. «Андрей Ефимыч не раз признавался, что он никогда не чувствовал призвания к медицине...» (82). Нелюбимое занятие способствовало выработке *равнодушия* к судьбам вверенных ему людей, что закономерно для палатной системы. Чехов указал еще один результат насильственно навязанного в юности «правильного» мировоззрения: *паралич воли*.

По всей повести «разбросаны» художником детали-символы: это и опухоль на *шее* Рагина, не позволяющая застегнуть воротник — будто постоянное *удушьё*... «Андрей Ефимыч чрезвычайно любит ум и честность, но чтобы устроить около себя жизнь умную и честную, у него не хватает *характера и веры* в свое право» (84). Отсюда и резкое противопоставление Чеховым *внешней* силы — и душевной *подавленности*: «При высоком росте и широких плечах у него громадные руки и ноги: кажется, хватит кулаком — и дух вон». Но... всегда «тонким, мягким тенорком говорит: *'виноват!'*» (82). Чехов презирал «тряпичность» Рагиных.

Куприн вспоминал, что все это, как и «полное невнимание к своей наружности» Рагина (83) напоминало поэта Пальмина, страстного поклонника идей 60-х годов; пристрастие Рагина и Пальмина к алкоголю... Рагина отличает «всеядность», — «зачитывается», как и Громов, *любыми* книгами. Эта страсть сопоставляется с алкоголизмом и вырождается в приклеивание ярлычков к корешкам книг: «...и эта *механическая*, кропотливая работа казалась ему интереснее, чем чтение» (114). «Всеядность» сыграла роковую роль в судьбе целого поколения начала XX века (что отмечала Надежда Мандельштам).

Уже в Палате, — Рагину напоминают: «— А Христа взять? Христос отвечал на действительность тем, что плакал, улыбался, печалился, гневался, даже тосковал; Он не с улыбкой шел на встречу страданиям и не презирал смерти, а молился в саду Гефсиманском, чтобы Его миновала чаша сия» (8, 102). Духовная *активность* — главное условие преодоления зла. Для Чехова не существенна «партийная программа» того или иного персонажа, — автор сознательно «смешал карты». Ликвидация Палаты требует усилий *всех* людей.

\*  
\*  
\*

Палатный режим уничтожает нравственные критерии, ложь и насилие создают атмосферу ненавистничества, *злобности*. В изолированной от Мира палате — легче проводить инженерную «реконструкцию» человеческих душ. Палата — форпост Нового; по мере продвижения Вперед во времени и пространстве, отпадает надобность в *сторожевых* Никитах. Новый человек способен не только *привыкнуть*, но, со временем, даже осознать себя *счастливым*, как Семен Толковый («В ссылке», — написано почти одновременно с «Палатой № 6»).

«— Оно, конечно, тут не рай, — говорил Толковый. — Сам видишь: вода, голые берега, кругом глина и больше ничего...» (8, 42). Но, оказывается, для *счастья* ничего больше и не надо... Отмечают совпадение этого пейзажа, всех обстоятельств с тем, что видел Чехов в Сибири, по дороге на каторжный Сахалин: «— Куда я попал? Где я? Кругом пустыня, *тоска*; виден голый, угрюмый берег Иртыша...» (М. Киселевой, 7. 5. 90). Этот «пейзаж» видит Рагин в кошмарах «остывающей Земли»...

Толковый «перевоспитался» после 22 лет новой жизни: «И слава Богу. *Ничего* мне не надо. Дай Бог всякому такой жизни» (8, 43). Чехов встречал на каторге подобные случаи, исследователь указывает на перевозчика Красивого в IV главе «Острова Сахалин» (8, 441). Красивый тоже после 22 лет каторги — доволен судьбой: «Жизнь, нечего Бога гневить, *хорошая*. Слава Тебе Господи!» (там же).

Философская концепция раскрывается в соотнесении с другими персонажами того же произведения, или близких по тематике. Счастливым Семен Толковый противопоставит страдающему Василию Сергеевичу: «На лице у Толкового было *торжествующее* выражение, как будто он что-то доказал и будто радовался, что вышло именно так, как он предполагал» (8, 49). Весь рассказ — это «дуэль» между активным, подвижническим началом — и раб-

ским славословием кладбища, палатным «Патриотизмом». Толковый — фанатик-идеолог: «— Я, братушка, не мужик простой, (...) на воле жил в Курске, в *сюртуке* ходил, а теперь довел себя до такой точки, что могу *голый на земле спать и траву жрать*. И дай Бог всякому такой жизни».

Слова Толкового о «высшей» форме свободы — будут, со временем, высечены на граните: он передал свою философию *политическим* ссыльным. «— Он тебе насчет воли, а ты упрись и — не желаю! Ничего не надо! Нету ни отца, ни матери, ни жены, ни воли (...). Ничего не надо, язви их душу!» (43).

Василий Сергеевич «из князей или баронов, а может, и просто из чиновников» — не может и не хочет привыкнуть к этому «новому счастью». Идущему *против течения* — приходится испытывать страшные удары: «...повалился на паром и давай головой биться о доски и выть. То-то вот, говорю, и есть. *Смеюсь* (...). А он еще пуще бьется... Потом это захотелось ему воли...» (45). Это ликует Толковый, вполне счастливый и без воли. Так точно чувствует свое превосходство железобетонный «оптимист», принявший палатную *данность*.

Новоиспеченный ссыльный — еще не успел привыкнуть к противоестественности: — «Барин живой, а ты дохлый... Бог создал человека, чтоб *живой* был, чтоб и радость была, и тоска была, и горе было, а ты хочешь ничего, значит ты не живой, а камень, глина! Камню надо ничего и тебе ничего... Ты *камень* — и Бог тебя не любит, а барина любит!» (49-50).

В атмосфере всеобщей «привычности» — такие слова кажутся «инакомыслием»: «...Все *засмеялись*». (...) «Со двора послышались звуки, похожие на собачий вой». Рыдания татарина воспринимаются как отклонение от нормы: «— Ишь ты... Чудак!...». Толковый ссылается на многолетний опыт: «— *Привы-ыкнет!*»... И как гимн счастливой жизни: «— А мне хорошо! — проговорил Семен засыпая. — Дай Бог всякому такой жизни» (8, 50). Как почудилось Рагину, «из-за голого утеса показывался Хоботов в высоких сапогах...». Антидогматизм Чехова направлен, в первую очередь, против «*привыкания*» к любой аномальности, грозящей перейти в неизменяемое состояние, «*счастье*»...

\* \* \*

Палатная психофизиология с легкостью *кавалерии* овладевает новыми плацдармами. Единственный «друг» Рагина, бывший кавалерист Михаил Аверьяныч овладел почтой (телеграфом).

Вообще профессиональные *военные* наилучшим образом поддерживают палатные устои, что показано Чеховым во многих произведениях, и блестяще подтвердил XX век. «...Когда на почте кто-нибудь из посетителей протестует, не соглашается или просто начинает рассуждать, то Михаил Аверьяныч багровеет, трясется всем телом и кричит громовым голосом: «Замолчать!» (88). Это наиболее верный и быстрый путь к единомыслию граждан, *страх* становится обыденным явлением: «...за почтовым отделением давно уже установилась репутация учреждения, в котором *страшно* бывать» (там же). Михаил Аверьяныч к согражданам «относится свысока, как к своим подчиненным» (88).

«Отеческие» чувства кавалерист испытывает вообще ко всем людям, это он «устроил» Рагину лечение в палате № 6, вместе с Хоботовым и Сергеем Сергеевичем — блюдет палатную нравственность. Он делится своими воспоминаниями о боевой молодости: «А какие были походы, приключения, стычки, какие товарищи, какие женщины! (...) А какие были отчаянные *либералы!*» (89). Палатный либерализм — бывший кавалерист щедро уделяет всем, особенно во время *дружеских* визитов за черту Города...

Михаил Аверьяныч несколько лет провел в Царстве Польском. Чехов с явным сарказмом показывает, что *всюду*, где появлялся кавалерист, устанавливался дух палатности: в Варшаве, Москве, Петербурге. Рагин, в обществе Михаила Аверьяныча, — всюду чувствует себя замурованным в Палату. Местный колорит, *национальные* различия, — все меркнет и уходит на задний план, палатная мертвачина окутывает Землю.

Всемирная палатность, конечно, не упраздняет «локального» патриотизма, напротив, последнее *поощряется*. На эту тему Чехов написал один из лучших юмористических рассказов — «В Париж!» (1886). Грязнов и Лампадкин, возвращаясь с именин Вонючкина, были укушены, как полагают горожане, бешеной собакой. Город решил отправить их в Париж, в клинику Пастера.

Лампадкин не возражает: «— Знаешь, что, Вася? Поедем! ...Ведь Париж, за граница (...) разные Везуви... окрестности! Что ни шаг, то и окрестность» (5, 47). Но Грязнов — закаленный патриот, не поддается космополитизму, иностранцы вызывают у него здоровое чувство омерзения: «На них глядячи, я со смеху околю! При моем характере я их всех там *перебью!*». По дороге в Париж друзья сделали остановку в трактире Курска: «Вася рюмку за рюмкой»... «— Пусть лучше сбешусь, чем к пастору ехать!». Друзья вернулись в Город, *не предали* Родины,



отвергли Европу: «— А Курск хороший город! Очень хороший! С удовольствием там день прожил...» (5, 51). Это закономерность: начальство, кавалеристы, — любят делать «визиты дружбы», но «простые» люди — счастливы только в родной Палате, привыкли. «Философствующие» лицемеры поощряют эти навыки. Чехов отвергал всемирную Палату — во имя общечеловеческой Культуры.

## «ЧЕРНЫЙ МОНАХ»

После «Палаты № 6» Чехов продолжает исследовать футлярность — во *всех* ее проявлениях. За 10 лет до «Вишневого сада», в повести «Черный монах» уже показана смертоносность идеологии для Сада, людей, самого «идееносителя». В 1894 году критики разных партий вновь не смогли понять предупреждения мыслителя<sup>195</sup>. Толстой высоко оценил чеховский шедевр<sup>196</sup>, хотя большинство современников видело лишь талантливое описание мании величия молодого философа. (См. 8, 491). В свое время в рассказе «Именины» тоже оценили преимущественно мастерское описание сложного *гинекологического* случая, хотя речь шла о психофизиологии лжи.

Бунин относит «Черного монаха» к золотому фонду мирового искусства, указывая на сложность философской концепции. Закономерно, что казенная идеология пытается «обезвредить» классика. Мания величия Коврина истолковывается то как «разоблачение» народничества, на смену которому в 90-е годы пришел «здоровый» марксизм, то как «борьба» Чехова против декадентов, тлетворного влияния «гнилого Запада» и т. п.

Чаще всего «Черного монаха» попросту замалчивают (как и «Архиерея»), т. к. нарушается «стройная концепция» о Чехове-реалисте. Летающий «монах» явно не укладывается в заготовленные схемы, относится к тем творениям, сложность и *многозначность* которых априори отвергает узость любого партийного толкования. «Идея» произведения не содержит «разоблачения злодеев», как нет и «невинных жертв». Художественная объективность Чехова проникает в глубины философии трагического<sup>197</sup>. (См. Л. Шестов о Достоевском.)

Здесь нет зловонной «Палаты», охранников, футлярного Города, тупых и безразличных чиновников. Автор сознательно «удалил» все *внешние* признаки абсолютного зла. Вместо давящей атмосферы страха, насилия, лжи, хамства «замкнутого» мира, — здесь прекрасный сад, музыка, любовь, *поиск* истины. Действие происходит в Свободном мире, в России. В «Черном монахе» показано зарождение идеологии, что поначалу сопровождается добрыми намерениями, но — завершается *разрушением*, смертью. По своей масштабности, емкости, это произведение, как и многие подобные «рассказы» Чехова — можно отнести к жанру *романа* (ср. «Дама с собачкой», «Попрыгунья» и мн. др.). Ж. Легра так и писал Чехову: «Это целый роман нервного, образованного русского человека»<sup>198</sup>. (Ср. работы Б. Бурсова о романе.)

Чехов соглашался с мнением, что его пьесы — это «романы». Принцип объективности исключал авторские оценки, персонажи «сами» ведут канву диалогов, «характеризуют» друг друга. «Вишневый сад», однако, не нуждался в сложной фигуре Коврина, идеолога-«основоположника». Спустя 10 лет на сцену вышел Трофимов, ученик-эпигон: Сад уже рубят открыто и беззастенчиво, как «слабое» звено...

Жанр «романа-рассказа» необходим был для противоречивого, сложного процесса поиска, формирования идеи. Бессонные ночи профессора в «Скучной истории», в «Архирее», беседы Коврина с черным призраком, — напоминают романы Достоевского. Чехов до предела сконцентрировал «биографический» материал, довел до минимума число персонажей, — метод лаконизма сблизил «начала и концы», — «взрыв» достигал максимальной силы. Известно из писем к Суворину, что сюжет «Обломова» Чехов считал достойным *небольшого* рассказа (ср. с «Ионычем», «Крыжовником», «Душечкой» и др.).

«Черный монах» начинается «с конца»: герой уже тяжело болен; «опущено» не только детство, отрочество и юность, но и его идейное формирование. «Андрей Васильевич Коврин, магистр, утомился и расстроил себе нервы. Он *не лечился...*» (8, 226). Так начинается рассказ, до последней строки выдерживается манера объективной мотивированности... «Реалистически» верно «отражены» даже продолжительные беседы с «потусторонним» монахом, тысячелетним старцем...

Большой философ едет лечиться в имение Песоцких, где мальчик-сирота рос в *сказочном* саду. Автор не забудет упомянуть, что мать героя тоже умерла от чахотки. Повествование, как и в «Скучной истории», идет от настоящего — к давно прошедшему, дан сложный калейдоскоп ощущений, наслаиваются разные «времена». С научной достоверностью показаны Чеховым все симптомы мании величия, больного воображения, угнетенного призраком *сверх-идеи*. Внешне есть некоторые точки соприкосновения с «идиотом» Достоевского, но князь Мышкин проповедует другое.

Университетский профессор, специализировавшийся в 90-е годы в области философии, был осведомлен о том, какой именно «призрак бродит по Европе»... В России и на Западе было модным приукрашивать скелет этого призрака «человеческим» лицом или «божественными» одеяниями. Получалась новая «идеология-религия», для многих *удобная* и «приятная во всех отношениях»...

Все, уверовавшие в особую, спасительную миссию сверхидеологии, ведущей человечество к счастью (что и продемон-

стрировал XX век) — чувствовали себя «избранниками», «добрыйми гениями». Поэтому мания величия естественно сопровождается миллионы Ковриных на их «святом» пути служения человечеству. Рецидив этой болезни можно наблюдать по сей день, т. к. Чехов вскрыл *извечное* явление. Подлинная духовность, показывает Чехов, исключает самовозвеличение, идеологическую *деспотию*. Так прослеживается мыслителем трагический *раскол* в мировосприятии людей. Первые «нелегальные» рандеву философа с призраком состоятся в том самом Саду, который обречен на гибель. Причем Катастрофа разразится как бы «случайно», помимо их воли... Об этом автор скажет только в конце, а сначала, как обычно, они мечтают о самом прекрасном, возвышенном, все сказочно-романтически, *обворожительно*. Сад, в котором он вырос, и сейчас вдохновляет его к занятиям философией, о *лечении* нет и речи: «Он много читал и писал (...) спал так мало, что все удивлялись; если нечаянно уснет днем на полчаса, то уже потом не спит всю ночь...» (232). Естественно, что нервное перевозбуждение завершится болезненными галлюцинациями, «идейный» экстаз характерен для революционного мышления, — Мир утрачивает реальные краски и очертания, перспектива *искажается*, как в «сказке» для хороших детей...

Чехов выявляет закономерность: идеология является результатом болезненных отклонений, а внедрение в жизнь всех добродетельных «призраков» — *неизбежно* ведет к Катастрофе мироздания. В деле «переворота» (сравн. рассказ «Невеста») *посредственность* обретает ореол величия; самомнение разбухает, «гениям» становится тесно, что ведет к взаимоуничтожению. Чехов знал историю «бесов», пожирающих друг друга...

Романтическое искусство может играть особую роль «*возбудителя*»: «...разучивали известную серенату (...) девушка, *больная воображением*, слышала ночью в саду какие-то таинственные звуки, до такой степени прекрасные и странные, что должна была признать их гармонией священной, которая нам, смертным, непонятна и потому обратно улетает в небеса» (232). Эта мелодия будет сопровождать встречи Коврина с призраком и вместе с ней — он «улетает в небеса»: «Он видел на полу около своего лица большую лужу крови (...) но невыразимое, безграничное *счастье* наполняло все его существо. Внизу под балконом играли серенату, а черный монах шептал ему, что он гений...» (257). Мелодию, «непонятную смертным», пели в Мелихове Лика Мизинова и Потапенко, приезжавшие в гости к Чехову<sup>199</sup>. Это была модная тогда «Валахская легенда» Брага (см. 8, 488).

Романтическая серенада сопутствовала *трагедии* Лики, что косвенно отражено Чеховым в сюжете «Чайки». Л. Гроссман пересказал это в «Романе Нины Заречной»<sup>200</sup>. Авилова упоминает о драме — в своих воспоминаниях, опубликованных вместе с письмами времен революции в книге Бунина о Чехове. «Призрак», людские трагедии и революция — слились в реальности XX века. Характерно, что «Черный монах» заинтересовал европейцев и был переведен на многие языки еще при жизни Чехова (496)<sup>201</sup>. В Англии сборник чеховских рассказов (1903 г.) вышел под названием «Черный монах», что способствовало популярности и его драматургии<sup>202</sup>. Е. Конерт еще в 1896 г. просила у Чехова разрешения перевести «Черного монаха» на немецкий язык (8, 495).

Однако «передовые» соотечественники заметили: «Чехов «смотрит на людей, рвущихся к идеалу, переполненных жадной его и страдающих ради него, как на *больных* душою». Романтико-революционные «увлечения, искренность, чистые страсти ему представляются как симптомы близкого *душевного расстройства*» (494)<sup>203</sup>. Чехов — «махровый» реакционер... Куманин, умолявший Чехова дать рассказ для своего журнала («Артист»), по прочтении — изрек: «...вещь, признаться, не из важных. Очень водянистая и *неестественная*. (...) Но знаете, все-таки Чехов — имя... *Неловко* не напечатать» (489)<sup>204</sup>.

Леонтьев-Щеглов, в отличие от «идейных», — сумел оценить глубину мысли «такой тонко-сложной вещи (...) квинт-эссенции тончайшей поэзии и творческой проникновенности» (489). Г. Русянов писал Чехову об отзыве Толстого: «О 'Черном монахе' Лев Николаевич с живостью и с какой-то особенной *нежностью* сказал: 'Это прелесть! Ах, какая это прелесть!'" (14. 2. 95)<sup>205</sup>.

Отец Сергей (С. А. Петров) писал Чехову (8. 5. 97): «Прочитал Вашего Монаха и, право, чуть с ума не сошел» (8, 493). Отца Сергея называют среди возможных прототипов «Архиерея». Исследователи соотносят также «Черного монаха» с концепцией Макса Нордау, который в книге «Вырождение» (глава «Гений и толпа») писал: «Удел *избранных* людей — мыслить и желать...» (8, 492). Чехов в письме к Суворину (27. 3. 94) критически высказывался о книге Нордау<sup>206</sup>.

«Чтобы решать вопросы о вырождении, психозах и т. п., надо быть знакомым с ними *научно*» (Чехов — Е. Шавровой, 28. 2. 96). Но при этом *нельзя* согласиться с распространенным мнением, будто «Черный монах» явился результатом «острого» интереса Чехова к психиатрии» (491). Об этом писала Щепкина-Куперник<sup>207</sup>, И. Ясинский<sup>208</sup> и мн. др. Не только в письме Шавровой, но и во многих других случаях Чехов резко возражал против

определения достоинств или недостатков человека — родом его болезни. Чехов-врач всегда напоминал, что нет «благородных» или «постыдных» болезней, все одинаково *страдают*. Коврин умирает от туберкулеза, а его «черный монах» — скорее понятие *символическое*, признак раздвоенности, трагизм «первооткрывателя». Известно, что многие деспоты, диктаторы — дожили до глубокой старости, а мания величия лишь дополняла их *счастье*, равно как и восторг *окружающих*.

\* \* \*

Переутомление от работы, бессонных ночей сказалось на нервной системе молодого ученого: «Коврин слушал музыку и пение с жадностью и *изнемогал* от них...». После легенды о небесных звуках он «в изнеможении прошелся» (232) и неожиданно припомнилась ему другая легенда, о кочующем мираже. Тане, своей будущей жене, он с увлечением рассказывает: «*Тысячу* лет тому назад какой-то монах, одетый в черное, шел по пустыне, где-то в *Сирии* или *Аравии*...» (233). Эту легенду молодой философ явно хочет соотнести с религией: «...медленно двигался по *поверхности* озера (...) Его видели то в Африке, то в Испании, то в Индии, то на дальнем *Севере*...». Он выходит и за пределы Земли: «...теперь где-нибудь на Марсе или на какой-нибудь звезде Южного *Креста*»... Он должен, по словам Коврина, «...через тысячу лет» *вернуться* на Землю, срок этот подошел к концу и «...мы должны его *ждать* не сегодня-завтра...» (там же).

Мысли Коврина вновь сопровождаются той же мелодией: «...опять запели, и издали скрипка произвела впечатление человеческого *голоса*» (234). Сказочная атмосфера усугубляется таинственностью старинного парка, реки. — «Как здесь просторно, свободно, тихо! — думал Коврин, идя по тропинке. — И кажется, весь мир смотрит на меня, притаился и *ждет*, чтобы я понял его...».

Андрей Васильевич Коврин, как и мечтал, удостоился чести увидеть недоступное «простым смертным»: «На горизонте, точно вихрь или смерч, поднимался от земли до неба высокий черный столб. (...) Монах в черной одежде, с седою головой и черными бровями, скрестив на груди руки, пронесся мимо... Босые ноги его не касались земли» (234). Величественная картина, подтвердившая избранничество Коврина, дополнена автором маленькой, но значительной деталью: монах «оглянулся на Коврина, кивнул головой и улыбнулся ему ласково и в то же время *лукаво*».

В лукавой улыбке — раздвоенность Коврина, частично отдающего себе отчет в том, что все виденное — плод его воображения. Но, с другой стороны, он хочет поверить в достоверность *идеи*, это делает его счастливым: все заметили, что «у него лицо какое-то особенное, *лучезарное*, вдохновенное, и что он очень интересен» (235). При следующей встрече призрак говорит языком, заимствованным у самого магистра: «— Я существую в твоём воображении, а воображение твоё есть часть природы, значит, я *существую* в природе» (241).

Призрак-идея, отделившись от его «я», становится «объективной»: в это можно *верить*... Идея теперь стала «высшей инстанцией» и Коврин с восторгом вникает в её премудрость: — «Ты служишь *вечной правде* (...) твоё удивительная наука и вся твоё жизнь (...) посвящены разумному и прекрасному...» (242). Чехов с иронией подметил, что идеология всегда служит исключительно «разумному и прекрасному»... Конечно, есть и спорные моменты. Коврину, эрудированному философу, кажется расплывчатым термин «вечная правда», но он имеет счастье навести справки у самого Основоположника, *тысячелетнего* старца: «...разве людям доступна и нужна *вечная правда*... Им удалось обойти этот «камень преткновения», слить идеологию с «религией», дабы привлечь толпу: «Вечная жизнь есть, — сказал монах. (...) людей ожидает великая, блестящая будущность...».

Путь к этому будет проложен сверх-людьми: — «И чем больше на земле таких, как ты, тем скорее осуществится это будущее. Без вас (...) человечество было бы *ничтожно*; развиваясь *естественным* порядком (...) Вы же на несколько тысяч лет раньше введёте его в царство вечной правды — и в этом ваша высокая заслуга» (242). Следовательно, задача: *сломать* естественный порядок, «ускорить» на тысячелетия приход «золотого века», обуздать свободу воли миллионов. Философ рад был бы поверить в свою миссию, но его не покидают мучительные сомнения, — он обращается к своему, лично «изобретённому» призраку: «...когда ты уйдёшь, меня будет беспокоить вопрос о твоей сущности. Ты призрак, галлюцинация. Значит я психически *болен, ненормален?*»

Чехов, с нескрываемой иронией, поручает призраку оправдывать самого себя: «— А почему ты знаешь, что гениальные люди, которым *верит весь свет*, тоже не видели призраков? Говорят же теперь ученые, что гений сродни умопомешательству. Другой мой, здоровый и нормальный только заурядные, стадные люди» (242).

XX век, действительно, признал гениями людей, страдавших идеологическим миссианством, это им — «верит весь свет»... Здесь коренится мания величия, причисляющая здоровых умст-

венно людей — к «заурядным», «безыдейным». Коврину льстят слова «призрака» о том, что «...возбуждение, *экстаз* — (...) отличает пророков, поэтов, мучеников за идею от обыкновенных людей, противно животной стороне человека...» (243).

Мания величия Коврина — не столько болезнь в медицинском понятии, сколько «духовный» экстаз: «То немного, что сказал ему черный монах, льстило не самолюбию, а всей душе, всему *существо* его. Быть *избранником*, служить вечной правде (...) отдать идее все — молодость, силы, здоровье, быть готовым умереть для общего блага...» (243). Трагизм заключается в том, что Коврин поверил тому, «...чему учился и чему *сам учил других*, и решил, что в словах монаха не было преувеличения»... И опять у него «восторженное, *сияющее* лицо (...) глаза, полные слез» (243). Это легковёрность, наивность, с которой они принимали все, чему их учили, а потом сами с энтузиазмом передавали другим.

Лишь в конце пути Коврин понял, что не имел права претендовать на роль пророка, что «идея», как обычно, эксплуатировала юношеский задор. *Вылечившись* от нервного переутомления, мании величия, он стал заурядным профессором, «получил самостоятельную кафедру» (253). С горечью и досадой, что естественно после крушения «величественных» миражей, «он думал о том, как много берет жизнь за те *ничтожные* или весьма обыкновенные блага (...) быть *обыкновенным* профессором, излагать вялым, скучным, тяжелым языком обыкновенные и притом *чужие* мысли...» (256). Это признаки партийщины, любой.

*Чужие* мысли излагает и профессор Серебряков, и ученый фон Корен, но они сумели удержаться «на волне» *модной* идеологии, тогда как Коврин *честно* признался, что проделал «много всяких глупостей и несправедливостей, о которых приятно было бы не помнить» (256). Другое принципиальное отличие от них Коврина — его гибель, он не относится к разряду торжествующих победителей, — ничтожеств, не знающих раскаяния, до конца *самодовольных*. Чехов, как всегда, далек от упрощения: Коврин остается трагической фигурой, «призрак» сопровождался наивным поиском, — утратив *«веру»*, он страдает.

Тем более страшно осознать, что они со своим «призраком» — уничтожили Сад, при смерти Таня: ее прощальное письмо он долго не решается прочесть. «*Сейчас умер* мой отец. Этим я обязана тебе, так как ты убил его. Наш сад погибает, в нем хозяйничают уже *чужие*, то есть происходит то самое, чего так боялся бедный отец» (255). Здесь символика гибели Сада-мироздания, что вновь прозвучит в «Вишневом саду». Но есть и другое: горечь



обманутых надежд. «— Я ненавижу тебя всю мою душой и желаю, чтобы ты *скорее погиб*. О, как я страдаю! Мою душу жжет невыносимая боль... Будь ты проклят».

Проклятие некогда любимой Тани потрясло его: «...ему было *жутко*, и он мельком взглядывал на дверь, как бы боясь, чтобы (...) не распорядилась им опять та *неведомая* сила, которая (...) произвела столько разрушений в его жизни и жизни близких» (253). Он уже отдает себе отчет, что «призрак» разрушительная сила, но самое ужасное в том, что человек не всегда способен *сопротивляться* соблазну: «Вдруг (...) запели два *нежных* женских голоса. Это было что-то знакомое. (...) говорилось о какой-то девушке, больной воображением...». Обычно лаконичный, Чехов не пренебрег многократным повтором. Легенда о «священной гармонии, нам, смертным, недоступной» — символизирует сладостную заманчивость «Идей»... Это равнозначно повторяющемуся в «Вишневом саду» «печальному, замирающему звуку лопнувшей струны».

Происходит трагический рецидив, как и в «Рассказе неизвестного»: поддавшись чарам «идейной» красотки, как кролик, он — идет в пасть удава-идеолога. «У Коврина захватило дыхание, и сердце сжалось от грусти, и чудесная, *сладкая* радость, о которой он давно уже забыл, задрожала в его груди» (256). Проклятие Тани как бы вызвало старый «призрак»; ее «*разорванное* письмо белело на полу и мешало ему сосредоточиться». Здесь тоже символический повтор: вылечившись с помощью Тани и ее отца, он также *порвал* «на мелкие клочки свою диссертацию и все статьи, написанные за время болезни (...) бросал в окно, и *клочки*, летая по ветру, цеплялись за *деревья и цветы...*» (254).

Клочки «призрака» рассыпались по Саду, а Коврин с неприязнью «в каждой строчке видел (...) странные, ни на чем не основанные *претензии*, легкомысленный задор, дерзость, манию величия (...) будто он читал описание своих *пороков...*» (254). (В «Дузли» Лаевский исповедует, примерно, в тех же выражениях.) Вот и теперь Таня написала ему о «пороках», видимо, неизлечимых: «Он встал из-за стола, подобрал клочки письма и бросил в окно, но подул с *моря* легкий ветер, и клочки рассыпались по подоконнику...» (256). «Клочки» проклятья наполнили его мистическим ужасом: «Опять им овладело беспокойство, похожее на *страх* (...) Бухта, как живая, глядела на него множеством голубых, синих, бирюзовых и огненных глаз и *манила* к себе» (256).

Предсмертное видение, волшебные краски, как у Рериха, аналогичны концовке рассказа «Гусев». В океанском пароходе умирает от чахотки, как и Коврин, революционер-агитатор. Он не су-

мел «распропагандировать» Гусева, добродушного солдата из крестьян, который тоже умер на чужбине, тоскуя по родине. Их зашивают в парусину, спускают в океан, где они лениво пожираются акулами. *Краски* вбирают в себя скорбь о бессмысленно и безвестно погибших: «А наверху в это время, в той стороне, где заходит солнце, сгущаются облака (...) выходит широкий *зеленый* луч и протягивается до самой середины неба; немного погода, рядом с этим ложится фиолетовый (...) золотой, потом розовый... Небо становится нежно-сиреневым».

Из этого сказочного мира пришла к Коврину смерть: «Черный высокий столб, похожий на вихрь или смерч, показался на том берегу бухты. Он со страшною быстротой двигался (...) и монах с непокрытою седою головой (...) остановился среди комнаты.

— Отчего ты *не поверил* мне? — спросил он с укоризной (...)

Коврин уже *верил* тому, что он избранник Божий и гений (...), но кровь текла у него из горла прямо на грудь, и он, не зная, что делать, водил руками по груди, и манжетки стали мокрыми от крови» (257).

Из последних сил зовет он на помощь Таню, но никто не услышит его. Так и в «Даме с собачкой» *море* внимает равнодушно: «...однообразный, глухой шум моря, доносившийся снизу, говорил о покое, о *вечном* сне, какой ожидает нас (...) ...в сущности, если вдуматься, все прекрасно на этом свете, все, кроме того, что *мы сами* мыслим и делаем»... Коврин в последние мгновенья жизни — просит прощения: «Он звал Таню, звал большой *сад* с роскошными цветами, обрызганными росой, звал парк, сосны с мохнатыми корнями, ржаное поле, свою чудесную *науку*, свою молодость, смелость, радость, звал *жизнь*, которая была так прекрасна» (257).

«Призрак» до конца ...*шептал* ему, что он гений и что он умирает только потому, что его слабое человеческое тело (...) не может больше служить оболочкой для гения». Душа стала ареной противоборства «Идеи» и Жизни. «Коврин был уже мертв, и на лице его застыла *блаженная* улыбка». Последнее предложение философски многозначно.

\* \* \*

Черный монах, разумеется, не более как образная деталь. Идеолог всегда нуждается в «стаде», восхваляющем Учителя: Коврин лишь упростил себе жизнь, — вместо Партии, постоянно

выказывающей *восторг* перед Вождем, — изобрел себе «монаха». Чехов-мыслитель показывает, что именно *окружающие* сотворили из Коврина кумира. В прощальном письме Таня пишет ему: «...Будь ты проклят. Я приняла тебя за *необыкновенного* человека, за *гения*, я *полюбила* тебя, но ты оказался сумасшедшим...» (255).

Здесь в новом варианте — Зина Красновская и Попрыгунья, гонявшиеся за «необыкновенными», сверхидейными... Таня повторяет за отцом: «— Вы сегодня удивлялись, что у нас так много ваших фотографий. Ведь вы знаете, мой отец обожает вас (...) Он гордится вами. Вы ученый, *необыкновенный* человек (...) и он уверен, что вы вышли такой оттого, что он *воспитал* вас» (229). Автор подтверждает, что, действительно, Песочный мог иметь «идеологическое» влияние. Сразу же после первого свидания с монахом, Коврина вынудили читать «научные» статьи своего воспитателя: ...«какой непокойный, неровный тон, какой нервный, почти *болезненный задор!* (...) целый фонтан разных *ядовитых* слов...», — хотя речь идет не более как «об окулировке спящим глазом» и т. п. (237).

В подобном стиле базарных торговек написаны все «труды» идеологов, Основоположников, — Коврин отлично знает об этом, и сам тем же грешит. «Дело красивое, милое, здоровое», — думает он о садовом, — «но и тут страсти и война». Отсутствие Культуры губит любое дело. «Должно быть, *везде* и на *всех* поприщах идейные люди нервны и отличаются повышенной чувствительностью...» (238). Но тут же он вспоминает о своей *болезни*. «Это соображение испугало его, но не надолго». Как мальчик, он успокаивает себя: «Но ведь мне хорошо, и я никому не делаю зла...». Психопатия идеологов — отнюдь не «детский» грех: «Ему хотелось чего-то *гигантского, необъятного, поражающего*». Это точное определение «Идеи», которая, как им казалось, служит «вечной правде».

Черный монах был временным «*заменителем*» — «гигантского, необъятного, поражающего». Коврин, одержимый этой мистикой, — всем окружающим казался «титаном», что подтвердилось психологией масс в XX веке. Чехов указал главную *причину* возможной Катастрофы и, тем самым, путь к Возрождению в XXI веке, если к этому времени «призраки» не восторжествуют окончательно и бесповоротно.

«Величие» Коврина давит на всех, даже на Таню, которой он объясняется в *любви*: «Она была ошеломлена, *согнулась*, съежиться и точно *состарилась* сразу на десять лет» (244)... «Счастье» кажется противоестественным: «Мы люди маленькие, а вы *вели-*

кий человек»... Уже став невестой, Таня нередко думала, «что она ничтожна, мелка и недостойна *такого* великого человека...» (245). Тем страшнее было разочарование, когда она осознала, что он «не гений, а сумасшедший»... И здесь Чехов показывает закономерные «скачки» общественного мнения, не обладающего *Культурой*, духовной уравновешенностью.

Таня и ее отец, подчеркивает автор, «часто *ссорились* и говорили друг другу неприятности» (239). Песоцкий и семейные ссоры возводил на «идейную» высоту: «Егор Семеныч сначала ходил *важный*, надутый, как бы желая дать понять, что для него интересы справедливости и порядка выше всего на свете...». Уже в первой главе показан неумеренный темперамент «идейного»: «— Кто это привязал лошадь к яблоне? — слышался его отчаянный, душу раздирающий крик. (...) Боже мой, Боже мой! Перепортили, перемерзили, пересквернили, перепакостили! Пропал сад! Погиб сад! (...) *Повесить мало!*» (231). По свидетельству современников, Чехов видел таких фанатиков<sup>209</sup>.

Но дело не в «прототипах», они не существенны в творчестве художника-мыслителя. Не только Песоцкий, но и сад — *многолик*. Например, декоративная часть сада уже в детстве производила на будущего «философа» «...сказочное впечатление. Каких только тут не было причуд, изысканных *уродств* и *издевательств* над природой!» (227). Здесь груша обретала форму пирамидального тополя, были шаровидные дубы, «...и даже 1862 из слив — цифра, означавшая год, когда Песоцкий впервые занялся садоводством».

«Случайная» деталь — указание года начала эксперимента-торства, — совпадает с эпохой «передовых» веяний, базаровщиной. Многочисленные «причуды, изысканные уродства» — символизируют и судьбу идеолога, возникновение идеи-«призрака», «преобразования» природы, что стало модным. Настолько почувствовали себя «творцами» мироздания, что «перескочить» через тысячелетия, как убеждал «призрак», изменить в *корне* человека и Землю — казалось заманчивым и сулящим небывалое счастье: «Попадались тут и красивые стройные деревца с прямыми и крепкими, как у пальм, стволами, и, только пристально всмотревшись, можно было узнать в этих деревцах крыжовник или смородину» (227). (См. «Крыжовник» — крах «идеи».)

Мания величия пустила свои корни в *детстве*, когда будущий Хозяин наблюдал суету целой *армии* работников: «От раннего утра до вечера около деревьев, кустов, на аллеях и клумбах, как *муравьи*, *копошились* люди с тачками, мотыками, лейками...». Это еще не эпоха «коллективного хозяйства», напротив, у хоро-

шего хозяина сад может быть Кормильцем, но все показано глазами философа, с презрением воспринимающего принцип «доходности»: «В большом фруктовом саду, который назывался коммерческим и приносил Егору Семенычу ежегодно несколько тысяч чистого дохода, стлался по земле черный, густой, едкий дым и обволакивал деревья, спасая от мороза эти тысячи» (там же).

Роковая ошибка садовода, прекрасного хозяина, влюбленного в свое дело, в том, что он мечтает передать сад в руки Коврина, способствовал «роману» с ним наследницы-дочери: «Говорю прямо: ты единственный человек, за которого я не побоялся бы выдать дочь. Ты человек умный, с сердцем, и не дал бы *погибнуть* моему любимому делу. А главная причина — я тебя люблю, как сына... и *горжусь* тобой» (237). Это — еще один идеологический мираж, — вверить судьбу Сада и дочери, — «призраку», как в «Вишневом саду».

Рассматриваются многочисленные аспекты: ...«Сад, действительно, прекрасный, образцовый... Это не сад, а целое учреждение, имеющее высокую *государственную* важность, потому что это, так сказать, ступень в новую эру русского хозяйства и русской промышленности» (236). Идея государственности неприемлема для «призрака»; Коврин с неприязнью смотрит на чуждую анархизму упорядоченность коммерческого сада: «Деревья тут стояли в шашечном порядке, ряды их были прямые и правильные, точно шеренги *солдат*, и эта строгая педантическая правильность и то, что все деревья были одного роста и имели совершенно одинаковые кроны и стволы, делали картину однообразной и даже скучной» (227).

Не исключено, что в этой «научной» упорядоченности философ интуитивно предчувствовал грядущее «счастье», где все должны были быть, по *теории*, абсолютно «равны»... Здесь и строгость наукообразных формул «Капитала», также выпестованного на коммерческих выкладках. Но... «вечно зелено дерево жизни», и этот Сад — поит своими живительными соками даже Коврина: «...в груди его шевельнулось радостное *молодое* чувство, какое он испытывал в детстве, когда бегал по этому саду. И он сам обнял старика и *нежно* поцеловал его» (231).

В Саду ученый испытывает творческий подъем: «Он внимательно читал, делал заметки и изредка поднимал глаза, чтобы взглянуть на открытые окна или на свежее, еще мокрые от росы цветы (...) и ему казалось, что в нем каждая жилочка дрожит и играет от *удовольствия*» (232). К этому Саду и радости вдохновения — обращается Коврин перед смертью.

«Черный монах» как бы завершает тему «Дуэли», — миражей, ведущих Мир в «палатную» безысходную замкнутость. Зоолог любит принимать *величественные* позы, по-наполеоновски «скрестив руки». Он полон «дум» о экспедициях в далекие края, подражает сверх-идеологии, призывающей безжалостно *уничтожать* «ненужных». «...Фон Корен, скрестив руки и поставив одну ногу на камень, стоял на берегу около самой воды...». Это готовый монумент.

Фанатик — в своих экспедициях будет, разумеется, мечтать о счастье человечества; подробно рассказывается о его величественных планах, ради осуществления которых количество жертв — не будет иметь значения. Это фантастический мираж, призрак, построенный на песке «формул». По этим же формулам строятся и взаимоотношения с «грешными» людьми. Особенно раздражает его Лаевский, «изменивший» общим «идеалам», — он тем более отвратителен идеологу, что ссылается на литературу. Для «научного» мышления — искусство слишком «расплывчато», «субъективно»...

Для фон Корена дуэль (как и для Соленого) — идейное убийство, репетиция революционного акта. Это принципиальное отличие от традиции, когда дуэль рассматривалась как символ защиты чести, человеческого достоинства. Он саркастически справляется о «правилах» дуэли: «— Господа, кто помнит, как описано у Лермонтова? — спросил фон Корен, смеясь. — У Тургенева тоже *Базаров* стрелялся с кем-то там...»

Другое дело, что Лаевский оправдывает свою бесхарактерность ссылками на художественные произведения. Этот прием использовался Чеховым и в юмористических рассказах. Грохольский («Живой товар»), оправдывая свое безволие, ссылается на то, что «произошел от *угнетенного*», которого приблизила к себе его сердобольная маменька. «— Где же тут характеру взяться? Откуда? (...) Он поклонился моему *вагону* и подошел к *кадушке* с водой. Пить, знать, захотелось...»

Чехов безжалостен к любым проявлениям идеологического актерствования, подменяющего деятельность, *Спротивление*. Лаевский — для красного словца ссылается на мыслителей: «— Ах, как *прав* Толстой...». Офицер Самойленко, никогда не читавший Толстого, поддакивает: все, мол, «пишут из *воображения*, а Толстой прямо из *жизни*»... В рассказе «Загадочная натура» красавица, вторично вышедшая замуж за богатого старичка, тоже ищет себе идеологическое «прикрытие»:

— «Я *страдалица* во вкусе Достоевского... Покажите миру мою *душу!*». Литератор, сопровождающий «страдалицу» в отдележном купе, «проник в ее душу»: — «Не вас целую, дивная, а *страдание* человеческое! Помните Раскольникова? Он так целовал». Автор деликатно «устраняется»: «Локомотив свичет и шикает, краснеют от заходящего солнца оконные занавесочки»... Зиновья Красновская двигала «локомотив истории» при помощи положительных героинь Тургенева. Как уже говорилось, в профанации искусства, религии, подлинной духовности — неповинны Лермонтов, Тургенев, Толстой, Достоевский, как неповинен и Чехов, которому приписывают «прогрессивную» идеологию.

Подруга Лаевского, бросившая мужа и поехавшая «на край света» ради «идеалов», тоже живет миражами. При этом самолюбование и кокетство играют не последнюю роль. «Идейность» Надежды Федоровны способствует ее успеху, она, как и Софья в «Безотцовщине», — мечтала вместе с Лаевским «натирать мозоли»; ментальность мужчин Востока — приходится ей по вкусу. Правда, офицер Кириллин принудил ее к сожителству, но и это бы не страшно, если бы другой ревнивый соперник не привел Лаевского к ложу ее «грехопадения».

Пережитый позор становится для Лаевского началом переоценки ценностей. Как и «философ» Коврин, — Лаевский с ужасом осознает, что всё это («идейная» поездка на край света) — фантазия, пустой *мираж*, идеологический призрак: «...продолжать такую жизнь (...) это подлость и жестокость, перед которой все мелко и ничтожно». В чуждой ему «Азии» — Лаевский чувствует себя как на каторге: ненависть фон Корена, отсутствие культурной среды, жестокая жара, болезнь, измена. — «Бежать, бежать (...) Выяснить отношения и бежать (...) *Обвинять* человека в том, что он полюбил или разлюбил, это *глупо*»... Рассуждения Лаевского показательны как переходный процесс: от псевдоидейности к уразумению *реальности*. Ему еще кажется, что корень зла в утрате «любви», тогда как причина — в ненужном выезде из Петербурга, — ради «призрака», вслед за литературными «прототипами»...

Чехов иронизирует над «самобичеванием»: «...в это время большая волна *накрыла* их обоих, потом ударились о берег и с шумом покатились назад по мелким камням». Иссякла «любовь» к надуманным «призракам», естественно кончился *самообман*. Его страстно, мучительно (от сознания невозможности) потянуло на Родину: «Воображение его рисовало, как (...) поезд едет»... «...Станции *мелькают* одна за другой, воздух становится все *холоднее* и жестче, вот березы и ели, вот Курск, Москва (...) од-

ним словом, *не азиатчина*, а Россия, настоящая Россия. (...) культурная, интеллигентная жизнь... Скорей, скорей! Вот, наконец, Невский (...) вот милое, серое *небо*, морозящий *дождик*...»<sup>210</sup>.

Здесь «предтеча» ностальгии «Трех сестер», также ощущающих себя как в «ссылке»... На их пути непробиваемой стеной — *убийцы* Соленые и железобетонные *идеологи* фон Корены, Кулыгины, Трофимовы, *воинствующее* хамство Наташ, Яш, *насильников* Кириллиных. Фанатик-идеолог поклялся, что скорее убьет Лаевского, нежели позволит ему вернуться в Россию. Ночь перед *дуэлью* становится переломной: Лаевский, готовясь к *смерти*, сбрасывает с души всю ложь, мишуру псевдоидейности, призраков («— Ах, *проклятые* горы, — вздыхал Лаевский, — как они мне *надоели!*»). Но теперь пора предъявить счет уже самому себе, а не «проклятым» горам, «азиатчине», жаре, опостылевшим вечнозеленым кустам, чиновникам...

«О, куда вы ушли, в каком вы море утонули, зачатки прекрасной *чистой* жизни?» Так мог бы спросить и Коврин, дядя Ваня, Иванов, Неизвестный... После *возрождения*, — под дулом револьвера, Лаевский вдруг увидел Мир: «*Восход* солнца он видел теперь первый раз в жизни; это раннее утро, *зеленые* лучи»... Здесь явная переключка с «Гусевым» и «Черным монахом», зеленые лучи жизни... Лаевский не погиб: «На востоке из-за гор вытянулись два зеленых луча, и это, в самом деле, было красиво. *Восходило* солнце»...

Дьякон, помешавший фон Корену *убить* «безыдейного» врага, так формулирует сложнейший вопрос: «*Какою мерю* нужно измерять достоинства людей, чтобы судить о них справедливо?». Только фон Корен не ставит *никаких* вопросов, — идеологи такого типа не знают сомнений: «Я действовал искренно и *не изменил* своих убеждений с тех пор...». Короче говоря, идеология «непогрешима». Они готовы признать «исключения», сделать поправки в частностях, но не поступятся в «принципах»...

Последние слова повести: «*Никто* не знает настоящей правды», — возмутили «идейных» критиков всех толков. Лаевский сумел *возродиться* — и это казалось «иррациональным». Чехов твердо стоял на своем: *никакая* идеология «не знает *настоящей* правды», никто не в праве вынести смертный приговор. Даже «последний грешник» должен иметь шанс. Чехов «*разрывал*» безнадежную замкнутость идеологических футляров, «каторжного Сахалина», — прообраза «*режимного*» XX века.



## «АРХИЕРЕЙ»

*Вере, Надежде, Любви*

Рассказ вобрал в себя тематику и философскую сущность многих произведений художника-мыслителя<sup>211</sup>. Архиерей относится к тем персонажам, о которых можно сказать словами Мережковского: «высший подъем, крайнее напряжение духовной жизни (...) дают им эту освобожденность от тела, как бы сверхъестественную легкость, *окрыленность*<sup>212</sup>...».

Чехов сознательно не давал «разжеванных» рецептов спасения — это было непривычно, странно, это *возмуцало* «моралистов». Например, как и многие критики, Мережковский не смог понять финала «Дузли», хотя и высоко оценил произведение: «Тип Лаевского прелесть, он как *живой*, если бы не самая последняя глава, которая все-таки фантастична...»<sup>213</sup>. Возрождение Лаевского в последней главе — не сопровождалось, как обычно, авторскими комментариями. Сущность процесса можно было понять из всей совокупности фактов, но для «уразумения» необходимо — активное участие читателя, его эмоционально-интеллектуальное *«соавторство»*. Этого Чехов настоятельно требует, в этом видит смысл и цель искусства. Правда, для восприятия Чехова необходимо понимание *искусства*.

Этим качеством редко обладают социологи, философствующие *моралисты*. Например, «Архиерея» оценил и полюбил Бунин, но не понял Михайловский и прочие, по сей день... По воспоминаниям, Чехов так сказал об этом типе критиков: «Михайловский крупный социолог и неудачный критик, он так *создан*, что не может понять, *что* такое беллетристика»<sup>214</sup>. Это же можно сказать о Луначарских, которые, к тому же, были и неудачными социологами. Не случайно, что «Архиерей» замалчивается: противоречит казенной концепции.

В 1902 году, когда был опубликован «Архиерей», уже началось «смутное время», тематика многим пришлось не по вкусу, рассказ был переведен только на польский язык<sup>215</sup>. (В Польше религия всегда была символом национальной культуры и духовного Соппротивления.) Борис Зайцев, как отмечалось, уже *после* Катастрофы подчеркивал значение «Архиерея» и других произведений для Возрождения России<sup>216</sup>. Это не мешает некоторым на Западе «развивать» ермиловскую концепцию об атеистической направленности рассказа. (См. 10, 457.) С другой стороны, это произведение не понято и поборниками религиозной мысли. Чехов не укладывается в «рамки», его философская мысль глубже.

Сразу же высоко оценил рассказ И. Бунин: «Только тот, кто занимается сам *литературой* и сам испытал эти адские мучения, может постигнуть всю красоту этого произведения. Критики, кстати сказать, обошли его *молчанием*»<sup>217</sup>. Миролубов свидетельствует, что Лев Толстой «хвалил 'Архиерея'»<sup>218</sup>. Горбунов-Посадов писал Чехову (15. 3. 1903): «Ваш 'Архиерей' очень меня растрогал, хотя он и архиерей». (См. 10, 461.) Несмотря на это «хотя», — в Ясной Поляне, по свидетельству Д. Анучина, «Архиерея» читали и *любили*<sup>219</sup>.

Высокое мастерство «Архиерея» отметил А. Измайлов: «Небольшой, дышащий простотой старых *мастеров*, исполненный красивого лиризма, он производит впечатление красивое и цельное»<sup>220</sup>. П. Бицилли указывал на то, что «Архиерей» связан со всем предшествующим творчеством Чехова<sup>221</sup>. Этой теме посвящена работа Н. А. Нильсона и мн. др. (См. 10, 454.) Большой труд проделан по установлению прототипов; однако не меньшее значение имеет констатация факта, что в рассказе отразились события последних лет жизни Чехова<sup>222</sup>.

С. Н. Шукин вспоминает, что на Чехова сильное впечатление произвела фотография таврического епископа: «Преосвященный Михаил был еще не старый, но жестоко *страдавший* от чахотки человек. (...) Лицо его очень умное, одухотворенное, изможденное и с печальным, страдальческим выражением. Он принял головой к старушке, лицо ее тоже было чрезвычайно своей тяжелой скорбью. (...) глядя на них — мать и сына, — чувствуешь, как тяжело бывает человеческое *горе*, и хочется плакать» (10, 453).

Чехов, как обычно, заострил трагизм положения: архиерей не находит общего языка даже с матерью, которую искренно любит. Одиночество талантливого человека<sup>223</sup> было темой «Скучной истории»; работая над «Архиереем», Чехов писал жене, что этот сюжет... «сидит у меня в голове уже лет *пятнадцать*» (16. 3. 1901). Трагизм предсмертного духовного поиска ученого поразил Льва Толстого. Михаил Павлович в качестве прототипа указывал на епископа Сергия, многие годы состоявшего в переписке с Антоном Павловичем<sup>224</sup>.

Когда Чехов писал рассказ, его собственное состояние здоровья было критическим, он «собирался умирать» (О. Книппер, 9. 1. 1903 г.; см. 10, 457). Существенно, что с 1899 по 1902 год, когда был начат и завершен «Архиерей», Чехов работал одновременно над целым рядом *других* произведений, где также остро ставилась проблема возможной Катастрофы, духовного *поиска*. Чехов в это время редактировал огромное количество своих про-

изведений для Собрания Сочинений, завершил «Три сестры», работал над «Вишневым садом» и мн. др.

Мужественное сопротивление Чехова болезни — несомненно отразилось в «Архиерее». Но борьба со смертью в творчестве и личной жизни Чехова далеко не «бытовое» явление, он был абсолютно искренен, когда повторял, что не боится смерти. В «Скучной истории» трагедия неминуемой смерти — стоит на третьем плане, ведь главный герой — ученый, медик. Архиерей — человек глубоко верующий, не страшится смерти, что естественно.

«Палатная», футлярно замкнутая, бездуховная «жизнь» — стократ *страшнее смерти*. Никто в русской и мировой литературе не показал с такой силой ужас грядущего тоталитаризма в его обыденной, *повседневной* безысходности: «...суровая, утомительная, бестолковая, жизнь, *не запрещенная циркулярно, но и не разрешенная вполне*» (10, 53). Так характеризуется повседневность «Города» Беликовых, описанная за год до начала работы над «Архиереем». Футлярность вызывает омерзение у *случайно* попавшего в этот Город «чужака»: «— Эх, господа, как вы можете тут жить! Атмосфера у вас *удушающая*, поганая. (...) и кислятиной воняет, как в *полицейской* будке. Нет, братцы (...) *Уеду*, а вы оставайтесь тут со своим Иудой, нехай вин лопне» (10, 49). После смерти очередного «Иуды», жители на несколько дней с облегчением вздыхают: «Ах, свобода, свобода! Даже намек, даже слабая *надежда* на ее возможность дает душе крылья, *не правда ли?*»...

«(...) Но прошло не больше недели, и жизнь потекла *по-прежнему*...» (10, 53). Именно в такой Город Будущего — препровождает Чехов своего архиерея. Он здесь «*чужой*», — не случайно автор «привозит» его в этот «Город» из-за границы... И так же, как и жители Города Беликова, — бессонными ночами архиерей вспоминает свободные *детские* годы: «...как только стало темно кругом, представились ему его покойный отец, мать, родное село Лесополье (...) и он (тогда его звали Павлушей) ходил за иконой без шапки, босиком, с наивной верой, с наивной улыбкой, счастливый бесконечно» (10, 189). Теперь, в чужом *казенном* Городе, — ласковым именем «Павлуша» назовет его мать только перед смертью.

Детская наивная вера вошла в русло традиции: «Отец его был дьякон, дед — священник, прадед — дьякон, и весь род его, быть может, со времени принятия на Руси христианства, принадлежал к духовенству, и любовь его к церковным службам, духовенству, к звону колоколов была у него врожденной, глубокой, неискоренимой; в церкви он, особенно когда сам участвовал в

служении, чувствовал себя *деятельным*, бодрым, счастливым» (10, 198).

Футлярности «Города» противопоставлена Культура, интеллигентность: «Года три он был *учителем* греческого языка в семинарии (...) его сделали инспектором. Потом защищал *диссертацию*. Когда ему было 32 года, его сделали *ректором* семинарии, посвятили в архимандриты, и тогда жизнь была такой легкой, *приятной*, казалась длинной-длинной, конца не было видно». Размышления неожиданно *прерываются*: — «А потом что? — спросил Сисой в соседней комнате. — А потом чай пили...» Так из «соседней комнаты» вторгается реальность «палатного» Сисоя со своими рассуждениями о *политике*: «Японцы, матушка, все равно, что черногорцы, одного племени. Под игом турецким вместе были» (192).

Точно так же высокие мысли Сестер: «...захотелось на родину страстно», — неожиданно резко, из «соседней комнаты» перебиваются *выкриком* пьяного Чебутыкина: «— *Чёрта с два!*». Он тоже вечно со своей *газетой*, — как бы «случайно» вмешался в чужой разговор (13, 120). Эти произведения написаны почти в одно время, но *разноголосица* — «сквозная» тема Чехова.

Сисой «всю свою жизнь находился при архиереях и *пережил* их одиннадцать душ»: он как бы символизирует Город. Он вечно всем недоволен: «— Не ндравится мне». «А главное, слушая его, трудно было понять, где его дом, любит ли он кого-нибудь или что-нибудь, *верует* ли в Бога... Ему самому было *непонятно*, почему он монах...» (199). Трагикомическая фигура Сисоя, бродяги, не верующего в Бога, но служащего при архиереях, напоминает философствующих босяков Горького. Куприн писал: «Выражение 'не ндравится мне это', перешедшее так быстро (...) в обиход широкой публики, было им почерпнуто от одного *мрачного* бродяги, полупьяницы, полупомешанного, полупророка»<sup>225</sup>.

Сисой косвенно способствовал гибели архиерея: не позвал врача, — тяжело больного брюшным тифом натирает водкой с уксусом, по обычаю Города: «— Ежели натереться хорошо, то большая от этого польза...». Озлобленность Сисоя проявляется и по отношению к восьмилетней Кате. Сисой — как бы единственное связующее звено архиерея с чуждым Городом: «— Мне бы потолковать с вами... все никак не соберусь, — проговорил преосвященный тихо, через силу. — Я ведь *тут никого и ничего не знаю...*» (199).

«Город» проявляется не только в озлобленном «Сосо». Жертвователю Еракин, которого обязан принять больной архиерей, бессмысленной речью напоминает «просвещенного» Епиходова:

«Сидел Еракин около часа, говорил очень громко, почти кричал, и было трудно понять, что он говорит. — Дай Бог, чтоб! — говорил он, уходя. — Всенепременнейше! По обстоятельствам, владыко преосвященнейший! Желая, чтоб!» (195). Он является двигателем прогресса: «пробовали электрическое освещение, которое сильно мигало, и около толпился народ» (187). Даже если «лампочки Ильича» будут гореть не мигая, то это не будет решающим в «палатной» психофизиологии, где *страх* — доминирующая черта<sup>226</sup>.

«Все люди в этой губернии, когда он глядел на них, казались ему маленькими, испуганными, виноватыми» (194). Чехов берет, как обычно, исключительные, не типичные обстоятельства: «Не мог он никак привыкнуть и к *страху*, какой он, сам того не желая, возбуждал в людях, несмотря на свой тихий, скромный нрав». Механизм «палатного» страха срабатывает *автоматически*: «В его присутствии робели все, (...) «бухали» ему в ноги, а недавно одна просительница, старая деревенская попадья, не могла выговорить ни одного слова от страха, так и ушла ни с чем» (194).

Чехов нагнетает атмосферу: в условиях футлярности даже любимая мать утрачивает духовный контакт с высокопоставленным сыном: «За все время, пока он здесь, ни один человек не поговорил с ним *искренно*, попросту, по-человечески; даже старуха-мать, казалось, была уже не та, *совсем не та!*». Катастрофа мироздания символически передана разобщенностью родных, близких людей: от «Безотцовщины», «Скучной истории» — до «Вишневого сада». В «Трех сестрах» все гибнет из-за отчужденности брата от сестер, променявшего Культуру на городское... «шаршавое животное». В «Чайке» конфликт *матери* с сыном, неумение понять друг друга — тоже чреват *смертью*.

«И преосвященному *опять* стало досадно и потом обидно, что с чужими старуха держала себя обыкновенно и *просто*, с ним же, с сыном, *робела*, говорила редко и *не то*, что хотела, и даже (...) в его присутствии все искала предлога, чтобы встать, так как *стеснялась* сидеть. А отец? Тот, вероятно, если был бы жив, не мог бы выговорить при нем *ни одного слова...*» (196). Полная изоляция «чуждого» архиерея в «палатном» режиме: его как бы «изгоняют». «...захотелось вдруг за границу, нестерпимо захотелось! Кажется, жизнь бы отдал, только бы не видеть этих жалких, дешевых ставень, низких потолков (...) Хоть бы *один* человек, с которым можно было бы поговорить, отвести *душу!*» (199).

Преосвященный подтверждает закономерности «Города»: «...он понимал *епархиального* архиерея, который когда-то, в молодые годы, писал «Учения о свободе воли», теперь же, казалось,

весь ушел в мелочи, все позабыл и не думал о Боге» (194). Город находится как бы в состоянии «войны» с духовностью: «...целый день душа дрожит, и успокаивался преосвященный Петр, только когда бывал в церкви» (194). Так же и у Раневской «душа дрожит» в предчувствии гибели Сада. Подобно Раневской, архиерей недавно вернулся из-за границы, где тосковал по родине. «За границей преосвященный, должно быть, отвык от русской жизни, она была не легка для него...» (194).

\* \* \*

Архиерея нельзя упрекнуть ни в чем: он нежно любит родину, мать, искренне верует: «показалось преосвященному, будто в толпе подошла к нему его родная мать Мария Тимофеевна, которой он не видел уже *девять* лет (...). И почему-то слезы потекли у него по лицу. (...) Вот вблизи еще кто-то заплакал (...) и мало-помалу церковь наполнилась тихим плачем» (10, 186). Чехов предельно точен во всем, что касается церковной службы, отлично знаком с этим с детства, на что указывали исследователи и мемуаристы<sup>227</sup>.

Приведенные выше первые строки рассказа сконцентрировали трагизм всего произведения, — предчувствие Катастрофы. Архиерей «...был нездоров уже три дня» (как узнаем позже — смертельно болен). «*Как было душно, как жарко! Как долго шла всеночная!*» (186). Поразительно мастерство Чехова: нет надобности подробно описывать: «как именно» было душно, жарко тяжело больному, — «ноги дрожали». Здесь же символическая деталь, предупреждающая о враждебном Городе: «И неприятно волновало, что на хорах изредка вскрикивал юродивый» (186).

Городская толпа как бы утратила обычные краски и формы: «огни потускнели, фитили нагорели, было все, как в тумане. В церковных сумерках толпа колыхалась, как море...» (186). «Туманность» объясняется и болезнью архиерея, и непредвиденностью судьбы Города: «...казалось, что все лица — и старые, и молодые, и мужские, и женские — *походили* одно на другое (...). В тумане не было видно дверей»...

Архиерей отличается от идеологов, Серебрякова, Трофимова, которым «все ясно». Преосвященному Петру «не все было ясно, чего-то еще недоставало» — это признак таланта, духовности, культуры, — поиска решения: как вырвать «толпу» из-под глыб палатной идеологии... Возрождение возможно ценой жизни: это содержание не только «Архиерея», но и всего творчества Чехова.

С. Н. Шукин так передает рассказанный ему Чеховым сюжет: «...Церковь полна народом. Певчие поют. Архиерей читает Евангелие Страстей. Он проникается тем, что читает, душу охватывает жалость ко Христу, к людям, к самому себе (...). И это его чувство — звуками ли голоса, *общей* ли напряженностью чувства, другими ли, невидными и непонятными путями — *передается* (...) молящимся...»<sup>228</sup>. Но Шукин, а следом за ним исследователи, утрируют тему «смерти». *Возобладала* одухотворенность: «Скоро и служба кончилась. (...) по всему саду, освещенному луной, разливался веселый, красивый звон дорогих, тяжелых колоколов. (...). 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*» (187).

С известием о приезде матери с внучкой: «...преосвященный засмеялся от радости». (...) «Когда в детстве или юности он бывал *нездоров*, то как нежна и чутка была мать! И теперь молитвы мешались с *воспоминаниями*, которые разгорались все ярче, как пламя...» (188). Родина и мать нераздельны для архиерея: «— Я, маменька, *скучал* по вас за границей, сильно скучал (...) ...вдруг охватит *тоска* по родине, и, кажется, все бы отдал, только бы домой, вас повидать»... Мать улыбнулась, просияла, но тотчас же сделала серьезное лицо и проговорила:

— Благодарим вас» (192). Страх матери перед «владыкой», отчуждение, — удар, нанесенный ему «Городом». Вспомнилась преосвященному «белая церковь, совершенно новая, в которой он служил, живя за границей (...) Много читал, часто писал. И вспомнилось ему, как он *тосковал* по родине...» (193).

«Палата» — *изгоняет* архиерея, его смертельная болезнь — символ этого противоборства. Как подтвердил XX век, они или изгоняют, или убивают. Казалось бы, положение безнадежно, но: «Вечером монахи пели стройно, *вдохновенно* (...) и преосвященный, слушая про Жениха, грядущего в полунощи (...) чувствовал (...) душевный покой, тишину» (195)... Духовная *победа* над злом и страхом, внушаемым «Городом», — здесь несомненна. Такова же философская концепция «В овраге» (1900 г.): «И чувство безутешной скорби готово было овладеть ими. (...) И как ни *велико зло*, все же ночь тиха и прекрасна, и все же в Божьем мире *правда есть и будет...*» (10, 165).

Одиночество архиерея — неожиданно прерывается *живым* голосом восьмилетней Кати, — также и в «Скучной истории», где сердечная Катя остается единственной нитью, связующей знаменитого профессора с жизнью. «И когда преосвященный открыл глаза, то увидел у себя в комнате Катю, которая стояла непод-

вижно и смотрела на него. Рыжие волосы, по обыкновению, поднимались из-за гребенки, как *сияние*» (197). Обычно подвижная, шаловливая Катя, глядя на умирающего архиерея, неожиданно раскрывает бездну людских страданий: «— Папаша были слабые и худые, худые (...) Папаша померли, дядечка, а мы выздоровели. (...) У нее задрожал подбородок, и слезы показались на глазах, поползли по щекам».

Чужое горе действует на умирающего сильнее, чем собственное отчаяние. Катя не боится сказать того, чего стыдится мать архиерея. В устах ребенка «казенные» слова — и вопль о помощи, смешиваясь, приобретают силу, способную взорвать любую «футлярность»: «— Ваше *преосвященство*, — проговорила она *тонким* голосом, уже горько плача, — *дядечка*, мы с мамашей остались несчастными... Дайте нам *немножечко* денег... будьте такие добрые... *голубчик!*...» (197).

Блокада одиночества прорвана: «Он тоже прослезился и долго от волнения не мог выговорить ни слова, потом погладил ее по голове...». И его последний «поединок» с Городом: «...первое Евангелие, самое длинное, самое красивое, читал он сам. *Бодрое, здоровое* настроение овладело им. (...) и видел по обе стороны целое море огней (...) и казалось, что это все те же люди, что были тогда, в *детстве* и в юности...» (198).

Осознание преемственности — означало для него возможность вернуться к истокам, в этом его победа над футлярностью: «— Какой я архиерей? — продолжал тихо преосвященный. — Мне бы быть *деревенским* священником, дьячком... или *простым* монахом... Меня давит все это... давит...». «Преосвященный не спал всю ночь. А утром, часов в восемь, у него началось кровотечение...» (199). Пришло избавление от навязанной ему Городом «замкнутости»: «...глаза были большие, (...) и ему уже казалось, что он худее и слабее, *незначительнее* всех, что все то, что было, *ушло* куда-то очень-очень далеко и уже более не повторится, не будет продолжаться».

«*Как хорошо!* — думал он. — Как хорошо!» (200). Ценой жизни он избавился от «чина», прорвал глухую блокаду, уже никто не будет испытывать перед ним *страха*, сломана субординация Палаты. Это победа над психофизиологией «скотизма». И как высшая награда — к нему вернулась любовь Матери: «...стала целовать его лицо, плечи, руки. И ей тоже почему-то казалось, что он худее, слабее и незначительнее всех, и она уже не помнила, что он архиерей, и целовала его, как ребенка, очень *близкого, родного*».



Вернулось к нему нежное детское имя: «— Павлуша, голубчик, — заговорила она, — родной мой!.. Сыночек мой!.. Отчего ты такой стал? Павлуша, отвечай же мне!» (200). Маленькая Катя тоже потрясена тем, что «владыко» стал просто «дядей»: «...бледная, суровая, стояла возле и не понимала, что с дядей, отчего у бабушки такое страдание на лице, отчего она говорит такие трогательные, печальные слова».

Архиерей, которому раньше «не все было ясно (...) и все еще казалось, что нет у него чего-то *самого* важного, о чем смутно мечталось когда-то, и в настоящем волнует все та же *надежда* на будущее, какая была и в детстве, и в академии, и за границей» (195), — теперь обрел Свободу. «...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!» (200). Архиерей, в отличие от вождей «Серебряковых» — мечтает быть «обыкновенным человеком». Ковриных идеология соблазняла стать «гениями»; Неизвестных «солдат революции» — партийщина нарекала «великими, необыкновенными»...

Чехов писал жене: «...бродить по миру с котомкой на спине, дышать свободно и не хотеть ничего — куда приятнее...» (6. 9. 1901 г.). Как говорилось, *засилие* «передовой» идеологии, о чем вспоминают И. Бунин, М. Каллаш и многие другие, — проявилось в этом. Жена писала Чехову: «Я вспоминаю твои слова, помнишь, ты говорил, что хотел бы с *котомочкой* ходить по *белу свету?*»<sup>229</sup>. Так и архиерей: «...*свободен* теперь, как птица, может идти, куда *удовно!*». В отличие от замкнутых в «Палате», перед смертью он не видит кошмаров (ср. Рагин, Гусев, Бронза и др.). Архиерей обрел смысл жизни, слился с *правдой*, вопреки палатным чиновникам: «...идет по полю быстро, весело (...) а над ним *широкое небо...*» «— Сыночек, Павлуша. (...) *Родной мой*». И здесь резко, по-хамски вмешивается «Палата»: — «Не беспокойте *владыку*, — проговорил Сисой *сердито* (...) — Пушай поспит... Нечего там...».

«...преосвященный приказал долго жить», — и далее — выделено абзацем: «А на другой день была Пасха. В городе было сорок две церкви и шесть монастырей; гулкий, *радостный* звон с утра до вечера стоял над городом, не умолкая, волнуя весенний воздух; птицы пели, солнце ярко светило» (201). Но существует и другой «Город», где толпа подчинена материальному, чиновному, животному: «...*визжала* гармоника, раздавались *пьяные* голоса (...). Через месяц был назначен новый викарный

архиерей, а о преосвященном Петре уже *никто* не вспоминал. А потом и *совсем забыли*».

Последние строки — как извечная трагедия противоборства добра и зла. «И только старуха, мать покойного, которая живет теперь у зятя-дьякона, в *глухом* уездном *городишке*, когда выходила под вечер, чтобы встретить свою корову (...) начинала рассказывать о детях, о внуках, о том, что у нее был сын архиерей...» (201). Но он хотел быть свободным от «чина», поэтому и мать сама несколько усомнилась, — «...говорила *робко*, боясь, что ей *не поверят*...

*И ей в самом деле не все верили*».

Это последнее предложение повести, выделенное, — символически многозначно. Не случайно выбран «глухой уездный городишко»: жизнь загнали в «Палату», где — никого и ничего *не помнят*, и безгранично горе нищей матери-родины. Все должен помнить и понять читатель, во имя этого и творил гениальный мыслитель-художник. Из-за «Архиерея» Чехов уж никак не мог «конкурировать» с Горьким... Но не исключено, что в то время — не последнюю роль сыграл авторитет Чехова, Толстого, всех, препятствовавших уничтожению Сада. Их авторитет непререкаем, за долгие десятилетия Ермиловы не сумели извратить до конца сущности произведений.

Архиерей свободен от Идеологии, что свидетельствует о подлинной Культуре. Он сопоставим с лучшими чеховскими интеллигентами — духовной раскрепощенностью, мужественным поиском истины. Их *сила* — в Культуре, поэтому они противостоят идеологии уничтожения Сада. Трагизм гибели сторонников одухотворенности — подчеркивает неизбежность активного Противостояния лжи партийных идеологий. Никто из чеховских героев не претендует на роль «положительного» — в этом правда жизни и *открытость* поиска. Свободное Слово у Чехова противостоит «палатной» *замкнутости* догм. Предыдущий анализ произведений показывает многообразие функции Слова у Чехова, обусловленной *конкретными* задачами, но можно выделить и всеобъемлющее качество.

## СЛОВО У ЧЕХОВА ПРОТИБОБОРСТВО КУЛЬТУРЫ С ИДЕОЛОГИЕЙ

В произведениях Чехова — *Слово* становится ареной противоборства правды и лжи, Культуры — с замкнутостью партийно-идеологических футляров. Искреннее, правдивое, мастерское *Слово* гениального мыслителя и художника — выявляет «отклонения от нормы». Чехов более других заострил внимание на опасности засилия идеологического, политического, партийного, казенного «слова», кроющего в себе глобальную Катастрофу, искоренение Культуры. Чехов до конца противостоял «красивым» словам, служащим прикрытием бездушия, насилия, лжи.

«Невеста» ни в коей мере не противоречит «Архиерею», не случайно марксистская критика встретила и ее весьма прохладно. Революционер Саша воспринимается Надей в конце — с явным скептицизмом: «...и теперь, после того, как Надя провела зиму в Петербурге, 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*» (10, 217). Ведь яснее — невозможно сказать, у Чехова каждое слово — на вес золота. Для него «прекраснодушная» демагогия давно была «отжитым», — «Безотцовщиной»... Надя преодолевает затхлость «городка» — в этом общность с «Архиереем»; *освобождается* и от «жениха».

Андрей Андренч — *идейный* собрат Саши. Закончив университет, он из принципа не хочет работать: «И то, что он *ничего* не делал, он обобщал, видел в этом *знамение* времени» (211). В городе «называли его *артистом*», видимо, не только за игру на скрипке, у него склонности к идеологически красноречивым жестам: «О матушка Русь! О матушка Русь, как еще много ты носишь на себе праздных и бесполезных!» (211). Он мечтает посвятить жизнь (как и Саша) счастью человечества: «— Когда *женимся*, — продолжал он, — то пойдем вместе в деревню (...) будем трудиться, наблюдать жизнь... О, как это будет хорошо!» (211). Его пафос (и Сашин), *театральные* любовные излияния, — толкают к «бегству»: «И ей казалось, что она это уже *давно* слышала, очень давно, или читала где-то... *в романе*, в старом, оборванном, давно уже *зброшенном*» (208).

Андрей Андренч и Саша, взятые «слитно», показаны были в рассказе «Соседи» (1892 г.). Власич увлек соседку своей идеологией еще за 13 лет до «революции»: «Когда остаешься у него ночевать, то он кладет на ночной столик Писарева или Дарвина.

Если скажешь, что я это уже читал, то он выйдет и принесет Добролюбова» (8, 64). Об этом сказано почти словами Нади: «Вспоминается что-то *старое*, давно читанное, когда он медленно, с *глубокомысленным* видом, начинает толковать про честные, светлые минуты (...) восторгается молодежью, которая всегда шла и идет впереди общества...».

Надя хочет бежать, как и архиерей, от псевдодуховности: «— Мама, мама (...) Прошу тебя, умоляю, позволь мне уехать! (...) Я не люблю этого человека (...) У меня открылись глаза (...) Пойми, мама, он *глуп!*» (10, 212-213). Мать, тоже «высокоидейная», — не в состоянии воспринимать *других* мнений. Они все, как и Саша, всегда отличались этим: «Власич *фанатически* верил в необыкновенную честность и *непогрешимость* своего мышления...» (8, 65). «Религия» ХХ века...

Естественно, что передовыми критиками произведение было объявлено *художественно* неполноценным: «...у автора слишком было желание своего героя, увлекающегося Писаревым и Добролюбовым, выставить жалким и ни на что негодным *тупицей*, и художественное чутье *изменило* ему в данном случае настолько, что у него вместо живого и верного типа получилась уродливая карикатура»<sup>230</sup>. Но Репин писал: «действующие лица, как *живые*, проходят в моем воображении»<sup>231</sup>. Чехов — подметил существенный признак любого вида фанатизма: «Власич всю свою жизнь как-то ухитрялся *перепутывать ничтожное с высоким* (...) сходил(ся) с *женщинами* и видел в этом торжество какой-то идеи...» (65).

В рассказе «Убийство» (1895 г.) Матвей возненавидел своего брата Якова за то, что тот молится не так, как ему хотелось бы. Матвей ежедневно, елейным голоском *поучает*: «Братец, *ваша* молитва не угодна Богу. (...) Образумьтесь, братец! *Покайтесь*, братец!». Само убийство низведено на уровень «бытового»: смешались постное масло, картофель и кровь, — это произошло случайно, в ответ на фанатически-назойливое «покайтесь...». Некоторые считали возможным указывать Толстому, Чехову — как именно следует веровать... И по сей день выражают «неудовольствие» Чеховым. В «Невесте» — преодоление лжи «Слов»<sup>232</sup>.

Наде — «вспоминалось, как еще недавно она считала свою мать *необыкновенной*...» (10, 212).

Нина Ивановна пополнила серию «необыкновенных» чеховских персонажей: она увлекалась и гипнотизмом, и литературой (воображала себя Анной Карениной), и, наконец, напала на *модное*: «Нина Ивановна встала и перекрестила Надю и окна. — А я, как видишь, стала религиозной, — сказала она. — Знаешь, я

теперь занимаюсь философией и все думаю, думаю... И для меня теперь многое стало *ясно*, как день. Прежде всего надо, мне кажется, чтобы вся жизнь проходила как сквозь *призму*» (10, 218).

На демагогию Чехов реагирует безжалостным сарказмом. «Религиозность» по моде — это та же идеология фон Корена, здесь тоже все «ясно, как день», они *одинаково* опасны, как Великий Инквизитор, — предупреждал Достоевский. Чехов вновь *повторит* набор «красивых» слов Нины Ивановны, — о «призме», через которую... В одном из вариантов рассказа она произносит: «— Нас убивает религиозный индифферентизм!..» (10, 305)<sup>233</sup>.

Но и этот тип лицемерия не был чем-то новым: еще в 1889 году в «Новом времени» Суворин печатал превосходный рассказ Чехова «Княгиня». Эта «религиозная» предшественница *Попрыгуньи* замучила своими визитами монахов: «...княгиня начинала думать, что (...) она очень похожа на старого *архимандрита*...». Молодая, вздорная и лицемерная, она *зорко* следит за тем, какое *впечатление* произведет на монахов: «...*вся* она, маленькая, хорошо *сложенная*, одетая в простое черное платье, своим появлением должна была *возбудить* (...) чувство умиления и радости...». Когда ей открыто говорят, что ее лицемерие — кощунственно, она попросту не в состоянии понять «*птичьим* умом» омерзительности своего поведения, как не могут ничего понять Ариадны, Попрыгуньи, Красновские, Нины Ивановны<sup>234</sup>.

Княгине по-прежнему «казалось, что она приносила с собою извне точно такое же *утешение*, как луч или *птичка*...». Авторская ирония — в повторяющихся сравнениях, «птичке» очень уж хочется быть *заметной*, «*возвыситься*». Радость освобождения от этого испытывает перед смертью архиерей. Тот же простор чувствует и Надя: «...было видно только *зеленое* поле, мелькали телеграфные столбы (...) *радость* вдруг перехватила ей дыхание: она вспомнила, что она едет на *волю*, едет учиться, а это все равно, что когда-то очень давно называлось уходить в *казачество*. Она и смеялась, и плакала, и молилась» (215).

«Уход в казачество» — созвучен всему XX веку, как Соппротивление неволе. В повести «Три года» Лаптев мечтал освободиться от тяготившего его «дела», но не хватало *смелости*, характера. Глаза его останавливаются на дворовой собаке: «И ему было досадно и на себя, и на эту черную собаку, которая *валялась* на камнях, а *не шла* в поле, в лес, где бы она была *независима*, *радостна*» («Верный Руслан»...).

В «Случае из практики» Королев говорит: «— Мало ли куда можно *уйти* хорошему, умному человеку» (10, 85). Чеховская

концепция не укладывалась ни в какие партийные *рамки*, о чем писал ему с сочувствием один из читателей: «...*Тяжело* быть писателем *самостоятельным* и не пляшущим по дудке тех, которым сегодня захотелось «бодрости», завтра — севрюжины с хреном...» (см. прим. 10, 392).

«Случай из практики» заканчивается символическим обобщением: «Было слышно, как пели жаворонки, как звонили в церкви. (...) думал о том времени, (...) когда жизнь будет такую же светлую и радостной, как это тихое, воскресное утро...» (10, 85). А. Волынский отметил идею «грядущего духовного воскресения»<sup>235</sup>. Чехов исследовал животную природу «*привычности*» к футляру. В рассказе «Циник» это демонстрируется на традиционной системе зоопарка, многовековом опыте «дрессировки». Артист по натуре, пьяный Сюсин переходит «черту молчания», — комментирует зверей «с психологией»: вот царственный лев, «робко мигающий глазами»... «— Выпусти его, так он опять в клетку придет. *Примирился*...»

Льву «нравится» в клетке, а дикая кошка еще мечется... — «Мало того, что *привыкнешь*, но еще нам, *мучителям* своим, руки *лизать* будешь! (...) Тут, брат, тот же дантовский ад: оставьте всякую надежду». Чехов возмущался, когда кто-либо пытался оправдать эту «*привычку*»: «Чёрт бы побрал философию великих мира сего», — писал он Суворину (8. 9. 91). Чехов отказывается от всяких «тенденций», в 1886 году пишет брату Александру: «Брось ты, сделай милость, своих *угнетенных* коллежских регистраторов! Неужели ты нюхом не чуешь, что эта тема уже отжила и нагоняет *зевоту*? И где ты там у себя в Азии находишь те *муки*, которые переживают в твоих рассказах *чиноши*?».

Новаторство Чехова было уже в ранних рассказах, когда, например, в «Смерти чиновника» внимание акцентировалось на *привычке к страху* «маленького человека», — *замучившего генерала* своим раболепством... Во второй редакции «Толстого и тонкого» (как отмечал А. Дерман) острое смеха направлено на подленькие «антраша» и заискивающий смех *Тонкого*... «Жизнь в вопросах и восклицаниях» заканчивается ироническим: «Мир праху твоему, честный труженик»... В «Маске» по *привычке* унижаются перед влиятельным ничтожеством.

В «Унтере Пришибеева» — суть в *добровольной* полицейщине, за что судьи наказывают унтера. По воспоминанию Короленко, Глеб Успенский, Михайловский «смотрели на Чехова, как на человека из *другого мира*, где еще умеют смеяться». Но смех Чехова был, как позже у Булгакова, Зошенко и мн. др. — *проти-*

востоянием бездуховности. Отец Христофор («Степь») без назойливости дает Егорушке напутствие; просвещение, веротерпимость — освящены подлинной *добротой*. Гаршин сказал, прочитав «Степь»: «У нас появился первоклассный писатель... У меня точно *нарыв* прорвался».

«Архиерей» завершал тему поиска, что проявилось и в необычности стиля, формы, непонятой в том числе и Мережковским<sup>236</sup>. (Чехов отказался быть соредактором журнала совместно с Мережковским, отстаивая свою *независимость*, что, по мнению Бунина, задело самолюбие критика.) Лев Толстой умел пренебречь самолюбием, когда шла речь о существенном: он утверждал, что Чехов создал «совершенно новые для всего мира формы письма». Потапенко так передает слова Чехова: «Никаких сюжетов не нужно. В жизни нет сюжетов, в ней все перемешано: глубокое с мелким, великое с ничтожным, трагическое со смешным. Вы, господа, просто загипнотизированы и поработены *рутиной* и никак не можете с ней расстаться...»<sup>237</sup>. Бунин назвал воспоминания Потапенко достоверными.

\*  
\*  
\*

Еще за 16 лет до «Архиерея» был написан один из лучших рассказов — «Святою ночью» (1886 г.). В 1900 году Чехов работал над его корректурой для Собрания Сочинений<sup>238</sup>. Общество грамотности издало рассказ в 12 000 экземплярах (см. 5, 624). Не удивительно, что совпадают с «Архиереем» *символические* детали. Преосвященный Петр «приказал долго жить... А на другой день была Пасха». В рассказе «Святой ночью» прямо сказано: «...кто умрет под Пасху или на Пасху, тот непременно попадет в Царствие Небесное» (5, 95). Иеродьякон Николай был *талантливым* поэтом: «— У него был дар акафисты писать (...) Чудо, Господи, да и только! Вы изумитесь, ежели я вам объясню!» (96)<sup>239</sup>.

Стилистика «Святой ночи»<sup>240</sup> также напоминает «Архиерея»: «Какая беспокойная ночь! — думал я. — Как хорошо! (...) Но нигде возбуждение и беспокойство не сказывались так сильно, как в церкви» (5, 100). Михаил Павлович рассказывает: Чехов любил «слушать пасхальный перезвон и праздничную службу»<sup>241</sup>. Н. Ф. Бельчиков свидетельствует, что Чехов имел библиотеку из богослужебных и духовных книг<sup>242</sup>. Чехов мог передать восторг Иеронима, друга умершего сочинителя акафистов: «Для *краткости*

много слов и *мыслей* пригонит в одно слово и как это у него все выходит *плавно* и обстоятельно!» (98). Нетрудно заметить, что Чехов показывает «секреты» своего искусства лаконизма<sup>243</sup>.

Также и дальше о поэтическом мастерстве: «...придумал же... *нашел* в уме своем! (...) чтоб тут и цветы были, и молния, и ветер, и солнце...» (там же). Выявляется извечный трагизм *одиночества* поэта: «В монастыре у нас этим никто не интересуется. Не любят. Знали, что Николай пишет, но оставляли без внимания (...). Были, которые *смелись* и даже за *грех* почитали его писание» (98). Это уже общее с судьбой *архиерея*, самого Чехова; одиночество таланта в XX веке — в «Палате» — становится закономерностью.

Иероним был *единственным*, ценившим талант Николая: «И любил он меня больше всех, а все за то, что я от его акафистов *плакал*. Вспоминать трогательно! Теперь я все равно как *сирота* (...) ни в ком нет мягкости и деликатности, все равно как люди простого звания (...) Сейчас запюют пасхальный канон (...) а Николая нет, *некому вникать*»...

Символично, что Иероним *бессменно*, всю *ночь* перевозит людей на пароме: «...он плавал взад и вперед по темной реке и *тосковал* по своему умершему брате и друге» (101). Рассказчик вновь обращается к памяти поэта — «не понятного и одинокого (...) В его глазах, рядом с *умом*, должна была светиться *ласка*».

Талант, доброта — присуща чеховскому герою и в «Рассказе старшего садовника» (1894 г.). *Сад, поэт и врач* — символически спаяны, как и в жизни Чехова. Рассказ написан почти одновременно с завершением «Острова Сахалина» и решает также проблему смертной казни<sup>244</sup>. Мотив произведения связан, вероятно, и с тематикой рассказа «Убийство». Однако философская *символика* выходит за пределы юридической проблематики.

Садовник объясняет: «Я не боюсь за нравственность и за справедливость, когда говорят «невиновен» (...) разве эта *вера* в человека сама по себе не выше всяких житейских соображений? Веровать в Бога нетрудно. В него веровали и инквизиторы, и Бирон, и Аракчеев. Нет, вы в человека уверуйте! Эта вера доступна только тем немногим, кто понимает и чувствует Христа» (8, 343). (Курсив принадлежит А. П. Чехову.) «Моралисты» с неприязнью отнеслись к оригинальности чеховской мысли: *футлярность* идеологов по сей день мешает глубоко воспринимать искусство Возрождения России.

Чехов жаловался Горбунову-Посадову: «'Русские ведомости' (...) ради *страха* иудейска выбросили в начале речи садовника следующие слова: «Веровать в Бога нетрудно (...) в человека уве-



руйте!» (31. 12. 94). Существенна мысль Садовника о том, что в человека, действительно, *трудно* уверовать: «Эта вера доступна только тем *немногим*, кто *понимает* и чувствует Христа».

Доктор, по рассказу Садовника, и сам напоминает Христа: «...он был ученый, а *в ту пору* ученые (...) проводили дни и ночи в созерцании, чтении книг и лечении болезней (...) Надо было еще говорить: «*он любит всех!*». В груди этого ученого человека билось *чуждое*, ангельское сердце. (...) У него самого была чахотка, он кашлял, но, когда его звали к больному, *забывал* про свою болезнь (...) *Денег не брал*, и странное дело, когда у него умирал пациент, то он шел вместе с родственниками за гробом и плакал».

Как говорилось, архиерей и знаменитый ученый, поэт-монах и доктор — все могут быть *одинаково* святы для Чехова, если творчески созидают Сад: «Взрослые и дети, добрые и злые, честные и мошенники — одним словом, *все* уважали его и знали ему цену». Не случайно, садовника Михаила Карловича Чехов сделал «*космополитом*»: «Это был умный, очень добрый, всеми уважаемый человек. Все почему-то считали его немцем, хотя по отцу он был швед, по матери русский»...

Сама легенда имеет «*международное*» происхождение, это «кочующий сюжет», притча: «Мне рассказала ее моя покойная бабушка, мать моего отца (...) *по-шведски*, но по-русски это выйдет не так красиво, не так классично» (343). И здесь милая улыбка Чехова: «Но мы попросили его рассказывать и не стесняться грубостью русского языка»... Прекрасны «сказочные» элементы: «Часто ему приходилось, по долгу врача, ходить по большим дорогам, через леса и горы (...) и на него напали в лесу разбойники, но, узнав его, они почтительно сняли перед ним шляпы (...) и проводили его до самого города, *счастливые*, что судьба послала и им случай хоть чем-нибудь отблагодарить великодушного человека» (344-345). И это произошло «святою ночью», как и в рассказе «Студент», — «сквозная» символика, объемлющая и архиерея, и Фирса, — всё творчество мыслителя.

Чехов знал, что «уверовать» в человека — самое *трудное*: «И этот человек, который, казалось, своею святостью оградил себя от всего злого (...) в одно прекрасное утро был найден убитым. Окровавленный, с пробитым черепом, он лежал в овраге, и бледное лицо его выражало удивление. Да, не ужас, а удивление застыло на его лице, когда он увидел перед собой *убийцу*. Можете ли представить себе ту *скорбь*, какая овладела жителями...» (345). Символика революционного насилия.

Происходит поединок между добром и злом, словно *предчувствие* Чеховым кровавого века: «Все в *отчаянии*, не веря своим

глазам, спрашивали себя: *кто* мог убить этого человека? (...) очевидно, убийства тут нет и совокупность признаков является только просто случайностью» (345)... Тоталитаризм — тоже «случайность», за которой стоят толпой — «необыкновенные»: «...можете себе представить, *случай* наводит на *убийцу*. (...) уже *много раз* судившийся, известный своею развратною жизнью, пропивал в кабаке табакерку и часы, принадлежавшие доктору. (...) Каких же еще нужно *улик?*».

Чехов ставит столь актуальную поныне проблему «доказательства виновности»... Еще в «*Шведской спичке*», шедевре юмористического искусства, «улики» в убийстве были построены на *идеологии*; ...«покойник» был найден при полном здравии в банке у любовницы... Вообще у Чехова явное подозрение к «сложности», надуманной «глубине» мотивированности «криминалов» человеческой истории (см. «Драма на охоте», «Убийство», «В враге» и др.).

Жители «легендарного» Города были не в пример *мудрыми*: «Смотрите, как бы не вышло *ошибки*; ведь случается, что улики говорят *неправду!* (...) Отпустите его!». «И Бог, говорила моя *бабушка*, за такую веру в человека простил *грехи всем* жителям городка» (346).

Здесь резкая полемика с традицией озлобленности, шпиономании, *недоверия*, сочетающегося с *лицемерной* «любовью» к абстрактному «Че-ло-веку!», которого они вечно «спасают», — за исключением тех миллионов, которых они приговорили к «*справедливому*» уничтожению... Садовник отвечает: «Пусть *оправдательный* приговор принесет жителям городка *вред*, но зато, посудите, какое благотворное влияние имела на них эта вера в человека, вера, которая ведь не остается мертвой; она *воспитывает* в нас *великодушные* чувства и всегда побуждает любить и уважать каждого человека. *Каждого!* А это важно». Исследователи подтверждают, что слова «*Каждого* человека», — Чехов добавил уже в начале XX века, при подготовке к Собранию Сочинений (8, 517; см. 8, 412). Это было *предупреждением*, — не понятым и по сей день.

\* \* \*

В истории мирового искусства Чехов-художник выделяется чрезвычайно тонким, «ювелирным» отношением к слову. Предельный лаконизм, шлифовка каждой фразы — от многолетнего опыта *юмориста*. Одновременно с этим пришло искусство пере-

дачи *символики трагического* — также посредством одного или нескольких слов. В «Рассказе старшего садовника», как говорилось, философский смысл сосредоточен в одном определении: любить *каждого* человека. Архиерей не произносит красивых *слов*, суть рассказа сводится к детски ласковому: Павлуша.

Исключительная чуткость Чехова к *правде слова* — сочетается с высшим мастерством: в «Слове» слились мыслитель и художник. Чехов как бы предвидел, что чрезмерное употребление «красивых», «возвышенных», страстных, горячих, идейных и т. п. слов — плохо кончится. Симптомы были налицо, да и опыт истории показывал, что после «идейных» словоизвержений — льется кровь.

Как заметили исследователи и критики, при окончательной шлифовке «Невесты» Чехов вставил слова «...покидала город, — как *полагала*, навсегда»: «Это — 'как полагала' — производит такое же впечатление, как заключительные слова некоторых песенок любви *Гейне*, расхолаживающих *одним* ударом лирический восторг». (См. 10, 475.) Действительно, революция *загонит* Надю в замкнутый городок, — в *лучшем* случае. «Как полагают» — эта судьба ожидает всех жителей Земли, обычно лишь постфактум способных воспринять предупреждение мыслителей: Чехова, Достоевского, Толстого...

Архиерей, как сам Чехов, трагический ход мыслей «подсвечивает» анекдотами... Вот *глухой* Иларион читает, получая по пятаку, записи на просфорах, он не слышит того, что читает, а в *смысл* не имел обычая вдумываться: «...и только уже когда поседел и облысел, когда *жизнь прошла*, вдруг видит, на бумажке написано: «да и *дурак* же ты, Иларион» (10, 189). Анекдот (времен Антоши Чехонте) усугубляет трагизм жизни «по форме»...

В эпоху политического шарлатанства «слово» утрачивает смысл, но приобретает силу — «бактериологического» оружия. Это знал Чехов, — в том же 1894 г., когда был написан «Черный монах», появился и «забавный» рассказ «В усадьбе». Павел Ильич — главный герой — предтеча «великих ораторов», которые умеют даже и за 10 дней «потрясти» Миром: «...был возбужден и говорил с *чувством*. Глаза у него *блестели*, (...) он нервно подергивал плечами, подмигивал, а при слове «дарвинист» *молодцевато* погляделся в зеркало» (8, 333). Павел Ильич может говорить «с точки зрения *братства, равенства* и прочего», но особенно любит поучать: «...станьте вы на научную точку, имейте мужество заглянуть фактам прямо в лицо (...) я же неисправимый дарвинист» (там же)... Внешне здесь почти полное совпадение с

ораторскими аргументами Трофимова, но он совмещает в себе порыв юности и «мудрость пророка»: «...*быстрота* движений, молодцеватость (...) и казалось, что его большая длинноволосая благообразная голова, напоминая архиерея или *маститого* поэта, была приставлена к туловищу высокого, худощавого и ма-нерного юноши» (333).

Конечно, несколько «портит» характеристику слово «манерный» и привычка глядеться в зеркало, — но его можно понять: многомиллионная аудитория еще не созрела, ему приходится проповедовать в узком, пока, кругу. Но поза и жесты — готовы для *массового* потребителя, а пафос — способный воспламенить народ: «мы, пока еще не поздно, должны сплотиться и ударить дружно на нашего *врага*, — (...) продолжал тоном *проповедника*, поднимая вверх *правую* руку» (338-339). Этот жест оказался «исторически достоверным», как и сама лексика, острота, боевитость. Он призывает страстно — «все на врага»: — «Прямо в *харю!* — продолжал (...) с *восторгом*, тыча перед собой согнутым пальцем. — В харю! В харю!»...

Эта «потрясающая» речь была предназначена Павлом Ильичом для единственного гостя, судебного следователя Мейера, молодого, красивого, интеллигентного, за которого хозяин хотел выдать свою старшую дочь. Но, как в большинстве чеховских *анекдотов*, с *ораторским словом* — вышла промашка. Павел Ильич полагал, что аристократического вида Мейер — несомненно «голубых кровей», «белая кость», — и свою речь посвятил проклятиям в адрес «чумазных», мещан, простолюдинов. Терпеливый Мейер, когда оратор в экстазе стал кричать «*В харю!*» не выдержал: — «Я не могу (...) Мой отец был простым *рабочим*, — добавил он грубым, отрывистым голосом, — но я в этом не вижу ничего дурного» (339).

Мейер ушел, расстроились надежды на свадьбу. В журнальном тексте рассказа было продолжение: Ильич искренне *раскаивается*. Наивный Мейер не понял, что имеет дело с «ораторским искусством», идеологом, для которого не так уж важно — что именно проповедовать: «...он сам был женат на дочери *разночинца*, и если давеча завел речь о белой кости, то потому что (...) хотелось угодить и *понравиться*...». Гениальность вождя заключается, как известно, в умении быстро *сменить лозунг*. Ильич уже готов «завести *новый, длинный* разговор, но уже об интеллигенции, вышедшей из *народа*, о свежих, обновляющих силах и проч. И уж как бы он продернул эту хваленую белую кость!» (8, 411).

Массы нуждаются в таких ораторах на «поворотных» зигзагах истории. В обычное, спокойное время люди обходятся простыми, общедоступными «истинами». В «Учителе словесности», правда, Никитина укоряют в незнании *теоретиков*: — «Вы не читали даже Лессинга! Как вы отстали! Боже, как вы опустились» (330). Но это уже «снобизм». Типичным является Ипполит Ипполитыч, учитель *истории и географии*, «всегда говорящий то, что всем давно известно»... — «Зимой нужно печи топить, а летом и без печей тепло. Летом откроешь ночью окна, и все-таки тепло, а зимой — двойные рамы, и все-таки холодно» (318). Здесь слова тоже утрачивают всякий смысл, это *идеологическая жвачка* эпохи «мирного строительства», когда все — ясно, не возникает ни у кого никаких «вопросов»...

В том же «Учителе словесности», Варя, которая никак не может выйти замуж и озлоблена, естественно становится на сторону «униженных и оскорбленных», «*обожает*» Щедрина, считает долгом спорить со всеми — до победы. «У нее была какая-то *страсть* — ловить всех на слове, *уличать* в противоречии (...) Или же она *насмешливо* улыбается и говорит: 'Однако, я замечаю, вы начинаете проповедовать принципы третьего отделения. Поздравляю вас'». В «нововременской»... реакционности обвиняли и Чехова, а Суворина открыто называли «царским агентом»... Но не только политическая клевета, подозрения в *шпионстве* и т. п. вечно увлекает их.

Чехов дает пример «*дискуссии*»: «был ли Пушкин психологом»... Полянский «стал уверять, (...) что Пушкин в самом деле психолог, и в доказательство привел два стиха из Лермонтова» (315). Зато поручик — дает более убедительный аргумент: «...если бы Пушкин не был психологом, то ему не поставили бы в Москве *памятника*». Подобные дискуссии ведутся и по сей день. (См. в «Гранях» №111-112 воспоминания проф. А. Опульского).

В сборнике «памяти Белинского» (см. 5, 670) Чехов опубликовал рассказ «*Оратор*». Т. Л. Толстая писала Чехову, что рассказ им всем понравился (5, 670). Григорий Петрович *Запойкин* «обладает редким талантом» произносить речи: «Он может говорить когда угодно: спросонка, натошак, в *мертвецки* пьяном виде, в *горячке*. Речь его течет гладко, ровно, как вода из водосточной *трубы*, и обильно; (...) Говорит он всегда *красноречиво* и *долго*...» (5, 431). Запойкин — проекция в Будущее — создан для эпохи Съездов. А пока — он «хоронит» царских чиновников: — «Разведи там, на могиле, какую-нибудь мантифолию пощенистеей...».

Его *Речь*, — как на похоронах Основоположника, хотя и оратор, и все собравшиеся знают, что покойник — «пройдоха и бестия». «Запойкин выступил вперед... — *'Верить* ли глазам и слуху? Не страшный ли сон сей гроб, эти заплаканные лица, *стоны* и вопли? (...) *Кто* заменит нам его?» (Маяковский явно позаимствовал...) *Анекдот* построен на том, что с перепою оратор перепутал фамилию и лицо: «хоронил» живого, возмутившегося недостатками панегирика.

Человеку свойственно, показывает Чехов, любить «красивые» слова — независимо от их *истинности*. Такой эксперимент, «Шуточку» — проделывает рассказчик с Надеждой Петровной (съехать с высокой горы) — «Не надо бояться! Поймите же, это малодушие, трусость!». На пути в «бездну» мужчина шепчет ей, под свист ветра: «— Я люблю вас, Надя!» (5, 21). Чехов показывает всю сладостную заманчивость слова, — *миража*. Страх еще силен: «— Ни за что в *другой* раз не поеду, — говорит она, глядя на меня широкими, полными ужаса глазами» (5, 22).

Но Наденька привыкает к *заманчивым* словам «ветра»... «как к вину или морфию». Рассказчик, любивший «играть словами», говорит в конце: «...теперь, когда я стал *старше*, уже непонятно, *зачем* я говорил те *слова*, для чего шутил...» (24). Кроме лирической грусти есть здесь и более важный смысл, замеченный А. Введенским: «Зачем эта *игра* с чужою душой? Кто дает человеку на это право?» (5, 613). Так проблема «Слова» естественно переходит в открытый Чеховым закон «*относительности*» всех идеологий, явного вреда «партийщины»... Например, «Хорошие люди» — это участие Чехова в полемике о толстовстве.

Л. Оболенский отмечал, что «*пресса бичевала* Толстого на все лады и всякими способами, начиная с высокомерной иронии и кончая просто неприличной *бранью* и залезанием в дела *семейные*, личные и денежные» (667). Свою лепту внесла и марксистская критика... Короленко в «Сказании о Флоре-римлянине» тогда оправдывал принцип применения *насилия* в общественной жизни, равно как и Гаршин в «Сказании о гордом Аггее». Чехов требовал, как объективный мыслитель, «сначала хорошенько *разобраться* в толстовской теории» (667), не отделяться общими фразами.

Требование *объективности, терпимости* — противопоставлял Чехов партийности, «Хорошим людям», у которых, как уже упоминалось, «...еще во чреве матери (...) в мозгу сидела *наротом* вся программа». Их отличает «постоянная восторженность, пульс 120 в минуту, *незнание жизни*» (5, 413). Оболенский в связи с этим рассказом назвал Чехова истинным художником *жизни*,

противопоставив его романтизму Короленко. (См. 5, 667.) Как говорилось, в 1918 году Короленко имел *мужество* выступить против массового уничтожения интеллигенции.

Тогда пожинали всходы, посеянные «хорошими людьми» в 1881 году, когда царевбийство придало «исторический оптимизм» многим «необыкновенным»: — »На моем *честном*, высоко поднятом *знамени* написано стремление *вперед*, честное служение истине, *свобода*, гуманность», — с восторгом говорит о себе и Партии темпераментный Владимир Сергеевич. Сестра, усомнившаяся в ценности «высоких» слов, отвечает: «— Я не верю человеческой *речи*. *Словами* можно доказать и опровергнуть *все*, что угодно, и *скоро* будут уметь доказывать, что дважды два — пять. *Нужны не слова, а что-то другое...*» (5, 590). Это тематика XX века<sup>245</sup>.

Владимир, как и все «Хорошие люди», изучал «Труды», подтверждавшие его же догмы: «Он *жадно* перелистывал их и искал в них '*жизни*'» ...«Только на своем *столе* он и умел находить «*жизнь*», все же, что творилось *кругом* него и что происходило в нем самом, странным образом ускользало от его внимания» (5, 591).

## К ТЕМЕ «ОКРУЖЕНИЯ»

(«Дама с собачкой», «На Святках», «Новая дача»)

Чехов-мыслитель и художник все «слова» проверяет жизнью, опытом страданий и *поиска*. Для Анны Сергеевны и Гурова — любовь — имеет особый, философский смысл, что характерно для чеховской символики: «...как *избавить* себя от необходимости прятаться, обманывать (...) и обоим было ясно, что (...) самое сложное и трудное только еще *начинается*» (10, 143). Здесь Культура, духовное прозрение, любовь и сострадание — противостоят «животной» идеологии бездуховности, «скотизма». В XX веке это Противостояние приобрело всеобъемлющий характер, тоталитаризм стал символом *идеологии «скотизма»*, остатки Культуры «закономерно» подлежат тотальному искоренению. «Самое сложное и трудное только еще *начинается*», — думали Гуров и Анна Сергеевна, вынужденные прятать от «животного» *окружения* самое прекрасное, что в них было. Чехов, как обычно, взял редкий, исключительный случай, тысячекратно усилил его остроту, символически обобщил. Искусство Слова содержит в себе «разгадку» закономерностей Бытия.

Способность к любви духовной — оказалась спасительной; до «случайной» встречи герои сами были под властью «идеологии скотизма». Гуров, женившийся очень рано, имевший уже троих детей, жену не любил, «изменял часто и, вероятно, поэтому о женщинах отзывался почти всегда дурно» (10, 128). Казалось бы, «*обычный*» случай ранней неудачной женитьбы, несчастной семейной жизни, «*животной*» тяги к легким победам. Первое предложение рассказа — информация Дон-Жуана, «*охотника*»: «...на набережной появилось новое лицо: дама с собачкой». Гуров и сам позже с неприязнью вспоминает о тех романах, где преобладало «животное» начало: «...на лице *хищное* выражение, (...) и когда Гуров охладевал к ним, то красота их возбуждала в нем ненависть и кружева на их белье казались ему тогда похожими на *чешую*» (10, 132). Но уже на первой странице рассказа — «*необычное*», поданное художником без нажима: оказывается, жена Гурова относилась к «высокоидейным»... «Это была женщина высокая, с темными бровями, прямая, *важная*, солидная и, как она *сама* себя называла, *мыслящая*» (10, 128).

Показная идейность «мыслящих» — является прикрытием бездуховности, как «чешуя» у *хищных*, «властных, не умных женщин» (132). Жена Гурова «много читала, (...) называла мужа не Дмитрием, а Димитрием, а он втайне считал ее недалекой, *узкой*, неизящной, боялся ее и не любил бывать дома» (128). Же-



на Гурова отнесена к тем фальшивым людям, «которые любили без искренности, с излишними разговорами, *манерно*, с истерией, с таким выражением, как будто то была не любовь, не страсть, а что-то *более* значительное» (131). Чехов еще в «Ариадне» показал, что животное непременно стремится выдать себя за нечто «более значительное». Жена Гурова напоминает современному читателю тип «общественного» человека, претендующего на роль руководителя, — «жена шевелила своими темными бровями и говорила: «— Тебе, Димитрий, совсем не идет роль фата» (137). «Шевеление» темными бровями завершает портрет «идейной», под власть которой Гуров попал, будучи еще студентом второго курса. Рождение троих детей объясняет, что «вынужденная необходимость» заставила филолога служить в банке. Подчинение обстоятельствам, безысходность — усиливает актуальность «Дамы с собачкой».

Анна Сергеевна также подчинилась обстоятельствам, из которых не может вырваться. Раннее замужество, жизнь с нелюбимым: «...ведь он *лакей!* Я не знаю, что он делает там, как служит, а знаю только, что он лакей» (132). Позже Гуров подтверждает это: «...он при каждом шаге покачивал головой и, казалось, постоянно *кланялся* (...) и в петлице у него блестел какой-то ученый значок, точно лакейский *номер*» (139). И вся публика в *театре* имела эти «лакейские номера»: «...какие-то люди в судейских, учительских и удельных мундирах, и все со значками» (140). Зловещее засилие казенщины наиболее точно характеризует XX век. Чехов, как и в «Палате № 6», конструирует замкнутое пространство, некий «город С.», куда Анна Сергеевна вынуждена была поехать из Петербурга. И дом ее напоминает тюрьму: «...тянулся забор, серый, длинный, с гвоздями». «От такого забора убежишь, — думал Гуров» (138). В журнальном варианте Анна Сергеевна рассказывает Гурову в самом начале: «Живут же другие в провинции, отчего мне не жить? Но мне С. стал противен с первой же недели; как выгляну в окно, а там серый забор, длинный, серый забор — о, Боже мой!» (10, 263).

Это «заточение» сопоставляется и с городской гостиницей, «в лучшем номере» которой «весь пол был обтянут *серым* солдатским сукном и была на столе чернильница, *серая* от пыли, со всадником на лошади, у которого была поднята рука со шляпой, а *голова отбита*» (137-138). Чехов как бы предлагает символическую «формулировку» тотальной казенщины: шляпа, «венчающая» отсутствующую голову... Этот «всадник без головы» абсурден, как засилие «татарщины» в XX веке, не случайно автор подчеркивает тему «чужбины» иноземной фамилией «лакея»,

мужа Анны Сергеевны: «...фон Дидериц живет (...) в собственном доме — это недалеко от гостиницы, живет хорошо, богато, имеет своих лошадей, его все знают в городе. Швейцар выговаривал так: Дрыдыриц». Гуров, сидя в гостинице, рядом с домом «Дрыдырица» — всё больше и больше ненавидел серый забор», он и сам, точно в «Палате №6»: «сидел на постели, покрытой дешевым, серым, точно *больничным* одеялом» (138). Но серое солдатское сукно и серое одеяло — не иноземные, как и Дидериц: «у него, кажется, дед был немец, но сам он *православный*» (133). Разумеется, Чехов никогда не опускался до того, чтобы искать «козла отпущения» — в «чужой» крови. Художник лишь подбирает символические детали, способные показать абсурдность ситуации, вопиющую *чуждость* тотальной бездуховности.

«Какие дикие нравы, какие лица! (...) куца, *бескрылая* жизнь, какая-то чепуха, и уйти и бежать нельзя, точно сидишь в сумасшедшем доме или в *арестантских* ротах!» (137). Это базируется на «животности»: «— А давеча вы были правы: *осетрина-то* с душком!». Так отвечает Гурову знакомый чиновник на рассказ об «очаровательной женщине» (137). Но и сам Гуров, и Анна Сергеевна вслед за всеми погрузились бы в «тину» общепринятого, если бы не любовь. Чехов и в этом случае избегает «романтизма», их сближение Анна Сергеевна приняла как страшное грехопадение: «У нее опустились, завяли черты и по сторонам лица печально висели длинные волосы, она задумалась в унылой позе, точно *грешница* на старинной картине». Гуров считает это покаяние совершенно «неуместным», он еще не вырвался из «животного» состояния: случайно подвернулся *арбуз*, он «отрезал себе ломоть и стал есть не спеша» (132). Анна Сергеевна оказывается способной к возрождению, — через осознание своего падения: «...была трогательна, от нее веяло чистотой порядочной, наивной, мало жившей женщины; одинокая свеча, горевшая на столе, едва освещала ее лицо, но было видно, что у нее *нехорошо* на душе». Эта «одинокая свеча» будет символизировать Возрождение многих... В Москве Гуров понял, что то была первая в жизни любовь: «И воспоминания *разгорались* все сильнее. (...) и сам он казался себе *лучше*, чем тогда, в Ялте. Она по вечерам глядела на него из книжного шкапа, из камина, из угла, он слышал ее дыхания...» (136).

Под взглядом любящих, добрых глаз, искренних отношений, свободных от лжи, «программы», — человек обретает способность к переоценке ценностей: «*Ненужные* дела и разговоры все об одном отхватывают на свою долю лучшую часть времени, лучшие силы» (137). Теперь он понял, что бессмысленной была и

служба в банке, и «хождение с женой на юбилей», все внешнее, формальное, что составляло «явную жизнь». Как при тоталитаризме, появилась «тайная жизнь», полная духовного содержания. «У него были две жизни: одна явная, которую видели и знали все, кому это *нужно* было, полная условной правды и условного обмана, похожая совершенно на жизнь его знакомых и друзей, и другая — протекавшая тайно» (141). Чехов многократно оговаривается, что здесь имели место исключительные обстоятельства, отнюдь не типичные. Это видно даже из письма Горького: «Читал 'Даму' Вашу. Знаете, что Вы делаете? Убиваете *реализм*. И убьете Вы его скоро — насмерть, надолго. Эта форма отжила свое время — факт! Дальше Вас — никто не может идти по сей стезе, никто не может писать так просто о таких простых вещах, как Вы это умеете» (т. 28, стр. 112).

Это письмо по сей день вызывает бурную полемику, но при этом забывают об актерской позе (о чем предупреждал Бунин). Горький, вероятно, был рад, что «убивали» реализм, он мешал революционному *романтизму*, но Чехов не был «попутчиком»... Чехов, вопреки Горькому, не писал «просто» и о «простых вещах»...

Нельзя согласиться и с бесконечными поисками «прототипов», фактов «*отражения*» жизни (см. прим. 10, 419). Чехов не «описывал» знакомых, давал символическое обобщение исключительных состояний, лишь в силу трагических событий, ставших «закономерными». «И по какому-то *странному* стечению обстоятельств, быть может, *случайному*, всё, что было для него важно, интересно, необходимо, в чем он был искренен и не обманывал себя, что составляло зерно его жизни, происходило тайно от других, все же, что было его ложью, его *оболочкой*, в которую он прятался, чтобы скрыть правду (...) было явно. И по себе он судил о других, не верил тому, что видел...» И действительно, в наше время «у каждого человека под покровом тайны, как под покровом ночи, проходит его настоящая, самая интересная жизнь» (141). Но у Чехова речь идет о «*личной*» тайне, не более, хотя это и было причиной страданий: «Она плакала от волнения, от скорбного сознания, что их жизнь так печально сложилась; они видятся только тайно, скрываются от людей, как воры! Разве жизнь их не разбита?» (142). Что же остается спрашивать узникам режима, делающего духовную жизнь — «тайной»... «Как освободиться от этих невыносимых пут?

— Как? Как? — спрашивал он, хватая себя за голову. — Как?

И казалось, что еще немного — и решение будет найдено...» (143).

Чехов искал решения проблемы — «на всех уровнях». Не только Дидерич, но и Яша был лакеем, угрожавшим существованию Сада. Не только жена Гурова символизирует «животную» идеологию, но и «простой» Егор в рассказе «На Святках» (1900 год). Егор владеет «Словом», «про него говорили, что он может хорошо писать письма, ежели ему *заплатить* как следует» (10, 181). «В овраге» сын Цыбукина — «агент» Анисим тоже любил удивить своими письмами. Даже из заключения «пришло от него письмо, написанное в *стихах*, на большом листе буумаги в виде прошения (...) великолепным почерком» (10, 179). Это писал друг «агента» — Самородов, ...«отбывал с ним вместе наказание». Комизм положения — неожиданно завершается трагической нотой. «Под стихами была написана некрасивым, едва разборчивым почерком *одна* строчка: «Я все болею тут, мне тяжело, помогите ради Христа» (179). В рассказе «На Святках» с такою же просьбой о помощи хотят обратиться больные старики к своей единственной дочери, от которой уже 4 года не имеют вестей. Из-за неграмотности наняли Егора.

«— Что писать? — спросил Егор и *умокнул* перо». Слова страданий, горя, предсмертного прощания будут «переводиться» на «высокий штиль» Идеологии. Старухе «казалось, что всего не поместить и в десяти письмах (...) старики жили как *сироты*, и тяжело вздыхали по ночам, точно *похоронили* дочь (...) Какие были длинные зимы! Какие длинные ночи». Как это высказать все? «Егор подумал немного и стал *быстро* писать. «В настоящее время, — писал он, — как судьба ваша через себе определила на Военное Попрыще, то мы Вам советуем заглянуть в Устав Дисциплинарных Взысканий» (10, 182). Егор недавно вернулся со службы. «Он сидел на табурете, раскинув широко ноги под столом, сытый, здоровый, мордатый...» Чехов редко бывал столь откровенно резким: «Это была сама пошлость, грубая, надменная, непобедимая, *гордая* тем, что она родилась и выросла в трактире...» Егор — будущий непобедимый маршал, у него еще успеют отрасти достаточно длинные усы. А пока он изливает душу в письме: «Солдат есть Имя обчшее, Знаменитое. Солдатом называется Перьевейший Генерал и последний Рядовой...» (183). Триумфальное шествие к Светлому Будущему сопровождается победным маршем: «На плите в кастрюле жарилась свинина; она шипела и фыркала и как будто даже говорила: «Флю-флю-флю». Они были услышаны: это письмо получил *швейцар* Андрей Хрисанфыч, как раз в это время снимавший шинель с Генерала. Затем, «не отрывая глаз от *газеты*», он отнес письмо жене. Она «дро-

жащим голосом прочла первые строки» и далее *не читая* «залилась слезами»...

«— Это от бабушки, от дедушки... — говорила она. — Из деревни (...) Голубчики мои родные!» Но вернулся муж, духовный брат Егора. «Она его очень боялась, ах, как боялась! Трепетала, приходила в ужас от его шагов, от его взгляда, не смела сказать при нем ни одного слова» (185). И ее трое маленьких детей растут в страхе перед «непобедимой пошлостью»... Бунин относил этот рассказ к числу лучших у Чехова. Еще более резко показан трагизм непонимания «Слов» в рассказе «Новая дача». Инженер Кучеров и его жена Елена Ивановна хотят быть полезными в деревне: «Я и жена из всех сил стараемся жить с вами в мире и согласии, мы помогаем крестьянам (...) Вы же за добро платите нам злом. Вы несправедливы, братцы. Подумайте об этом. (...) Мы относимся к вам по-человечески, платите и вы нам тою же монетою» (10, 119).

...«— *Платить* надо. Платите, говорит, братцы, монетой...» Так понял инженера добродушный мужик Родион, «который понимал то, что ему говорили, не так как нужно, а всегда как-то *по-своему*». Чехов доводит это до анекдотического абсурда: «— Монетой не монетой, а уж по гривеннику со двора надо бы. Уж очень *обижаем* барина. Жалко мне...» (120). Но другие крестьяне знакомы и с «идейными словами»: «Не имеете полного права обижать народ! Крепостных теперь нету!

— Крепостных теперь нету! — повторил Володька» (118). Лычковы внушают крестьянам неприязнь к инженеру, строящему большой мост, и к его жене, обещавшей выстроить школу. Пьяные отец и сын Лычковы избивают друг друга: «Он поднял палку и ударил ею сына по голове; тот поднял свою палку и ударил старика прямо по лысине, так что палка даже подскочила» (126). Эта локальная «гражданская война» — символ животной «идеологии», по своему «автоматизму» освобождена от всего человеческого: «Лычков-отец даже не покачнулся и опять ударил сына, и опять по голове. И так стояли и все стукали друг друга по головам, и это было похоже не на драку, а скорее на какую-то игру. А за воротами толпились мужики и бабы и молча смотрели во двор, и лица у всех были серьезные» (126). Кучеров, сдерживая себя, говорит: «— Я и жена относилась к вам, как к людям (...) Э, да что говорить! Кончится, вероятно, тем, что мы будем вас презирать» (125). И опять *слова* истолковываются иначе: «...глядит на меня и говорит: я, говорит, с женой тебя призирать буду. Хотел я ему в ноги поклониться, да сробел... Дай Бог здоровья...»

Как говорилось, «анекдот» чреват у Чехова — трагедией, реализацией в «исторической» перспективе. Уже после — крестьяне с горечью думают о непоправимом: «В их деревне, думают они, народ хороший, смиренный, разумный, Бога боится, и Елена Ивановна тоже смиренная, добрая, кроткая, (...) но почему же они не ужились и разошлись, как враги? Что это был за *туман*, который застилал от глаз самое важное, и видны были только поправки (...) и все эти *мелочи*, которые теперь при воспоминании кажутся таким вздором?» (127). Слова Чехова были пророческими: из-за мелочей, вздора люди не сумели понять друг друга, стали «врагами». Но для Возрождения необходимо глубокое осознание прошедшего. Добродушный крестьянин, путавший значение «Слов», так успокаивал Елену Ивановну, шокированную злобой: «Иной, знаешь, рад бы слово сказать по совести, вступить, значит, да не может. И душа есть, и совесть, да языка в нем нет. Не обижайся... *потерпи*... Чего там!» (124). Внешнее «косноязычие» неожиданно оборачивается мудростью: «Хочешь, скажем к примеру, *посеять* на этом бугре хлеб, так сначала выкорчуй, выбери *камни* все, да потом вспаши, ходи да ходи... И с народом, значит, так... ходи да ходи, пока не осилишь». Собеседница не может понять, но и ей хочется сказать что-нибудь умное: «— В этой жизни вам тяжело, (...) зато на том свете вы будете *счастливы*». Теперь крестьянин не хочет понять, — «и в ответ только *кашлянул* в кулак».

Культуру, человека, — «окруженных», загнанных, *затравленных* «охотниками», трагическими обстоятельствами, — талантливо умел показать в своих песнях В. Высоцкий; В. Шукшин в кино, в «деревенских» повестях и мн. др. «В *овраге*» Липу, «окружили» стихийные животные силы, символом которых стала Аксинья, обварившая кипятком грудного ребенка. «У Аксиньи были серые *наивные* глаза, которые редко мигали, и на лице постоянно играла *наивная* улыбка. (...) она глядела, как (...) *гадюка*, вытянувшись и подняв голову». (10, 155-156). Так и в рассказе «Володя» застрелился мальчик, «изнасилованный» ложью и пошлостью мира. «Окруженный» трагическими обстоятельствами, застрелился Лесницкий («По делам службы»). «Жизнь по *форме*» — «окружила» Культуру и людей духовной жизни, угрожая Катастрофой.

## О ТРАГИЗМЕ КОМИЧЕСКОГО («Чайка», комедия в четырех действиях)

Проблема «непонимания» друг друга прозвучала со всей трагичностью в «Чайке». Чехова современники не поняли, — «провал» премьеры «Чайки» был для него сильнейшим ударом. Бунин ценил «Чайку», вероятно, за высокий и трагический поиск. «Слово» автора здесь многозначно, далеко выходит за круг проблематики искусства, вернее, поднимает эти проблемы на высший уровень философии Бытия. «Чайка», вопреки распространенному мнению, отнюдь не «сюжет для небольшого рассказа», и не для повести: «Это не то...», — говорит Нина в конце (13, 58). Произведение выходит из плоскости «сюжета», сюжетно-идеологической прямолинейности, решения каких-то «конкретных» вопросов: реализма, декадентства, театральной жизни... Как Серебряков не решает проблем искусства, хотя и занимается этим «профессионально», так и Аркадина, «известная актриса», не о судьбах театра печется. Но она, как и Серебряков, Трофимов, «шаршавое животное» Наташа, — влияет на судьбы окружающих своей энергичностью, словно неугомонный Петр Верховенский. «Как меня в Харькове принимали, батюшки мои, до сих пор голова кружится! (...) Студенты *овацию* устроили... Три корзины, два венка и вот... (снимает с груди брошь и бросает на стол). Шамраев с восторгом замечает: «— Да, это *вещь*...» (53). Это незадолго до того, как застрелился сын, произведений которого знаменитая Попрыгунья так и «не успела» прочесть: «Представьте, я еще не читала. Все некогда». Но есть время играть в лото: «Игра скучная, но если *привыкнуть* к ней, то ничего. (Сдает всем по три карты).»

Успех у студентов-Трофимовых в Харькове не дает ей покоя: «Я *расскажу* вам, как меня принимали в Харькове...». Этот назойливый повтор предвещает трагическую сцену прощания Нины с Константином, приведшую к самоубийству. Ложь «Слова» Аркадиной, безмерный эгоизм и тщеславие выделяются автором на фоне кровавого итога. «— Мы будем *играть* и пить. Давайте садиться, господа» (60). Как и в «Трех сестрах», развязка происходит «за сценой»: «Направо за сценой *выстрел*; все вздрагивают». В это время Тригорин рассматривал чучело чайки и никак не мог припомнить ни «сюжета для небольшого рассказа», ни брошенной им Нины Заречной... «(глядя на чайку). — Не помню! (Подумав) Не помню!». Сразу же следует выстрел, который должен всем — все *напомнить*. Именно Тригорину — «по секрету» сообщает Дорн: «Дело в том, что Константин Гаврилович

застрелился...» (Занавес)». Эта «спокойная» информация завершает пьесу, мать так пока ничего и не знает: «— *Лопнула* склянка с эфиром... (как «струна»).

Аркадина, безусловно, причастна и к трагедии Нины Заречной, это под ее влиянием Тригорин начисто «забыл» о чайке. Но даже и этот сюжет (для «короткого рассказа»), подобно выстрелу, происходит за сценой: «Между третьим и четвертым действием проходит два года», — лаконично информирует автор (44). Здесь и смерть ребенка, и перерождение Заречной, о чем она сама рассказывает в нескольких словах. Нина и теперь в плену у Тригорина: «Я люблю его даже сильнее, чем прежде...». Это было последним, смертельным ударом для Треплева, он погиб в паутине лжи, сплетенной его матерью. Вопреки толкованию Ермиловых, причина гибели писателя отнюдь не в приверженности «буржуазному» декадентству, в «зловредном» отходе от реализма. В конце пути Треплев уже понял самое главное в искусстве и в жизни: «...дело не в старых и не в новых *формах*, а в том, что человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет потому, что это свободно льется из души» (56). Здесь полное отрицание партийно-идеологической подчиненности искусства, что и возмущало Ермиловых.

Но и раньше Треплев резко бросал «идейной» представительнице «искусства»: «Вы, рутинеры, *захватили* первенство в искусстве и считаете законным и настоящим лишь то, что делаете вы сами, а остальное вы *гнетете и душиете!* Не признаю вас!» (40). Аркадина («прототип» министра культуры) отвечает по-партийному: — «Декадент! (...) Ничтожество!» В таком же стиле дискутирует и передовой Серебряков с дядей Ваней. После провала пьесы вся «идейная» критика обрушилась на Чехова. Тригорин, будучи в «плену» у Аркадиной, жалуется, что ему навязывают «гражданскую» тематику: «...и я говорю обо всем, *тороплюсь*, меня со всех сторон *подгоняют*, сердятся, я мечусь из стороны в сторону, как лисица, *затравленная псами*, я вижу, что жизнь и наука все уходят вперед и вперед (...) чувствую, что я умею писать только пейзаж, а во всем остальном я фальшив и фальшив до мозга костей» (30-31). В отличие от Тригорина, Чехов не шел на уступки партийно-идеологической критике, потому и не был никогда «фальшив». Но по опыту своему и Левитана, которого обвиняли именно в «безыдейном» пристрастии к *пейзажу*, в отказе от «социальной проблематики», Чехов знал, как травят «чистое искусство». И в этом плане — совпадение с нынешней эпохой, с той лишь «маленькой» поправкой, что Аркадины не обладали



государственной властью и не могли «ликвидировать» Чеховых и Левитанов.

Пока не слышит Аркадина, Тригорин признается Нине: «Я люблю вот эту воду, деревья, небо, я чувствую природу, она возбуждает во мне страсть, непреодолимое желание писать» (30). Как видно, именно за это Тригорина попрекают, — называются «Отцы и дети»... Здесь уже явный намек на то, что Тригорин (как и Чехов) игнорировал «заказ общества» на новых Базаровых. Общее с ощущениями Чехова есть и в словах Тригорина: «Я не видел своего читателя, но почему-то в моем воображении он представляется мне недружелюбным, недоверчивым. Я боялся публики, она была страшна мне, и когда мне приходилось ставить свою новую пьесу, то мне казалось всякий раз, что брюнеты враждебно настроены, а блондины холодно равнодушны. О, как это ужасно! Какое это было мучение!» (30). Как говорилось, каждая пьеса Чехова, каждое крупное произведение встречалось враждебно народнической и прочей «передовой» публикой, или они, как «блондины», были «холодно равнодушны». Лишь отдельные тонкие ценители подлинного искусства с восторгом и пониманием «смаковали» каждую строку, — пока не наступило перелома: «масса» приняла к сведению, что имеет дело с «милым талантом». В отличие от Тригорина, Чехов не сдался, не попал в плен к Аркадиным. Безволие Тригорина сыграло роковую роль не только в его личной судьбе: «...У меня никогда не было своей воли... Вялый, рыхлый, всегда покорный — неужели это может нравиться женщине? Бери меня, увози...»

Тригорин не замечает пока, что Аркадина не «просто» хищная женщина, каких описывал Гуров. Аркадиным надо подчинить себе, прежде всего, «известного писателя», они и сами живут ради «оваций» массы, — венчающей политико-идеологическую деятельность «в области искусства». Чеховым дана превосходная сцена «театра в театре»: Аркадина разыгрывает «восторг» перед писателем, чтобы окончательно поработить его. «Ты весь мой. Ты такой талантливый, умный, лучший из всех теперешних писателей, ты единственная надежда России (...) О, тебя нельзя читать без восторга! Ты думаешь, это фимиам? Я лъшу? Ну, посмотри мне в глаза... Посмотри... Похожа я на лгунью? Вот и видишь, я одна умею ценить тебя; одна говорю тебе правду...» (42). Она, как и Партия, владеет монополией на «правду», только она умеет «ценить» таланты (при этом убивая своего талантливого сына). Она «мыслит» лишь в идеологических категориях; «надеждой России» не может быть один человек, равно как не бывает «лучшего» из писателей. Она бездарна и в своей «игре»:

беззастенчивая, наглая ложь с глядением «правде» в глаза... И тут же признается: «Теперь он мой. (*Развязно*, как ни в чем не бывало). Впрочем, если хочешь, можешь остаться». Бездарность Аркадиной, Серебрякова, «шаршавого животного», Трофимова, — имеет для Чехова принципиальное значение. Это не «личное» качество, а первейший признак любой идеологической «программы».

Аркадина непременно сыграет на сцене Аню Раневскую с революционным темпераментом, под овации студентов (не только в Харькове). Она «*подбоченясь*, прохаживается по площадке». — «Вот вам — как *ципочка*. Хоть пятнадцатилетнюю девочку играть» (22). Ее «бесноватость» и в болезненной жадности, эгоизме, как у Серебрякова, также «полонившего» Елену, удушающего талантливую дядю Ваню. Бездарность идеологов проявляется в бесконечных заботах о *своей* известности, что всегда прикрывается высокими «Словами». Но и это не только их *личный* недостаток, а извечный признак любой идеологии, не способной существовать без саморекламы, актерствования, т. е. «театра». Все это тлетворно влияет на молодежь, не случайно Нина Заречная, тянется к Аркадиной и «известному писателю», не умея заметить талантливости пьесы Треплева, никому еще неизвестного... Только пройдя сквозь страшные испытания, Нина начала понимать: «...главное не слава, *не блеск*, не то, о чем я мечтала, а умение *терпеть*. Умей нести свой крест и веруй» (58). Самоубийство Треплева не противоположно этой истине, напротив, подчеркивает неизбежность противоборства с Аркадиными, трагизм поиска.

Известно, что «Чайку» Чехов назвал «*комедией*», как и «Вишневый сад», «Лешего» (предтечу «Дяди Вани»), первый вариант «Иванова». То же и в повестях, рассказах; «*Скучной историей*» названа страшная история одиночества и смерти большого ученого. Это «смешение» жанров, сознательное преодоление шаблона — возмущало Аркадиных и Серебряковых. Треплев говорит об Аркадиной: «...ей кажется, что она служит *человечеству*, святому искусству, а по-моему, современный театр — это рутинная, предрассудок, (...) из пошлых картин и фраз стараются *выудить* мораль, — мораль маленькую, *удобопонятную*...». Как и сегодня, бездарность идеологий всех родов «войск» и географических широт — выдают за «служение человечеству»; партийщина характеризуются именно пошлостью «удобопонятной морали», внедряемой *насильно*, методично: «когда в тысяче вариаций мне подносят все одно и то же, одно и то же, — то я бегу и бегу, как Мопассан бежал от Эйфелевой башни, которая *давила* ему мозг своею пошлостью» (13, 8). Нашему современнику и *бежать* не-

куда — всюду уже высотные здания партийно-идеологических сторожевых (Эйфелевых) башен. Не случаен провал «Чайки» и пьесы Тrepлева: — «Теперь оказывается, что он написал великое произведение! Скажите, пожалуйста», — с наглой издевкой заявляет Аркадина, сорвавшая спектакль. Она не понимает, что является *центральным* лицом водевиля, — кровавой «комедии». Мать, «пожравшая» единственного талантливового сына, — тем самым искоренила свой род.

Это «смешное» событие целой эпохи присутствует в подтексте всего творчества Чехова. В 1886 году, за 10 лет до «Чайки», написан «смешной» рассказ «Событие»... Сюжет «детского» рассказа прост: Нера съела котят, своих «детей». — «Ей-Богу-с... — смеется лакей. — Подошла к ящику и *сожрала*» (5, 428). Необходимо сделать оговорку: здесь, вероятно, «случайностное» совпадение с современным женским именем Нэра (Нера) — сокращение от первых букв Новой Эры. Как бы то ни было, она, действительно, оказалась прозорливой. Для лакея Степана и лакея Яши, *веселым* смехом встречающем известие о *гибели* Сада, — «история» и сочиняет свои водевили. «Наивные», как дети, Раневские и Тrepлевы приходят в ужас. В рассказе «Событие» Ваня и Нина, маленькие дети, способны искренне полюбить: «— Какие маленькие! — говорит Нина, делая большие глаза и заливаясь веселым смехом. — Похожи на мышов!» (5, 425). Они мечтают о будущем, когда «дети» подрастут: «один кот будет утешать свою старуху-мать, другой — жить на даче, третий — ловить крыс в погребе...». Единственная пока «печаль» — это «*Безотцовщина*»: «— Без отца им нельзя». «...выбор падает на большую темно-красную лошадь с оторванным хвостом». Но «идейный» максимализм толкает Ваню с Ниной на роковой путь. Решили прежнего «отца» заменить *новым*, величественным, хотя и страшным. Это Нера, «...с отвислыми ушами и с хвостом, твердым, как палка». Ради «будущего» готовы на жертвы: пёс «...полон чувства *собственного* достоинства. На детей он не обращает ни малейшего внимания и, шагая мимо них, стучит по ним своим хвостом, как по стульям. Дети ненавидят его всей душой, но на этот раз *практические* соображения берут у них верх над чувством».

Ирония Чехова относится не к «детям». *Подмена* искренних чувств меркантильными «идеологическими» заботами о «будущем» заканчивается катастрофой. «Детям кажется, что все люди, сколько их есть в доме, всполошатся и набросятся на злодея Неро. Но люди сидят покойно на своих местах и только удивляются *аппетиту* громадной собаки. Папа и мама *смеются*»...

Психология Победителей извечна: «Неро ходит у столы, помахивает хвостом и *самодовольно* облизывается...». Люди всегда, когда это их лично не «касается», с чувством «юмора» взирают на прожорливых Драконов. Только «наивные» свято мечтают о справедливом возмездии: Ваня и Нина «...плачут и долго думают об обиженной кошке и жестоком, наглom, *ненаказанном* Неро» (5, 428).

В 1903 году Куприн читал этот рассказ публично на одном вечере и писал Чехову: «*трагический* конец котят подействовал расхолаживающим образом. Тем не менее, как ни груба вообще наша публика, хотя бы и *избранная*, никто не засмеялся, когда лакей заявил, что собака съела котят, только *внизу*, подо мной, в оркестре пожарных музыкантов кто-то *хихикнул*. (...) Успех вечера был большой и очень теплый, задушевный» (ЛН, т. 68, с. 389). Несмотря на оптимизм Куприна, видно, что в 1903 году публика не любила *горьких* «прогнозов», зато любила Горького. Непредвзято сумела отнестись к рассказу юная читательница, писавшая Чехову: «Дай Бог силы Вашему таланту. (...) Таких, как Вы, теперь очень *немного*. Вам будут благодарны за Ваши сочинения» (См. прим. 5, 669). Серебряковы и теперь не испытывают «благодарности»; «идейная» публика любой партийной принадлежности напоминает «меркантильного» двухлетнего мальчика: «Няня и мама *понятны*: они одевают Гришу, *кормят* и укладывают его спать, но для чего существует папа — неизвестно» (5, 83). «Безотцовщина» не то чтобы «отвергает» Культуру, они попросту не испытывают в ней потребности. Точно так же Аркадина признает только те пьесы, в которых сама играет. В «Театральном романе» М. Булгакова «законодатели»... удивляются, зачем вообще пишут новые произведения, разве недостаточно прежних?!

Аркадина знает «всего Некрасова наизусть» (как наши современники — Маяковского) и не испытывает надобности в другом. — «Она не знает моей пьесы, но уже *ненавидит* ее» (13, 7). Аркадина бросает сыну: «Оставь меня! Ты и *жалкого водевиля* написать не в состоянии» (40). Чехова они обвиняли именно в страсти к жалким «побрякушкам шута», водевилям, юмористическим рассказам. Даже когда Чехов признан классиком, «идейные» брезгливо отстраняются от его «жалких водевилей». Разумеется, это касается не только Чехова, идеология всегда боялась искусства комического, как это доказано Бахтиным на примере Рабле. Вероятно, наперекор Аркадиным, Чехов называл свои драмы «комедиями»; но *смех* естественно присущ мыслителю. В «Чайке» содержится материал для нескольких *водевилей*, хотя

дело не в количестве. Например, «духовным» союзником Аркадиной оказывается «хозяйственный» Шамраев, горячий сторонник именно тех пьес, в которых играет «знаменитая актриса». Шамраев рассказывает о забавном случае, происшедшем с *трагиком* Измайловым. «...надо было сказать: 'Мы попали в *западню*', а Измайлов — 'Мы попали в *запендю*'... (*Хохочет*). Запендю!...» (43). Кулыгин тоже сказал бы: «Смешно удивительно...». Это еще один вариант «рениксы» (чепухи) — водевильной формулы идеологии «шаршавых животных».

«Запендя» — идеологический капкан, предуготовленный Аркадиной-Серебряковой. Правда, энергией она обладает завидной. Сорин, как бы для определения ее, предлагает еще одну *водевильную* «формулу»: «Раз так же вот я запел, а один товарищ прокурора и говорит мне: '(...) голос *сильный*'... Потом подумал и прибавил: 'Но...*противный*' (Смеется и уходит)» (10). Треплев символически передал животную *силу* в облике дьявола, «отца вечной *материи*»... «Общая мировая *душа*» говорит: «...в упорной, *жесткой* борьбе с дьяволом, началом *материальных* сил, мне суждено победить, и после того материя и дух сольются в гармонии прекрасной...» (14). «После того», как Аркадина «сорвала» осуществление «гармонии прекрасной», слово получает еще один *водевильный* персонаж, Медведенко: «Никто не имеет основания *отделять* дух от материи...». И далее, как и положено «теоретически подкованному» учителю, выдвигает «научную» антитезу: «...так как, быть может, самый дух есть совокупность *материальных* атомов...». Однако, все эти «научные» слова не более как *прикрытие* подлинных интересов Медведенко: на протяжении всей пьесы он думает только о *зарплате*. Как наш современник, он подсказывает, что именно должны «отражать» писатели: «А вот, знаете ли, описать бы в пьесе и потом сыграть на сцене, как живет наш брат — *учитель*. Трудно, трудно живется!».

Аркадина тоже жалуется на «трудности» жизни, и хотя «у нее в банке 70 тысяч», прислуге дает «рубли на троих». О своей «щедрости» напоминает дважды (44). Но для сына нет и этого. Брат напоминает ей: «Посмотри, один и тот же сюртучишко он таскает три года, ходит без пальто...». Размечтавшийся Сорин просит ее даже дать сыну на поездку за границу: «Это ведь *дорого* стоит» (36). Из верного источника — писем самого Чехова знаем, что в то «страшное время» поездка за границу, действительно, стоила недорого и не представляла формальных трудностей; можно было без ограничений ездить «туда и обратно». Вот и Дорн, несмотря на свою «иностранную» фамилию — ездил

и даже *не боялся* делиться своими впечатлениями... Аркадина: «Пожалуй, на костюм я еще могу, но чтоб за границу... Нет, в настоящее время и на костюм *не могу*. (Решительно). *Нет у меня денег!*». Конечно, 70 тысяч — «не деньги»... Сорин *смеется*; потом *насвистывает*; наконец, льстит: «Я тебе верю... Ты *великодушная*, благородная женщина». Аркадину «не купишь»: «(сквозь слезы) — Нет у меня денег!»...

Животный эгоизм Аркадиных, Серебряковых может принимать и агрессивный характер (см. водевиль «Юбилей»). Аркадина может повторить за «несчастной» Мерчуткиной: «Я женщина бедная, только и *кормлюсь жильцами*... Я слабая, беззащитная, .. От всех обиду терплю и ни от кого доброго слова не слышу» (12, 212). В основу водевиля Чехов положил свой рассказ «*Беззащитное существо*» 1887 года («Осколки»). Антоша Чехонте подчеркнул *животные* признаки: зовут ее — мадам *Шукина*, и когда не останется «для пропитания» жильцов, то «законы» будут на ее стороне: «Схожу к адвокату Дмитрию Карлычу, так от тебя звания не останется! Твоих жильцов засудила, а за твои дерзкие слова ты у меня в ногах навалеешься!» (6, 90). Ее все *боятся*, хотя, на первый взгляд, *обыкновенное* животное: она «в допотопном салопе, очень похожа сзади на большого *навозного жука*». Шукиной *выгодно* быть «несчастной»: «...пожалейте меня, сироту (...) На вид, может, я крепкая, а ежели разобрать, так во мне ни одной *жилочки* нет здоровой». Так стала она «*загадкой*» для международных «специалистов»... А Шукина тем временем, прикрываясь «слабым здоровьем» и врожденной «непонятливостью», *вымогает* деньги. «— За-ме-чательно подлая! (...) Глупа, как сивый мерин, черт бы ее взял». Но, оказывается, это она всех в дураках оставляет, берет измором и *нахрапом*: «— Мне *нынче* деньги надобны!». Получив *все*, что хотела, сморщила лицо «в сладкую, деликатную, даже *кокетливую* улыбочку...» (91). Примерно так и Аркадина вымогает любовь от Тригорина.

Сын напоминает матери из «Гамлета»: «И для чего ж ты поддалась пороку, любви искала в бездне *преступленья?*» (12). В жизни, показывает Чехов, все *проще*. «Ей хочется жить, любить, носить *светлые* кофточки, а мне уже двадцать пять лет (...) Когда меня нет, ей *только* тридцать два года, при мне же сорок три, и за это она меня *ненавидит*» (8). Как и Ариадна, животные инстинкты Аркадина прикрывает высокими словами об искусстве. Их тяготение к «животному» естественно, органично, это их сущность, *противостоящая* духовности, Culture. Эти «идейные» шуки страшны, но Чехов предпочитает показать «*комичное*»:

то, что *смешно* — не так страшно. Главное — преодолеть *страх*, тогда сопротивление станет реальностью.

Водевиль «О вреде табака» Чехов окончательно редактировал во время работы над «комедией» — «Вишневым садом». Однако, первый вариант написан одновременно с «Беззащитным существом». Нюхин как бы и является узником подобной хищницы, перед которой он испытывает *животный* страх. Смех *помогает* Ивану Ивановичу побороть страх и даже предаться мечтаньям: «Бежать, бросить все и бежать без оглядки... куда? Все равно куда... лишь бы бежать от этой дрянной, пошлой, дешевой жизни, (...) и остановиться где-нибудь далеко-далеко в поле и стоять деревом (...) и глядеть всю ночь, как над тобой стоит тихий, ясный месяц, и забыть, забыть...» (13, 194). Мечта о побеге — первый шаг к возрождению: быть вне зависимости от идеологии. Предать ее *осмеянию* — помогает водевиль, комедия, фарс. Главное — понять сущность «шаршавого животного», тогда оно не будет наводить ужаса, *сковывать* волю. Чебутыкин советует: «Я, брат, завтра уезжаю, может никогда не увидимся, так вот тебе мой совет. Знаешь, надень шапку, возьми в руки палку и уходи... уходи и иди, иди без оглядки. И чем дальше уйдешь, тем лучше» (13, 178-179). Архиреем примерно так мечтал вырваться на волю. Чехов принципиально не навязывал никому «рецептуры» спасения, существуют *тысячи* различных путей обретения духовной свободы, каждый взрослый человек без повода выберет *свою* дорогу. Главное, что безумно *смешно* оставаться под властью Аркадиной, Нюхиной: «Я закупаю провизию (...) вывожу клопов, прогуливаю женину собачку, ловлю мышей...» (189).

Важна не «форма» ухода из-под «животной» власти, а осознание трагикомизма «запенди». Отсутствие сопротивления чревато не только *позорной* смертью, но и «водевилем»: приходится прибегать к высоким «Словам», вызывающим взрывы хохота. Нюхин так подводит итог своей жизни: «...я обратился в дурака, в ничтожество, но в сущности вы видите перед собой *счастливейшего* из отцов (...) я не смею говорить иначе. Если б вы только *знали!* (...) это были *лучшие* годы моей жизни, не то чтобы лучшие, а так вообще. Протекли они, одним словом, как один *счастливейший* миг, собственно говоря, *черт* бы их побрал совсем. (*Оглядывается*)... Я *ужасно* боюсь...» (193). Так же и Андрей вынужден лгать сестрам о своем счастье и любви к «шаршавому животному», чтобы в конце признаться: «...Но Боже мой... (*Плачет*). Милые мои сестры, дорогие сестры, не верьте мне, не верьте...» (171). К счастью, ему и не верили, точно так же, как в *воде-*

*виле* не верят «красивым» словам. Иван Иванович «по заданию» выступает с «научным» докладом... *Ораторское* «слово», служащее любой идеологии, облекается в оболочку «научности», как наилучшее средство *сокрытия* истины: «...предлагаю отнестись к моей настоящей лекции с должной *серьезностью*, иначе как *бы чего не вышло*» (191).

Последние слова позаимствованы у «человека в футляре», равно как и водевильная «формула» идеологии: «Так, например, если *муху* посадить в табакерку, то она *издохнет*, вероятно, от расстройства нервов». Нюхин «научно исследует» это состояние и демонстрирует на себе: *нервы* не выдержали, топчет ногами свой казенный, «научно-партийный» *фрак* (как и революционер Неизвестный). «Не нужно мне *ничего!* Я выше и чище этого, я был когда-то молод, умен, учился в университете, мечтал, считал себя *человеком*... (Поглядев в сторону, быстро *надевает фрак*)». Страх, привычка к «табакерке» заставляет вновь облачиться во фрак «Слов» идеологии скотизма. Чехов *казнит* это явление — смехом. «Победители», между тем, никогда не теряют бодрости, на их *отдельной* сцене царит «веселье и смех». В рассказе «Торжество победителя» Начальник вдохновляет чиновников своим «*историческим*» оптимизмом, разыгрываются «живые сценки»... Молодой, подающий надежды Победитель «раз даже *взвизгнул* от смеха, чем обратил на себя всеобщее внимание». Как в рассказе Чехова об «испорченном телефоне», между миром «Победителей» (и их «экипажа») и миром духовного поиска — *никогда* не бывает «общего языка». Но взаимопонимание необходимо и возможно между *людьми*.

В отличие от Треплева, более *зрелый* Войницкий предпочитает стрелять — в Серебряковых. Илья Ильич Телегин, водевильный персонаж, прячет пистолет в погреб, чтобы воспрепятствовать повторному «восстанию». Комичный «дважды» Ильич полон симпатий к «светлой личности», Серебрякову (Телегин был, вероятно, «папашей» *положительного* персонажа в «Хожениях по мукам»). «— Кто изменяет жене или мужу, тот значит, неверный человек» (13, 68) — изрекает Ильич. Дядя Ваня советует ему «заткнуть фонтан», но Вафля и позже вступает за Серебрякова: «...питаю к науке не только благоговение, но и родственные чувства...» (13, 100). Под занавес Ильич водевильно «подыгрывает» на гитаре — жертвам серебряковых. *Рябой* «комик» не утратил бодрости.



## ИССЛЕДОВАНИЕ ПСИХОФИЗИОЛОГИИ БЫТИЯ КАК ПРЕОДОЛЕНИЕ ИДЕОЛОГИЧЕСКИХ СПЕКУЛЯЦИЙ

Всем своим творчеством Чехов как бы исследовал, выявлял *извечную* психофизиологию общественного Бытия, что позволяло ему противостоять различным идеологическим спекуляциям, опирающимся, как и сейчас, на искажения *сложности* Мира. Чехов показал, что идеологи всегда препарируют действительность, загоняют жизнь в партийные рамки. Знание правды — опрокидывает спекулятивные «построения». Традиции Серебряковых, Аркадиных продолжает писательница Туркина, публично читающая свои романы (в духе Лиды Волчаниновой) о том, «чего никогда не бывает в жизни» (10, 26). Но их никогда серьезно и не интересовало, что и как *бывает* в жизни. Туркины знакомы с «идейными» программами, им необходимо как-то доказать и *свою* причастность к «борьбе». Их ложь и бездарность показаны Чеховым во всех проявлениях. Идеологическая «любовь к народу» всегда лишена искренности; выслушав очередной роман, публика случайно услышала «Лучинушку», которую «пел хор, и эта песня передавала то, чего не было в романе и что бывает в *жизни*» (26). Тем не менее, Туркину все слушают с «очень *серьезными* лицами», как на партсобрании, хотя и чувствуют вопиющую бездарность. Спустя несколько лет, — та же сцена: «Вера Иосифовна читала вслух роман, читала о том, чего *никогда* не бывает в жизни, а Старцев слушал, глядел на ее седую, красивую голову и ждал, когда она кончит» (37). Из года в год повторяются и шутки «талантливого» супруга, Ивана Петровича, — пример «антиюмора»... Самое страшное, что весь «Город» преклонялся перед этой «идейной» семьей, чем и обрекли себя на Катастрофу. Чехов многократно предупреждал об этом. Закономерно, что столь же фальшиво «искусство» *дочери* идейных Туркиных: «Екатерина Ивановна села и обеими руками *ударил*а по клавишам; и потом тотчас же *опять* ударила *изо всей силы*, и опять, и опять».

С иронией Чехов показывает здесь явно «революционный» темперамент, — молодежь пойдет дальше родителей: «...она *упрямо* ударяла всё по *одному* месту, и казалось, что она не перестанет, пока не *вобьет* клавишей внутрь рояля. (...) *гремело* всё: и пол, и потолок, и мебель...». Конечно, революция — «дело трудное», но Екатерина Ивановна «*играла* трудный пассаж, *интересный* именно своею *трудностью*»... Старцев «рисовал себе, как с *высокой* горы сыплются камни, сыплются и всё

сыплются, и ему хотелось, чтобы они поскорее перестали сыпаться» (27). В этом его «мещанская» натура, но и ему не чуждо чувство прекрасного: пока Котик метала камни («оружие пролетариата») — «плечи и грудь у нее содрогались»... Дмитрий Ионыч заметил уже при знакомстве: «...и талия тонкая, нежная; и девственная, уже развитая грудь, красивая, здоровая, говорила о весне, настоящей весне» (25). Акт «борьбы» придавал ей особую прелесть: «Екатерина Ивановна, розовая от напряжения, сильная, энергичная, с локоном, упавшим на лоб, очень нравилась ему» (27). Ради любви Старцев идет ночью на *кладбище*, где она, «шутя», назначила свидание: «...лунный свет подогревал в нем страсть, ждал страстно и рисовал в воображении поцелуи, объятия, молодую грудь» (10, 258).

Даже «физиологические» мечтания на кладбище — приличнее лживых *фраз* девушки о том, что она может любить *только* святое искусство, которому «*посвятила всю свою жизнь*», так как «Человек должен стремиться к высшей, *блестящей* цели...». Спустя четыре года она поняла, что абсолютно бездарна, как и ее мать-«писательница» и отец-«артист». Но воспитание не позволяет жить без *идейного*: «...я вас не понимала тогда (...) быть земским врачом, помогать страдальцам, *служить народу*. Какое счастье!» (39). Идеологи, чего бы ни коснулась их *игра*, опощляют *всегда* всё духовное. Старцева готова «полюбить», т. к. он теперь совпадает с «программой», представляется «...таким идеальным, возвышенным» (39). Они убили все надежды Ионыча, который теперь испытывает искреннее чувство лишь к деньгам. О том, как «неприлично» иметь деньги, — объясняли Туркины-Джугашвили миллионам, *поколениям* школьников, идеологически «натаскивая» их на примере Ионыча. На Западе крепнет мнение, что, «разрешив» классиков и многое другое, Иосиф Джугашвили «спас русскую культуру и веру»... Вера Иосифовна Туркина возродит «всё до конца», она «читает гостям свои романы по-прежнему *охотно*, с сердечной простотой» (10, 41).

Среди ее почитателей и идейных соратников был, вероятно, Сергей Сергеевич Лосев («У знакомых»), написан в том же 1898 г.). Многое у Лосева, как и «...стремление казаться чисто русским — эти и другие черты сходны с обликом Киселева, как он раскрывается в его письмах к Чехову (см. прим. 10, 357). А. С. Киселев — владетель имения Бабкино, разоренного и проданного с молотка. В прекрасном Бабкине, напоминающем Вишневым Сад, Чеховы снимали дачу. По воспоминаниям В. Маклакова, Киселев был прототипом Гаева. Адвокат Подгорин, приглашенный к Лосевым в Кузьминки, видит, что положение абсолютно безнадеж-

но. Он знает всю подноготную Лосева, погубившего имение склонностями к «авантюризму», бесконечной игрой в *идеалиста*, «борьбу», расходами на проституток, обжорство. Лосев относится к редким у Чехова *совершенно* отрицательным персонажам, как лакей Яша, Аксинья, Наташа («шаршавое *животное*»). Сергей Сергеевич обладает и чертами Трофимова, Гаева, Лопахина, повинных в гибели Сада. Лосева не волнует судьба имения, родины — в этом принципиальное *отличие* рассказа «У знакомых» от «Вишневого сада». Лосеву нужны двести рублей, которые он кланчит у Подгорина; признаётся ему: «...я вовсе не рассчитываю, дорогой мой, *спасать* Кузьминки, (...) я, признаться, даже *рад* отчасти» (10, 19). Чему рад? Есть на то идеологические соображения: «Я совсем не деревенский житель. Мое поле — большой, шумный город, *моя стихия — борьба!*» (19). Не случайно, женщины обожают Лосева, как и Серебрякова. Но Сергей Сергеевич моложе и обаятельнее: «...имел большой успех у женщин. Они любили его *рост, сложение, крупные* черты лица, его праздность и его *несчастья*. Они говорили, что он очень *добр* и потому расточителен; он *идеалист*, и потому непрактичен; он *честен*, чист *душой*(...). Ему они *верили глубоко*, обожали его и избаловали его своим поклонением, так что он сам стал верить, что он *идеалист*, непрактичен, *честен*, чист *душой* и что он на целую голову выше и лучше этих женщин» (14).

Под благотворным влиянием идеалиста и передовых идей, эти женщины на прогулке декламируют «Железную дорогу» Некрасова: «...А по бокам-то всё косточки русские...» «Вынес достаточно русский народ...». Это, как было тогда принято, забота *передовых* людей о судьбе русского народа, «бесконечно страдавшего под властью самодержавия, чуждого русской душе»... Лосевы и Серебряковы, и женщины, обожавшие их, были абсолютно уверены, что это они — истинно русские люди и принесут счастье русскому народу (и *всем* другим народам). «— Жаль только, — перебила его Варя, вспомнив, — жаль только, жить в эту пору прекрасную уж не придется ни мне, ни тебе!» (13). Чтобы заглушить грусть, надо *выпить*, что особенно ценил Лосев: «Сергей Сергееч *небрежно* ткнул угол салфетки за ворот — *подражая* кому-то.

— Давайте выпьем, — сказал он, наливая водки себе и Подгорину. — Мы, старые студенты, умели и выпить, и *красно* говорить, и *дело делать*» (13). Он пьет за идеализм, повторяя слова Лебедева («Иванов») и Серебрякова («дело делать»!). По воспоминаниям Иванова-Разумника, В. Маклакова и других, бывших в те времена «передовыми студентами», под водочку принято

было петь: «Выпьем мы за Того, кто «Что делать» писал, (...) за его идеал»... По свидетельству мемуаристов, Николай Гаврилович с Добролюбовым любили демонстративно выпить «русской водочки» с настоящей «народной» закуской, чтобы подчеркнуть кровную связь с русским народом, что воспринималось Тургеневым как идеологическая *спекуляция*. Лосевым же не претит и коньячок: «— Давайте выпьем сегодня основательно (...) *Идеализм* теперь не в моде. Теперь царит рубль (...) Но я не могу» (18-19). Далее шли высокопарные слова о борьбе и просьба «одолжить» денег. Подгорин, дав деньги, знает, что всё пойдет на проститутку (их будут «спасать»...), взрывается:

— «И ради Бога, перестаньте *воображать*, что вы идеалист. Вы такой же идеалист, как я индюк. (...) наделал массу зла и потом рыдает (...) пора же наконец одуматься, отдать себе хоть какой-нибудь *отчет*, кто вы и что вы (...) Всю жизнь (...) *болтовня*, ломанье, кривлянье (...) Тяжело с вами!» (20). Чехов рисует «старого идеалиста», неспособного осознать *лжи*: «Как вы меня *мало* понимаете!» — говорит он с видом оскорбленного *страдальца* за идею. Как упоминалось, Чехов писал по этому поводу: «Лгуны лгут и умирая». «...Ложь — тот же алкоголизм». Желая казаться простым, добрым, Сергей Сергеевич «...то и дело целовался, и всё по три раза, брал под руку, обнимал за талию, дышал в лицо, и казалось, что он покрыт сладким клеем и сейчас прилипнет к вам»... В «сладости» — грубый расчет: «...и это выражение в глазах, что ему что-то нужно от Подгорина, (...) производило тягостное впечатление, как будто он *прицеливался* из револьвера» (12). Эта деталь повторяется дважды, как и слова дедушки Крылова: «— Он ахнуть не успел, как на него медведь напал, — сказал Сергей Сергеевич и *щелкнул* пальцами» (14).

Лосев — предтеча Соленого, убийцы-буревестника, «ликвидировавшего»... «барона» Тузенбаха. Разумеется, по своей культуре и духовному поиску Тузенбах более русский и ближе Чехову, чем Лосевы и Соленые, все они, изображающие из себя «русских»... по идеолого-политическим спекулятивным соображениям. С такими «русскими» Антон Павлович даже не сел бы, как говорится, и есть за один стол. Но и они, по выражению старика Родиона, Чехову «платят той же монетой». Им абсолютно чужда русская Культура, творчество Толстого, Достоевского, Чехова. Лосев «...небрежно откидывал назад волосы, или впадал в *пафос*, (...) это значило, что накануне он был в *театре* или на обеде, где говорили *речи*». Из программ и речей рождаются их «убеждения», игра под толпу: «...волосы он зачесывал на бок, по-купчески, чтобы казаться простым, чисто русским.. (...) Его

упитанное тело и излишняя сытость стесняли его, и он, чтобы легче дышать, всё выпячивал грудь, и это придавало ему надменный вид» (9). С такой же самоуверенностью Лосевы выдвигают и «рецепты спасения»: на месте «старого» Сада, имения — настроить Новые дачи: «Уже со станции виден был *лес* Татьяны и три высоких узких дачи, которые начал строить и не достроил Лосев, пускавшийся (...) на разные аферы. Разорили его и эти дачи (...) и частые поездки в Москву, где он завтракал в «Славянском базаре»...». Лопахинские «*дачи*» тоже обернулись не тем...

Купец Федор Лаптев хотел подменить Культуру — погоней за модным «национальным духом», что закончилось психической болезнью (повесть «Три года»). Дело, конечно, не в том, что Федор был миллионером, купцом — всё досталось по наследству от энергичного отца, выходца из крестьян. Трагедия в том, что подмена подлинной национальной и общечеловеческой Культуры — спекулятивными политическими соображениями — приводит не только к «локальным» умопомешательствам, но и к глобальным Катастрофам. Начинается, показывает Чехов, с «малого»: неуч, обнаглевший от обладания властью или «правильной идеей», стремится к насилию. Брат Федора замечает за собой эту склонность и стыдится: «...был чрезвычайно смел и самоуверен на картинных выставках. Отчего? (...) А когда он (...) высказывал громко свое суждение, то что-то на самой глубине души, должно быть, совесть, шептало ему, что в нем это бурлит кровь купца-самодура и что он, так смело критикующий художника, мало отличается от *брата* своего Федора, когда тот отчитывает провинившегося приказчика или *учителя*». Это символика Бытия, о чем писал Андрей Белый: «Чехов, *истончая* реальность, неожиданно нападает на символы. (...) Его символы поэтому непроизвольно врастают в действительность» («Весы», 1904, № 2).

Лаптевы испытали в детстве духовное и физическое насилие, тиранию *старших*, что привело к идеологическому умопомешательству Федора. Совсем иначе сложилась судьба братьев в рассказе «Крыжовник»: «...детство мы провели в деревне, на воле. (...) дни и ночи проводили в поле, в лесу» (10, 58). «...до самой *смерти* будет потягивать на волю». Затем одного из братьев поглотила «казенная палата»: «*Годы* проходили, а он всё сидел на одном месте, писал всё те же бумаги и думал всё об одном и том же, как бы в *деревню*». Чехов исследует психофизиологию состояния, напоминающего трагедию XX века: утрата свободы, казенная неволя, усугубляющая мечту о возвращении к истокам. Вопреки распространенному мнению, Чехов не дает «простого»

решения, нет совпадения с категоричностью рассказчика, ветеринарного врача Ивана Ивановича, повествующего о своем брате Николае Ивановиче: «И эта *тоска* у него мало-помалу вылилась (...) в *мечту* купить себе маленькую усадьбу»... Долгие годы *подавления* своей воли, насильственного подчинения обстоятельствам, психофизиология процесса жестокой борьбы, — налагает отпечаток на «идееносителя». Чрезмерная экономия средств, перешедшая в болезненную скупость: «Всё с той же целью, чтобы купить себе усадьбу с *крыжовником*, он женился на старой, некрасивой вдове, без всякого чувства, а только потому, что у нее водились деньжонки». В нескольких словах излагается сюжет Достоевского. Николай Иванович замучил жену: «стала чахнуть (...) года через три взяла и отдала Богу душу» (59).

«— Уж коли задался человек *идеей*, то ничего не поделаешь», — звучит как мрачное обобщение. Николай Иванович не чувствует угрызений совести: «ни одной минуты не подумал, что он *виноват* в ее смерти». Победа и новое «счастье» были кислыми, как *крыжовник*, но закономерно, что в этом не хотят признаться: — «Ах, как *вкусно!* Ты *попробуй!*» (61). Уже в «Иванове» — «кружовенное» варенье Зюзюшки Лебедевой символизирует затхлость животного «счастья». В «Крыжовнике» Чехов анализирует перспективу «новых форм» общественной жизни, — показывает, что любое «освободительное» движение, не опирающееся на *подлинную* Культуру, не ставящее себе целью именно Духовного Возрождения, — завершается торжеством новой формы «скотизма». XX век подтвердил пророчество Чехова: «...*наглость* и праздность сильных, невежество и скотоподобие слабых (...) пьянство, лицемерие, враньё... Между тем во всех домах и на улицах тишина, спокойствие, (...) мы не видим и не слышим тех, которые *страдают*, и то, что страшно в жизни, происходит где-то за *кулисами*. Всё тихо, спокойно (...) Это *общий гипноз*» (62). Победитель, хозяин нового счастья — в гипнотическом состоянии может даже пожирать кислый крыжовник: «мне было слышно, как он не спал и как вставал и подходил к тарелке с крыжовником и брал по ягодке» (62).

Под гипнозом «локального» патриотизма победитель обычно искажает историю, свою роль, заслуги: «Он раз двадцать повторил: «мы, дворяне» (...) уже не помнил, что дед наш был *мужик*, а отец — солдат. Даже наша *фамилия* Чимша-Гималайский, в сущности несообразная, казалась ему теперь звучной, знатной и *очень приятной*» (61). Не случайно Чехов с юмором подобрал дважды «азиатскую» фамилию. «Свобода» для свиней (обсуждалась и в рассказе «Печенег»): «Иду к дому, а навстречу мне ры-

жая собака, толстая, похожая на свинью. Хочется ей лаять, да лень. Вышла из кухни кухарка, голоногая, толстая, тоже похожая на свинью». Хозяин «располнел, обрюзг; щеки, нос и губы тянутся вперед, — того и гляди, *хрюкнет* в одеяло» (60). Чехова ввели в заблуждение (как и Достоевского) идеологи, обещавшие всеобщую «сытость»; история показала, что и свиньи голодают и похожи на тощих собак. Но и «дух» высок: «Николай Иванович, который когда-то в казённой палате боялся (...) иметь собственные взгляды, теперь говорил одни только *истины*, и таким тоном, точно *министр*»... Иван Иванович говорит о своем брате-победителе: «Перемена жизни к лучшему, сытость, праздность, раазвивают в русском человеке самомнение, самое наглое...» (61). Футлярная идеология, как показал XX век, — явление интернациональное: «...прятаться у себя в усадьбе — это не жизнь, это *эгоизм, лень* (...) монашество *без подвига*. Человеку нужно не три аршина земли, не усадьба, а весь земной шар, вся природа, где на *просторе* он мог бы проявить все свойства и особенности своего *свободного духа*» (58).

Новая эпоха «кружовенного» счастья, стремящаяся к *тотальному* подавлению «свободного духа», с *невиданной* остротой ставит вопрос о формах борьбы. Иван Иванович под влиянием картин «скотского хутора» («Чумбароклова Пустошь, Гималайское тож») отказывается от теории «эволюции», выжидания: «Свобода есть благо, говорил я, без нее нельзя, как без воздуха, но надо *подождать*. Да, я говорил так, а *теперь* спрашиваю: *во имя чего ждать?* — спросил Иван Иванович, сердито глядя на Буркина. — Во имя чего *ждать*, я вас спрашиваю? Во имя *каких* соображений? (...) я, *живой*, мыслящий человек, стою *надо рвом* и жду, когда он зарастет...» Ров, «братская» могила — особенно понятны XX веку, когда, загипнотизированные страхом или красивыми фразами, миллионы приговоренных к смерти... «ждали». Иван Иванович настаивает: «...стою *надо рвом* и жду (...) в то время как, быть может, я мог бы *перескочить* через него или построить через него *мост?* И опять-таки, во имя чего *ждать?* Ждать, когда нет сил жить, а между тем жить *нужно* и хочется жить!» (64). Здесь имеется в виду духовная жизнь, Культура, противостоящая «животности», которая десятилетиями готова *ждать*, успокаивая себя догмами: «*не успокаивайтесь*, не давайте *усыплять* себя! Пока молоды, сильны, бодры, *не уставайте* делать добро!» (64).

Лев Толстой высоко оценил силу и философскую глубину этого произведения (см. прим. 10, 381). Совершенно безосновательными являются попытки казенных идеологов выдать «Кры-

жовник», «Невесту», «Вишневый сад» за стремление к *революционным* «новым формам жизни». За 11 лет до «Крыжовника» в «Петербургской газете» (25. 12. 87) Чехов опубликовал «Рассказ госпожи NN», где говорилось: «Нет такой *стены*, которой нельзя было бы *пробить*, но герои современного романа, насколько я их знаю, слишком *робки*, вялы, ленивы и мнительны, и слишком скоро *мирятся* с мыслью о том, что они неудачники, (...) вместо того, чтобы бороться, они лишь критикуют, (...) сама их критика мало-помалу переходит в *пошлость*» (6, 452). Подвижность, *активность* в борьбе со злом, чего требовал Чехов, — ничего общего *никогда* не имела с революционной идеологией, наоборот, противостояла ей. Выжидание, трусливые *уступки* злу, — возмущали Чехова. Здесь он полностью солидарен с Толстым и Достоевским, почитавшими за преступление, величайший грех — прислуживать злу, *прятаться* в футляр лживой «набожности» или «верноподданничества», оправдывать преступников из соображений «национальной» солидарности... Всё это чуждо Чехову, как и прочие идеологические спекуляции, какими бы авторитетами они ни освящались.

Пример тому — «Душечка», «Новая дача», «Мужики», в которых усматривали «недоверие» Чехова к «духовной» силе широких «народных масс»... Толстой восхищался «Душечкой», но считал неуместной *иронию* Чехова (см. прим. 10, 412). Горький с презрением говорил о «Душечке» и чеховских героях, не склонных к *революции* (10, 413). Ленин сердился, что «Душечка» оказалась не в тех объятиях, в которых ей следовало находиться (10, 413-414). «Душечка», она же «Оленька, дочь отставного коллежского асессора Племянникова» (10, 102) — не подозревала, что судьбой ее сердца обеспокоено столько выдающихся мужей. Она выбрала в мужа антрепренера Кукина — за его святую любовь к искусству: «— Хоть на *каторгу* в Сибирь! Хоть на *эшафот!*» (102). Любовь к Кукину была не столько физической, сколько духовной, идеологической: «...*несчастья* Кукина тронули ее, она его полюбила. Он был *мал* ростом, тош, с желтым лицом, (...) но всё же он возбудил в ней настоящее, глубокое чувство». Всё бы хорошо, но уже следующая фраза настораживает: «Она *постоянно* любила кого-нибудь и *не могла* без этого» (103). Но это улыбка юмориста: Оленька любила до Кукина только папу, учителя французского языка и тетью из Брянска. Кукин пробудил ее к *идейной* жизни, внушил любовь к театру, ей грезились битвы: «...это Кукин воюет со своей судьбой и берет приступом своего главного врага — *равнодушную* публику» (103). Понемногу и Ольга Семеновна втянулась в борьбу: «...на репетициях вме-



шивалась, поправляла актеров, смотрела за поведением музыкантов...»

Кукин сгорел на посту и через три месяца Ольеньку провожал из церкви Пустовалов, набожный лесоторговец. Любовь привела и к идеологическому перевороту: «— Нам с Васичкой некогда по *театрам* ходить, — отвечала она степенно. — Мы люди *труда*, нам не до пустяков. В театрах этих *что* хорошего? (107). Так она перешла к проблемам промышленности, прониклась новой идеей; с увлечением торговала: «— А какой тариф! — говорила она, в *ужасе* закрывая обе щеки руками. — Какой тариф!». После случайной смерти Пустовалова, Ольенька жила с квартирантом, ветеринарным врачом Володичкой. Душечка быстро утратила набожность, жила с атеистом «просто так», тем более, что он имел уже жену и сына. Под влиянием новой идеологии Душечка проявляет склонность к радикализму: «— У нас в городе нет *правильного* ветеринарного *надзора* и от этого много *болезней*». Ленин, с недоброжелательством отозвавшийся о связи Душечки с промышленником Васичкой Пустоваловым, скромно умолчал о ее последнем увлечении. Володичка, хотя и не возражал, чтобы кухарки управляли государством, не допускал ее в свою «науку», раздражался, когда она вмешивалась в теорию: «А она смотрела на него с изумлением и с тревогой и спрашивала:

— Володичка, о чем же мне говорить?!» (109). Когда Володичка долго отсутствовал, будучи занятым лечением скота в других местах, Душечка начинает страдать от идеологической неухоженности: «...ни о чем не могла *составить* мнения и не знала, о чем ей говорить. А как это ужасно не иметь *никакого* мнения! Видишь, например, как стоит бутылка, или идет дождь, или едет мужик на телеге, но для чего эта бутылка, или дождь, или мужик, какой в них смысл, сказать не можешь и даже за тысячу рублей ничего не сказал бы. При Кукине и Пустовалове и потом при *ветеринаре* (...) сказала бы»... Но вот Володичка вернулся и заполнил ее, как она *мечтала*, такой идеей, любовью, «...которая захватила бы всё ее существо, всю *душу*, разум, дала бы ей *мысли*, направление жизни»... Володичка оставил ей плод своих трудов, — малолетнего наследника. *Власть* младенца над Душечкой оказалась безграничной. «Власть» и сама была малогрумотной, но склонной к научному мышлению: «— Островом называется часть суши, *со всех сторон окруженная* водою».

— «Островом называется часть суши... — повторила она, и это было ее *первое* мнение, которое она высказала с *уверенностью* после стольких лет молчания и *пустоты* в мыслях.» (111).

Так и жили на *острове*, окруженные врагами, и любовь к Володичкиному наследнику стала безмерной: «Ах, как она его любит! Из ее прежних привязанностей ни одна не была такою глубокой, никогда еще раньше ее душа не *покорялась* так беззаветно, бескорыстно и с такой отрадой, как теперь (...) Почему?» (112-113).

«Историческая» перспектива, проекция в «будущее» — содержится в подтексте всего творчества Чехова, воспринимаемого нашими современниками с учетом горького опыта XX века. В судьбе «конкретно-исторической» Душечки, Оленьки Племянниковой, водевильное преобладало над трагическим, включая знаменитые «*хохороны*» антрепенёра. Вообще мужчины в ее судьбе сыграли весьма положительную роль, особенно маленький гимназист, напоминающий Егорушку и последние лирические сцены в «Степи». Но и способность ко всеобъемлющей любви и подчинению, так умилявшая Толстого, у Чехова чревата трагизмом закабаления общества — «ветеринаром», не обязательно Володичкой. Миллионы Душечек, не обладающих Культурой, не способны самостоятельно мыслить, выработать элементарные представления о добре и зле, готовы подчиниться любой «школьной» догме; их всеядность чревата беспросветным рабством. XX век дал тому многочисленные примеры на всех континентах и «островах». Культура, понимаемая Чеховым *исключительно* широко, становится главным фактором в борьбе за Возрождение. Вся классическая литература, а особенно Чехов, Достоевский, Толстой, как и Культура Спротивления XX века, талантливые философские и художественные произведения, — содержат гарантию и прочную базу для духовного Возрождения. С этой точки зрения научно целесообразным представляется исследование нового *восприятия* классики, ее *активного* влияния на события наших дней.

В «Безотцовщине» идеологический «футляр» стоил Платонову жизни, равно как Иванову, дяде Ване и другим. Жизнь «по форме» становится в XX веке «духовной» основой тоталитаризма. Чехов показал многочисленные отклонения в сторону формализации Бытия. Платонов беседует с николаевским солдатом, участником Крымской войны, — на старости лет вынужденным разносить вздорные «судебные» бумажки. «Этот же» старик разносит казенные бумажки и в рассказе «По делам службы» (1899). В любую погоду сотский («цоцкай») разносит сотни бланков, которые мужики должны заполнить: «Конечно, пиши что хочешь, тут одна *форма*, а ты ходи (...) Тридцать лет хожу по *форме*. (...) Случалось, и утопал, и замерзал...» (10, 89). Рассказ ведётся по поводу застрелившегося Лесницкого, чья трагедия

рассматривается сквозь «форму»... казенной процедуры вскрытия трупа. Чехов «разрывает» формальное восприятие людского горя, главный герой — думает в конце: «...в этой жизни (...) ничто не случайно, всё полно одной общей мысли, всё имеет одну душу, одну цель, и чтобы понимать это, мало думать, мало рассуждать, надо ещё, вероятно, иметь дар *проникновения* в жизнь, дар, который дается, очевидно, не всем». (90). В этом главное — преодолеть *равнодушие*, формальный подход: «...и вы можете, сидя за ужином, *холодно* и здраво рассуждать, отчего мы страдаем и гибнем и отчего мы не так здоровы и довольны, как вы». (10, 90). Чехов помогает выяснить причины, природу этих «холодных» рассуждений и способы преодоления бесчеловечного «формализма», духовной смерти.

Произведения Чехова, Толстого, Достоевского не дают оснований считать Катастрофу октября 1917 г. — «закономерностью» или результатом «самовырождения». Культура дореволюционной России свидетельствует о *величии* духовного развития. О *силе* этих традиций говорит и то, что их не смогли убить даже самые страшные десятилетия в истории человечества. То, что и сегодня жива любовь к великой литературе, — говорит о возможности Возрождения, если *активно* содействовать ему. Чехов учит видеть «обычные», *повседневные* проявления добра и зла, «бесовщины», скристаллизовавшейся в середине XIX в. и породившей партийный тоталитаризм. Россия стала первой жертвой этой идеологии, исключительной по *небывалой* в истории концентрации лжи, демагогии и насилия. Чехов показывает симптомы этого «инфекционного» заболевания, способного поразить любой здоровый и сильный организм, если нет иммунитета. Трагический опыт России может быть спасительным для Запада; *литература* наилучшим образом передает сложность жизни и поиска<sup>246</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. Произведения и письма А. П. Чехова, отзывы современников — цитируются по ПССП в 30 томах, М., 1980. (В скобках — том и страница. Курсив *везде мой*. — Э. Б.)
2. См.: Н. Гитович. Летопись жизни и творчества Чехова.
3. См.: А. Анникст. Теория драмы в России. М., 1972.
4. М. Курдюмов. Сердце смятенное. 1934. См.: И. Бунин. О Чехове, стр. 122. В статье Г. Андреева «Загадка Чехова» сказано: «Г. П. Струве сообщил, что «М. Курдюмов» — псевдоним писательницы Марии Александровны Каллаш» («Новый Журнал», 1975, № 118, стр. 63).
5. Б. Зайцев. Чехов. Нью-Йорк, 1954.
6. С. Булгаков. Чехов как мыслитель. 1910.
7. Б. Эйхенбаум. О Чехове. «Звезда», № 5-6, 1944. См.: «О прозе», Л., 1969.
8. М. Зошенко. О комическом в произведениях Чехова. «Вопросы литературы», 1967, № 2, стр. 159.
9. Г. Бялый. Чехов. «История русской литературы», 1956.
10. М. Бахтин. Творчество Ф. Рабле. М., 1965.
11. А. Луначарский. «Русская мысль», № 2, 1903.
12. Б. В. Михайловский. Избранные статьи. М., 1969.
13. А. Скафтымов. Нравственные искания русских писателей. М., 1972.
14. Е. Жураковский. Трагикомедия... М., 1906, стр. 16.
15. Короленко. Чехов в воспоминаниях.
16. См.: Артисты МХТ за рубежом, 1922.
17. Записные Книжки Чехова цитируются по 20-томнику.
18. См. ЛН, т. 68, М., 1960.  
120-летию А. П. Чехова посвящен журнал «Silex» (Гренобль, 1980, № 16), где представлено новое восприятие Чехова в России и на Западе, опыт театральных постановок, кинокартин. (Там же: Э. Бройде — «Антидогматизм Чехова».) См.: «Страницы истории русской литературы», М., АН, 1971 г. К 80-летию Н. Ф. Бельчикова. (Там же: Э. Бройде (*Варшава*) — «К проблеме чеховского комизма». Подробнее: «Чехов и юмористическая литература 1880-х гг.». Диссертация и автореф. М., 1970 г.; «Принципы художественного лаконизма...». МГУ, 1965; «Чехов в восприятии *Польши*». ЛГУ, 1964.)
19. А. Лютер. История русской литературы. Лейпциг, 1924.
20. Н. О. Нильсон. Интонация и ритм. — Чехов. Сб. ст. Лейден, 1960.
21. Шах-Азизова. Чехов и западноевропейская драма. М., 1966.
22. Рэне Сливовски. От Тургенева до Чехова. Варшава, 1970.  
Р. Сливовски. — Антон Чехов. Варшава, и др.
23. Т. Манн. О Чехове. Собр. Соч., т. 10, М., 1961.
24. «Письма Чехову его брата Александра». М., 1939.
25. А. Гришунин — Н. Ф. Бельчиков. — «Страницы истории».
26. См. прим. к «Безотцовщине» и «Иванову», ПССП, М., 1978.
27. С. Балухатый. Чехов драматург. М., 1936.
28. Г. Бялый. Русский реализм. ЛГУ, 1973.
29. Короленко. Письма, т. 3, стр. 51.
30. А. Н. Лесков. Из записей и памяти.
31. А. Суворин. «Новое время», 6. 2. 89.
32. В. Пропп. Проблемы комизма. М., 1976.
33. Н. Худекова. Воспоминания. — «Петерб. газета», 2. 7. 1914.
34. М. Громов. Первая пьеса. Сб.: Чехов. Ростов н/Д., 1963.
35. Г. Бялый. Заметки о художественной манере Чехова. ЛГУ, вып. 72, 1968.

36. А. Суворин. «Новое время». 18. 9. 1897.
37. См.: «Чехов и его время». М., 1977. Там же: Шах-Азизова. Русский Гамлет.
38. К. Чуковский. О Чехове. М., 1967.
39. См. прим. к Академическому изданию «Бесов» (исследователями рассматривается широкий круг прототипов: от Спешнева до Нечаева и др.).
40. «Реализация» в XX веке персонажей классиков «показана» в подтексте произведений Ю. Тынянова, А. Белинкова, А. Синявского.
41. См., напр., Орвэл: Скотский хутор; 1984.
42. См. прим. к т. 12, стр. 379. М., 1978.
43. Р. Сливовски. Польская инсценировка «Пьесы без названия».
44. А. Роскин. Чехов. М., 1959.
45. И. Эренбург. Перечитывая Чехова. М., 1960. Фон Корен назван здесь предтечей тоталитаризма.
46. См. Собр. Соч. Чехова в 20 томах. М., 1944-1951.
47. М. Строева. Чехов и МХТ. М., 1955.
48. Там же.
49. Г. Россолимо. См. в прим. т. 8, М., 1977.
50. Там же.
51. См. Е. Таратута. «Подпольная Россия» Степняка. М., 1967.
52. Е. Сахарова. Судьба революционера в творчестве Толстого и Чехова.
53. Д. Маковицкий. Яснополянские записки. 27. 11. 1905.
54. И. Ювачев. «Исторический вестник», 1902, № 1.
55. И. Шамкович. Чехов-гимназист. См. прим. т. 8.
56. М. П. Чехов. Вокруг Чехова. М., 1964, стр. 50.
57. Там же.
58. М. Семанова. Чехов-художник. М., 1976.
59. Г. Бердников. Чехов. Л., 1970.
60. Д. Шуб. Политические деятели России. Нью-Йорк, 1969.
61. См.: «В творческой лаборатории».
62. С. Е. Эткинд. Форма как содержание. Париж, 1977.
63. См. Б. Томашевский. Теория литературы. М., 1925.
64. См. А. Синявский. «Фантастический мир...». Статья о «соцреализме».
65. И. Ювачев. Из воспоминаний... «Морской сборник», № 10, 1927.
66. Э. Полоцкая. Внутренняя ирония... «Мастерство классиков». М., 1969.
67. А. Скафтымов. О единстве формы и содержания в «Вишневом саде».
68. А. Аникст. Теория драмы. М., 1972.
69. См. варианты рассказа «Невеста», т. 10 ПССП.
70. Н. Берковский. Чехов. В кн.: Литература и театр. Л., 1969.
71. Горький, ЛН, т. 68, стр. 476.
72. Станиславский. Моя жизнь в искусстве. 1972.
73. А. Блок. Собр. соч., т. 5, стр. 402. М., 1971.
74. Н. Пиксанов. Романтический герой... М., 1929.
75. Б. Эйхенбаум. Как сделана «Шинель»... Пг., 1919. — «О прозе». Л., 1969, стр. 323.
76. А. Белый. «В мире искусств», № 11-12, 1907.
77. См. примечания к «Вишневому саду». Т. 13. М., 1978.
78. Э. Полоцкая. «Вишневый сад». Жизнь во времени. М., 1979.
79. См. М. Бахтин. Слово у Достоевского. — «Проблемы поэтики Достоевского».
80. В. Виленкин. Качалов. М., 1976, стр. 44.
81. И. Видуэцкая. Чехов и его издатель. А. Маркс. М., 1977.
82. В. Б. Катаев. Герой и идея в произведениях Чехова. МГУ, 1968.
83. Н. Бердяев. Истоки и смысл русского коммунизма. 1955.

84. В. Лакшин. Толстой и Чехов. М., 1963.
85. А. Чудаков. Поэтика Чехова. М., 1971.
86. А. Солженицын. Образованщина. — Из-под глыб.
87. Е. Замятин. Лица. Нью-Йорк, 1967.
88. П. Сурожский. «Приазовский край». 11. 5. 1908.
89. В кн.: Н. Эфрос. МХТ. 1923, стр. 254.
90. В. Теляковский. Воспоминания. Л., 1965.
91. Горький — Пятницкому, 22. 10. 1903.
92. Поссе — Горькому, 11. 2. 98.
93. С. Мамонтов. Две встречи. «Русское слово». 2. 7. 1909.
94. И. Бунин. О Чехове. Нью-Йорк, 1955 (страницы — в скобках).
95. Серебров (Тихонов). — «Чехов в воспоминаниях».
96. Горький, т. 28, стр. 157-159.
97. А. Дубовиков. Письма к Чехову, ЛН, 68, стр. 456.
98. Горький, т. 28, стр. 197-198.
99. М. А. Каллаш (Курдюмов). Сердце смятенное. 1934.
100. М. Лавров — Чехову, 18. 3. 99. ЛН, 68, стр. 453-454.
101. В. Чернявский. К 100-летию «дела Засулич». — «Грани», 1979, № 113.
102. С. Елпатьевский. Воспоминания. Л., 1929.
103. В. Мейерхольд. Переписка. М., 1976. См. 18. 4. 1901 г.
104. Там же, письмо Чехову 8. 5. 1904, стр. 45.
105. А. Белый. — «Весы», № 2; 8, 1904.
106. Письма Ал. Чехова. М., 1939, стр. 383.
107. Куприн — Чехову 29. 12. 1901. ЛН, 68, стр. 383.
108. См. ЛН, 68, стр. 458, 466.
109. В. Б. Катаев. Литературные предшественники «Вишневого сада». М., 1976.
110. Переписка с О. Л. Книппер-Чеховой, т. 1, стр. 371, М., 1972.
111. М. Алданов. Предисловие к кн. Бунина о Чехове.
112. В. Ермилов. — Драматургия Чехова, стр. 297.
113. Немирович-Данченко. — Музей МХТ. 1945, стр. 176.
114. М. Алданов. Предисловие — О Чехове.
115. Бунин — О Чехове, стр. 113.
116. Иванов-Разумник. — Тюрьмы и ссылки, стр. 21.
117. В. Маклаков. Из воспоминаний. Нью-Йорк, 1954, стр. 328.
118. Г. Адамович. В. Маклаков. Париж, 1959, стр. 102.
119. Бердяев. Русская идея.
120. Мережковский. Чехов и Горький.
121. М. Громов. Портрет, образ, тип. — «В творческой лаборатории».
122. М. Алданов. Предисловие — О Чехове, стр. 15.
123. И. Бунин, там же, стр. 114.
124. Там же.
125. А. Ревякин. «Вишневый сад». М., 1960, стр. 43.
126. З. Паперный. Записные книжки Чехова. М., 1976.
127. См. А. Карташев. «Воссоздание Св. Руси».
128. См. С. Франк. Религия и наука.
129. См. Н. Лосский. Характер русского народа. 1957.
130. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
131. А. Якобсон. Конец трагедии. Париж, 1973.
132. Ю. Оксман. От Пушкина до «Записок охотника».
133. См. в кн. Д. Мережковского.
134. Б. Зайцев. — Чехов, стр. 201.
135. Там же.
136. Г. Андреев. Загадка Чехова. — «Новый Журнал», 1975, № 118.

137. И. Левитан. Письма. М., 1956, стр. 37.
138. Л. Шестов. Начала и концы. Творчество из ничего. 1908.
139. М. Строева. Чехов и МХТ. М., 1955, стр. 231.
140. М. Туровская. — О. Л. Книппер-Чехова. М., 1959.
141. Станиславский. Моя жизнь в искусстве. М., 1948, стр. 505.
142. В кн. М. Строевой, стр. 235.
143. Немирович-Данченко. Театральное наследие, т. 1, стр. 108.
144. М. Ольминский. — «На литературном посту», № 18, 1929.
145. См. М. Семанова. — Чехов и советская литература. М., 1966.
146. Ю. Соболев. МХТ. М., 1929, стр. 58.
147. Маяковский, собр. соч., т. 12, стр. 303, М., 1959.
148. В. Плетнев. «Рабочий зритель», 1924, № 24.
149. В. Воровский, В. Волин. — «На посту», 1923, № 2-3.
150. А. Луначарский. Коммунистический спектакль.
151. Семанова, стр. 82-84.
152. П. Гайдебуров. — Полвека с Чеховым, стр. 320.
153. В. Мейерхольд. — См. Семанова, стр. 48.
154. Маяковский, собр. соч., т. 12, 272.
155. Там же.
156. Ю. Анненков. Дневник. Цикл трагедий. Нью-Йорк, 1966.  
См. Р. Симонов. Чехов у вахтанговцев. — «Театр», 1960, № 1.
157. М. Строева, МХТ, стр. 242-251.
158. М. Семанова. Чехов, стр. 207.
159. Д. Гальников. — «Литерат. современник», 1935, № 1.
160. И. Альтман. — «Худож. лит.», 1935, № 3.
161. М. Семанова, стр. 252.
162. Шах-Азизова. Современное прочтение чеховских пьес.
163. Г. Товстоногов. Круг мыслей. Л., 1972.
164. См. К. Чуковский. О Чехове. 1967.
165. См. Е. Коншина. Записные книжки Чехова.
166. Л. Долотова. Примечания, т. 8 ПССП, М., 1977.
167. Д. Иоаннисян. Три рассказа. Сб. ст. Ростов н/Д., 1960.
168. См. Л. Ржевский. Три темы по Достоевскому. 1972.
169. Кн. А. И. Урусов. Статьи, письма... М., 1907, стр. 330.
170. См. И. Шафаревич. — Социализм.
171. См. Б. Томашевский. Пушкин. Том I и II.
172. А. Белый. Мастерство Гоголя.
173. Г. Гуковский. Реализм Гоголя. М., 1959.
174. См. А. Синявский. — В тени Гоголя.
175. Л. Гроссман. — Достоевский.
176. А. Дерман. О мастерстве Чехова. М., 1959.
177. Примечания к 8 тому ПССП, М., 1977.
178. А. Сафтымов. — Нравственные искания...
179. Меньшиков. — «Книжки Недели», 1893, №№ 1, 7.
180. Иванов-Разумник. — «Юбилей», в кн.: «Тюрьмы и ссылки».
181. См. Ал. Толстая. — Проблески во тьме.
182. См. А. Солженицын. — Архипелаг ГУЛаг.
183. А. Белинков. «Новый Колокол», «Письмо в Пен-клуб».
184. См. Н. Мандельштам. — Воспоминания.
185. См. В. Максимов. — Ковчег для незваных.
186. См. А. Зиновьев. — Светлое будущее.
187. А. Роскин. Чехов.
188. Ю. Лотман. Структура художественного текста.

189. См. В. Буковский. — И возвращается ветер...
190. Репин. Письма. 1880-1929, стр. 102.
191. Михайловский. — «Русские ведомости». 4. 12. 92. См. 8, 423.
192. «Биография, письма Ф. Достоевского». СПб, 1883, стр. 374.
193. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского, 1972, стр. 99.
194. Там же, изд. 3, стр. 284.
195. См. прим. к «Черному монаху», т. 8, Соч. М., 1977.
196. Н. Гусев. Летопись жизни и творч. Толстого, стр. 130.
197. Л. Выготский. Психология искусства. М., 1965.
198. Ж. Лерга — Чехову, 9. 6. 95. См. 8, 495.
199. М. П. Чехов. — Вокруг Чехова. М., 1964.
200. Л. Гроссман. Роман Нины Заречной. — «Прометей».
201. Н. Алексеев. Письма к Чехову от его переводчиков.
202. А. Тове. Переводы Чехова в Англии и США.
203. Г. Качерец. Чехов. Опыт. М., 1902, стр. 71.
204. И. Щеглов. Обида непонимания. См. 8, 489.
205. См. Письма Чехову — Г. Русанова, И. Толстого, 8, 493.
206. Макс Нордау. — Вырождение. Гл. «Гений и толпа».
207. Щепкина-Куперник. Дни моей жизни., М., 1928.
208. И. Ясинский. Роман моей жизни. М., 1926.
209. М. П. Чехов. — Антон Чехов и его сюжеты.
210. «Новое время», 22. 10. 91. (газетный вариант «Дуэли»).
211. См. примечание к «Архирею», т. 10 ПССП, М., 1977.
212. Мережковский. Толстой и Достоевский. СПб, 1909.
213. Письмо Мережковского — Чехову, 16. 12. 91.
214. М. Л. — Чехов в 90-х годах. «Туркест. вedom.», 1910, № 47.
215. Л. Северская. Библиография. 10. 489.
216. Б. Зайцев. Чехов. 1954.
217. А. Бабореко. Чехов и Бунин. ЛН, т. 68.
218. Письмо Миролюбова — Чехову, 14. 10. 1902, ЛН, 68, 874.
219. Д. Анучин. Из встреч с Толстым. См. 10, 461.
220. А. Измайлов. — «Биржевые ведомости», 14. 5. 1902.
221. П. Бицилли. Творчество Чехова. София, 1942.
222. В. Б. Катаев. О прототипе чеховского архиерея. М., 1971.
223. А. П. Чехов — К. Д. Бальмонту, 1. 1. 1902.
224. М. П. Чехов. — А. Чехов и его сюжеты.
225. Куприн. Памяти Чехова. — «Знание», кн. 3, 1905; см. 10, 460.
226. Э. Бройде. — Чехов — мыслитель. — «Грани» № 117; 1980.
227. В. Б. Катаев. Чехов и мифология. — «Филолог. науки», 1976, № 5.
228. С. Н. Шукин. — «Чехов в воспоминаниях», стр. 466.
229. «Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер», от 2. 9. 1901 г.
230. Г. Туманов. Новые течения... См. 8, 445.
231. Репин — Чехову, 13. 2. 95. «Письма», стр. 122.
232. В. Б. Катаев. Финал «Невесты». — «Чехов и его время». М., 1977.
233. См. прим. и варианты к «Невесте», т. 10. М., 1977.
234. В. Гольдинер, В. Хализев. «Невеста». — «Вопр. лит.», 1961, № 9.
235. А. Волынский. Борьба за идеализм. СПб, 1900.
236. Мережковский, Собр. соч., СПб, 1911, т. II.
237. И. Потапенко. Несколько лет с Чеховым. «Чехов в воспоминаниях...».
238. Чехов — А. Ф. Марксу, 9. 8. 1900.
239. См. т. 5, ред. Г. Бялый, прим. А. Гришунин, М., 1976.
240. М. П. Чехов. Антон Чехов и его сюжеты, стр. 86.
241. Там же, стр. 10.



242. Н. Ф. Бельчиков. Неизвестный опыт научной работы Чехова. Л., 1930.
243. «Правительственный вестник», 12. 9. 87; см. 5, 625.
244. Прим. к т. 8 Сочинений, М., 1977, стр. 518.
245. См. Труды Бахтина, Белинкова, Оксмана, Тынянова и мн. др.
246. Всем, кто *профессионально* не занимался литературоведением, кажется странным, что в трудах крупнейших ученых России (последних 60 лет) нет «отклика» на современные проблемы... Напротив, они очень *многое* сказали «между строк», — надо только уметь и хотеть прочесть это. Многие из них, сидевшие в лагерях, или травимые на публичных судилищах (и «просто» в тихих кабинетах), — прекрасно отдавали себе отчет в событиях нашего времени. «Иносказание» требовало от ученых таланта и мужества, но также и подготовленного читателя, — поэтому на Западе их труды не всегда правильно понимаются. Бахтин не потому «ограничился» проблемами «*поэтики*», что тяготел к «формальному» анализу. Ученый дал глубочайший анализ философии творчества, *противостоящего* тоталитаризму, который «формализовал» жизнь в XX веке. Тенденция к подчинению тоталитарным «формулам» проявляется и в обладании формалистических методов анализа на Западе. Открытое выступление против «передовой» идеологической доктрины в литературоведении является крайне необходимым, даже при угрозе профессиональной нетрудоустроенности. В данной книге делается попытка вернуться к «архаическому» стилю открытого слова, без оглядок на «свободу как вынужденную необходимость»...

